

URÁNIA

INTERDISZCIPLINÁRIS FOLYÓIRAT

2021

I. ÉVFOLYAM

1. SZÁM

Schreiber András interjúja Koltai Lajossal:

Látni az embert – és átsuhanni az angyalt

Absztrakt

A 75 éves Koltai Lajost a világ egyik legjobb operatőreként tartják számon. Közel 90 mozgóképet fotografált, köztük ő volt az operatőre az olyan – a magyar és nemzetközi filmtörténet szempontjából is jelentős – műveknek, mint az Örökbefogadás, a Déryné, hol van?, a Bizalom, az Oscar-díjas Mephisto vagy a Megáll az idő. Operatőri munkáját számos nemzetközi fesztiválon is elismerték, így például a Szabó István-nal forgatott A napfény íze és a Giuseppe Tornatoréval közösen készített Az óceánjáró zongorista legendája című filmjeiért 1999-ben elnyerte a legjobb európai operatőrnek járó rangos Európai Filmdíjat, 2001-ben Oscar-díjra jelölték az ugyancsak Tornatore rendezte Malénáért, de mindkét Tornatore-filmért elnyerte a legnívósabb olasz filmes elismerést, az olasz filmművészeti akadémia David di Donatello-díjat. A Balázs Béla- és Kossuth-díjas, a Nemzet Művésze címmel kitüntetett Koltai Lajos 2005-ben rendezőként is bemutatkozott, először Kertész Imre Sorstalanság című regényét, majd két évvel később Susan Minot Este című művét adaptálta nagy sikerrel a filmvászonra. 2021 szeptemberétől a megújult Színház- és Filmművészeti Egyetem mesterszakos rendezőinek osztályvezető tanára – mellette hamarosan forgatni kezdi új filmjét Semmelweis Ignác bécsi éveiről.

URÁNIA INTERDISZCIPLINÁRIS FOLYÓIRAT

I. évfolyam, 1. szám | 2021. december

Szaklektorált, szabad hozzáférésű folyóirat. Kereskedelmi forgalomba nem hozható.

A Szerkesztőbizottság tagjai

Balázs Géza egyetemi tanár, ELTE BTK Mai Magyar Nyelvi Tanszék, Budapest;
Partiumi Keresztény Egyetem, Nagyvárad; Színház- és Filmművészeti Egyetem, Budapest

Sepsi Enikő egyetemi tanár, intézetvezető KRE Művészettudományi és Szabadbölcsészeti
Intézet, Művészettudományi és Médiapedagógiai Tanszék, Budapest

Művészeti-tudományos Tanácsadó Testület

Antuñano, José Gabriel López dramaturg, színházi kritikus, Színművészeti Főiskola,
Valladolid, Spanyolország

Chepurov, Aleksandr színháztörténész, teoretikus és kritikus,
Orosz Állami Előadóművészeti Intézet, Szentpétervár, Oroszország

Koltai Lajos a Nemzet Művésze, Kossuth-díjas operatőr, rendező,
Színház- és Filmművészeti Egyetem, Budapest, Magyarország

Popa, Sebastian-Vlad dramaturg, Bukaresti Egyetem, Bölcsészettudományi Kar;
Lucian Blaga Egyetem, Színházművészeti Tanszék, Nagyszeben, Románia

Főszerkesztő: Antal Zsolt

Olvasószerkesztő: Kiss Tímea

Kapcsolat: Színház- és Filmművészeti Egyetem, Németh Antal Drámaelméleti Intézet
1088 Budapest, Rákóczi út 21.

Online folyóirat elérhető: urania.szfe.hu

Felelős kiadó: a Színház- és Filmművészeti Egyetem rektora

Kiadó: Színház- és Filmművészeti Egyetem, 1088 Budapest, Rákóczi út 21.

Arculat, design, tördelés: WellCom Grafikai Stúdió

Nyomda: Conint Print Kft.

ISSN 2786-3255

4 ELŐSZÓ AZ OLVASÓHOZ**6 TANULMÁNY**

Balázs Géza **6** A művészet nyelvének születése
Művészet- és nyelvelméleti megközelítés

Fazekas István **24** A nyelv drámai ereje
Közelítések a cselekvő értelemhez

Lukácsy György **44** A stílus és maga az ember
Jankovics Marcell életműve a posztmodern korban

58 ESSZÉ

Veress Ferenc **58** A csillag nyomában
*Betlehem és szakrális dráma
a középkortól a barokkig*

78 INTERJÚ

78 Látni az embert – és átsuhanni az angyalt
Interjú a 75 éves Koltai Lajos operatőrrel

104 RECENZÍÓ, MŰISMERTETÉS

Timár András **104** Eugenio Barba – Nicola Savarese:
A színész titkos művészete
Színházantropológiai szótár

Hauber Károly **109** Balázs Géza: A művészet és a nyelv születése

Véghelyi Balázs **112** Fazekas István: Nagy idők városa

Galántai Csaba **117** A bábok nem sírnak
Zsász Zsolt bábművész életmű-kiállítása

121 SZERZŐINKRŐL

Látni az embert – és átsuhanni az angyalt

Schreiber András interjúja Koltai Lajossal

A 75 éves Koltai Lajost a világ egyik legjobb operatőreként tartják számon. Közel 90 mozgóképet fotografált, köztük ő volt az operatőre az olyan – a magyar és nemzetközi filmtörténet szempontjából is jelentős – műveknek, mint az *Örökbefogadás*, a *Déryné, hol van?*, a *Bizalom*, az Oscar-díjas *Mephisto* vagy a *Megáll az idő*. Operatőri munkáját számos nemzetközi fesztiválon is elismerték, így például a Szabó Istvánnal forgatott *A napfény íze* és a Giuseppe Tornatoréval közösen készített *Az óceánjáró zongorista legendája* című filmjeiért 1999-ben elnyerte a legjobb európai operatőrnek járó rangos Európai Filmdíjat, 2001-ben Oscar-díjra jelölték az ugyancsak Tornatore rendezte *Malénáért*, de mindkét Tornatore-filmért elnyerte a legnívósabb olasz filmes elismerést, az olasz filmművészeti akadémia David di Donatello-díjat. A Balázs Béla- és Kossuth-díjas, a Nemzet Művésze címmel kitüntetett Koltai Lajos 2005-ben rendezőként is bemutatkozott, először Kertész Imre *Sorstalanság* című regényét, majd két évvel később Susan Minot *Este* című művét adaptálta nagy sikerrel a filmvászonra. 2021 szeptemberétől a megújult Színház- és Filmművészeti Egyetem mesterszakos rendezőinek osztályvezető tanára – mellette hamarosan forgatni kezdi új filmjét Semmelweis Ignác bécsi éveiről.



Fotó: Baska Barbara

Minden egy vízbeeséssel kezdődött – ezzel a megállapítással indítja Francois Truffaut az Alfred Hitchcockkal készített monumentális interjúkötet 1966-os kiadását, elmesélve, hogyan estek tíz évvel korábban Claude Chabrollal egy medencébe a joinville-i Saint-Maurice stúdióban, ahol a brit rendező a Fogjunk tolvajt utószinkronján dolgozott, s amely vízbeesésnek köszönhetően Hitchcock soha nem felejtette el sem a kritikus, sem a később rendezővé lett Truffaut-t, s végeredményképp ennek a balesetnek köszönhetően szülehetett meg a filmtörténet egyik legizgalmasabb beszélgetése. Ezzel a történettel csak azért hozakodtam elő, mert érdekesnek találom a párhuzamot az Ön pályájának sorsszerűségével, ugyanis, ha jól tudom, a képalkotással kapcsolatos szenvedélye pontosan egy vízbeeséssel kezdődött...

■ Igen, méghez az elég korán, hároméves koromban. Tiszadobon nyaraltunk a nagyszüleimnél, a Tisza holtágánál, amit a helyiek csak úgy hívnak, hogy a Dögtisza. Oda jártak le fürödni az emberek, és egy szerencsétlen pillanatban én is elindultam a vízbe. Már elmerültem, amikor egy lábát áztató, sokszoknyás asszony észrevett, és csak annyit kiabált az apámnak, hogy „a gyerek!”. Az apám utánam vetette magát, de csak a nadrágomat látta, engem nem. Szerencsére

egy jól észrevehető, akkoriban divatos, piros kantáros nadrág volt rajtam – az anyám készítette, aki egész életében varrt –, és végül az apám a kantárnál fogva rántott ki a vízből. Akkor láttam azt a bizonyos képet, ami örökre belém égett: különös megtörtségben, mégis tisztán láttam a víz alól a szemközti partot és azon a jegenyefákat.

Évtizedekkel később elmentem oda a lányaimmal, megnézni a Dögtisztát, a jegenyéket. Már sokkal nagyobbak voltak a fák, de egyébként minden úgy volt a helyén, ahogy arra emlékeztem. A kép megmaradt bennem. Sokat gondolkoztam azon, hogy ez a képben megfogható élmény indított el a pályámon, hogy ott és akkor dőlt el, hogy nekem az a sorsom, hogy képeket alkossak, hiszen valamikor el kell dőljön az ember sorsa, valamikor meg kell szülessen az az irányultság, ami felé elindul. És azt hiszem, hogy az, hogy én a vizualitás felé mentem, és erre tettem fel az életem, hároméves koromban dőlt el.

Pont úgy, mint az Ön által fotografált Tornatore-filmben, Az óceánjáró zongorista legendájában, amikor az árva kisfiú a luxushajó báltermének üvegfalán keresztül, elmosódott körvonalakkal meglátja a zongorát, és ott nyomban eldől a sorsa. Mintha ez a jelenet épp az ön merülései őselményére is reflektálna...

■ Sőt. Van ebben a filmben egy másik idevágó jelenet is, nevezetesen az, amikor a Tim Roth által játszott 1900 a hajó legalsó részében, a harmadosztályon keresi a lányt, aki megihlette. Szerettem volna emlékezetessé tenni azt a pillanatot, amikor a férfi az alvó nőt meglátja. Úgy gondoltam, a hajón sok minden van, ami miatt megmagyarázhatatlan fényviszonyok alakulhatnak ki, miért ne lehetne építeni egy üvegmennyezetet, egy vízzel teli medencét, amin keresztül megvilágíthatom a nő arcát. A víz állandóan hullámzik, ahogy megy a hajó, és ugyanígy táncolnak a hullámban megszűrt, visszavert fények, amiktől földöntúli jelenség lesz a nőből. A zongorista megy lefelé a lépcsőn, emeletes ágyak mindenütt, gyerekek alszanak, felsír egy kisbaba, apró petróleumlámpák égnek ebben a szegénység ellenére is meleg hatású világban, aztán egyszer csak a férfi befordul az egyik ágyasornál, és beleütközik ebbe a kék, furcsa, akvárium-szerű tüneménybe – és ott találja meg, ebben a csodafényben a nőt, akinek az arcán fodrozódik a kicsi hullám. Azt hiszem, itt elég erősen visszaköszön a saját, víz alatti őselményem.

Visszatérve pedig az említett párhuzamra Truffaut-val, van valami sajátosan humoros abban a megállapításban, hogy minden a vízbeeséssel kezdődött, ha arra gondolunk, hogy ő kritikusként és rendezőként is az egyik legnagyobb egyénisége volt a francia új hullámnak, ahogy én is a magyar filmművészet új hulláma idején kezdtem az operatőri pályámat. Márpedig a hullám szóról óhatatlanul a víz jut eszünkbe elsőként, tehát mindkettőnk esetében kétszeresen is értelmet nyer az, hogy minden az elmerüléssel kezdődött.

Azt feltételezem, hogy most, amikor az első mesterszakos rendezői osztályát elindította a megújult Színház- és Filmművészeti Egyetemen, a kiválasztott nyolc hallgató esetében is szóba került a személyes indíttatás a felvételi során. Voltak hasonló őszelmények?

■ Efféle korai, erős és élő képből megragadható élmények nem kerültek említésre. Eddig. Mert persze, már a kiválasztáskor kerestem, és azóta is keresem a tanítványaimban, hogy mi az indíttatásuk, mi hozta ide őket, mi hozta őket hozzám. Nem vájkálok családi dolgokban, de ezek idővel maguktól felszínre törnek. A féléves vizsgafilmnél például, amikor a forgatókönyvről, vagy csak a szinopsziszról beszélgetünk, már sok esetben kiderült, hogy van az ötlet mögött valamilyen személyes élményanyag. Szinte törvényszerű dolog ez, egy alkotó sokáig nem is tud másba kapaszkodni, legalábbis, ha hiteles szeretne lenni, csak a saját életébe. Sőt, később is, amikor már régóta a pályán van, gyakran az emlékeiből húz elő helyzeteket – az alkotómunka során is elkerülhetetlenül visszaemlékezünk arra, mit tanítottak a szüleink, a tanáraink, hogyan nőttünk fel, milyen hatások értek minket.

Amikor én felnőttem, akkor például épp teljes politikai és társadalmi zavar volt, erről szól a *Megáll az idő* is, ami azért jutott most eszembe, mert az egykori iskolámban nemrég felkértek, hogy vetítsem le és beszéljek róla. És persze, már a kérés hallatán rögtön feljöttek régi emlékek, nemcsak a filmről, a forgatásról, hanem magáról az óbudai Kőrösi Csoma Sándor Gimnáziumról, ahol érettségiztem. Ráadásul én az iskola melletti házba születtem, így aztán az anyám az ablakból látta, hogy bemegyek-e az épületbe, vagy sem, és már akkor mindenki a becenevemen szólított, Sutyiztak még a tanárok, az igazgató is. Végeredményben az a film is az életemről szól, és a forgatásnál is felhasználtam a kamaszkorom élményanyagát, azt, hogy milyenek voltak akkor a fények, a színek, a hangulatok. Abból merítettem inspirációt a stílushoz, amit átéltem.

Hozzá kell tennem, hogy ez tanárként is jellemző. Eleve abban a különleges helyzetben vagyok, hogy jóformán arra kértek fel, hogy magamat tanítsam, hiszen filmekben és élményekben egyaránt gazdag a pályám, annyi minden történt meg velem, ráadásul nem kevés nemzetközi tapasztalatom van, így kicsit olyan, mintha itthonról és külföldről is hívtak volna valakit az egyetemre, és minden, ami átadható, azt én átéltem, velem történt meg, nem úgy mesélték nekem. Tehát most próbálom ennek a gazdag életútnak a tapasztalatait és megszerzett tudását mindenestül átadni.

Az Ön mestere a második világháború utáni operatőriskola meghatározó egyénisége, Illés György volt. Melyek azok az operatőri és oktatói erények, amelyeket tőle tanult?

■ Tanárként a Papinál a pedagógia volt a sarokpont, de talán a közös munkával tudom a legjellemzőbben elmondani a sajátos pedagógiai érzékenységet. Nagyon közel álltunk egymáshoz. Ahogy kiléptem a főiskolán, már hívott magával. Három filmen dolgoztam mellette. A Fábri Zoltán rendezte *Hangyaboly*ban például én ültem a kamera mögött, mert Papi volt az egyetlen, aki itthon alkalmazta az amerikai módszert, vagyis azt, hogy a vezetőoperatőr helyett a camera operator kezeli a felvevőgépet. Ő rendre kiemelt magának valakit, és beültette a kamera mögé. Itt engem választott, és nem is engedett felállni. Azt mondta, üljön le és csinálja – akkor még magázódtunk, három film kellett hozzá, hogy tegezhessem –, és én végigcsináltam a legbonyolultabb beállításokat úgy, hogy a végén már a Fábri és ő is odajöttek hozzám, és azt mondták: „Lajoskám, ez lesz a beállítás, de maga nyugodtan tegye hozzá a magáét!” Eleve bátran dolgoztunk Papival, ráadásul kifogtunk egy rendkívül érzékeny színes nyersanyagot is, és elkezdtünk vele vagánykodni. Az egyik legszebb jelenetben, amikor fellázadnak az apácák, eredetileg két izzó égett a mennyezeten, de a felvétel előtt nekem az az ötletem támadt, hogy a kettőből vegyünk ki egyet. Gyuri bácsi azonnal elküldött a csudába, de rendkívül keresetlen szavakkal. Aztán láttam, hogy megy körbe, majd tíz perc múlva már csak az egyik izzó égett. A jelenet pedig gyönyörű lett. Hozzáteszem, már úgy kezdtünk a főiskolán, hogy egy lámpával dolgoztunk többen, szó szerint arról lettünk híresek egy idő után, hogy egyetlen izzóval csinálunk filmet, amit el is kezdtek szeretni a már szakmában lévők, hogy itt vannak ezek a srácok, ezek másképp látják a világot, és borzasztó egyszerű velük dolgozni, mert



Fotó: Filmarchívum/Domonkos Sándor

1. kép. Hangyaboly

kézbe veszik a kamerát, egy lámpát hoznak magukkal és mégis megcsinálják a csodát.

Visszatérve a Papira, az ő pedagógiája tehát abban állt, hogy hagyta az embert kibontakozni. Az volt az elve, hogy a tanítványai gondolkodjanak, merjenek kísérletezni, és még véletlenül se kövessék őt. A főiskolán mutatott három verziót arra, hogyan lehet egy arcot vagy egy teret bevilágítani, de mellette még van legalább száz másik lehetőség, és Papi tudta, hogy a tanítványa majd megcsinálja a százkettediket, ha van egyénisége. Az alapokat mutatta meg, de vigyázott arra, hogy ne sértse az egyéniséget, és ha látta, hogy valaki rálépett egy ösvényre, ami járható, akkor óvatosan terelte tovább – tanárként én is ezt a jó irányba terelgetést érzem üdvösnek, ez majdnem nagyobb dolog, mint a szó szoros értelmében véve tanítani. Gyuri bácsi az ember mellett tartotta a tenyerét, de nem ért hozzá, mert akkor még véletlenül eldönti valamelyik irányba. Egyszerűen csak ott volt, vigyázott, hogy az embernek esélye se legyen letérni a megkezdett, általa is helyesnek tartott, de mindenképp saját útról.

Ami a saját utat illeti, az Ön operatőri munkásságával kapcsolatban illik megemlíteni, hogy a legkülönbözőbb stíluseszményű rendezők egyenrangú alkotótársaként az 1970-es és 1980-as években egyszerre játszott vezető szerepet a dokumentarista és az esztétizáló-stilizáló irányzatú magyar játékfilmek képi világának megteremtésében – és ezzel összefüggésben, a magyar operatőrök között egyedülálló módon ültette át a fekete-fehér filmezésben kialakított elképzeléseit a színesfilm-fotografálásba. Egyetért ezzel?

■ Ez filmtörténet és filmesztétika – és azok szempontjai szerint igaz. Persze, a kísérletezésnek, ha az ember jól csinálja, eredménye van, kialakul valami, ami aztán egyre finomabb, szemmel láthatóan egyre kimunkáltabb lesz. Ami a dokumentarizmust és az esztétizálást illeti, számomra ez a kettő nem zárja ki egymást, sőt, támogatólag hatnak egymásra, egységben állnak. Vegyük például a diplomafilmemet, az *Agitátorokat*, amit Magyar Dezső rendezett, ez volt neki is az első nagyjátékfilmje, sőt, a Balázs Béla Stúdió első egész estés produkciója is. Nyilván tudja, 1969-ben készült, a Tanácsköztársaság ötvenedik évfordulójára kiírt pályázaton nyert a forgatókönyv, de a végül leforgatott film a hatalom szempontjából túlságosan elevenen ragadta meg a forradalmak természetét, pesszimistának is találták, ráadásul – már csak a társíró és főszereplő Bódy Gábor miatt is – rendkívül összetett, nehezen befogadható, nagy figyelmet követelő film, ami szó szerint árasztja magából a fiatalos türelmetlenséget, és amit épp ezek miatt aztán jó hosszú időre be is tiltottak.

És számos vonásában formabontó alkotás, ami merőben újszerűen alkalmazza az archív felvételeket...

■ Igen, és éppen erre akarok kitérni. A filmben vannak ugyan eredeti, archív felvételek, de nem elsősorban illusztratív céllal, hanem a túlbuzgó verbalitás ellenpontosítására, máskor pedig az asszociációk gerjesztése miatt. És ehhez tartozik, hogy a valós dokumentumfelvételekhez kellett hozzáforgatni a színészek által eljátszott, esszé jellegű szócsatáktól hemzseggő fiktív történetet, értelem-szerűen fekete-fehérben. A film egészen furcsa, megszállott szerkezete miatt tehát a dokumentumjelleg és az esztétizálás egy időben valósul meg. Tudtuk, hogy az a filozofikus történet, akkor a Tanácsköztársaság idején csak egyféleképpen mesélhető el: úgy kellett forgatni, hogy újságpapír szaga legyen a filmnek. A képet illetően tehát meg kellett teremteni egy világot, ami félig-meddig

utánozza a dokumentumot, mintha éppen mi rögzítenénk a valóságos eseményeket a valóságban. Ugyanakkor nem volt valódi élményünk erről a korszakról, csak elképzeléseink, tehát a megteremtett dokumentarizmus valójában fikció. Ennek a megközelítésnek egyáltalán nem volt hagyománya. Illetve, nekünk Magyar Dezsővel már volt egy kicsi közös múltunk, ahol ez a megközelítés már megjelent, mert a harmadéves vizsgafilmünket már közösen csináltuk, az is egy efféle dokumentarista színezetű játékfilm volt, amiben három lány leszabadul Balatonra és összeakadnak egy katonaszökevényvel. De az a vizsgafilm inkább azért érdekes, mert főleg kézből forgattam, eleve úgy kellett megfogalmazni a történetet, hogy nagy szabadságot kapjon a kamera, ami aztán nálam az Ajándék ez a napban vált igazán jellemzővé, hogy a kamera úgy viselkedik, akár a porszem a levegőben, azzal a természetességgel közlekedik a térben, jár körbe egy arcot vagy alakot, és ennek a természetes szabadságnak köszönhetően mindig oda tud menni, ahol a lényeg történik. Mindennek van gyökere. Olyannyira, hogy én magam is megdöbbentem, amikor nemrég megnéztem az elsőéves vizsgafilmemet, amit Gazdag Gyulával forgattam – egy fiú hétvégéről, a bezártságról készült dokumentumtörténet –, mert már magán visel olyan jegyeket, amelyek aztán későbbi filmjeimben is megvannak.

A fekete-fehér Agitátorokat és a színdramaturgiáját illetően is kísérletező kedvű Ajándék ez a napot említette, de a két film között eltelt tíz év, olyan filmekben dolgozott eközben, mint a Mészáros Márta rendezte, berlini fődíjas Örökbefogadás vagy a korai színes filmjeinek csúcsaként számon tartott, Maár Gyula rendezte Déryné, hol van?, amelyért Törőcsik Mari megkapta a legjobb színésznő díját Cannes-ban...

■ A fekete-fehér és a színes film szembeállítására gondol. Nyilvánvalóan mind a két technika másféle gondolatokat közöl. Fekete-fehérré mindemellett abban az időben sokszor kényszerből forgattunk, mert épp lehetetlen volt színes nyersanyaghoz jutni. De az sem véletlen, hogy ma is sok film készül fekete-fehérré, különböző esztétikai okokból, főleg mert épp jól tesz a történetnek a színek hiánya. A *Schindler listája* például soha nem lett volna jó színesben, sőt, nálam a *Sorstalanságban* is szürkébbek a színek, azért, hogy olyan legyen a képi világ, ahogyan a történelmi kor, benne a haláltáborokkal, az emberi emlékezetben él. Márpedig hiteles, a korszakból megmaradt archív képi dokumentumok csak fekete-fehérben állnak rendelkezésre, vagyis az emberi

emlékezet is fekete-fehér, ezért még ha színes is a film képe, igazodnia kell ehhez a fekete-fehér emlékezethez. Egyébként is megátalkodott világ volt az, tehát a színek hiánya vagy a szürkés alaptónus kiemeli a korszak minden értelemben vett sötétségét.

Részen ugyanez vonatkozik az *Örökbefogadásra* is, ami a hetvenes évek ködös szocializmusában játszódik. Egy középkorú, megözvegyült munkásnő gyereket akar, de a nő szeretője nem hajlandó házasságon kívül gyereket vállalni, végül egy véletlen találkozásnak köszönhetően a nő az örökbefogadás mellett dönt. Adott tehát egy önálló, bátor nő, aki úgy dönt, kezébe veszi a sorsát. Akkor, a szocializmus kellős közepén! A történet és a korszak miatt egyszerűen annak a filmnek jól állt, hogy fekete-fehérben forgattuk, mert eleve volt egy olyan dokumentarista felhangja, ami nagyon erősen reagált a szocializmus kilátástalan valóságára, a társadalom lelkiállapotára, miközben nincs benne semmi ideológia, mert egy rendkívül természetes film.

Persze, a maga finom, szívfacsaró módján a színészsorsot bemutató, érzékenyen lírai *Déryné, hol van?* is egy kiszámíthatatlan időszakról és egy asszony döntéshelyzetéről mesél – és nem is annyira áttételesen a különböző irányzatoknak és korfelfogásoknak kitett alkotó ember helyzetéről, dilemmáiról és eltökélt ragaszkodásairól –, de ott a 19. századi világ és a történet szinte megkövetelte a színeket, már csak azért is, mert erről a korszakról a festészet miatt színes az emlékezetünk. Tény, hogy a kolorisztikát illetően a *Déryné...* az operatőri pályafutásom egyik csúcса, mert itt ért a tetőpontjára az a szín- és fényvilág, amit később mézbarna félhomályként emlegettek, mintegy operatőri védjegyeként.

Aztán négy évvel később, 1979-ben megkeresett Szabó István, és azt mondta „a mézbarna félhomály csúcsteljesítmény, de semmit nem elfelejtve, kérlek, menjünk egy másik irányba”. Ebből a felkérésből lett az első közös filmünk, a *Bizalom*, egy hideg, második világháború idején játszódó szerelmi dráma, aminek a korábban említett képi emlékezet miatt sem állt volna jól a meleg tónus. Helyette rideg, kék, szürkés, nem is megfogalmazható világot kellett megteremteni, ráadásul a film nagy része egyetlen pici szobában játszódik. Ötven napig forgattunk ebben a szűk és hideg térben. Hatalmas kihívás volt, de szerencsére Pista abszolút vizuális rendező, aki nagyon pontosan tud képet komponálni, vele mindig előre megtervezünk mindent, mi a jelenet, mi a beállítás, hol helyezkedik el a színész a térben, honnan jön a fény... Aztán volt, hogy hetekig festettük a falakat, a bútorokat, hogy olyan zöldes szürke legyen,

mint amit elképzeltünk, ami visszaadja ezt a furcsa ridegséget. A filmben a történelem összehoz két embert, és ami elsőként a legfontosabb volt, hogy mégis hogyan érkezik meg a Bánsági Ildikó alakította nő ebbe a lakásba, ahol még soha nem járt, de rákényszerül, mert az utcán egy ember – akit pont a Gazdag Gyula játszott – megállítja és azt mondja neki, hogy nem mehet haza, hanem el kell mennie egy lakásba, ahol van egy ember, és neki el kell játszania, hogy ehhez az emberhez tartozik. A nő tehát bemegy a lakásba, belép egy szobába, ahol egyetlen egy izzó ég a csillárban, ami a háborús hiány miatt nem meglepő, viszont pontosan illeszkedik a képi világ ridegségéhez az, hogy még a fény is magára hagyja az embert. A tükörben ugyanakkor lehet látni, hogy a kandallóban ég a tűz, csak hogy annak a melege sem jut el az emberig. Tehát belép a nő egy idegen helyre, és idegennek is érzi magát, mert leül a pamlagra, nagykabátban. Na, mármost nagykabátban leülni egy idegen helyen egy idegen pamlagra, az egy döntés, az egy nagyon rossz fajta belső érzésnek az eredménye. És a színvilág, a fényviszonyok miatt éppen olyan magányos az a kép, amilyen magányos érzés nagykabátban ülni, fűtött szobában. A *Bizalom* nagyon is reális film, miközben esztétizáló is, épp azért, mert a Pistával mindig úgy dolgoztunk, hogy a pszichológiai mögötteseket a képnek kell hordoznia.

Ugyanebben az évben készült Gothár Péter rendezésében az Ajándék ez a nap, amelyben a valóságos és a fantasztikus határán egyensúlyozó, kivételesen káprázatos színdramaturgia nagy részben támogatja az abszurd, a reálisból a groteszk és a szürreális területére átlépegető hangnemet...

■ Az egy nagyon különleges filmnek számított akkoriban, van benne melegség és ridegség egyaránt. A filmesek körében is nagyon felkapott lakáshelyzetre reagált, ezért volt benne dokumentumszerűség, de közben nem a hatalmas társadalmi kérdések foglalkoztatták, hanem nagyon az emberre koncentrált, az érdekelte, hogy mi mindenre képesek, meddig hajlandóak elmenni az emberek, hogy lakáshoz jussanak, és hogy a valóság, a lakáshiány milyen lehetetlen emberi helyzeteket teremt. Ennek az abszurdba elhajló realitásnak hihetetlen sikere volt külföldön, az *Ajándék ez a nap* megnyerte a legjobb első filmnek járó díjat Velencében! Én akkor kezdtem el használni a neonfényt, ami szintén teljesen formabontó dolognak számított, megelőzte a korát, csak később csodálkoztak rá sokan, hogy a neon zavaró és hideg jelenléte mennyire segíti a groteszk ellenpontozást, vagy hogy a neonfény sajátossága, hogy feltár

bizonyos dolgokat, olyasmiket látunk egy arcon vagy egy térben, amit korábban nem fedeztünk fel.

A három évvel későbbi *Megáll az idő*ben például úgy néznek ki a konyhában az emberek, mintha alagútban lennének – ez pontosan olyan akváriumszerű helyszíneket eredményez, mint amiről korábban beszéltünk, kicsit a föld alatt, kicsit a víz alatt, de a színészek egyébként úgy vannak jelen, ahogy a valóságban, csak épp ilyen környezet veszi őket körbe. „Jó, hát akkor itt fogunk élni” – mondja az anya a *Megáll az idő* elején. De hol az az itt, és mi az az élni? A Kádár-korszak elején, amikor a kamaszos lendületet is megtöri a hétköznapi kompromisszumok sűrű valósága. A múltra visszatekintő *Megáll az idő* nagy része a hatvanas évek elején játszódik, az első Gothár-film a hetvenes évek végének jelen idejében, de ha most a keletkezés fordított sorrendjében megnézzük ezt a két filmet, akkor azt vesszük észre, hogy mennyire nem változott akkoriban semmi, hogy a szocializmusban valóban megállt az idő.

Az *Ajándék ez a nap*, és erre korábban is utaltam már, nemcsak a színdramaturgia és a neonvilág miatt izgalmas, hanem mert a *Bizalom*hoz hasonlóan nagyrészt szűk belső térben forgattunk, de ezúttal kézikamerával. Előállt a már említett porszem helyzet, a zsúfoltság ellenére szabadon tudtam közlekedni, de közben pedig annyira közel menni, hogy az arcok szinte eltorzultak, fokozva a jelenet klausztrófób hatását. Van egy jelenet, tanítják is sokfelé, amikor Major Tamás betoppan és feldúlja a lakást. Ott ugye az az alaphelyzet, hogy az Esztergályos Cecília által játszott nő eltartási szerződést kötött egy nénivel, aki aztán meghal, a nőé lehetne a lakás, csak hogy hirtelen megérkezik a néni bátyja, akiről mindaddig nem is tudtunk. És a férfi, őt játszotta Major, valami hihetetlen tempóval kezd rendezgetni, feldúl mindent, keresi az értékeket, közben jönnek vele a költöztetők, viszik a bútorokat, a báty a konyhában elteszi még az asztalon hagyott sört is. Szóval mindezt a mozgalmas cselekményt egyetlen hosszú beállításban vettem fel, a porszem technikának köszönhetően a természetesség érzetével hol közelebb lépve, hol eltávolodva, és a kétperces snittet a bejárati ajtótól a konyháig csak egy helyen szakítja meg egy dupla ugróvágás, amikor Major előveszi a bicskát és hadonászni kezd vele.

Erről a filmről még most is úgy írnak, hogy az operatőri munka valóságos formai bravúr. Én is annak tartom, már csak azért is, mert a kivitelezés a szűkös térben is valóságos bravúr volt. Azzal a régi Arriflex kamerával forgattam, amit még a háborúra találtak ki, azzal dolgoztak a tudósítók, csak akkor még fából volt a kazetta, hogy könnyebb legyen a gép, most pedig fémből. Szóval a vállá-



Fotó: Filmarchívum / Jávor István

2. kép. Ajándék ez a nap (Pogány Judit és Esztergályos Cecília)

mon a kamera, a jobb kezemmel, az ujjammal magam húztam az élességet, a bal kezemmel pedig a színészeket, mindig oda, ahol a legjobb helyük volt. Szó szerint húztam bele az Esztergályos Cilit a kompozícióba, jött velem, ahogy vezettem, közben pedig olyan közel voltam hozzá, ahonnan már tulajdonképpen csak a hibáit lehet látni, de nem azért voltam közel, hanem azért, hogy szeressük őt. Őt magát akartam látni, akit éppen szeretünk, vagy a megvertségében akarunk neki segíteni egy rossz pillanatban. Rendkívül mozgalmas és feszes képek születtek így – amit tanítok is, mert feszes képet kell csinálni, mert a kép az mindig üzenet egy térről, egy arcról, egy emberről, és annak feszesnek kell lennie.

Ahogy erről a porszem jelenlétről, és annak kivitelezéséről mesél, az embernek az az érzése támad, hogy tulajdonképpen már ott rendezett, hiszen megvalósult a színészvezetés, legalábbis a térben, a kamera előtti pozicionálás tekintetében...

■ Igen, hogyne, csak akkor ez még másképp tudatosult bennem. Magyarországon akkor az volt a hagyomány, hogy az operatőr a film egyenrangú társalkotója, ő felelős a kép és a történet egységéért, fényel teremt, vagy más

szóval, megrendezi a képet. Akkoriban sokkal szorosabb volt a cinkosság az operatőr és a színész között is, mert ő látta az embert, és az ember olyan volt, amilyennek az operatőr látta. Még a rendező is kiszolgáltatottabb volt, mindaddig, amíg a képet nem lehetett a videotechnikával egy monitorra kivetíteni, mert a rendező belenézett ugyan felvétel előtt a keresőbe és ellenőrizte a beállítást, de a felvétel során csak az operatőr látta a lényegét. Sokszor elmondtam már, hogy a Szabó Pistával mindig úgy volt, hogy megkérdezte a snitt után: „láttad átrepülni az angyalt?” És ha azt mondtam, hogy nem, akkor újra felvettük, mindaddig, amíg az angyal át nem suhant a jeleneten. Tegyük hozzá, hogy a Pista egészen kivételes, képtudatos rendező. Az, ahogyan ő gondolkodik, nagyon ritka a rendezők között. Nem véletlenül készítettem vele tizennégy filmet, és senki mással ennyit. A *Bizalomtól* kezdve, *Az ajtó* kivételével, az összes filmjét én fotografáltam, és amikor úgy döntöttem, leteszem a kamerát, és már csak rendezek, azt mondtam, egyedül a Szabó kedvéért vagyok hajlandó újra operatőrködni.

Nem akarok neveket mondani, de nagyon sok rendezővel dolgoztam, akinek fogalma sem volt a képről. De nem csak én, a generációm összes nagy

Fotó: Filmarchívum/Gulyás Buda



3. kép. A Sorstalanság forgatásán

operatőregyénisége ezzel állt szemben. Nem véletlenül mondták egy időben, hogy operatőruralom van Magyarországon, mert ez a helyzet szükségszerűen kialakult azzal, hogy a képeket illetően a rendezők nagy része teljesen ránk volt hagyatkozva. Ki merem jelteni, hogy sokszor mi, operatőrök a képekkel teremtettünk hangsúlyos egységet a filmek történeteiben, amitől úgy nézett ki, hogy van hangsúlyos mondanivaló, de valójában nem volt akkora gondolatfolytonosság, az apró részeket így az operatőrben született és következetesen végigvitt érzések, vagyis a képek fércelték össze. Nézhető filmek és sokszor remekművek születtek így, végeredményben az operatőrnek, az ő szubjektív jelenlétének köszönhetően, aki ha nem is a szó hagyományos értelmében rendezte, de halmozottan megalkotta azt a filmet.

Ezek után kicsit szemtelennek tűnhet a kérdés, holott nincs benne ilyen szándék, egyszerűen csak megkerülhetetlen, hogy megkérdézzem: amikor rendezni kezdett, mennyiben változott meg a rendező és operatőr kapcsolatáról alkotott véleménye és gyakorlata? Mekkora szabadságot adott Pados Gyulának, aki a 2005-ös rendezői bemutatkozását, a Sorstalanságot és két évvel később az Estét fényképezte?

■ Én rendezés közben operatőrként is gondolkodom, nálam ez elválaszthatatlan. Gyula teljesen elfogadta ezt a helyzetet, hiszen tudta, hogy nekem a rendezéshez muszáj vizuálisan átlátni és megkomponálni a teret, szóval ő a kamerához csak azután jött, amikor én már eldöntöttem, hogy mi a kép. Ez így volt a *Sorstalanságnál* és az *Esténél* is, amikor már Amerikában dolgoztunk együtt. Nem kibővítve ezzel az ő érdemeit, hiszen mindkét film gyönyörű lett, de alapvetően azt csinálta meg, amit én a térben a színészekkel már megkomponáltam.

A *Sorstalanságnál* egyébként a díszlettervezővel, Lázár Tiborral volt egy komoly együttgondolkodási folyamat. Fel kellett építenünk az egész buchenwaldi tábort. Hatalmas munka volt, mert úgy kellett a díszletet megcsinálni, hogy az ne csak a valóságnak, de a rendezői elképzeléseimnek is megfeleljen. Biztos emlékszik arra a jelenetre, amikor viszik a csont és bőr gyereket a szekéren a lágerben, már szinte nincs benne élet, és úgy sejtjük, az az utolsó útja. Ott például nagyon pontosan meg kellett terveznünk, hogy merre megy az út, ahol a végelgyengülő fiú még egyszer vissza tud nézni a táborra, ahol épp azt a levest viszik a kondérban, ami a kedvence volt a lágerben. Emlékszem, július-

ban vettük fel a jelenetet, amikor a legmelegebb van, de szerencsére aznap úgy jött minden össze, hogy elfogadtam a képet egy késő őszenek, viszont ehhez meg is kellett teremteni a körülményeket, például épp a díszlettel, hogy a megfelelő szögben essenek be a fények, hihető legyen a talajon a sár, meg lehessen adni a szürkés alaptónust... Mindig mindent úgy kell a jelenet köré tenni, hogy az imázst meg tudjuk teremteni és meg is tudjuk őrizni. Ezt a fajta díszlettudatosságot egyébként még a Szabó Pistával kristályosítottuk ki, mondtam már, mindent előre megterveztünk, de különösen a helyszínt, a díszletet, kitérve arra, hogy milyen napszak van a jelenetben, honnan jön majd a fény és mikor. A film rendkívül összetett, ha úgy tetszik, reneszánsz művészet, mert mindenhez érteni kell egy kicsit, mert mindenből magába épít valamit. Semmi nincs magától, minden úgy keletkezik, hogy én odatettem, és azért van olyan színe, mert én azt a színt választottam, mert az fejezi ki a mondanivalómat, ha díszletben forgatunk, akkor azért van egy ablak kivágva a falon, és azért van épp ott kivágva, mert tudom, hogy onnan akarok majd világítani, onnan szeretném a fényt irányítani egy szereplő arcára.

Tanítottam egyszer Norman Jewison filmiskolájában Torontóban, ahol a *Redl ezredes*t elemeztem képről képre, hogy mi miért van, mi mivel függ össze – csak zárójelben, olyanok voltak jelen, mint a Michael Ondaatje, aki *Az angol beteget* írta, és miattam jött oda, mert a *Megáll az idő* volt az egyik kedvenc filmje –, és az előadás végén egy japán kislány odajött hozzám, elmondta, hogy ő még soha nem hallott ilyen fantasztikus és intenzív előadást a filmalkotás folyamatáról, de szeretné megkérdezni: ezt ennyire komolyan kell venni? Hát igen. Ezt ennyire komolyan kell venni. Ezt tanítom most is a hallgatóimnak: a filmben semmi nincs magától, csak amit én elképzelek, megtervezek és megvalósítok. Ide tartozik, hogy korábban a müncheni főiskolán tartottam operatőri kurzust, aminek a végén csináltam egy világítási gyakorlatot, illusztrálva mindazt, amiről nekik beszéltem. Felállítottam két falat, mint egy folyosót, és elkezdtünk játszani vele: mi történik, ha nyitva van rajta egy ablak vagy egy ajtó, milyen, ha úgy világítom be, mint egy kórházi folyosót, mi minden lehet a folyosó végén, és így tovább. Két nap alatt hetvenöt különböző hangulatot csináltam meg ugyanabban a két falból álló térben. Magam is megdöbbentem, miközben tudom, hogy ennél is több minden lehetséges két fal között, de itt a lényeg az, hogy a forgatáson az operatőr csak egyet fog megcsinálni, ezért nagyon nem mindegy, mi van benne, mi az ő, és mi a rendező szándéka.



Fotó: Filmarchívum / Jávor István

4. kép. Angi Vera (középen Pap Vera)

Ezt a fajta alkotói tudatosságot, valamint ezzel együtt a filmjein érezhető szubjektív jelenlétét – és most megint az operatőr Koltai Lajost kérdezem –, érzése szerint mennyire könnyen tudta kibontakoztatni a tengerentúlon? A nyolcvanas évek második felétől főleg az Egyesült Államokban fotografált, és leginkább Szabó István, Giuseppe Tornatore, illetve Klaus Maria Brandauer kedvéért tért vissza Európába és Magyarországra operatőrként...

■ Ami az eredményt illeti, nem az én dolgom eldönteni, de úgy érzem, a legtöbb esetben nagyon is jól látszik, hogy sikerült megőriznem magamat, még akkor is, ha olykor harcolni kellett producerrel, színésszel, rendezővel. Tegyük rögtön hozzá, hogy eleve úgy hívtak a legtöbb amerikai produkcióba, azért kértek fel, mert szerették a munkáimat, a látásmódomat. Úgy kerültem Mexikóba, és onnan Hollywoodba, hogy az akkor már neves mexikói dokumentumfilmese Luis Mandoki négy évvel korábban egy mexikói fesztiválon látta az *Angi Verát*, ami nagyon tetszett neki, így amikor az első amerikai produkciójára készült, elhatározta, hogy minden áron az *Angi Vera* operatőrét akarja, mert hogy az a pali ott Magyarországon – akinek nem sikerült akkor megjegyeznie a nevét – úgy látja az embert, ahogy ő szeretné. Szóval egyszer csak érkezett egy telex a Hungarofilmhez, amin



5. kép. A *Megáll az idő* forgatásán

keresztül az ilyen külföldi munkákat akkoriban intézni lehetett, hogy az *Angi Vera* operatőrét keresik, mert vele szeretnék forgatni a *Gaby – Egy csodálatos élet* című életrajzi filmet az író Gabriella Brimmerről, aki központi idegbénulás miatt csak a bal lábával tudott kommunikálni, úgy írta a film alapjául szolgáló regényt is.

Mandokival egy teniszklubban találkoztunk Mexikóban, ültünk egymással szemben a kertben, és bevallotta, hogy állatira örül, mert az *Angi Vera* operatőrét akarta, de nem tudta, csak később derült ki számára, amikor a Hungarofilm a válasz telexben megírta, hogy én csináltam az Oscar-díjas *Mephistót* és a *Megáll az időt* is, aminek hatalmas kultusza volt már akkor Amerikában. Nagyon érdekes beszélgetés volt, mert Mandoki egy szót sem beszélt magyarul, pedig magyar gyökerei voltak, én pedig akkor még nem tudtam angolul, csak németül – akkoriban sokat forgattunk Szabóval Németországban, meg mellette készítettem sok mindent ott, például egy szép filmet a legendás Wolfgang Staudtéval is –, és volt ott egy arisztokrata származású, öt nyelven beszélő hölgy, aki társproducere volt a filmnek, neki mondtam a magamét németül, ő pedig fordított a Mandokinak

spanyolul. Hamar kiderült, hogy ott nem úgy képzelik a dolgokat, ahogyan én azt a Szabóval megszoktam, mert amikor kérdeztem, hogy mikor egyeztetünk a forgatókönyvről, rögtön visszakérdezett, hogy miért kéne, minden le van írva. Elmondtam, hogyan szoktuk mi ezt csinálni, és persze, Mandoki teljesen beleke-sedett, hogy ez fantasztikus munkamódszer. Végigvettük később az összes jele-netet, Mandoki mindig délután próbált a színészekkel – óriási nevek, Liv Ullmann, Robert Loggia és Norma Aleandro, akit Oscarra is jelöltek ezért az alakításáért –, és vitte magával a jegyzeteit arról, amit reggel átbeszéltünk, a sztárok pedig el voltak ájulva, hogy mennyire felkészült a rendező. Később, amikor *A gyönyör rabjait* és a *Ha egy férfi igazán szeret* című filmjeinket készítettük, maga Mandoki kérdezte, hogy mikor ülünk le átbeszélni a forgatókönyvet. Utóbbi mögött a Disney állt, és eléggé óvatos megközelítésben képzeltek el a producerek a filmet. *A Ha egy férfi igazán szeret* ugyebár egy alkoholista nőről és a férjéről szól, és a stúdió egész egyszerűen félt a témától. Én jeleztem, hogy ahhoz, hogy a film hiteles legyen, mindenképp meg kell mutatni az alkoholizmust, úgy nem mutat-hatjuk be a problémát, hogy a nőt nem látjuk inni, de a producerek nem akarták, hogy az ivásról ennyire nyíltan beszéljünk, erre Mandoki szólt, hogy márpedig ő úgy akarja megcsinálni, ahogy a Lajos. Meg kellett vívni a csatát, hogy felvegyük azt a jelenetet, ahogy a nő kimegy a házból, kiveszi a kukából az üveget és iszik belőle. De nélkül semmit nem ért volna az egész film!

Az alkoholista fiatalasszonyt alakító Meg Ryannel nem volt konfliktusa abból, hogy megmutatja, milyen nyomokat hagy valakin az ital?

■ Dehogynem! A sztárok nagyon kényesek tudnak lenni a külsejükre, és arra az imázsra, amit már kialakítottak magukról, de aztán megértette, hogy én őt szolgálom – és persze vele együtt a történetet. De ha már a színészi érzékeny-ség szóba került, épp *A gyönyör rabjai* forgatásán kaptam meg az egyik leg-szebb mondatot, egyenesen Susan Sarandontól. Hozzá tartozik a történethez, hogy a film egyik producere, Mark Rosenberg, aki nagyon kedvelt és támoga-tott engem, és egyébként is rajongott az európai művészekért, azt javasolta, hogy legyen a forgatáson egy camera operator, mert látta, hogy mennyit segí-tek a Mandokinak és közben mindig én ülök a kamera mögött. Nem volt hozzá sok kedvem, hogy átadjam a helyem, de belementem. Megjelent a forgatáson egy pali, Michael Stone, akinek elképesztően jó kreditjei voltak, technikai érte-lemben mindent tudott, iszonyatosan profi volt, de a lélek hiányzott. Fogalma

sem volt arról, hogy mit miért csinálok, csak odaült a kamera mögé és darálta, mindig úgy kellett szólnom neki, hogy kövesse már a színészt. A két főszereplő, Sarandon és James Spader folyamatosan arról beszélnek a filmben, hogy mi tartja össze őket egyáltalán, ugyanis óriási távolságok vannak közöttük, társadalmilag és életkorban is. Egy fiatal marketingesről és egy középkorú pincérnőről van szó. Az ilyen jeleneteket, külön snittekben, úgy vettük fel, hogy a színész valójában nem a másik színészre, hanem a kamera optikája elé tett üvegszűrőre festett apró pöttyre néz, oda beszél, de a pötty mögött ott van a kamerás ember arca is. Intim, személyes mondatok hangzanak el így. Amikor megérkezett Susan Sarandon a felvételre, és meglátta, hogy ott ül ez a számára személytelen valaki a kamera mögött, szólt Mandokinak, hogy „bocsánat, de ezt a mondatot én ennek az embernek nem tudom mondani, én a Lajos arcát szeretném látni közben”. Pedig csukva van az egyik szemem, a másik a keresőbe néz – mégis, ezt a csukott szemű félarcot kérte. Erre aztán rögtön szólt a Spader, hogy ő is a Lajost akarja.

Ugyanebben a filmben van egy elég intenzív erotikus jelenet Sarandon és Spader között, sok közelivel...

■ Igen, még a film elején, ami azért is szükséges, mert anélkül nem is hinnénk el a történetet. Ott külön szólt Susan, hogy nagyon vigyázzak rá, mert nemrég tért vissza a szülésből, ezért óvatosan fényképezem. Nem is mutattam előnytelenül. Emlékszem, világítottam azt a hajnali szeretkezési jelenetet, igyekeztem úgy szervezni mindent, hogy olyan legyen, mint egy angyali üdvözet, meleg fényekkel. Ahogy dolgozom, egyszer csak azt vettem észre, hogy ott áll mögöttem Susan. Nézett rám, aztán azt mondta, csak annyit szeretne, hogy tudjam, bízik bennem az életem végéig.

Ilyen helyzet férfi színészekkel is volt, nagy, amerikai legendával. A *Hemingway és én* című filmben világítottam a mozit, ahol szmokingba öltözve próbál kikezdeni Richard Harris Piper Laurie-val, Robert Duvall pedig messziről nézi őket és jól szórakozik. Szóval világítás közben azt vettem észre, hogy ott ül az egyik páholyban Duvall, aki nagyon kemény ember, forgatás alatt mindvégig karakterben marad, nem is nagyon lehet hozzászólni, de egyébként nem kellett volna ott lennie, mert neki akkor szünete volt, nyugodtan elmehetett volna enni vagy a lakókocsijába pihenni. Nem foglalkoztam vele különösebben, de később rájöttem, hogy azt nézi, hogyan végzem a munkámat, mert aszerint fog viszonyulni

hozzám. Aztán amikor egyszer adódott egy rossz világítási helyzet, mert szerencsétlen helyen sütött a nap a floridai parkban, ahol külsőztünk, szóltam neki, hogy arrébb kellene ülnie kicsit. Rögtön kérdezett: „ezt most te kéred, vagy a rendező?” Mondtam, hogy én, mire bólintott, hogy jó, akkor megcsinálja. Azt a filmet látta később Jodie Foster, aki rögtön hívott operatőrnek az *Egy békés családi ünnep* című filmbe, amit ő rendezett, mert azt mondta, azzal akar dolgozni, aki úgy látja az embert, ahogyan én.

Egy évtizeddel később már rendezőként is hatalmas sztárokkal dolgozott együtt az Estében...

■ Vanessa Redgrave, Claire Daines, Toni Colette, Meryl Streep, Glenn Close... Hatalmas színészgárda jött össze, nagyon jó érzés volt, hogy elfogadtak és hittek nekem. Főleg Redgrave, aki egyébként magyar mániás, ötvenhatban elment Londonban mindenhová, ahol tüntetni lehetett értünk, és akivel nagyon jól lehetett dolgozni, mert folyamatosan kérdezett, mit és hogyan szeretnék, mert úgy fogja megcsinálni. Azt a filmet részben a *Sorstalanságnak* köszönhetem. Susan Minot írta a regényt és az a Michael Cunningham a forgatókönyvet, aki *Az órákat* is. Együtt nézték meg a *Sorstalanságot*, amit egyetlen művészmozi játszott New Yorkban, valamikor délután. Ezt így mesélték el nekem, hogy szinte ugráltak az utcán, hogy végre megvan a rendezőjük. Aztán az egész forgatás a szeretet jegyében zajlott.

Most ugyanezt a szeretetet szeretném az új filmem forgatásán is kialakítani. Semmelweis Ignácról forgatok majd, jövőre, a legkeményebb korszakáról, a bécsi éveiről. Nagyon szép a forgatókönyv, többek között Maruszki Balázs írta, Lajos Tamás a producer, akinek több sikeres történelmi filmet is köszönhetünk, és az egészben persze lesz egy finom áthallás a mostani világjárvány kiváltotta orvosi és kutatói kihívások és Semmelweis anyákat megmentő felfedezése között. Nagyon várom már a forgatást, tanárként is, mert itt a gyakorlatban tud megvalósulni a mesterképzés, ugyanis viszem a tanítványaimat magammal a forgatásra, hogy lássák is, amiről beszélek.

Ki lesz az operatőr?

■ Nagy András, akit generációjának egyik legjobb magyar operatőrének tartok, nagyon szép dolgokat csinált már (*Fehér tenyér, Johanna, Bibliothèque Pascal*,

Örök tél, Apró mesék – a szerk.) és úgy érzem, nagyon hasonlóan gondolkodik, mint én. Ahogy ő látja az embert, ahogy a fényel megsimogatja az arcot, az nagyon közel áll hozzám. Kamondi Zoltán *Halj már meg!* című filmjének forgatásán találkoztunk, annak én voltam a kreatív producere, aztán most a Szabó legutóbbi filmjénél, a *Zárójelentés*nél is ott dolgozott velem a közvetlen munkatársamként.

A 2020-ban bemutatott Zárójelentés egyben az első digitális filmje. Sokan úgy vélik, hogy a celluloid helyét végérvényesen átveszi a digitális technika. Ön szerint ez milyen gyakorlati és esztétikai következményekkel jár?

■ Épp az András segített sok mindenben a *Zárójelentés* forgatásán a digitális technikával. Vagyis elsősorban van egy olyan oldala a dolognak, hogy a hozzám hasonló régi motorosoknak meg kell szokniuk egy új technikát. De világításban, kompozícióban és ennek megfelelően a végeredményben alig van különbség, ha olyan ember áll a kamera mögött, aki nem csak tudja, de érti és érzi is, mit miért csinál. Sokat küszködtem én is ezzel, mert az ember képes ragaszkodni ahhoz, amit megszokott és megszeretett, de ma már tényleg nincs messze a digitális kép a nyersanyagtól, és azért a nyersanyagnak van egy óriási költségvonzata, azt meg kell vásárolni, azzal gazdálkodni kell, el kell vinni a laborba, ott jó, ha az embernek van egy jó fénymegadója, és így tovább.

Persze, mi még a klasszikus analóg kamerához vagyunk hozzászokva. Mondtam már korábban, egy régi Arriflex kamerával kezdtem, ami ráadásul úgy zúgott, hogy nem lehetett tőle hallani a színészt, mindent utószinkronnal kellett megcsinálni. Annak aztán az volt a nagy előnye, hogy újból meg lehetett írni a dialógusokat, ha később valami nem tetszett. Voltak színészek, akik ebben zseniálisak voltak. Törőcsik Mari úgy tudott játszani és szöveget mondani a felvételnél, hogy aztán később bármire bármit meg lehetett változtatni. Pedig egészen biztosan zavarta a színészeket a gép, mégis tudtak játszani.

Így csináltuk az összes nagy filmünket, az *Angi Verát*, *A ménesgazdát*, még a *Mephistót* is ilyenekkel forgattam. Ráadásul mi akkoriban itt Kelet-Európában nem jutottunk hozzá semmihez. Kamerát venni szinte lehetetlen volt, mert az valutás cikknek számított, viszont alkatrészt be lehetett szerezni. És voltak nálunk valóságos zsenik, igazi csodatechnikusok, akik az alkatrészekből képesek voltak összerakni a kamerát. Annyira tudtak, hogy ha ez az Arriflex mérnö-



6. kép. A ménesgazda (Madaras József)

keinek fülébe jut, rögvest állást kínálnak nekik. Ez volt a hőskor, de a digitális technikától még nem tűnik el a kép lelke.

Pedig vannak, akik szerint a digitális technika egyet jelent a mozi halálával...

■ Ismerem ezeket a mondatokat. Annak idején Vittorio Storaro – az *Utolsó tangó Párizsban*, az *Apokalipszis most*, a *Vörösök* meg *Az utolsó császár* legendás operátőre –, aki nagyon jó barátom, szintén kétségbeesetten mondogatta, hogy vége az életünknek, eltűnik a filmszalag. Aztán tessék, néhány éve ő győzte meg az ugyancsak celluloidmohikán Woody Allent, hogy forgassanak digitálissal, mert egy rakás olyan dolgot meg tudnak csinálni, amit a filmmel nem lehet. Spielberg is mondta, hogy amíg Kodak van, addig ő arra forgat, később pedig csak kipróbálta a digitális kamerázást. Persze ezt a ragaszkodást meg tudom érteni, mert a Kodaknak magának illata van, amikor befűzik, akkor ott valami felszabadul, az olyan, mint az autóversenyzőnek a benzingőz.

De ezek a példák is azt mutatják, hogy még olyanok is, akik korábban elvből elutasították a digitális képalkotást, kíváncsiságból, kísérletező kedvből vagy más okokból, de el tudnak csábulni. Már csak azért is, mert a technikai fejlődés adottság, azt az alkotó egymaga megállítani nem tudja, természetes, hogy megnézi, képes-e azzal az újjal jutni valamire. Ahová ki akarok lyukadni az az, hogy ez a vita nagyon ki van élezve. Jó dolog, hogy vannak, akik foggal-körömmel ragaszkodnak a celluloidhoz, és minél tovább meg akarják őrizni, ahogy az is jó dolog, hogy a digitális technikának köszönhetően olyanok is tudnak alkotni, akiknek nagyon oda kell figyelniük a költségvetésre, és épp a digitális kamera miatt tudtak elmesélni egy szép történetet.

Ugyanakkor a digitális forradalom az egész filmiparra hatással van, beleértve a filmnézési szokásokat is. Sokan ijedten keresik a filmszínházak helyét a streaming szolgáltatók korában...

■ Az otthonülő néző kényelmének kiszolgálása már a VHS-el elkezdődött, sőt, már a televízió megjelenésekor sokan kongatták a vészharangot, aztán mégsem halt meg a mozi, viszont a tévés műhelyek egy rakás izgalmas filmet termeltek ki magukból. Annak idején mi is készítettünk Szabóval tévéjátékokat a németeknek, de közben készültünk a következő játékfilmre. Minden attól függ, hogy az adott keretek között megtalálja-e az alkotó a saját szabadságát, tud-e érvényes és szerethető dolgot mutatni, akar-e kísérletezni, van-e benne ambíció.

Ott van például az Alfonso Cuarón, aki az Emmanuel Lubezkivel együtt az asszisztensem volt a *Gabynál*, nagy barátok, dolgoztak is együtt sokat, az első Oscar-díjaikat ugyanazért a filmért kapták. Cuarón a legutóbbi filmjét, a *Romát* már a Netflix-nek forgatta, és kapott érte három Oscar-díjat, amiből személy szerint az operatőrit kissé túlzásnak érzem, de most nem is ez a lényeg, hanem az, hogy még egy épp divatos, felkapott alkotó is úgy érezheti – ahogy egy olyan legenda is, mint Scorsese –, hogy érdemes élni egy alapvetően otthoni filmnézésre szakosodott cég ajánlatával, nem pusztán a megélhetés miatt, hanem mert megvalósíthat valami számára fontosat. Vagyis miközben a streaming veszélyforrás lehet a mozi szempontjából, lehetőség is az alkotó szempontjából. Aztán ugyanaz az alkotó később szeretne újból filmet forgatni a mozinak is, ahol egyébként kínálati dömping van.



Fotó: Filmarchivum/B. Müller Magda

7. kép. Mephisto (Klaus Maria Brandauer)

Ha jól tudom, az Önről elnevezett megvilágítástechnika, ami „lajosing” néven került az amerikai operatőr szakzsargonba is épp egy tévés produkció idején született...

■ Egészen pontosan a Kanadában forgatott HBO-produkcióban, a *Régi bűnök, újvilágban* kristályosodott ki, igen. Kényszerhelyzet szülte, azon kellett gondolkodnom, hogyan tudom nem szokványos módon használni a visszavert fényt. Meleg tónusú világot akartam, ezért végül a sötét bútorok reflexfényét használtam, azaz a díszletelemek megfestették a fényt. Ezt aztán a kinti kollégák elnevezték lajosingnak, vagyis ha azt akarják csinálni a visszavert fényvel, amit én, akkor lajosolnak.

Azon a forgatáson egyébként volt egy kellemetlen színészélményem. George C. Scott játszotta a főszerepet, na, vele egyáltalán nem lehetett kapcsolatot kialakítani. Volt egy hosszú beállítás: áll Scott egy lakásban és énekel, aztán elfordul róla a kamera, átmegy az egész lakáson, majd visszaérkezik rá. Ezt a snit tet nem sikerült elsőre úgy felvenni, ahogy szeretnénk volna, ezért a rendező, Jeremy Kagan szólt Scottnak, hogy kellene még egy felvétel. Mire ő értetlenkedni kezdett, mégis miért akarjuk megint felvenni. Kagan pedig nagyon türelmesen elkezdte magyarázni, hogy azért, mert hosszú a beállítás, és meg kellene ismételni, mert volt pár hiba. Mire a Scott: „én jó voltam az elsőben is.” Iszonyú vita után hajlandó volt még egyszer megcsinálni. Ilyen volt a Scott, pont mint A tábornokban, vagy Kubricknál a Dr. Strangelove-ban. Vele aztán kicsit később majdnem forgattam egy filmet.

Mármint Stanley Kubrickkal?

■ Vele. A budapesti lakásomon hívott Jan Harlan producer, és egyben Kubrick sógora, hogy Kubrick találkozni szeretne velem. Ez 1993-ban volt, nekem pedig egyébként is dolgom volt Londonban, mert egy megghiúsult produkció 25 ezer dolláros bánatpénzt fizetett, szóval könnyen mondtam igent az akkor még eléggé homályos szándékú invitálásra. Később sem lett sokkal tisztább a kép, bár az kiderült, hogy Kubrick vagy féltucatnyi filmemet tudta fejből, beállításról beállításra. Küldött értem egy sofőrt, aki elvitt a házába, ahol Kubrick elkezdett faggatni. Félelmetesen nézett ki, régi, elnyűtt katonakabátban, sok helyen lukas, viseltes farmerrel és egy ugyancsak lukas fehér tornacipőben. Öt percenként járt ki pisilni, de egyébként közben megállás nélkül csak kérdezett. De valami egészen

elképesztő dolgokat, például, hogy hol lehet Budapesten olyan inget kapni, mint amit a negyvenes években hordtak, meg hozzá gombokat. Meg hogy hol lehet holokauszt túlélőkkel beszélni. Csupa ilyesmit. Egy idő után nyilvánvalóvá vált, hogy holokausztfilmeket akar készíteni, amihez le is akart szerződtetni 24 hétre. Viszont folyamatosan húzta az időt, engem meg közben keresett Brandauer, hogy ajánlatot kapott a *Mario és a varázsló* megrendezésére, de ő nélkülem nem tud forgatni, és ha azt mondom, hogy nem vállalom, akkor bemegy a stúdióba és közli, hogy nem lesz film. Írtam Kubricknak, hogy készítenék egy filmet a barátommal, nem tudom, meddig lehet még várni a közös munkára, mikor kezdődne a forgatás, mire visszaírta, hogy „neked most a barátodnak kell segíteni”. Aztán megtudtam, hogy hívott ahhoz a filmhez másokat is, nagyon komolyan meg akarta csinálni, de végül elvetette az ötletet, amikor látta a *Schindler listáját*.

Rengeteg ilyen történetem van. Tele az életem olyan eseményekkel, amikből lehet alkotóként és tanárként is meríteni. Mert azt meg kell tanulni a diákjaimnak, hogy hogyan dolgozzunk fel egy meghiúsult forgatást, hogyan alakítsunk ki kapcsolatot az alkotótársakkal, a színészekkel, hogyan győzzük meg őket, hogy csatlakozzanak hozzánk, és megint hogyan, hogy elfogadják az instrukcióinkat és érveinket. Ennek a része az is, hogy Vecsery Jánossal, aki az operatőr mesterszak vezetője, összehozzuk a két osztályt, hogy kialakuljanak erős rendező-operatőr kapcsolatok. Tanárként nekem most ez is a dolgom, tudást átadni, kapcsolatok létrehozásában segíteni, és főleg észrevenni, ki mi felé gondolkodik, milyen egyéniség. Ami pedig a pedagógiát illeti, egyetlen dolog van, amihez ragaszkodom, mert végül is ez az, ami összeköti mindenkit – a szeretet.