

MAGYAR KÉPMESTEREK: HILDEBRAND ISTVÁN

Egy fényt, egy sugárt

FAZEKAS ESZTER

A NAGY KÖLTSÉGVETÉSŰ MAGYAR TÖRTÉNELMI FILMEK (A KŐSZÍVŰ EMBER FIAI, EGY MAGYAR NÁBOB, KÁRPÁTHY ZOLTÁN) BRAVÚROS OPERATŐRE ÚJÍTÓ SZELLEMÉT BÓDY GÁBOR PSYCHÉJÉBEN TUDTA IGAZÁN MEGMUTATNI.

„Egy fényt, egy sugárt
s egy képet fest az igazság
Mégis ezerképpen kerül előnkbe nekünk
Nem csoda,
Mert amint sűrű vagy ritka az elme,
úgy szegi a sugárt célja és iránya feléd.”
(Bódy Gábor: *Psyché*)

Bódy Gábor *Psyché*jének talányos prizma-jelenete a saját médiumára is reflektáló etűd. A film csupa ilyen romantikus, mégis ironikus, önmagát is idézőjelbe tevő, vizualitásban tobzódó fűzéből áll. A fényjáték, amit az operatőr, Hildebrand István a *Psyché* kezében tartott üvegprizmával létrehoz, lehetővé teszi, hogy a néző szemé „kozmosz szemként” rányíljon az „egészre”, s ezekben a szívárványszerű fénytörésekben megérezze azt a sajátos szellemtörténeti ívet, amelybe Bódy Nárcisz és *Psyché* valamint a fantasztá Zedlitz báró között zajló szerelmi háromszögtörténetet beágyazta. Nemzeti és létvíziók, művészet és élet romantikus összefonódása, különös, reflektált „mozgástanulmányok” jelennek meg a nemzetiszínű prizma fényében. A megsokszorozott, egész filmen végigvonuló tükröződések és fényjátékok látványos elemei annak a módszernek, amellyel Bódyék egy sajátos időprizmát hoznak létre: miközben kiemelik a korból, reflektívvá és mágikussá teszik a filmképet, amely fölött ott hömpölyögnek 150 éven át a felhők.

Miután számos operatőr könnyűnek találtatott a Weöres-mű nyomán készült vízió „bio-radikális”, „konceptuális”, „foto-grafikus”, nem létező terekben játszó képi világának formába öntésére, az a rendkívüli eset állt elő, hogy Bódy megkereste a nálánál húsz évvel

idősebb mestert, aki olyan gigantikus tévé-sorozatokban, mint a *Sztrogoff Mihály*, a *Manon Lescaut* vagy a *Nagy Károly* már hatalmas rutint szerzett. Első beszélgetésüket Hildebrand lakásában Tomita Isaio *Egy kiállítás képei* című fényorgonával kísért szintetizátor-zenéje festette alá, amelynek sokrétegű világában a rendező képzelete elszabadult, s meggyőzte magát arról, hogy jó helyen jár. Közös volt bennük a filmezés szabadsága, ahogy megállás nélkül lázadtak a korszak konvencionális képkultúrája ellen. Bódy új képrögzítési eljárásokkal, nyelvi analízisekkel, Hildebrand pedig az újszerű kifejezést leginkább szolgáló technikával. Csodálatos adománya az életnek, hogy az utolsó filmjében végre mindent kipróbálhatott a vörös és lila égtől, osztott szűrőktől a latenzifikáláson át a lézerig. Máig érthetetlen, hogy a *Psyché* lett Hildebrand hattyúdala. Hogy alkotóereje virágjában vonul ki a magyar filmgyártásból. Nagy keserősége az is, hogy ezt a posztmodern kort megalapozó, egyszerre filozofikus és mégis remekül fogyasztható munkát akkoriban nem értékelték. A háromrészes verzió eltűnt a televízióban, miközben a nemzetközi fesztiválokon a vele egy időben készült *Megáll az idő* és a *Mephisto* meghozta a magyar film legnagyobb sikereit. Ám e filmek operatőri világában is megjelentek mindazok a nyersanyagokkal, érzékenyítéssel, hívásértékekkel, színes fényekkel való kísérletezések, amelyeket Hildebrand mindenkinél korábban, még a hetvenes évek elején kezdett el a filmlaborban a KODAK képviselőjeként és a Mafilm Képosztály vezetőjeként.

Derékba tört életműve ugyanolyan jellegzetes, megmagyarázhatatlan tü-

nete a szocialista korszak kultúrájának, mint Bódy Gáboré. Hildebrand pályája 35 év után szakadt meg. A hatvanas évek magyar újhullámát meghatározó, nemzetközi elismertséget szerző rendezők mellett felhívó operatőri iskola arról lett világszerte híres, hogy az operatőreit nem csak a forgatókönyv technikai megvalósítójának, hanem „dramaturg-operatőröknek”, a rendezővel egyenrangú alkotótársaknak tekintette. Hildebrand hosszú pályája során az egyenrangúság talán néha megadatott, de nem járt együtt az újító törekvésekkel is teljes mértékben azonosulni tudó rendezői szemlélettel, s ez tragikus töréseket jelentett pályáján. Sok rendezővel dolgozott, legkomolyabb „házaságai” Várkonyi Zoltánhoz és Keleti Mártonhoz, a két „legnézettebb” rendezőhöz fűzték, akikkel a legnagyobb költségvetésű filmeket fotografálhatta. Várkonyival nyolc filmet készített, köztük a romantikus Jókai-feldolgozásokat, Keletivel hetet, köztük olyan kiemelt produkciókat, mint a *Szerelmi álmok* vagy az ötrészes *Aranykesztyű lovagjai*. Ezekben a nagyon népszerű filmekben váltak filmsztárrá a hatvanas évek legnagyobb színészei: Darvas Iván, Ruttkai Éva, Latinovits Zoltán, Kis Manyi, Feleki Kamill és a többiek. Ő forgatta a Metro Goldwyn Mayerrel az első amerikai-magyar koprodukciót, a cineráma rendszerű *Az aranyfejet* is (1963). Több filmet jegyzett még Fejér Tamással, Hintsch Györggyel, Nádasy Lászlóval, Mészáros Gyulával, egy-egy film erejéig forgatott Jancsó Miklóssal, Fábri Zoltánnal, Gertler Viktorral, Marton Endrével. Noha folyton kísérletezett, alkati avantgardizmusa korán jött, de nem bontakozhatott ki kellőképpen, mert Jancsó első szárnypróbálgatásai után Bódyig nem találkozott alkotáshoz hasonló formaérzékesységű rendezővel. Ezek a zömében saját korosztályából kikerülő alkotók elsősorban hatalmas szakmai rutinja, technikai megbízhatósága miatt választották, de nem feltétlenül akarták nyughatatlan kísérletező vénáját, a benne rejlő rengeteg tartalékot, technikai arsenált mozgósítani, és nehezen viselték vitatkozó, a látvány szempontjait folyton érvényesíteni akaró habitusát.

Néhány kiemelkedő vizuális megoldásán keresztül azt szeretném érzékelteni, milyen szerepet töltött be az általa fotografált látvány. Mert az első szó, ami Hildebrandról eszünkbe jut, a

látvány. Életművének nagy pillanataiban mindig saját eszközét vallatta; úgy próbált a szegényes anyagi és technikai körülmények között újítani, hogy sosem meredezett bele egyetlen sémába.

A „FORMALISTA” HÍRADÓS

A Felsőcsatárról származó szegény falusi fiú egy nap krumpliosztásra indul, amikor tizennyolc évesen, a leventeélet pokla után 1946-ban bekerül Színművészeti Főiskolára, a háború után indul első évfolyamba. A Balázs Béla, Radványi Géza, Hegyi Barnabás előtt zajló szinte népmesei felvételi után Makk Károly, Kovács András, Vámos László és Fehér Imre osztálytársaként ő lesz az egyetlen operatőr hallgató.

A szakmáról Hegyitől és asszisztensétől, Fejér Tamástól mindent tapasztalattól tanult: darabjaira szedtek kamerát, optikákat, befogták őket híradózni, s a készülő filmeknél asszisztenskedtek. Szorongásként élte meg, hogy előzmények, eszköz-, ember- és nyersanyaghiány közepette mindenhez azonnal értenie kellett volna. Mindez rászorította a permanens kísérletezésre. Másodikos, amikor már a főiskola pincéjében laborálnak, s egy hajszárítóból, egy üzemből, egy Leica objektívjéből, egy haditudósító gépből kiszedett kazettával és egy amerikai továbbító szerkezettel felhúzható kamerát fabrikál. (Képzeld el, ahogy egy leffegő fülvédővel

„A szükségből erényt kovácsol”
(Hildebrand István)

forogat, mert a volt hajszárítóból hullanak a szikrák). A kezdetek ígéretek. Radványi Géza *Valahol Európában* (1947) című filmjében – miközben akasztott embert és törvényszolgát is alakít – már tanára, Hegyi Barna asszisztense, miközben werkfilm is forogat. Banovich Tamással Hajdúhadházán készült filmjén (*Gyerekváros*, 1947) büszkén hirdeti a felirat: ez a Színművészeti Főiskola első vizsgafilmje. Hildebrand már 1949-ben a Híradó és Dokumentumfilmgyárba kerül státuszba, ahol egészen a Budapest Filmstúdió alakulásáig dolgozik. A HDF állományából játékfilm készíteni csak az ötvenes évek végétől, a Nemeskürty István közreműködésével 1957-től alakuló Budapest Filmstúdióban lehetett kedvező körülmények között.

A korszak négy új operatőre közül csak Illés György pályáíve töretlen; Szécsényi Ferenc, Forgács Ottó és Pásztor István csak az ötvenes évek derekán forgothat játékfilm. A híradózás napiparancsba adják, hol, mikor és kivel lehet forogtatni. Ez alatt az idő alatt mintegy hatszáz híradó- és dokumentumfilmet készít. A szükségből erényt kovácsol. Mindent megtanul kézikameráról, kránról, lábfahról, nyersanyag-takarékosságról. De legfőképpen a kompozícióról, az eseménynek való nyitottságról.

Egy Rákosi-beszédre, mondjuk, mindössze 120 méter, sokszor maradék háborús nyersanyag áll rendelkezésre.

A szöveget kiadják előre, kijelölik, mikor indul a felvétel, intenek, mi legyen totalban, mi közelin. Egy focimeccshez pedig összesen 60 méteres rollnit biztosító kazetta áll rendelkezésre. A felvételt úgy kell elindítani, hogy lehetőség szerint a gól is beleférjen. Megtanulja a lendületes, lényegkiemelő plánozást, keresi az újításokat. Így például a legnagyobb úszókról készült színes sportfilmben (*Bajnokaink a víz alatt*, 1953) kikísérletez egy víz alatti guruló szerkezetet, amelybe beletették a kamerát, ő pedig fölülről, periszkópkeresőn át nézett a gépbe. A filmben dinamikusán váltogatják egymást a víz alatti, oldalról kísérő, hátulról felvett, vagy akár szembe úszó felvételeket. (Ezeket a technikai megoldásokat később professzionálisabb körülmények között alkalmazza a Kollányi Ágostonnal forogtatott horvát-magyar természetfilmekben: *Nagyítóval a tenger alatt*, *Mon-gúzok szigete*, 1958).

Ekkortájt mindenfajta elrugaskodás a szocialista realizmus sematikus megoldásaitól nem művészi, hanem politikai vétségnek számít. Amikor kocsikeréken át vagy a pocsolják tükrében fényképezi a tájat, „formalistának” bélyegzik.

„A FILMBEN A LÁTÁNY A LEGFONTOSABB”

A sematizmus lakozott politikai valóságának nagyon megfelel a háború előtti filmekből örökölt, „eibeni” világítás-struktúra, a feldíszített hangulatokkal bevilágított díszlet. Ezzel a bebetonozott iskolával kezdetben csak az *Ének a búzamezőkről*, a *Valahol Európában* és a *Talpalatnyi föld* neorealista stílusú filmjeit fotografáló két operatőr, Hegyi Barnabás és Makay Árpád szakítanak, de ők sem nyíltan. Kézikamerázni például csak úgy lehet, ha nem vehető észre a felvételen, hogy nem a százkilós Debrivel csinálják. A filmművészet Sztálin halála után, az olvadás időszakában születik lassan újjá. Művészileg komponáló operatőrre Sztálin halálakor hirtelen nagy szükség van. A híradófilmgyár azzal küldi ki Hildebrandot, hogy a Generalisszimus haláláról tudósítson. A helyszínen derül csak ki, hogy a temetést nem kell felvennie, ezzel szemben egyéves tudósítói munkára küldik. Ezalatt alig van munkája, viszont összebarátkozik a szovjet avantgárd legnagyobb alakjának, Szergej Eizenstein operatőrével, Eduard Tiszével. Elemzik a perspektíva emberi agyra gyakorolt



hatását; megtanulja tőle, hogy a fény nem dekoratív, összekötő, hangulatilag egységesítő elem, hanem a dramaturgia, a filmben megvalósuló dráma elsődleges eszköze, amellyel festeni lehet a lelkiállapotokat. Heti három alkalommal elemzik végig Eisenstein filmjein a fénydramaturgiát, a világitás, kamerakezelés, a különböző objektívek optikai hatásait, a torzítások, nagyítások, a makettek lehetséges megoldásait, a monumentalitás eszközeit, a mozgások dinamizmusát. Ezek az élmények a későbbiekben nagyon meghatározzák szemléletét és anyagához való viszonyát.



Jancsó Miklós, akivel számos dokumentumfilmet forgat, egy hatvan-nyolcas interjúban Szekefű Andrásnak és Förgeteg Balásznak így nyilatkozik: „Nálunk a képkompozíciót a dokumentumfilmben, egyáltalán a kisfilmgyártásban a Hildebrand hozta be.” A merész komponálás már a Jancsóval forgatott munkáiban is megjelenik, egyrészt a monumentalitásban, a perspektívák meghökkentő megválasztásában (*Nyolcadik szabad Május 1.*), másrészt a kép expresszivitásában (*Galgamentén, Ősz Badacsonyban*).

A forradalom után – amikor számtalan helyszínen fényképezett – ő készíti a HDF első játékfilmes vállalkozását, a *Gerolsteini kalandot*. Óriási feladat a habkönnyű népszórakoztatást, számtalan makettes jelenetet tartalmazó filmet megvalósítani. A film legmulatságosabb jelenete, a táncos, kergetőzéses verekedés a kocsmában, amelynek néma jeleneteit fölülről, a csilláron keresztül fényképezi kézikamerával, az élőhangos részeket meg a nehézkes Debrie géppel. A párbajjelenetek komponálása meghökkentően újszerű, főleg egy milliós nézőszámot, kasszasikerként jelentő operettfilmben.

A következő években Hildebrand sokféle stílusban újít. B. Nagy László 1964-ben, a magyar operatőrökről szóló tanulmányában így ír róla: „Az első intellektuális, tudatosan kísérletező operatőrünk (...) gondosan értelmezi a kezébe került történetet. A filmet drámai egységében komponálja meg.” A *Razziában* és a Várkonyi Zoltánnal forgatott *Merényletben* drámai szempontból rúgja fel a világitási konvenciókat. E filmekben a főfény számtalanszor nem

a főforrás felől jön, hanem a történetek lélektani értelmét szolgálja. Legszebb példája a *Merénylet* szellemvasút jelenete, ahol torzító tükröket alkalmaz, a szereplők szemét pedig apró fényforrással világítja meg.

Wiederman Károly *9 perc* című 14 perces 1960-as rövidfilmjében Hildebrand a pusztá vizualitás eszközeivel jeleníti meg azt a lelki folyamatot, ahogy egy bokszoló beszáll a ringbe. A film szinte minden képkockája az ökölvívó szubjektív nézőpontjából forog. Hildebrand beöltözik bokszolónak (akit egyébként Madaras József alakít), s egy Arriflex kézikamerával egyetlen snittben megáll a sportcsarnok szélén, bejön, megnézi a közönséget, bebújik a kötelek közé, megnézi az ellenfelet, síkporba mártja a lábát, megnézi a közönséget és megszólal a gong – mindez tehát egyetlen snitt. A méltatlanul elfelejtett film nyer ugyan elismerő oklevelet Oberhausenben és Melbourne-ben, ám – talán a történet egésze, szűzsége miatt – nem válhat a magyar rövidfilm új hullám első fecskéjévé.

A Marton Endrével és Hintsch Györggyel forgatott *Katonazenében* (1961) már hatalmas tömegeket mozgat, s a színek hangulati hatásaival kísérletezik. Az ötvenes évek végének lélektani irányzatához tartozó film tisztiszolgafőhőse felettese helyett magára vállal egy gyilkosságot, vakon bízva abban, hogy a tiszt nem hagyja őt magára. Kaál Samu kivégzésekor fokozatosan elveszti színét a film, így a jelenetsor kontrasztba kerül a millenniumi látzatvilágot végtelen passzázsokkal

„180 fokban látta a világot”

(Az aranyfej forgatásán – Hildebrand a Jupiter-lámpa alatt)

leíró plánozás monumentalitásával, az élénk színek addigi tobzódásával. Majd a film végén ismét fölerősödnek a színek: az élet megy tovább.

A színdramaturgia kontrasztja – a korszak egyéb lélektani munkáihoz hasonlóan (*Vasvirág, Csempészek, Édes Anna, Bakaruhában*) – rendkívüli kifejezőerővel emeli ki az egzisztenciális kiszolgáltatottságot. A színkezelés Hildebrand munkáiban mindig a dramaturgiát szolgálja, nem jelenik meg egyedi stílusként, mint később az Illésiskola világhírűvé vált operatőrjeinél, Koltai Lajosnál vagy Ragályi Elemérnél.

Modernista operatőri formamegoldásait tekintve is kiemelkedik e lélektani filmek közül a Fejér Tamással készített *Kertes házak utcája* (1962). A régi baráttal és tanárral teljes egyetértésben dolgozó operatőr ebben az antonionis hatásokat mutató intellektuális melodramában a *9 perc*nél tapasztalt szabadsággal mozgatja kameráját. A vizualitás elsődleges szerepet játszik abban, hogy a filmben ábrázolt hangulatok összetett emberi kapcsolatokba „látnak bele”. A szerelmi háromszögtörténetben válaszút elé kerülő nőalak magányát, feszültségét vibráló, tapogató passzázsokkal, körbekocsizásokkal ábrázolja az őt kísérő, a belső terekben körbejáró kamera. A mozgások az aszszony elidegenedtségét, üres térbe vetettségét írják le. A szerető és az aszszony besurranása a hátsó lépcsőn a szállodába a kézikamerázás bravúrja. Hildebrand a lépcsőn hátrálva veszi fel őket, majd az emeleten egy pillanatra lassítva a hátuk mögé kerül, bekíséri őket a szobába, hogy ismét szembeke-

rüljön velük – egyetlen snittben. E mozgás feszültsége aláhúzza a jelenet lehetetlenségét, a kapcsolat irrealitását: az együtt töltött éj után mindkettjüknek vissza kell térni házasságukba, elhíde- gült életükbe.

SZUPERPRODUKCIÓK

1963-ban, a kubai válság idején a Kelet iránt érdeklődő szuperhatalom életének legnagyobb technikai kihívása elé állította a magyar operatőrt. Hildebrandot jelölték ki *Az aranyfej*, az első amerikai-magyar koprodukció operatőrének. A Buddy Hackett és George Sanders főszereplésével Magyarországot a Nyugat felé népszerűsítő, krimibe oltott anizsifilmlet cineráma technikával készítette a Metro Goldwyn Mayer, és Londonban hatalmas félkör alakú vásznon vetítették. A Szent László-herma körül zajló nemzetközi bonyodalmak technikatörténeti szempontból a nemzetközi szakirodalomban is jegyzett darabbá avatták a művet, mert ez volt az első olyan cineráma technikájú film- anyag, amelyet nem három kamerával forgatott szeletből pászítottak össze, hanem egyben vették fel 70 mm nyers- anyagra, Vista Vision eljárással. A film az erre a célra kifejlesztett, három és fél mázsás kamerában vízszintesen for- gott, és félkörben, 180 fokban látta a világot. A kézikamerás részeket (az épülő Erzsébet- híd pillérein zajló üldözé- ses jelenet) pedig egy huszonöt- kilós

kézigéppel rögzítette az operatőr. A véglegesen összeállított képek mérete 65 mm-es filmcsoda. Magyarországnak ebből a darabból persze csak egy élet- len 35 mm-es, szélesvásznú másod- negatív maradt, tehát csak elképzelni tud- juk a nyugati nézők élményét.

A másik anizsifilm, a Hintsch György- gel forgatott *A veréb is madár* viszont már nemcsak mulatságos módon figu- rázza ki a létező szocializmus műkö- dését, hanem módszertanilag is a „for East”. Hildebrandnak nehézkes analóg technikával kell megoldania, ahogy a két Kabos koccint egymással. A jelenet két felét külön vették föl, kockapont-osan, képben-hangban időzítvé. A divat- bemutatás részek nagy találmánya pe- dig az általa kifejlesztett kaleidoszkóp, a felvétel gép lencséje elé tett tükör, mely megsokszorozta az op art-os tér- ben kivonuló manökeneket.

Hildebrand tartós házasságai a kor- szak leglátványosabb tablóit és leg- népszerűbb filmjeit készítő rendezők- kel, Várkonyival és Keleti Mártonnal köttetnek. Mire a kis híradóstúdióból kifejlődő, egyre növekvő Budapest Filmstúdióban Nemeskürty István rendkívüli menedzseri tehetségének köszönhetően a hatvanas évek dere- kán elkészülhetnek a korszak szuper- produkciói, a Jókai-adap- tációk (*A kőszívű ember fiai*, 1965; *Egy magyar nábob*, Kárpáthy Zoltán (1966, Várkonyi), az évtized vé-

gén a Liszt Ferenc regényes szerelmi életén végigkalauzoló életrajzfilm, a *Szerelmi álmok* (1970, Keleti), mind- két rendező látja: Hildebrand számára nincs „lehetetlen”.

Várkonyi megtapasztalja, a számára legfontosabb belső érzések a színészi játékon túl hogyan tudnak a képben, a mozgásban is megjelenni. Gondoljunk csak *Az utolsó vacsora* „Haláltánc”- jelenetére vagy a *Csutak és a szürke ló* dinamikus, kránról közelire váltó moz- gásaira! A Hildebranddal készített ro- mantikus történelmi tablók erénye a későbbi, nem vele forgatott, illusztra- tív *Egri csillagokkal* szemben éppen az volt, hogy lelki oldalról tudta érzékel- tetni a korszakot meghatározó ideákat, amelyben nagy szerepe volt a hideg és meleg színek változtatásának, a din- amikus plánozásnak, s a fényvel festő költői kompozícióknak. Hildebrandnak mindemellett óriási technikai nehé- ségekkel is meg kellett küzdenie. A film mára kultikussá vált jelenetei a monumentalitást makettekkel meg- valósító látványok: *A kőszívű ember fiai*ban a párbajozók mögé üveglapra festett zord alpesi szurdok, *A Kárpáthy Zoltán*ban az árvízjelenet rendkívül di- namikus makettes megvalósítása egy használaton kívül strand medencéjé- ben. Míg a korabeli filmkritika a hősök mitikus elrajzolsága miatt majdnem egyöntetűen rosszul fogadja ezeket a monstre produkciókat, az 1967-es filmszemlén a legjobb operatőr díjával tüntetik ki Hildebrandot.

*A Szerelmi álmok*ban az eredetileg zenész Keleti elsősorban a film kiváló, Richterén és Cziffra Györgyön alapuló zenei anyagá- ra koncentrált, Hildebrand pedig monumentális szin- dramaturgiát dolgoz ki. A KODAK-kal végzett e korai kísérletei bravúrosan kö- vetik a film dramaturgiáját. Liszt virtuóz korszaka pa- zar színekhez társul, a lírai és melankolikus szakaszok pedig elfakulnak, észrevét- lenül grafikussá válnak. A második részben, amikor Liszt már lemond a fényes sikerekről, szinte elszín- telenedik a film. *A Faust- szimfónia* előadása a film különös, kortárs befejezé-

„Ráhúzták a skatulyát”

(Várkonyi Zoltán: *A kőszívű ember fiai*)



INKEY TIBOR FELVÉTELE

se, dramaturgiailag már Liszt továbbbélését mutatja. Ezért a szín-játék itt fordított: fokozatosan telítődnek vele a részletek.

A színpisérletek legszembetűnőbb jelenete a *Funerailles*. Liszt elsiratja a magyar forradalom ügyét – a komponálási folyamatba beavató zenei vízió színesztetikus megoldás. Pokoli vízió... A látvány úgy néz ki, mint egy mai, digitális technológiával készült trükk. A kép fele naturális, másik fele lilában, vörösben úszó árnykép. Fénymegadójával, Fülöp Gézával kifúrták a hívógépet, s egy vörös szűrőn keresztül hívták be a második kopírozásnál *A kőszívű ember fiainak* harci jeleneteit. A jelenetsor a Cannes-i fesztiválon technikái különdíjat kapott.

Miközben sem Várkonyi, sem Keleti nem nézett a keresőbe, Hildebrand szabadon kísérletezett.

Ezek a filmek itthon a legnagyobb nézőszámokat hozzák, Svájtól Peruig az egész világon játsszák őket. A bennük megvalósított bravúrok Henri Langlois, a Cinemathèque Française legendás filmtörténésze közvetítésével olyan nemzetközi történelmi produkciók fényképezésére viszik el Hildebrandot, mint a francia tévé *Nagy Károly*-sorozata, a *Sztrogoff Mihály* (1975) vagy a *Mozart* (1982). A *Funerailles* jelenetsora arról tanúskodik, hogy Hildebrand már egy évtizeddel előbb technikailag fel volt vértézve a *Psyché*-re.

Noha mindent megtett azért, hogy a film mint hatalmas mozivásznakon megjelenő örömmélmény ne veszítse el közönségét, fokozatosan kiszorult a magyar filmgyártásból, s 53 évesen a videó-műfajokkal kezdett foglalkozni. Amikor a nyolcvanas évek végétől megváltoztak a mozinézői szokások, és kinyílt a világ a magyar filmesek előtt, már sikk volt az ő korában még lekicsinylően „bérmunkának” nevezett külföldi megmérettetés: elég, ha csak Ragályi Elemér pazar *Rasputyin* filmjére gondolunk. Mindez az ő operatőri létezésében sokkal konfliktusosabb volt, mint ahogy ezt ma mi látjuk: ráhúzták a szórakoztató operatőr skatulyáját, noha mindent megtett azokért a változtatásokért, amelyek mások munkáiban a magyar operatőri munka progresszióját képviselik.

„A fény nem dekoratív elem”

(Bódy Gábor:
Psyché – Udo Kier
és Patricia Adriani)



SZÓVÁRI GYULA FELVÉTELE

Jelenetek egy operatőr életéből

Az operatőr-portré nem túl gyakori műfaja a filmkritikának, igaz, operatőrökről készült portréfilmekben sem bővelkedünk. Ez utóbbi hiánya sokkal nagyobb rejtély, mert amilyen szegényes a kritikus eszköztára, mikor is szavakkal próbál visszaadni egy-egy operatőri bravúrt vagy költői erejű filmképet, olyannyira könnyű dolga van filmes portrékészítőnek, hiszen egy az egyben tudja megmutatni egy mesterien fotografált jelenet szépségét, eredetiségét, forszát. Kocsis Tibor Hildebrand-portréjának is ez a legnagyobb erénye, az operatőri életművekben járatlan nézők ebből a dokumentumfilmből pontos képet kapnak Hildebrandt látásmódjáról és ars poeticájáról.

A portréfilm ismeretterjesztő funkciója mellett a jellemrajzra is alkalmat ad. A portréfestészetben ez kötelező kúr, a filmes portréban nem feltétlenül. És kényesebb is, amennyiben a mozgókép a festett képnél – legalábbis a közhiedelem szerint – közelebb áll a valósághoz és modelljéhez. Ha vannak is ellenpéldák, a modellek a róluk készült festményeket jóval ritkábban szokták letiltani, mint a filmeket. Az intimitás vékony jég egy dokufilmben, Kocsis filmbeli távolságtartás tehát érthető, ez a távolságtartás azonban mégsem következetes. A film ugyanis belemegy egy hajdani mély sérelem felidézésébe: a magyar operatőrök doyenje, a legendás Illés Papi annak idején kiszekálta az operatőri pályáról Hildebrandot. És innentől recseg-ropog a jég, az addig slágfertig hajdani pályatársak köntörfalznak vagy feszengve válaszolnak a kérdésekre. Amelyek – a távolságtartás jegyében? – a filmben el sem hangzanak. Meglehetőse érdekesebb lett volna egy olyasfajta intimebb mester-tanítvány dialógusban elbeszélni a Hildebrand-legendáriumot, mint amilyenre az akkor még fiatal operatőr Nagy András a *Találkozásaim Hildával* (2008) Hildebrand-portróját építette.

SCHUBERT GUSZTÁV

JELENETEK EGY OPERATŐR ÉLETÉBŐL – Hildebrand István legendáriuma – magyar dokumentumfilm, 2015. Rendező, producer, operatőr: Kocsis Tibor. Szerkesztő, vágó: Konecsny Emőke. Támogató: Médiatanács. Gyártó: Flóra Film International. A Duna Televízió bemutatója. 104 perc.