

„KAMERA VÁLLON, FÉNY SEMMI”

ÁDÁM PÉTER



Raoul Coutard (1924-2016)



A FRANCIA „ÚJ HULLÁM” HITELES VILÁGKÉPÉHEZ SALLANGMENTES OPERATŐRI SZEMLÉLET KELLETT. EZT HOZTA RAOUL COUTARD.

Raoul Coutard-nak, több éves indokínai katonai szolgálattal a háta mögött, az ötvenes évek elején mindössze annyi az ambíciója, hogy némi szerencsével talán el tud helyezni néhány fotót a *National Geographic*-ben. A huszonéves fiatalember, akinek kiváló adottságai vannak a fényképezéshez, nagyon megszereti ezt a varázslatos vidéket, és még leszerelése után is sűrűn visszajár. Két Leicával, egy Rolleiflex-szel meg egy Super-8-as kamerával felszerelkezve – nemegyszer neves etnológusok kíséretében – keresztül-kasul bebarangolja a jórészt még ismeretlen Laoszt, Vietnámot, Kambodzsát, és – arcoktól, tájtól, fénytől megigézve – fáradhatatlanul fényképezi a látottakat (főleg a különböző etnikai kisebbségeket és sajátos tradícióikat). Ekkor tanulja meg, hogyan kell egy fotósnak jó ösztönére hallgatva villámgyorsan dönteni, ha kell, vállalva a kényelmetlenségeket is (csupa olyan tulajdonság, aminek később operatőrként is jó hasznát veszi).

A nagy fordulatok – akárcsak a regényekben – az életben is gyakran kezdődnek véletlen találkozással. Így ismerkedett meg Raoul Coutard is 1952 legelején Saigonban, egy-egy tányér kínai húisleves mellett, Pierre Schoendorferrel. A két férfi megígéri egymásnak: ha egyiküknek sikerül beverekednie magát a filmesek zárt világába, a másik előtt is megnyitja a kaput. És amikor Schoendorfernek, öt évre rá, végre valóra válik a nagy álma, és ren-

dezhet, a Vietnamban megismert fiatal fotóriportert bizza meg az operatőri munkával (aki azért nem volt teljesen kezdő, mert a hadsereg megbízásából már forgatott néhány 16 milliméteres dokumentumfilmet).

Így történt, hogy három film is megpecsételte az Indokínában kötött barátságot: az Afganisztánban forgatott 1956-os *Ördög-szoros* (*La Passe du diable*), az 1959-es *Ramuntcho*, valamint a szintén 1959-es *Az izlandi halász* (*Pêcheur d'Islande*). Közös a három filmben, hogy mindhárom irodalmi műből készült (az első forgatókönyvét Joseph Kessel írta, a másik kettőt – Pierre Loti azonos című két regényéből – maga a rendező), közös a dokumentarista hitelességre való törekvés, és közös, hogy mindháromat az akkor még ismeretlen Georges de Beauregard finanszírozza, aki (a rövid spanyolországi próbálkozást nem számítva) ezzel a három filmmel kezdi karrierjét, és lesz a hatvanas évekre az Új Hullámmal induló fiatal nemzedék *par excellence* producere.

Raoul Coutard 1924. szeptember 16-án született Párizs IV. kerületében. Apja, aki egy gyógyszergyár könyvelője, amatőr fotós is a munkája mellett (a fia tőle tanulja meg a fényképezés alapjait). A leendő operatőr vegyészmérnöknek készül, sikerül is a felvételijé az egyik párizsi elit egyetemre, de anyagi okok miatt kénytelen félbehagyni tanulmányait. Jobb híján (még a II. Világháború vége előtt) önkéntesként bevonul, majd a háború befejeztével további három

éven át szolgál a francia Indokínában állomásozó gyarmati hadseregben. Tehetségére előjárói is felfigyelnek, Coutard őrmesteri rangban a hadsereg hírszolgálatához kerül, hadifotósként egészen az 1954-es Dien Bien Phu-i vereségig kíséri az indokínai háború hadműveleteit, fotóit emellett olyan lapok közlik, mint a *Paris-Match* meg a *Life*. Az akkor készült és néprajzi dokumentációnak is szánt különleges fényképeit sokáig teljesen háttérbe szorította, sőt, el is feledtette Coutard operatőri életműve. Pedig ezek a színes fotók, amelyeknek művészi értékét csak jó fél évszázad múltán fogják felfedezni, azért is becselesek, mert mára bizony nem sok maradt a lencsevégre kapott valóságból, miután a földrész kétszer is lángba borította a háború.

Ma már nehéz elképzelni, hogy a kötelezően előírt filmes számlálórát megkerülő fiatalok, minden tehetségük ellenére, mennyire nulláról indultak, hogy valójában minimális tudással és semmi tapasztalattal vették kézbe a felvevőgépet. Akkortájt – a hasonlat Pierre Schoendorfertől való – a filmgyártás sokban hasonlított Kafka *Kastélyához*, a körülünnepelt operatőrök féltékenyen őrizték titkaikat. Pierre Schoendorfer például úgy jelentkezett operatőrnek a hadsereghez, hogy még nem is volt felvevőgép a kezében. Előzőleg elment egy párizsi kölcsönzőbe, az üzletvezető pedig – cserébe, amiért felsöpörte a helyiséget – négy-öt kamerát nagy kegyesen megmutatta neki, hogyan kell

befűzni a nyersanyagot, hogyan kell szétszedni, újra összerakni meg kezelni a felvevőgépet. Raoul Coutard-ral is ez volt a helyzet. „Az *Ördög-szoros* forgatásakor – meséli egyik interjújában – még fogalmam sem volt, mi is a teendője az operatőrnek. Ha tudtam volna, alighanem kereket oldok. Még szerencse, hogy nem voltak komplikációk, pedig *cinémascope* formátumban forgattunk, és színesben. A nehézségek általában a fény manipulálásával kezdődnek, de ott bőven elég volt, hogy úgy-ahogy tudok bánni a kamerával...”

Coutard a három visszhangtalanul maradó Schoendorfer-filmmel éppen hogy elindul a pályán, de a siker, az ismertség csak a Godard-ral való találkozás után szegődik nyomába (Coutard-t 1959 nyarán Georges de Beauregard ajánlja majd az első filmjéhez operatőrt kereső Godard figyelmébe). Megvan a barátságuk is a maga kiismerhetetlen alkímiája. Míg a fiatal fotóst, sok egyéb mellett, a közös katonamúlt is összehozhatta Schoendorferrel, a szerény származású és jobboldali Raoul Coutard első látásra eléggé távol állhatott a kétségtelenül érzékeny, művelt és tehetséges, de hisztérikus és kiszámít-

hatatlan genfi úri fiútól. A nála hat évvel fiatalabb és baloldali Godard-ral való együttműködés mégis termékenynek bizonyult, meglehet, azért is, mert igen sok a hasonlóság kettejük társadalmi helyzete között. A katonás fegyelemhez szokott és a kockázatokat szívesen vállaló Raoul Coutard furcsamód közel érzi magához a nonkonformista Godard anarchista lázongását és az elitkultúrától való idegenkedését. Nem csoda, hogy olyan könnyen veti alá magát a művész-rendező megkérdőjelezhetetlen elsőbbségét hangsúlyozó új filmes „világrendnek”, és kötelezi el magát abban a „háborúban”, amelyet Godard és társai indítanak a „hivatalos” francia mozi esztétikája meg a filmgyártás zárt intézményes rendszere ellen.

Már az is mennyire jellemző a katonaviselt Raoul Coutard-ra, hogy a gyakran idézett interjújában, amit a 1965 szeptemberében adott a *Le Nouvel Observateur* című párizsi hetilapnak, nem az alkotó-filmrendező „szentségének”, magányos megvilágosodásának, próféta elörelátásának kijáró ájult tisztelettel, hanem *bravúros haditettként* meséli el a *Kifulladásig* szü-

letésének történetét. És csakugyan: az ő szemében a megfelelő filmszalag megtalálása felért egy sikeres harctéri cselekménnyel: „«Vége a pancsolásnak – jelentette ki Godard –, természetes fényben fogunk forgatni. Maga fotós volt – szegezi nekem a kérdést – mi a kedvenc nyersanyaga?»» Az Ilford HPS – mondom. Érdeklődtünk az angliai cégnél, de az volt a válasz, illet csak fényképezőgépbe gyártanak, kamerába nem. A tekercsek tizenhét és fél méter hosszúak voltak, és már csak az eltérő perforáció miatt sem lehetett befűzni őket a felvevőgépbe. Mire Godard azt indítványozta, ragasszuk egymáshoz a tizenhét és fél méter hosszú filmszalagokat, és használjunk olyan kamerát, aminek a perforációja legközelebb áll a Leicáéhoz. Csak egy ilyen kamera volt: a Cameflex.”

„A Godard-ral való találkozás – ismeri el Coutard – döntő hatással volt az életemre. A *Kifulladásig* csúfos kudarc is lehetett volna... [...] Tulajdonképpen

fejest ugrottam ebbe a vállalkozásba, fogalmam sem volt, mi lesz belőle. Mert ha tudom, aligha lett volna hozzá bátorságom. [...] Sok a legenda a Godard-féle

„Hijával minden nárcizmusnak”

(A *Kifulladásig* forgatásán)





Broca, Jacques Demy, Costa-Gavras, Jean-Pierre Mocky, Denys Granier-Deferre vagy Philippe Garrel.

Hogy lényegében véve mi is a Coutard-féle stílus, nem könnyű megmondani. Raoul Coutard szakított a stúdióban forgatott filmek gondos „le nyaltságával”, neki a hitelesség volt az *ars poética*ja, távol állt tőle minden csináltság, minden alakoskodás, minden manír. Esküdt ellensége volt a befutott operatőrök által kedvelt „művészi” módszereknek. De hát maga az ember is egyszerű volt, nyers, közvetlen, egyenes, természetesen fogadtam – mondja róla François Truffaut a *Lőj a zongoristára* forgatása után –, és ebben a rendkívül eredeti operatőri munka legalább akkora szerepet játszott, mint a rá jellemző mocskos szájú beszéd. [...] Őtöle idegen minden szolgálékűség, ő a producerrel vagy a női főszerep-

állandó improvizációkról, pedig ő már az első forgatási napon pontosan tudta, hogy mit akar. Ezt mondta: filmezzen csak úgy, mintha filmhíradót csinálna. De amikor forgatásra került sor, csak összeszorult a gyomrom: kamera vállon, fény semmi. Na, gondoltam, nekem végem, ilyen felvételekkel végérvényesen elfűrészelem magam a szakmában. Látni, persze, láttam a musztert, de különösebben nem voltam oda tőle. Csak amikor megnéztem a már összevágott filmet, akkor esett le a tantusz. Egy film több száz beállításból áll, de a különböző beállítások között van valami folyamatosság, van összhang. Külön-külön minden beállítás zagyvaságnak látszott, de a kész filmben mintegy varázsütésre minden a helyére került, összeállt... Rengeteget tanultam ezzel a filmmel. Ekkor tanultam meg, hogy úgy kell fényképezni, hogy a képek később összeilleszthetők legyenek, és hogy végig ugyanaz legyen a beállítások hangulata.”

Mivel Coutard nem az IDHEC diplomájával a zsebében, hanem kívülről érkezett a filmszakmába, könnyen túl tudta tenni magát az addig megkérdőjelezhetetlen operatőri dogmákon:

„Mintha filmhíradót csinálna”

(François Truffaut: *Lőj a zongoristára!* - Charles Aznavour és Marie Dubois)

öt a legkevésbé se zavar- ta, hogy a *Kifulladásig* két főszereplője időnként bel- lenéz a kamerába, hogy Godard a megszokott *fahrt* helyett vállra vett kamerá- val kerekesszékekben tolja : előre, hogy kiállítja a háztető pere- mére, vagy postás triciklire halmozott csomagok alatt megbújva kell fényké- peznie a Champs-Élysées-n. Tény, hogy Godard, aki szántszándékkal szembe- megy minden bevett gyakorlattal, ke- resve se találhatott volna Coutard-nál alkalmasabb munkatársat erre a min- den szabályt felrúgó forgatásra. Semmi kétség, Coutard-nak ez a rugalmassága, nyitottsága és improvizációs készsége is közrejátszott abban, hogy ő lett az Új Hullám legjelentősebb – ha ugyan nem mitikus - vezető operatőre, mind a filmek stílusát, mind a forgatott filmek rendkívül magas számát illetően. Raoul Coutard összesen csaknem nyolcvan filmet jegyzett (köztük a XX. századi francia mozi legnagyobb alkotásait); a nyolcvanból tizennégyet Jean-Luc Godard-ral és négyet François Truffaut- val). Emellett Raoul Coutard a többi közt olyan neves rendezők irányítá- sa alatt is dolgozott, mint Philippe de

lővel ugyanolyan természetes hangon beszél, mint a világosítókkal.” Amikor az operatőri munka lényegéről faggat- ták, Coutard csak ennyit mondott: *faire simple*: azaz mindent a lehető legeggy- szerűbben kell csinálni. A természetes fény az ő esetében nemcsak esztétikai választás, kényszer is egyben, hiszen ezeknek a többnyire kis büdzsájú fil- meknek az esetében a gyorsaság is jelentősen csökkentette a költségeket.

Végül azért is fontos Coutard-nak a gyorsaság, hogy több idő maradjon a rendezésre, ami szerinte sokkal fon- tosabb, mint a kép tökéletessége. Ő mindössze arra törekedett, hogy „az a minimum meglegyen, ami nélkülöz- hetetlen a szükséges hangulat meg- teremtéséhez.” Nem is tudom, volt-e akkortájt Coutard-on kívül még egy olyan operatőr, aki ennyire félre tudta tenni minden személyes becsvágját, aki képes lett volna erre a szenvedé- lyes elkötelezettségre, önzetlen alá- zatra. Az ő szemében egy ügyetlen, de hiteles beállítás mindig is többet ért egy technikailag tökéletes, de üres beállításnál. Ezért tudott bizalmi kapcsolatot kialakítani a rendezőkkel, legelsősorban Jean-Luc Godard-ral meg François Truffaut-val. Ebben a

meghitt együttműködésben nem volt helye harmadik személynek. Amikor a Hitchcock-interjú készítésében segédkező Hélène Scott 1963 elején arra kéri Truffaut-t, hadd mehessen el egy forgatásra, a rendező így válaszol egyik levelében: „Sajnos, ez nem lehetséges. [...] Sok egyéb mellett azért sem, mert amit maga annyira szeret a filmjeimben, Antoine kihallgatását például [...] vagy amikor Jeanne Moreau jól kisírja magát Oscarral stb., nos, ezeket a jeleneteket Coutard-ral kettesben csináltuk, miután mindenki mást kizavartunk a helyiségből...”

A *Kifulladásig* fergeteges sikerében nem kis szerepet játszottak a természetes megvilágításban készült, kicsit remegő és időnként enyhén beszűrűlt fekete-fehér képek, a sugárzó túlexponáltság a szénfekete árnyékokkal. Erről a stílusról írta annak idején Georges Sadoul a *Les Lettres françaises* hasábjain: „Ilyen könnyedén még senki se bontotta le a forgatás hagyományos állványzatát, még senki se dobta tűzre a filmkészítés grammatikáját. [...] Ténykérdés, hogy a jelenetek az esetek túlnyomó többségében rosszul

vannak összemontírozva, és hogy minden második illesztés rossz. Csakhogy mindez sokkal inkább

„Ellensége volt a művészi módszereknek”

(Costa-Gavras: A valomás - Yves Montand)

stílus, mint helyesírási hiba. És egy kicsit olyan, mint az eleven beszélt nyelv használata a regényirodalomban.” Raoul Coutard emellett kiváló kolorista is volt, gondoljunk csak *A megvetés* (*Le mépris*) azúrkék egére, az 1965-ös *Bolond Pierrot* vagy az 1967-es *Week-end* rikító színeire. És a *Lőj a zongoristára!* (1960) rafináltan egyszerű megvilágításáról vagy az *Alphaville* kékesen sötét képeiről még nem is beszéltünk...

Bármilyen radikális volt is a Raoul Coutard nevéhez fűződő fordulat, azért voltak előzményei. Legelsősorban Rossellini neorealizmusa, vagy még korábban Jean Renoir méltatlanul elfeledett 1935-ös *Tonija* (mint annyi más Renoir-filmben, itt is a rendező unokaöccse, Claude Renoir állt a felvevőgép mögött), illetve a Jean Vigo által jegyzett *Magatartásból elégtelen* (amelyben a fényképezés Borisz Kaufmannak, Dziga Vertov öccsének munkája), hogy a némafilm szintén természetes fényvel dolgozó operatőrjeit meg a Lumière-testvéreket már ne is említsük. És voltak Coutard-nak követői is. A Coutard-féle *dolce stil nuovo*

élménye nemcsak a fiatal Wim Wenders 1974-es *Alice in den Städten* című munkáján érződik (operatőr: Robby Müller), de

Martin Scosese, John Cassavetes, Milos Forman, Ken Loach, Jim Jarmusch vagy Alain Tanner filmjeire, továbbá a Bergmannal (sőt, Woody Allennel, Polanskival, Richard Altenborough-val, de másokkal is) dolgozó Sven Nykvistre, valamint a főleg Truffaut-val és Rohmerrel dolgozó katalán Néstor Almendrosra is hatott.

Van abban valami jelképes, hogy Coutard a *Kifulladásig* nem egy jelenetet rejtett kamerával forgatta. Rejtőködő alkat volt, hűjával minden nárcizmusnak, olyan művész, aki az operatőri munkát mindig is szolgálai alárendelte a rendezői koncepciónak. „Egy film akkor jó – írja a párizsi Ramsay kiadónál 2007-ben közreadott visszaemlékezéseiben –, amikor a néző letaglózva támolmog ki a moziból; amikor nem tudja, mi történt vele, nem tudja, hogy hol hagyta az autóját, és csak egy vágya van, hogy egyedül maradjon a gondolataival. Mert az úgynevezett «nagy filmnek» az én szememben ez a meghatározása.” A Raoul Coutard által forgatott nyolcvan film közül – és ez korántsem csak a rendező érdeme – legalább tizenöt meg is felelt ennek a szigorú definíciónak. Ami, ha jól meggondolom, nem is rossz arány... •

