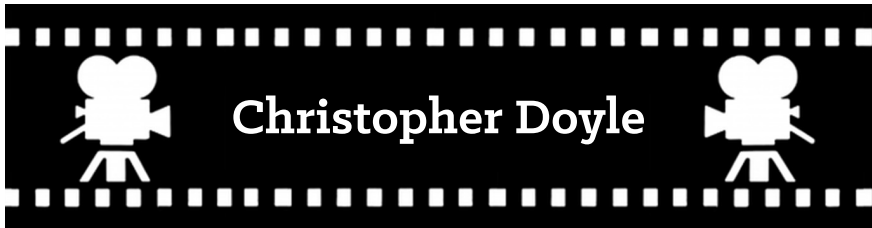


# VÍZKELETI DÁNIEL KÖZEL CHRISHEZ



**DOYLE OPERATŐRI MUNKÁSSÁGÁBAN NEM KÖNNYŰ MEGTALÁJNI  
A FÓKUSZT, HÁROM BIZTOS PONT MÉGIS VAN A SZERTEÁGAZÓ ÉLETMŰBEN:  
A KÍSÉRLETEZŐ KEDV, A TÁVOL-KELETI KULTÚRA ERŐS HATÁSA  
ÉS AZ EMLÉKKÉPEK KITŰNTETETT SZEREPE.**

**N**incs filmkészítő akivel kapcsolatban gyakrabban írták volna le: „a világ egyik legjobb operatőre”. Christopher Doyle Wong Kar-wai állandó operatőreként vált világhírűvé. Stílusukat több kritikus teljesen újszerűnek, előzmény nélkülinek tekinti a filmművészetben. Nyugatiként a keleti-kultúra iránti szenvedélyes elkötelezettsége mellett Doyle arról híres, hogy lázadó, folyamatosan új utak keresését célzó kísérletező kedvét soha nem veszíti el.

Amikor megkérdezték tőle, hogy mi a titka? Hogyan lehet ennyire szoros együttműködést kiépíteni a film rendezőjével? A Doyle-os válasz így hangzott: „Drink together.” Kritikus kirohanásai és nem titkolt alkohol-imádata mellett szenvedélyes munkaőrülete – a 65. életévét betöltött operatőr eddig 34 év alatt, 81 mozgóképet forgatott – egy öntörvényű, intuitíven dolgozó, extravagáns, azaz az örült művészszeni mítoszt szőtték Doyle köré, miközben megvilágosult keleti mesterként is hivatkoznak rá. De nemcsak személye, hanem életműve is bővelkedik ellentmondásokban. Felsorolhatatlan a rengeteg általa fényképezett film, évente átlagban kettőt-hármat, de volt olyan év, amikor ötöt-hatot készített, viszont a hongkongi filmművészet renitensével, Wong Kar-wai-jal közös iszogató gyümölcse ebből csak mindössze nyolc nagyjátékfilm. Doyle valóban egyszerre nagyszájú iszákos – magát egy helyütt a filmmű-

vészet Keith Richard-jának titulálta –, és csendes, filozofikus, keleti elmélkedő. A Wong Kar-wai-jal közösen kialakított stílusban készített filmjei – amelyek megérdemelten az egyik leghíresebb rendező-operatőr párossá avatták a két alkotót – csak töredékét teszik ki, az egyébként sokkal inkább visszafogott operatőri megoldásokat tartalmazó életműnek.

Doyle szerint is kettős identitással bír személyisége. „Újjászületésnek” („birth in art”) nevezi azt a pillanatot, amikor keleti mestere új névvel ajándékozza meg. Azóta kínai nyelvű filmjeit Du Ke-feng, azaz „Mint a szél” névvel készíti; nyugati munkáit – több mint 20 különböző nyelvű filmkultúrában dolgozott – pedig Christopher Doyle-ként. Ez a kettősség sajátos szocializációjának eredménye. Véleménye szerint a véletlenek köszönheti, hogy miután bejárta a világot, többek között orvosként, valamint mezőgazdasági munkásként is dolgozott, végül operatőr lett. Amikor Tajvanon Csang Kaj-sek (1975) halála után lazulni kezdett a diktatúra, a szigetország a 80-as évekre a nemzetközi filmkultúra egyik legizgalmasabb helyévé vált. Ekkoriban Doyle fényképezéssel is foglalkozott, miközben különféle művészek társaságában bárokban ütötte el szabadidejét. Így találkozott a tajvani újhullám legnagyobb rendezőjével, Edward Yanggal, aki barátságuknak köszönhetően őt kérte fel korai opusza, az *Aznap a strandon*

(1983) fényképezésére. Munkásságát a térség egyik legsikeresebb és legnagyobb hatású filmművészzel rendelkező államában, a brit koronagyarmaton, a Kínától még teljesen független Hongkongban folytatta. Ott ez idő tájt erősödött meg az a rendezőgeneráció, akik a 79-ben induló hongkongi új hullámban kezdtek, és a filmre, mint független identitásuk fontos alapjára tekintettek – Új-Hollywood vizuális trükkjeit, dinamikus történetmesélését a hongkongi populáris műfajokkal ötvöző, időnként társadalmi-politikai állásfoglalással is szolgáló filmek sorát készítve. Doyle a hongkongi élcsapat vezéregyéniségének, Patrick Tam-nek lett az operatőre (*Égő hó*, 1988), majd pályájának nyitó szakasza a Wong Kar-wai-jal forgatott első közös film, az 1990-es *Vadító szép napok* elkészítésével ért véget – ami az anyagi bukás ellenére rögtön meghozza az alkotópáros számára a kritikai sikert és a világhírt.

Aktív és szoros együttműködése Wong-gal meghatározza Doyle pályájának második szakaszát – noha ebben az időszakban is készített más fontos rendezővel filmet: többek között akkor dolgozott először Amerikában, a *Psycho*-remake operatőreként, Gus Van Sant-tel. Wong Kar-wai filmjeiben tovább ment a *Vadító szép napokkal* kitalapított ösvényen: minden szabályra fittyet hányó kézikamera-használat, szokatlan objektívtípus- és nyersanyagválasztás, rendhagyó képkompozíciós eljárások (a szereplőket sokszor a kép szélére komponálja, nem azt látjuk, aki beszél, a jelenetbe belépő szereplőnek sokáig csak a hátát mutatja, a 180 fokos szabályt teljes figyelmen kívül hagyja stb.), valamint különleges világítás, színtónushasználat tette izgalmassá ezeket a munkákat. Elkészült a *Csungking expressz* (1994), ami mindmáig a legnépszerűbb filmjük, majd az ars poeticának is beillő *Emlékekre hangolva*, ezt követi a még kötetlenebb kamerakezeléssel és nagylátószögű objektívvel felvett *Bukott angyalkák* (1995), majd a fekete-fehér képeket is használó *Édeskettes* (1997). A korszak csúcsa a *Szerelemre hangolva*, amellyel példátlan kritikai és közönségsikert érnek el: csak David Lynch *Mulholland Drive*-ja (2001) előzi meg azon a 2016-os listán, amelyen a világ filmtermésének 2000 után készült darabjait rangsorolta a világ minden részéről a BBC



Culture által felkért 177 kritikus (*The 21st Century's 100 greatest films*).

Az ezután következő harmadik szakasz a legkülönfélébb munkák sorát hozta el számára, szinte minden típusú és műfajú filmben kipróbálta magát. A nagyjátékfilmek mellett készített kisjátékfilmeket (*Meeting Helen*, 2007, *I am Here*, 2014), rövid- és egészestés dokumentumfilmeket (*Naamsaang-neuiseung*, 1998, *Hoeng gong saam bou kuk*, 2015), szuperprodukciókat (*Hős, A csendes amerikai*, 2002) és klipeket (*White Sand: Dirty Beaches*, 2011, *Justin Timberlake: Sexyback*, 2006). Ebben az időszakban lazul meg kapcsolata Wonggal. Egyetlen nagyjátékfilmet készítenek közösen a *Szerelemre hangolva* után, a *2046*-ot (2004), az első olyan közös munkájukat, amelyben igazi, stilisztikai értelemben is vett újítás nincsen, sőt, mind a tematikát, mind a formanyelvet tekintve egy kissé önismétlőek. Wong ekkor készíti el első nyugaton játszódó, nyugati színészeket foglalkoztató filmjét, a *My Blueberry Nights*-ot (2007), Doyle pedig szintén ebben az időszak-

ban készíti legtöbb Nyugaton forgatott filmjét (*Pofozó pénzmosók*, 2001, *Lány a vízben*, 2006, *Paranoid Park*, 2007), a *My Blueberry Nights*-nak mégsem ő az operatőre, hanem Darius Khondji. Míg a rendező életművében a diadalmas előremenetelés után először tapasztalható megtorpanás, addig Doyle számára mintha most nyílt volna ki a világ igazán. A legkülönfélébb műfajokban dolgozik: a melodráma és gengszterfilm mellett, készíti wuxiát (*Hős*), musicalt (*Stockholm, My Love*, 2016, *The Madness of the Dance*, 2006), fantasy-t (*Showtime*, 2010), de elsőre talán tőle idegennek tűnő horrorfilmeket is: *Rémálom-sziget*, (2013), *Three Extremes* (2004). Legjobb nyugati filmjei, *A csendes amerikai*, *A fehér grófnő*, (2005) vagy az *1200 mérföld hazáig* (2002) a nyugati és keleti kultúra találkozásából fakadó konfliktusokról szólnak, azaz munkaválasztásban való következetességét bizonyítják. Nem Wong Kar-wai az egyetlen akinek több filmet is készített: több alkalommal is

**„Kettős identitással bír személyisége”**

(Wong Kar-wai:  
Édes2kettes  
– Leslie Cheung és  
Tony Leung)

ült például Eric Kot, Stan Lai, Gus Van Sant, Pen-Ek Ratanaruang, Philipp Noyce kamerája mögé; dolgozott igazi nagymenőkkel, mint Neil Jordan (*Ondine*, 2009) vagy Jim Jarmusch (*Az irítás határai*, 2009), még olyan élő legendával is, mint Alejandro Jodorowsky (*Poesia sin fin*, 2016) – sőt maga is írt és rendezett filmeket (*Away with Words*, 1999, *Warsaw Dark*, 2008, *Hong Kong Trilogy: Preschooled Preoccupied Preposterous*, 2015). Jelenleg is a rendezői széken osztozva, Jenny Suen-nel, dolgozik következő, előkészületben lévő munkáján, a *The White Girl*-ön (2017). A film egy hongkongi halászfaluban élő három ember kapcsolatáról szól: egy művészlőről, aki menekül a valóvilág kihívásai elől, egy utcagyerekről, aki gazdag szeretne lenni, és egy lányról, aki allergiás a napfényre. Az eddigi pálya egyedülálló, nyelveken, kultúrákon és gondolkodásmódokon átívelő sokszínűsége nehezíti a szerteágazó pályakép fókuszpontjának meghatározását.



A jellegzetesnek tartott Doyle stílusjegyek ugyanis (izgatott kézikamera-, szokatlan objektívtípus-, nyersanyagválasztás és képkompozíciós eljárás, valamint különleges világítás, szín- tónushasználat) igazából csak néhány Wong Kar-wai film jellegzetességei. Könnyen kijelenthetnénk, hogy semmilyen hasonlóság nincs azok, és mondjuk a kosztümös történelmi dráma, a *Fehér grófnő*, vagy az avantgárd dokumentumfilm Mark Cousins által rendezett *am Belfast* (2016) operatóri munkája között. Ám az életmű egysége könnyen bizonyítható egy összehasonlítással: a kezdeti munkák közül az *Aznap a strandon*, a *Szívem az örök rózsza* (1989) és a *Vadító szép napok*, valamint a *Szerelemre hangolva* egy-egy jelenetét összevetve látványosan megmutatkozik a külső stílusjegyek mögötti sajátos operatóri munkamódszer. Első filmje, az *Aznap a strandon* komoly iskola volt Doyle számára: egymásba ágyazott narrációs szintjei miatt az általa fényképezett alkotások legbonyolultabbikával kezdte a szakmát. A film kiindulópontja két nő beszélgetése, amelyhez rendszeresen visszatérünk a majd három óras

játékidőben, képet kapva két nő sorsról: beszélgetésük szembenézés egy beteljesületlen és egy beteljesült szerelemmel (lásd erről bővebben Stóhr Lóránt nagyszerű film- és korszak elemzését: *Távoli képek, csendes életek – Tajvani hullámok*, Filmvilág, 2015/12-2016/02). A többször is nézőpontot és narrátort váltó film középpontjában a múltban történt események állnak, amelyek az óceán partján játszódnak, és a szereplők emlékképeiként jelennek meg. A fiatal Doyle igen erőteljes atmoszférát teremt: például sötét, alulexponált képekben mutatja be a családi vacsorát, majd a fiatal pár beszélgetését, és felbukkan benne egyik előszeretettel használt képi eszköze is: az üvegfelületen keresztül fényképezett arc, amely egyfajta belső montázként működik – az üveg visszatükrözi a város hideg geometrikus épületeit, ami így összeolvad a kifelé tekintő arccal. Nagyon hatásos a záróképsor: a két beszélgető nő elválásának pillanata az utcán, az egyik hosszan néz a másik után, aki elsétál, és közben arról beszél, hogy mostantól nem izgatja magát a ba-

**„Csak később derül ki, hogy fikció”**

(Mitch Glazer: *Végtájk* - Mickey Rourke és Megan Fox)

rátja eltűnése miatt, mert lányból asszonnyá érett a beszélgetésnek köszönhetően. Ez alatt az elsétáló elegáns kosztümös nőt látjuk, akit Doyle kissé alulról

fényképez, és szemből követ, majd visszavág a narrátorra, végül a távolodó nő kimerevített totálját látjuk. A narrátor nő olyan, mintha egy jól sikerült terápia után lenne: továbblépett a múlton, és ezt a filmben látható egyetlen lendületes kameramozgás fejezi ki, amelytől rendkívül hatásossá válik a jelenet.

Ebből a korszakból Doyle másik jelentős teljesítménye a *Szívem az örök rózsza* Patrick Tamtól, amely szöges ellentéte az *Aznap a strandon*-nak: már-már zavarba ejtő módon megjelenik szinte az összes olyan képi elem, amely a Wong Kar-wai filmekben is megtalálható. Kézikamera-használat, kimerevített képkockák, áttűnések, visszatükröződő felületek mögül fényképezett és/vagy a kép szélére komponált szereplők, legkivált a jellegzetes szín- (kék neon, harsány piros, egyéb fakó színek) és tónushasználat. A hasonlóság nem véletlen, ugyan-





is többszörös összefonódással állunk szemben: Patrick Tam, Wong Kar-wai mentora volt – aki ebben az időben forgatókönyvíróként is dolgozott mestere mellett (*Final Victory*, 1987). De a közös filmekbe nemcsak Doyle érkezik Patrick Tam gárdájából, hanem a kiemelten fontos szerepet betöltő látványtervező, William Chang is, aki állandó munkatársa a párosnak. Nemcsak a képi világ, hanem a hangvétele és a tematika is teljesen a korai Wong Kar-wai filmekre hajaz. A közeleik, lassítások és kimerevítések a nézőre tett primer hatások, azaz legtöbbször a feszültséget fokozzák. De a Wong-ra jellemző elkalandozásokra, elidőzések-re is akad példa. Ilyen a kék neonokkal kivilágított klub-jelenet: a maffiának végletekig kiszolgáltatott főszereplő lánynak muszáj énekelnie a színpadon. Miközben fellép, belassul a kép és Doyle körözni kezd körülötte, kissé alulról fényképezve. Bár egy érzelmes számot ad elő, nem annak képi megerősítése, hanem a lány magányosságának a kifejezése az elsődleges cél. Talán még jobban zavarba jövünk, ha megnézzük Wong Kar-wai első nagyjátékfilmjét az *Ahogy peregnék*

*a könnyek-et* (1988). Habár azt még nem Doyle fényképezte, képi világa, stílusa, hangvétele, de még a témája is igen hasonló a *Szívem az örök rózsá-é*-hoz, mint ha ugyanaz az alkotó készítette volna. Vagyis ha a *Szívem...* alapján azt gondolnánk, hogy Doyle-ra tipikusan jellemző stílusjegyeket látunk, amelyeket majd átment a Wong Kar-wai filmekbe, akkor tévedünk: azok már abban a filmben is ott vannak, amelyet még nem is ő fényképezett – ugyanakkor Wong számlájára sem tudjuk írni a sajátos stílust. Kétségeink sem lehetnek afelől, hogy ezek a képi megoldások a hongkongi gengszterfilm és melodráma műfaji hagyományából építkező és az új hullám zászlaja alatt továbbgondoló Patrick Tam felől érkeznek a *Vadító szép napok*-ba, aminek a vágója maga a mester, miként a későbbi *Emlékekre hangolva* című filmjüknek is. Miben volt a *Vadító szép napok* mégis egyedi, amire felfigyelt az egész világ? Egyrészt a lehangoló vizualitás miatt: például hosszas, egysíntes kocszást látunk, amely az utca forgatagából indul a belső térbe, fel a lépcsőn, elképesztő hosszan, több szobán és termen keresztül, mire megtalálja a kamera hősínt, akit csak ezután kezd hátulról követni, majd megállapodik a beszélgetés a főhős és egy másik szereplő között, ami ugyanebben az egy beállításban zajlik le. Egy ilyen snittnek már pusztán a bátorsága önmagában dicséretre méltó: Doyle előtt nem sokan merték ennyire szabadon használni a kamera mozgatását. Ezen kívül radikálisan megnő a Tamnál csak minimálisan jelen lévő elidőzések, elkalandozások játékeje: már-már az a gyanúnk támad, hogy az alkotók számára nem is a történetmesélés a legfontosabb.

Doyle és Wong sajátos gondolkodásmódját jól szemlélteti a pálmafák motívumának használata a *Vadító szép napok*-ban: a lassan pásztázott pálmardő nagytotálja a film során többször visszatér, fokozatosan belső tájjá lényegülve át, amely egyfajta álomnak tűnik. Aztán a film valós helyszínként is megjelenik: a főhős igazi anyja, aki elhagyta, ebben a pálmardőben lakik: a luxuskörülmények között élő nő nem kíván találkozni soha nem látott fiával. Lassítva látjuk, amint a sértett fiú dühödten gyalogol haza, körülötte a pálmardő, amely ekkor már inkább egy meghatározó emlék helyszínét jelenti – a narrátor szövege is múlt idejű, nyomatékosítva, hogy egy emlékről van

szó, és a film a 60-as években játszódik, miközben már maga a címadás is a nosztalgiára erősít rá. Azaz az örkölt formavilágot a Wong-Doyle páros egyedülálló lélektani tömörség közvetítésére használja fel. Doyle voltaképpen a *Vadító szép napok*-ban az addigi tapasztalatait összegzi: Edward Yang-tól hozza a szereplők lelkivilágának a megmutatására való igényt, és az egzisztencialista szemléletet, Tam felől pedig a műfaji filmre (gengszterfilm és melodráma) való fogékonyságot: mindezek találkozása a *Vadító szép napok*.

A *Szerelmemre hangolva* a közös gondolkodásmód legszebb példája. Talán nem ez a legjobb filmjük, de az kétségtelen, hogy ez a legtömörebb, ebben sikerül a legszárkább kifejezésmódot megtalálni, és a két szerelmes közötti kapcsolatot a lehető legegyszerűbb eszközökkel, mégis a legtöbb dimenzióval felruházva bemutatni. Lassítások, elidőzések, elkalandozások ugyan itt is vannak, de minden korábbinál komolyabb hangsúlyt kap a színészek jelenléte. A csapat nagyon egyszerű, visszafogott megoldásokkal dolgozik: például a főszereplő nő férjét mindig csak hátulról, ansnittben fényképezve látjuk. Az egyik jelenetben a nő számon kéri és faggatni kezdi, hogy valjára be, van-e szeretője, a férfi először tagad, majd bevallja. Ám ezután a férfi közelijére vágunk, és nem a nő férje, hanem a film férfi főszereplője ül vele szemben. A pillanatnyi zavart hamar helyre teszik, és fellélegzünk, hogy nincs igazi dráma: csak az éppen közösen írt regény egyik jelenetét próbálták el. Erre a lehetőségre azért nem is gondoltunk, mert eddig a film következetesen építette azt, hogy amikor a nővel szemben, háttal, ansnittben látunk egy férfit, akkor az mindig a férje, ezért átélünk egy valóságosnak hitt szakítást, amiről csak később derült ki, hogy fikció. A filmjelenet zárómondataként azt mondja a nő: „Eddig nem is gondoltam, hogy ennyire fájdalmas ez”. Pontosan átéljük, hogy mire gondol, mert azt hittük egy ideig, hogy „valódi” szakítást látunk, és vele éltük át az egészet, ami után mi is könnyen erre az álláspontra juthatunk. Az alkotók egy igen egyszerű képi és narratív trükkkel érnek el mély érzelmi azonosulási lehetőséget. Az, hogy a kihűlt házasságukban csalódott, egymásba szerető főszereplők házastársai nem kapnak arcot, szintén azt az érze-

tet keltik, mintha egy emlékező elme szelektálná életének ezen szakaszának eseményeit, aki a nem fontos részeket, embereket, a jelentékenyekkel szemben kirosszolja. A lassított jelenetek, és mozgóból állóvá merevített képsorok is ezt a logikát erősítik, ráadásul ez a film is a 60-as években játszódik – Doyle képi gondolkodásában az emlékek ki-tüntetett szerepe van.

A 2000-es évektől kezdve, amikor igazán aktívan munkálkodott a nyugati filmvilágban, Doyle az extravagáns stílusjegyek helyett, a szemléletet és munkamódszert exportálja. A nyugati filmeknek is mindig az elidegenedés témája áll a középpontjában. A hősök a szerelemben reménytelenül a saját megváltásukat keresik (bármelyikük lehetne akár egy Wong Kar-wai film szereplője is): *A fehér grófnő* sanghaji maffiával szövetkező vak amerikai diplomatája és az orosz nemesi családból származó, lecsúszott, kismemizett prostituált között szövődő szerelem, az *Ondine* román drogcsempész nője és az ír alkoholista halász közötti kapcsolat, vagy a *Végjáték* (2010) kiégett jazz zenésze és cirkuszi látványosságként mutogatott „torzszülöttje” közötti románc. A világsztárokkal és a legkülönbözőbb nagy rendezőkkel forgatott filmjeiben is mindig komoly szerepet

kap az igazság feltárulását szolgáló emlék, az emlékezés aktusa. Az emlékeket Doyle nagyon markánsan más stílusú képekkel választja el a film többi részétől: például a gyilkosságban vétkes visszaemlékező kamaszának naplószerű feljegyzéseit életre keltő *Paranoid Park*ban az emlékezés metódusát azzal teszi érzékivé, hogy azokat teljesen más nyersanyagra, és más stílusban forgatta. Az *Ondine* kulcsjelenét ugyanezzel a technikával különíti el a film többi részétől: a vízből kihá-lászott rejtélyes nő, Ondine titkához vezető megoldást, azaz a film kezdete előtti pillanatokat, a nő megelevenedő emléke meséli el, rámutatva vízbe kerülésének profán okaira. A *Végjáték* egésze voltaképpen egy, a főhős, Nate Poole, halálának pillanatában lepörgő lázalom, ami a halál tényének elfogadásáról szól, azaz a cselekmény pusztán alibit szolgáltat arra, hogy elmerül-jünk egy visszaemlékező „fejében”.

Amikor a forgatások szünetében készült fotóiból kiállítást rendezett, azt a címet adva a tárlatnak, hogy *Közel Chris*-hez, azt nyilatkozta, hogy halálra rémíti a gondolat, hogy egy darabot tár önmagából a közönség elé. Pedig pontosan ugyanezt teszi az általa fényképezett filmjein keresztül is. Doyle intim közel-

ségével azt a hatást éri el, amit nagyon pontosan fogalmaz meg a *Szerelemre hangolva* záró-mottója: „A letűnt évek olyanná lettek, mintha poros ablakon át szemlélne őket. A múlt porát le nem törölné az üvegről. Csak nézte, nézte, mint homályosodnak egyre.” Szereplőit a hétköznapi világban fényképezve, egy leheletnyi elmozdulással, egészen újszerű köntösbe bújtatva mutatja be. Képei olyanok, mintha valakinek az emlékeiben kalandoznánk. Addig filmez, amíg a szereplők a vásznon önmaguk emlékképeként meg nem jelennek. Az emlék szűrőjén át a lényeges pillanataikat mutatja fel. Ennek a legpontosabb kifejezését a nyugat által gyarmatosított keleten, a foszladozó Coca-Cola feliratok alatt, neonfényekkel megvilágított sikkátorokban bolyongó szerencsétlenek életének bemutatásán keresztül találta meg, de látomása metaforaként az egész globalizált, gyarmatosított kolóniaként működő világra kivetíthető. Mi az, ami modern világ színtaljai mögött van? Doyle víziója szerint: egy emlék, az áttetsző, koszos felületek mögött felsejlő egyre halványuló, szeretni vágyó, de

„Mintha valaki emlékeiben járnánk”  
(Christopher Doyle a You Mean the World to Me forgatásán)

arra már régóta képtelen, fáradt, magányos emberi arcról. Egy emberről, aki mindenek ellenére mégiscsak a jövőben bizakodva néz bele Chris kamerájába. •

