

GELENCSÉR GÁBOR A SZÉNTŐL AZ OLAJIG



**A SZÉNRÁJZOK FEKETE-FEHÉRÉTŐL AZ OLAJFESTMÉNYEK KOLORITJÁIG,
AVAGY BERGMANTÓL HOLLYWOODIG ÍVEL A SVÉD OPERATŐR ÉLETMŰVE.**

Sven Nykvist több mint száz filmet számláló operatőri életműve szorosán kötődik az európai modernizmushoz: onnan indul ki, s oda tér vissza, a kettő között pedig modernista képi szemlélet hatja át a hazáján kívül készült munkáit. E mozgás pontosan leírja a filmtörténeti folyamatok változását. Első, alapvetően Ingmar Bergmanhoz kapcsolódó korszaka tekinthető operatőri stílusa megalapozásának és legradikálisabb alkalmazásának. A nemzetközi sikerek nyomán megnyíló lehetőségek (két Oscar-díj, az első a *Suttogások, sikolyok*, a második a *Fanny és Alexander* fényképezéséért) stílusának konszolidációját hozzák el. A hetvenes évek közepétől az európai vagy amerikai szerzők nyilván a Bergman-filmekben megcsodált képei miatt adják kézről-kézre, miközben alkalmazkodnia kell az adott rendező, illetve filmgyártás igényeihez is. Sikerének titka az egyéni „szerzői” és a külső „műfaji” elvárások szintézise: kézjegye a legtöbb külföldi filmjén felismerhető, miközben igen különböző stílusú alkotókkal és eltérő gyártási körülmények között képes professzionálisan dolgozni. A pálya utolsó, rövidebb szakasza végül visszatérés a bergmani gyökerekhez, de immár klasszicizálódott formában. Ekkor többek között olyan svéd rendező mellett dolgozik, mint Lasse Halström (*Szóbeszéd*), vagy olyan Bergman-színész mellett, mint Liv Ullmann, akinek *Négyszemközti beszélgetések* című filmje ráadásul Bergman önéletrajzi elemeket is fel-

használó *Öt vallomás* című kisregénye nyomán készült. S egyfajta hazatérés Nykvist öt önálló rendezése közül az utolsó, az 1991-es *Az ökör is*, a főszerepet alakító Stellan Skarsgård mellett olyan jól ismert régi színészbarátok közreműködésével, mint Liv Ullmann, Erland Josephson és Max von Sydow.

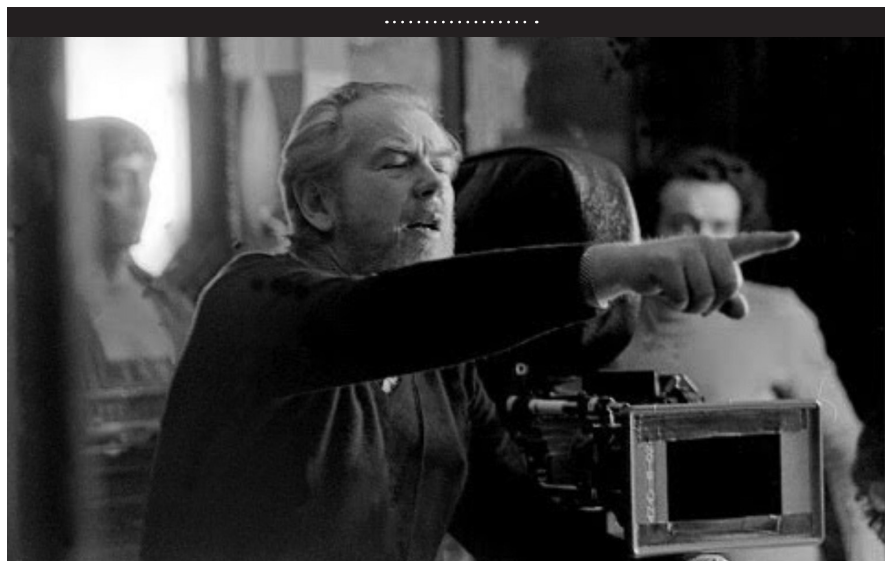
Nykvist nemzetközi operatőri karrierje párhuzamba állítható néhány kortársának kényszerű vagy önként vállalt nemzetközi rendezői karrierjével, és hasonló mintázatot mutat. Forman, Polanski (akivel Nykvist *A lakót* forgatja Franciaországban), Bertolucci vagy Szabó István, a Nykvisttel dolgozók közül pedig Volker Schlöndorff és Louis Malle úgy csinált hollywoodi vagy holly-

woodi típusú filmeket, hogy közben többé vagy kevésbé megőrizte egyéni stílusát és szemléletmódját. Az amerikaiak között pedig olyan alkotókat látunk – többek között Woody Allent, Bob Rafelstont, Paul Mazurskyt vagy Alan J. Pakulát –, akik az európai szerzői filmet tekintették példaképnek. Ugyanakkor az is jól látható, hogy operatőrként könnyebb ezt az utat végig járni, mint rendezőként, elég, ha magára Bergmanra gondolunk. Keveseknek sikerült azonban ennyi és ilyen sokféle rendezővel együtt dolgozni, mint Nykvistnek; a legtöbben a nemzetközi szintén is megmaradtak „egyrendező” operatőrnek, mint például Forman kongeniális munkatársa, Miroslav Ondříček.

KÖZEL (I) S TÁVOL (I)

A második világháború után induló életmű első szakasza alapvetően Bergmanhoz kötődik. Első közös filmjüknek, a *Fűrészpor és ragyogásnak* – talán a film „vegyes” fogadtatása miatt, ahogy Bergman *Képek* című visszaemlékezésében olvashatunk erről a szerinte „zűrzavaros” filmről – nem lesz rögtön folytatása; a Bergman pályáján fordulatot hozó *A hetedik pecsét* és *A nap végét* még első korszakának állandó operatőre, Gunnar Fischer fényképezi. Nykvisttel a szoros, Bergman egész hátralévő mozi pályáját felölelő, húsz filmet eredményező filmtörténeti együttműködésük csak fél évtizeddel később, a *Szűzforrással* kezdődik, s egészen a *Próba utáni*g tart.

**„Szerzők adják
kézről-kézre”
(Sven Nykvist)**





A hatvanas évek elején a kevésbé jelentős filmeket továbbra is Fischer fényképezi. A nagy modernista művek viszont – a trilógia-ként emlegetett *Tükör által*

homályosan, Úrvacsora és *A csend*, aztán a *Persona*, utána a sziget-trilógia (*Farkasok órája, Szégyen, Szenvedély*), a közé ékelt *Rítus*, végül a *Szenvedéllyel* indult színes korszak nagy filmjei, az amerikai produkcióban forgatott *Érintés*, továbbá a *Suttogások, sikolyok*, a *Jelenetek egy házasságból* tévésorozat és mozifilmes változata, *A varázsfuvola*, a *Színről színre*, a német produkciók (*Kigyótojás, Őszi szonáta, A bábok életéből*), s végül a nagy összefoglaló mű, a *Fanny és Alexander*, epilógusként pedig *Próba után* című tévéfilm – már Nykvist operatőri közreműködésével valósulnak meg. (Bergman utolsó filmjében, a *Sarabande*-ban a régi barát és alkotótárs hiányát majd' féltucat operatőrrel igyekszik pótolni). Hogy lehet röviden összefoglalni ennek a kivételes rendezői és operatőri remeklésnek a lénye-

„A közelgő vihart előre vetítik”

(Ingmar Bergman: *A csend* - Ingrid Thulin és Gunnel Lindblom)

szénrajzok és lendületes vonalakkal és foltokkal felrajzolt kontraszt, méghozzá a képalkotás többféle értelmében is. A legerősebb és legkifejezőbb a közelik és távolik kontrasztja. Bergman arcközelije művészetének legfontosabb kézjegye, s e közelikben, az arcok sokszor kíméletlen, ugyancsak kontrasztos megvilágításában, máskor lágy, a közelgő érzelmi vihart előre vetítő „derítésében” bizonyul Nykvist a svéd mester mellett mesteri operatőrnek. Bergman a standfotók tanúsága szerint szinte szuggerálja színészeit, s ennek az intim közelségnek szükségszerűen az operatőr is a része, tanúja. Am a fotókon az is jól látható, hogy Nykvist egy lépéssel mindig hátrább áll, csendes megfigyelője a próbafolyamatnak, majd hasonlóan visszafogott rögzítője a jelenet-

gét – különös tekintettel Nykvist ezzel párhuzamosan elinduló, nemzetközi pályafutására?

A fekete-fehér filmek legerősebb stílusjegye a faktúráját idéző, drámai és lüktető kontraszt, méghozzá a képalkotás többféle értelmében is. A legerősebb és legkifejezőbb a közelik és távolik kontrasztja. Bergman arcközelije művészetének legfontosabb kézjegye, s e közelikben, az arcok sokszor kíméletlen, ugyancsak kontrasztos megvilágításában, máskor lágy, a közelgő érzelmi vihart előre vetítő „derítésében” bizonyul Nykvist a svéd mester mellett mesteri operatőrnek. Bergman a standfotók tanúsága szerint szinte szuggerálja színészeit, s ennek az intim közelségnek szükségszerűen az operatőr is a része, tanúja. Am a fotókon az is jól látható, hogy Nykvist egy lépéssel mindig hátrább áll, csendes megfigyelője a próbafolyamatnak, majd hasonlóan visszafogott rögzítője a jelenet-

nek. Bravúros gépmozgások ugyanis nem jellemzik a képeit, annál inkább a tónusok és kompozíciók kidolgozottsága. A kontrasztok másik, ritkábban alkalmazott képi megfogalmazása az uralkodó közelik közé vágott totálók kijózanító, eltávolító hangsúlya. Erre a legerősebb példa a szinte végig belsőknben és premierplánban forgatott *Úrvacsora* halászának öngyilkossági jelenete, amelyet csak egyetlen kitarított totálban mutat a kamera. *A csendben* a távoli, felső gépállású beállítás az idegen város utcájáról a maga zsúfoltságával és kuszaságával nyomasztóan fojtogatóvá teszi még ezt a tágabb képkivágást is, ahogy a *Persona* tágas tengerparti képei is feszültséggel telítettek. A *Rítus* – alkalmazkodva a tévéfilmes képi fogalmazásmódhoz – aztán már ki sem lép a közelik és az éles fény-árnyék kontrasztok feszítő szorításából.

A kontraszt másfajta megvalósítását, a kép fénnnyel kialakított keménységének és lágyágának ütköztetését láthatjuk Nykvist szinte valamennyi



fekete-fehér filmjében, néha egyetlen beállításon belül. A *Tükör által...* testvérpárjának érzelmi egymásra találását a partra vetett hajóroncsban kemény fény-árnyékok, az expresszionizmust idéző éles és ferde formák keretezik, miközben a két riadt és megilletődött fiatalember arcközelije lágy és békés. S ez a kettősség ismerhető fel Karin megőrülés-jelenetében ugyancsak a szoba környezetének, a tapétának vibráló, kontrasztos idegességével szembeállítva a látomásába belefelejtkező, a hisztérikus kitörés után elernyedő testen és arcon.

Az első, hagyományos módon készült színes film, a *Nem beszélve a nőkről* után az első „szerzői” színes vállalkozás, a *Szenvedély*, Bergman visszaemlékezése szerint számos technikai nehézséget, s ennek következtében súlyos feszültséget okozott az egyébként mindig nagy egyetértésben dolgozó rendező és operatőr között. Ahogy Bergman a *Képekben* írja, „valójában fekete-fehér filmet szerettünk volna csinálni színesben, helyenként erős tónusokkal egy

nagyon visszafogott skálán. Nehezen ment” – teszi hozzá lakonikusan, s valóban, az ezt követő színes filmek ha nem is erős, de telített színekkel dolgoznak. Különösképpen a *Suttogások, sikolyok*. A lélek Bergman által vörösnek képzelt belsejében megjelenő négy fehér ruhába öltöztetett nőalak olyan filmkép, amely a maga egyszerűségében és tisztaságában magával ragadó, s mint ilyen, kitörőhatetlen a filmtörténeti emlékezetből. A modernista korszakában főképp kortársi történeteket forgató Bergman ezzel visszatér a korai filmjeiben gyakori, múltban játszódó, kosztümös miliőhöz. A hangsúly a kosztümökön, díszleteken van, hiszen a *Suttogások...* történetének múlt századfordulós kora legfeljebb a Csehov allúzió miatt lehet érdekes, „történelmi” jelentősége, illetve jelentése nincs. A kosztümök és a díszletek viszont lehetőséget nyújtanak olyan „észrevehetetlen” képi stilizációkra, amelyek jóval nagyobb játékeretet nyitnak meg rendezőnek és operatőrnek egyaránt. Ez fog kiteljesedni és

„A táj is kötelez”

(Andrej Tarkovszkij: *Áldozathozatal*)

egyfajta nagyzenekari hangzást ölteni a vizualitás terén is összefoglaló műnek tekinthető *Fanny és Alexander*-ben. Elég csak az Ek Dahl család lágy, vörösbe hajló, bensőséges fészekközegét összevetni a püspök házának szürke vagy inkább fakó, a korai fekete-fehér filmek tónusos és kompozíciós kontrasztját árasztó rideg világával: együtt látjuk benne a Bergman–Nykqvist filmek szélső stilisztikai pólusait, méghozzá a kontrasztok megőrzésével és dramaturgiai elmélyítésével.

ÁTMENETEK

Nykqvist külföldön forgatott filmjeit könnyű párhuzamba állítani a Bergman-filmekkel: találunk közöttük a *Suttogások, sikolyokat* és a *Fanny és Alexandert* idéző, legtöbbször kosztümös történeteket, amelyek az olajképek gazdag, inkább lágy színvilágát és szabályos, lekerekített kompozícióit idézik, de számos film készül a hétköznapok apró rezdüléseit, arc- és testjatekkeit megfigyelő, azaz a *Jelenetek*

egy házasságból „észrevétlen” kameramunkáját alkalmazó módszerrel is. A fekete-fehér ekkor már természetesen nem játszik jelentős szerepet az operatőr munkáiban, jobban mondva szép gesztusként az egyik utolsó filmjét, a *Sztárral szemben* fekete-fehérben forgatja, egy évtized kihagyás után ismét Woody Allennel, még hozzá a rendező legsajátosabb nagyvárosi értelmiségi művészközegében – s a húsz évvel korábbi *Manhattan* grafikus rajzolatú képi világában.

A látványos és rendkívül artisztikus filmek közé a múltat elsősorban nem történelmileg, hanem hangulatilag megidéző filmek tartoznak. Sokat mond Nykvist operatőri stíluséről, hogy az igen különböző korokban és helyszíneken játszódó, különféle alkattú rendezők által irányított munkáin is képes átütni vizuális szemléletmódja egyéni mintázata. Így például *A postás mindig kétszer csenget* második, Bob Rafelson féle hollywoodi feldolgozásán és Volker Schlöndorff Proust-filmjén, a *Swann szerelmén*. Mindkettő lágy, opálos színbe foglalja a szerelmi szenvedély történetét, az előbbit nyersebb, az utóbbit egyszerre lírain lebegő és ironikus kiábrándító tónusban. S ez az *árnyalatnyi* eltérés pontosan leírja a két alaplumú különbséget: J. M. Cain feszesen megírt „hard boiled” bűnügyi melodrájában a végzettörténetét és Proust áradó, a véres zárlat helyett a betörődő időtlenséget prolongáló meséjét és az azt kifejező „végtelenített” szépírói poétikáját. A stilizált történelmi filmek sorába tartozik az operatőrrel több filmben együtt dolgozó Louis Malle *Csinos kislány* című, az 1910-es évek New Orleans-ában játszódó, igen bizarr morált közvetítő története. A gyereklány prostituált zavarba ejtően nyers sorsát, a kamasz meztelenség ugyancsak zavarba ejtő nyílt ábrázolását Nykvist chiaroscuro és sfumato technikával igyekszik enyhíteni. Hasonló bravúrokat hajt végre korábbi közös filmjükben, a *Fekete Holdban*, ám Malle erőltetett, túlfeszített allegorikus disztópiáján ez sem tud segíteni. Különös operatőri sors: Nykvist művészetének leglátványosabb képi megoldásai egy bosszantóan semmitmondó filmben kaphatnak helyet.

Sven Nykvist azonban nem a tolokodó vizualitású operatőrök fajtájából való. Ezt bizonyítják legnagyobb szám-

ban készült nemzetközi filmjei, a bergmani értelmiségi melodramák stílusát folytató „amerikanizált” értelmiségi melodramák. Ennek egyik korai példája Alan J. Pakula rendezésében az *Egy elvált férfi ballépései*. Egy középkorú házaspár keserűdes válási komédiáját és a férj küzdelmes új partnerkapcsolatát bemutató film alkalmanként harsány, szinte abszurd humorra vált, s ezekben a jelenetekben az erről az oldaláról kevésbé ismert Nykvist is jó partnernek bizonyul a groteszk helyzetek képi megfogalmazásával. Líraibb karakterű Paul Mazursky *Willie & Phil* című *Jules és Jim* hommage-a. Mazursky sajnos mindent kimond, amit Truffaut csak sejtet, de ugyanez nem állítható Nykvist képeiről. Saját stílus-hommage-a ismét új operatőri oldalát tárja fel: a filmet hosszú beállításokban, kézikamerával fotografálja. E „bevezetők”, azaz városi értelmiségiek érzelmi viharait könnyed realista stílusban lekövető történetek után – nem beszélve olyan motívumokról, mint a *Willie & Phil*ben felbukkanó, igen frivolan exponált zsidó sors – logikus fejlemény volt Woody Allen és Sven Nykvist találkozása, amely végül csak három és fél filmet eredményezett (a fél, pontosabban harmad film a *New York-i történetek* című szkeccsfilm utolsó, Allen rendezte epizódja, az *Ödipusz, mi fáj?*). Nykvist felkérése Woody Allen részéről nemcsak a kiváló operatőrnek, hanem *Bergman* operatőrének szólt. Ismeretes a New York-i neurotikus értelmiségi rajongása a lelki viviszekciót végző svéd rendező iránt. S ha már, akkor Nykvisttel – az utolsó közös fekete-fehér munkájuk kivételével – bergmani ihletésű filmeket forgat. Különösen igaz ez az *Egy másik asszony* lélektani kamaradramájára, Woody Allen egyik legbergmanibb filmjére, amelyben Nykvist bensőségesen komponált képei segítségével svéd mesteréhez hasonló könnyedséggel lépi át jelen és múlt, valóság és képzelet határait. De jól kitapintható a bergmani hatás a *Bűnök és vétkek* jellegzetes Woody Allen-i miliójében játszódó, a rendező ismert színészi karakterét is felsorakoztató történetében is, amely igen komoly filozofikus kérdéssel szembesít (elsőként, de nem utolsóként az amerikai rendező pályáján): elkövethető-e bűn – bűnhődés nélkül. A Bergmanhoz méltó problematika ugyanakkor, s ez

Allent és Nykvist egyaránt dicséri, nem Bergman modorában, hanem a rendező – operatőre hathatós támogatásával megvalósított – személyes stílusában fogalmazódik meg.

Nykvist tehát elsősorban európai érzékenységű hollywoodiak és Hollywoodban dolgozó európaiak alkotótársa lesz Amerikában. De még ez sem fest teljes operatőri színeképet gazdag munkásságáról. Hiszen forgat klasszikus műfaji filmeket, akár keményebb fajtákat is, friss, gyors, energikus képekkel, mint amilyen Bob Fosse *Egy aktmó-dell halála* című erotikus drámája, de készít hagyományosabb életrajzi filmet is, mint a *Chaplin* Richard Attenborough rendezésében, amely tág lehetőséget ad a némafilmes burleszket idéző operatőri jutalomjátékra.

Az igazi jutalomjáték egy Bergman mellett jelentős művésszé érő, majd a szakmát immár önálló szerzői operatőrként mások mellett is folytató pályafutás során minden bizonnyal Andrej Tarkovszkij felkérésével érkezett el Nykvist számára. Az *Áldozathozatal* nemcsak az orosz rendező életművében foglal el különös helyet, nyit meg egy végül nem folytatódó korszakot, hanem a svéd operatőr repertoárjában is egyedülálló. Úgy kell a rendkívül határozott vizuális elképzeléssel ezúttal Svédországban forgató Tarkovszkij alkotótársának lennie, hogy megőrizze annak szerzői stílusát, ugyanakkor érvényesítse a Bergman mellett és hazája tájain szerzett saját vizuális tapasztalatait, még hozzá anélkül, hogy Tarkovszkijt esetleg Bergman epigonizmusba rántaná. Ez, mondjuk, nehezen elképzelhető az orosz klaszszikusról, miközben a táj is „kötelez” (ahogy korábban az olasz táj is ezt tette a *Nosztalgia*ban). Nos, Tarkovszkij mellett mindenekelőtt a nemzetközi pályafutása során a legkülönbélebb rendezőkhöz jól alkalmazkodó Nykvist érdeme, hogy az *Áldozathozatal* Tarkovszkij-film maradt, ahogy az ő érdeme az is, hogy Tarkovszkij stílusa a svéd környezetből, s az ezen a módon megjelenő bergmani hagyományból is képes meríteni, s ezáltal gazdagodik, változik, újabb formát ölt. Bergmannal és Tarkovszkijjal filmet forgatni önmagában is kivételes operatőri teljesítmény volna. De a két korszakos, modern szerző stílusát szintetizálni – erre csak Sven Nykvist volt képes. •