

## BESZÉLGETÉS MÁTHÉ TIBORRAL

## Az éjszaka misztériuma

## SOÓS TAMÁS DÉNES

**A FEKETE-FEHÉR FILM ELVESZETT MŰVÉSZET, DE IDŐRŐL IDŐRE VISSZATÉR: SZÉLSŐSÉGEIRŐL ÉS BELSŐ FESZÜLTSGÉRŐL A HENTES, A KURVA ÉS A FÉLSZEMŰ KAPCSÁN BESZÉLGETTÜNK MÁTHÉ TIBOR KOSSUTH-DÍJAS OPERATŐRREL.**

• *Személyesebb viszony fűzi a fekete-fehér filmhez, mint a színeshez?*

Amikor komolyabban kezdtem el filmeket nézni '63-tól a katonaságnál, fekete-fehér filmeket láttam: *Sodrásban*, *Szegénylegények*, *Apa*, *Tízezer nap...* A határőrségnél együtt voltam a mozigépezéssel, akik a filmeket a különböző őrsőkre vitték vetíteni, de előtte a rakárban nagy vásznon megnézhattunk őket. Amikor jelentkeztem a főiskolára, akkor is azt gondoltam, hogy fekete-fehérben fogok fényképezni. Negyven év alatt végül hármat készítettem: *A hentes*, *a kurva* és *Az én XX. századomat*. Néha komoly küzdelmet kellett folytatni a fekete-fehérért, de megérte, mert a fekete-fehérben van egy szinte megfoghatatlan misztikum. Az embernek kétféle receptora van: az egyik a színekre érzékeny, a másik a fekete-fehérré. Amikor leszáll az este, fekete-fehérben látunk, ezért életszerű, ha a sötét moziateremben is így pereg a film. A fekete-fehérben benne van az éjszaka misztériuma, és a nyitottság, amivel akkor a világhoz közelítünk. Ahogy a templom is kitermeli az áhítatot, úgy a fekete-fehér is az érzelmvilágunknak ezt a vallásos, misztikus oldalát hívja elő. Ez operatőrként is másfajta gondolkodást igényel.

• *Miben kell másképp gondolkodni?*

A színes film szerintem nem bírja az alapszínek feszültségét: a nagyon harsány színek szétverik a jelenetet. Más a festészetben az impresszionizmus, ahol nem akartak történetet mesélni, és így felszabadulhatott a szín a forma alól, de az ezt megelőző stílusokban látszik, hogy a történetek ábrázolásánál mennyire vissza kellett fogni a

színeket. A színes film a színek finomságairól szól, a fekete-fehér viszont a szélsőségekre épül – és persze a fekete és a fehér felületek között megbújó, szürke tónusokra. A fekete-fehér film fényképezésekor szerintem az operatőrnek teljesen át kell állítani az agyát egy másik dimenzióba. Mint a bűvár, aki lemegy a víz alá, és eleinte könnyen halad, de ötven méternél, majd száznál már egyre nehezebben. Szász János-sal szinte két hónapig szenvedélyesen néztünk fekete-fehér némafilmeket, hogy átálljon az agyunk, és megpróbáljunk megszabadulni a színes film adta kifejezési lehetőségektől.

• *Más szerepet bízol a fényre a fekete-fehér filmen, ahol a tárgyakat nem a színek, hanem a fény választja el egymástól?*

Kétféle fény van a filmben: a természetes és a műfény. *Az én XX. századomban* pont azt jártuk végig Enyedi Ildikóval, ahogy a világunkban megszületik a műfény csodája, de a film végére mégiscsak a természetes fényhez értünk el, hiszen ez az igazi lételemünk. A filmben egy belső, nem időhöz kötött ritmust, hasonlóan a sakkjáblák fekete-fehér mezőinek váltakozásához, a természetes és a műfény játékaival is létre lehet hozni. A fekete-fehér abban különleges, hogy jobban feszíti a külső és a belső fény közti kontrasztot. *A hentes...*-ben a két végletre, vagyis az imádsághoz lágy gyertyafényt, a brutalitáshoz pedig kemény fényeket használtam. Ezzel is lehet játszani: amikor a hentes el akarja csábítani Léderernét, mindkettejükre ugyanaz a fény vetül, ami összehozza őket, és Dorkának a szépségét, a csáberejét, Gézának pedig a szenvedését emeli ki. Amikor Lédererné végül has-

ba szúrja egy késsel a hentest, már oldalról jön a fény, amitől olyan lesz az ember arca, mint a hold: az egyik oldalát megvilágítja a napfény, de a másik mindig sötétbe borul. A végső gyilkosságot pedig felülről világítot-tam, mintha színpadon lennének, és megszűnne körülöttük a tér, mert ezzel hangsúlyoztuk, hogy a hentes nem akar semmit se észrevenni, csak kiélni a szenvedélyét. Persze a világítás stílusát mindig a történet szabja meg: *Az én XX. századomban* költői, lágy karaktert kaptak a fények és nem jutott drámai szerep a feketéknek és a fehéreknek, mert az egy játékosabb történet volt, gazdagon hullámzó érzelmekkel, teli szép emberi pillanatokkal, és ehhez a feketének és a fehérnek egyfajta tancát kellett létrehozni.

• *Mondhatjuk, hogy kézzegyed, hogy kívülről, erős fényvel világítod be a teret, és nem, vagy alig használod belső fényeket?*

Bízom benne, hogy semmiféle stílusom nincs, és minden történet megkeresi a saját formáját. Valóban szoktam így világítani, de ennek inkább gyakorlati okai vannak. A filmben számomra a színész a legfontosabb, az én dolgom, hogy megsegítsem, és a vásznon felnagyítsam, amit csinál, mert minden esetben ő közvetíti a történetet. Kézenfekvő tehát, hogy nem rakok bentre lámpákat, mert az megöli a teret és a színész mozgási szabadságát. Egy profi színésznek is nagyon nehéz a kamera előtt létrehozni érzelmi állapotokat, nem kell még az is, hogy a szemébe világítsanak a lámpák.

• *Orson Welles mondta, hogy a fekete-fehér a színész legjobb barátja: lefoszt róla minden sallangot, és izzást, intenzitást ad neki.*

Egyetértek vele: fekete-fehérben koncentráltabban tudom figyelni a színész arcát, és nem viszi el a figyelmet a szem színe sem. A legnépszerűbbek általában a kék szemű amerikai sztárok, mert a filmekben a kék szín világít a legerősebben, de a színek intenzitása egyben el is tolhatja a képen belüli hangsúlyokat. A fekete-fehér színvilág eleve absztraktabb képet teremt, de *A hentes...*-ben a világítással is igyekeztünk elrajzolni, absztrahálni a szereplőket. Mivel a történet egy kicsit *A csodálatos mandarinra* is emlékeztet, és arra a szerelmi szenvedélyre, ami túlél mindent, Hegedűs D. Géza fejének a golyóformáját, Dorka arcának, hajának



századfordulós romantikus szépségét a megvilágítással is próbáltuk kiemelni. Nagy Zsoltnak pedig a torzulásait:

**A hentes, a kurva és a félszemű**  
(Nagy Zsolt)

a kilótt szemét, a féloldalas arcát, amit drámai késletteléssel, az árnyékból előlépve pillanthatunk meg először.

• *Lehet még egyáltalán fekete-fehér nyersanyaghoz jutni Magyarországon?*

Az ORWO, ami a világ egyik legjobb fekete-fehér nyersanyagát, az MP55-öt is készítette, állítólag újra gyárt fekete-fehér filmeket, csak nehéz beszerezni. De nehéz volt már *Az én XX. századom* (1989) forgatása idején is fekete-fehér filmhez jutni, ahhoz ráadásul külön kellett gyártatni lágyabb karakterűt a Kodaknál. Ahogy a színes filmek is különböző érzékenyséűek, és máshogy reagálnak a fényre, úgy a fekete-fehér filmeknek is különböző karakterei vannak attól függően, hogy a fekete-fehér színek mellett a szürkék milyen tónusátmeneteit tudják rögzíteni. A digitális képrögzítés az persze egy egészen más világ. Az Alexa 800 ASA-n működik a legjobban, ez az érzékenység sok olyan fényt is érzékel, amit esetleg nem kéne, és ezt néha csak plusz munkával lehet megoldani. A filmnegatívok kevesebb volt az érzékenysége, ami szerintem szerencsésebb volt.

• *Azért forgattátok digitálisra A hentes...-t, hogy spóroljatok?*

Már azelőtt megszületett a döntés, hogy csatlakoztam a stábhoz, de én úgy gondolom, filmre olcsóbb forgatni. Kevesebb ember és felszerelés kell hozzá, ráadásul kevesebbet is forga-

tunk, mert korlátozott a nyersanyag mennyisége. A digitális technikával ugyan többször vehetjük fel a jeleneteket, de

egy felvétel akár több százezer forintba is kerülhet. A hétköznapi életben a digitális fényképezőgéppel is kattintgat mindenki, mint az őrült, és csinál vagy húsz képet egymásután, remélve, hogy abból majd csak sikerül valamelyik. Robert Capa a partraszállásnál ezt nem engedhette meg magának, mert idő előtt elfogyott volna a tekercse. Régen jobban be kellett osztani az erőforrásokat, és ez másfajta gondolkodást, elmélyültebb koncentrációt igényelt. A digitális technikával az egyik legnagyobb baj az lehet, hogy felhígítja a koncentrációt. A másik pedig, hogy az emberi szem egy fokos szögben lát élesen, és a képet apró mozgó pontokból rakja össze. A film fényérzékeny szemcséi folyamatos mozgásban vannak, és ez az agyban tudat alatt is kellemes érzetet kelt. Bármi, ami mozog, azt szereti nézni az ember: felhőket, vizet, labdajátékokat. A digitális pixelek viszont nem mozognak. A digitális kép számomra egy kicsit „halott” kép. Ha belenagyítunk, kockákat látunk, amik mindig a helyükön vannak – ezeket akarják az egyre újabb digitális gépek eltüntetni az egyre nagyobb felbontással, hogy a végén eljussanak arra a szintre, a szemcséig, ami már egyszer megvolt a filmben. Én csak akkor látom létjogosultságát a digitális filmnek, ha sok benne a digitális trükk. George Lucasék is kezdetben a *Csillagok há-*

*borúja* teremtett világában kezdték alkalmazni. Ha nem ilyen a történet, akkor a digitális képrögzítés számomra csak kényszermegoldás. Mindig próbálok más utakat keresni a digitális képrögzítési rendszerben, ami egyel közelebb visz régi szerelmemhez, a film természetéhez. *A hentes...-t* például levilágítottuk negatívra, és azt másoltuk vissza digitálisra, így fel tudtuk vinni a kész kópiára a filmnegatív mozgó, fényérzékeny szemcséit.

• *A munkamódszeredet befolyásolják a digitális kamerák, például hogy rögtön vissza tudod nézni, mit forgattál?*

Én nem hiszek az azonnali visszanezésben. Az *Ópiumnál* például három performációs filmre forgattunk, mert így nyertünk 25 %-nyi nyersanyagot, de nem volt vetítő, amibe befűzhattük volna a három performációs filmet, ezért csak a forgatás utolsó napján tudtuk megnézni, hogy mit csináltunk. Van ebben valamiféle kihívás, varázslatos játék, mert így a film szükségszerűen a képzeletünkben születik meg. Én legtöbbször a rendezőkkel együtt előre megtervezem a filmet, a fejemben már nagyban látom a képeket, a színeket – amit a monitoron viszont csak kis méretben lehet visszanézni. A monitoron soha nem fogom azt látni, amit a moziban vagy a vetítőben.

• *Legfontosabb díjadat, a Camerimage Arany Békáját a Woyzeckért kaptad. Ezt tartod egyben a legjobb munkádnak is?*

Minden munkámat szeretem, és tulajdonképpen nem szeretek versenyezni, díjakat kapni. Egy embert akarok csak legyőzni: magamat. Ha sikerül olyasmit létrehoznom, amiről nem tudtam, hogy képes vagyok rá, az jó érzéssel tölt el. Amit az ember már tud, az egyben közepes is. Előfordul, hogy „iparosmunkát” csinálunk, de a sportoló sem tudna minden évben olimpiára menni, mert az hosszas felkészülést igényel. Nekem 3-4 évente volt ambícióm és lehetőségem, hogy összeszedjem magam, és ez szerintem jól jött ki így. Ilyenkor viszont nem küzdelem, hanem tisztesség kérdése, hogy az ember kihozza magából, ami benne van. Tarkovszkij mondta, hogy egy operatőr a befektetett munkától lesz jó operatőr. Én is szoktam mondani a diákoknak, hogy a jó filmet nem a gólya hozza. Csak kemény munkával lehet igazán jól alkotni. •