

BESZÉLGETÉS RAGÁLYI ELEMÉR OPERATŐRREL – 2. RÉSZ

# „Mint gyerek a játszótéren”

SOÓS TAMÁS DÉNES

**ÉLETMŰINTERJŰNK FOLYTATÁSA: DÖGKESELYŰ, HOLLYWOOD, STANLEY KUBRICK, ÉS AZ ESETLEGES BÚCSÚ.**

• *Beszéljünk a Dögkeselyűről. A szocializmusban nem volt hagyománya a zsánerfilmzésnek, a Dögkeselyűvel mégis a magyar thriller klasszikusát forgatták le. Mi volt a titka?*

Nem követtünk mintákat. Soha nem hittem abban, hogy más műfaji filmeket kéne nézni, hogy jó műfaji filmet készítsünk. Akkoriban ez eszünkbe se jutott. A jó forgatókönyvet olvasva iszonyú éhséget éreztem magamban, hogy izgalmasan fotografáljuk az üldözéseket, és kimaxoljam a rendelkezésre álló minimális technikát, ezért elhatároztam, hogy megtanulom az akkoriban elterjedő Steadycam használatát. A kézi kamerával mindent meg tudtam oldani, de *de facto* futni nem bírtam, a Dögkeselyűben pedig erre volt szükség. Ehhez kellett a Steadycam, amely kiegyensúlyozza a kamera mozgását. Egy akkor még kis cégnek, a Schmiédlnék köszönhetően részt vettem egy rövid tanfolyamon Münchenben, akik jelképes összegért a kamerát is odaadták. Itthon aztán a segédoperatőrrel, Gonda Gézával gyakoroltuk a filmgyár udvarán az első jelenetet, ahogy Cserhalmi kipattan egy autóból és keresztülfut a Margit-hídon. Gonda volt Cserhalmi, én az operatőr, ő ment elől, én meg utána. Futni kezdett, én is futottam, „Géza, gyorsíts”, mondtam, ő gyorsított, én meg elkövettem azt a hibát, hogy előrenyomtam a kamerát, amitől a szerkezet orrnehéz lett, és kikerült a kontrollom alól. Elestem, és porrá zúztam a Steadycamet – a forgatás előtt 48 órával. Schmiédl egy árva szó nélkül megjavította, de bennem alapvető félsz lett a Steadycamtól, mert rájöttem, hogy egy hét az alapok elsajátítására se volt elég. Hogy ne legyen botrány, egy-két jelenetet azért Steadycammal fényképeztem, de megkértük Cserhalmit, hogy csak

elméletileg fusson gyorsan, gyakorlatilag ne, mert csak arra tudtam koncentrálni, nehogy elessek. A sors kegyes fintora, hogy a fiam, Ragályi Marci operatőr több mint úgyesen használja a Steadycamet.

• *A Dögkeselyű autósüldözései a mai napig izgalmasak. Kerültek életveszélybe a forgatáson?*

Mai ésszel felfoghatatlan, hogyan forgattuk az autósüldözést. Volt a játszó autó, amit Cserhalmi vezetett, 3-4 bebetetett autó, amit a kaszkadőrök, én pedig a Kacsában, egy Citroën Dösvőban ültem, amit a falábú Józsi bácsi vezetett, aki olyan volt, mint a cigány lova: nem vak, hanem bátor. Illegálisan forgattunk a Kerepesi úton, a bebetetett autók a forgalomban lévő legnagyobb rémületére kerülgettek, ledudálták, kiszorították őket, miközben Józsi bá' merészen manőverezett közöttük. A végén a játszó autó durván ütközött is egy Zaporozseccel, ami benne van a filmben. Adtunk valami pénzt a sofőrnek, és ezzel el volt intézve a dolog.

• *Rendőrök?*

Megkentük őket. Egy szolgálatban lévő rendőrautó kísért minket. Szerencsénk volt a Dögkeselyűvel, mert Cserhalmi remekül játszott, erős volt a forgatókönyv, és jól leképezhetők azok a jelenetek, amik emlékeztetnek a filmre. Betalált a társadalomkritika is, mert az a spleen és düh, ami Cserhalmi taxisofőrére mozgatta, nagyon benne volt a levegőben. Fontos megemlíteni, hogy ekkor került vissza a magyar filmgyártásba Perczel Zita, akivel az olasz ösztöndíjam alatt ismerkedtem meg 1978-ban. A Trasteverén lakott, szemben a Magyar Intézettel, ahol pedig én laktam, és az Intézet rendezvényein összebarátkoztunk. Amikor megkaptam a Dögkeselyű forgatókönyvét, rögtön őt javasoltam, mert a

személyisége szépen ellenpontosította a karakterét, akiben így egyszerre volt meg az úri méltóság és a zsványság.

• *Már a hetvenes években is külföldre ka-csintgatott?*

Amerikába szerettem volna menni, de közbejött egy csúnya gyomorvérzés és gyomorműtét, ami miatt nem tudtam igénybe venni az egyéves ösztöndíjamat, és kárpótlásul kaptam az olaszt. Egészen pontosan John Cassavetes filmjei érdekelték. Ő volt az idolom, és úgy éreztem, sokkal jobban le tudnám fotografálni a filmjeit. Erről annyira meg voltam győződve, hogy még levelet is írtam neki, hogy magyar operatőr vagyok, Amerikába készülök, kívülről ismerem a filmjeit, és szerintem szebben el tudnám készíteni azokat. Persze nem válaszolt.

• *Cassavetes is azt a természetes filmstílust képviselte, mint ön, ezért gondolta, hogy többet ki tudna hozni a filmjeiből?*

Igen, de nála általában le volt téve a kamera, keveset használta a kézi kamerát. Úgy éreztem, dinamikus mozgást tudnék adni a filmjeihez, másrészt úgy tűnt nekem, hogy igénytelenül voltak világítva a filmjei. Abszolút tartalomcentrikus volt, a színészi játék érdekelte igazán, hiszen ő maga színész is volt.

• *Azért kezdett el a nyolcvanas években nemzetközi koprodukciókat fényképezni, hogy bedolgozza magát az európai, majd az amerikai filmiparba?*

Úgy éreztem, kinőttem Magyarországot. Kiismertem a rendezőimet, és úgy igazából nem tudtak meglepni. Olyan partnerre vágytam, aki olyat kér tőlem, mint még soha senki. Könnyen feljutottam a csúcsra, szinte mindenki velem akart forgatni. Én voltam a király, de egy kicsi ország királya. Kíváncsi voltam, hogy a vélt vagy valós tudásommal egy nagyobb mezőnyben is megállom-e a helyem. A másik, be nem vallott ok pedig az volt, hogy bár rengeteget dolgoztam, 40 évesen még mindig egy 32 négyzetméteres lakásban éltünk, és adósságaim voltak.

• *Ennyire rosszul fizették az operatőröket?*

A szocializmusban egészen speciális módon lehetett pénzt keresni vagy nem keresni a filmekkel. Mindegyiket három kategóriába és további három alkategóriába sorolták, és az első osztályú filmekért adtak csak tisztességes pénzt. Ilyen volt a *Szegénylegények*, a *Szerelem*, vagy a *Ház a sziklák alatt*. Azok a filmek, amiket én fotografáltam, legjobban esetben is

csak 2A-sok voltak. Minél kevésbé tetszett a rendszernek, annál lejjebb sorolta a filmeket, így financiálisan is érezték az alkotók, ha kritizálták a hatalmat.

• *Ha allegorikusan is, de a Szegénylegények is keményen kritizálta a rendszert.*

De a *Szegénylegények* megkérdőjelezhetetlen remekmű. Annyi esze volt a kulturális kormányzatnak, hogy mesterműveket nem becsült le. Egy *Bástyasétány '74*-ért viszont inkább bünti járt, mint pénz. Tudtam, hogy az átlagos, 1500 forintos alapfizetésünk sokszorosát tudnám megkeresni Amerikában, de a külföldi munkákban a kihíváskeresés jelentette a döntő motivációt, és hogy birtokába kerüljek annak a nagyon másféle tudásnak, amire az amerikai rendszerben szükség volt.

• *Végül is hogyan került ki Amerikába?*

A koprodukciók hidat képeztek az európai és az amerikai filmkészítés között. Ott már kiderült, hogy az a fajta lazaság, amely itthon természetes volt, nem megengedhető. Ha egy magyar filmben a forgatáson találtak ki,

hogyan vegyük fel a jeleneteket, és emiatt megcsúsztunk, vagy túlléptük a költségvetést, soha nem vontak felelősségre.

A koprodukciók viszont megtanítottak rá, hogy kész tervvel menjek a forgatásra, és hogy limitált időm van a világitásra. Az első, még csak névleg amerikai filmemet Menahem Golannal, egy izraeli producer-rendezővel forgattam, aki egy hatalmas, B-, C- meg ZS-kategóriás filmeket gyártó céget üzemeltetett Londonban. Ambiciózus rendező volt, és ambiciózus pénzember, akinek a két énje mindig küzdött egymással, és ebből a küzdelemből mindig a pénzember jött ki győztesen. Olyan tempót diktált a forgatáson, amit korábban elképzelni se tudtam.

• *Hogyan került vele kapcsolatba?*

Szenes Hanna, a magyar származású világháborús hős életéről forgatott filmet, amihez magyar rendezőt, Peter Medakot, alias Medák Pétert kérte fel, aki pedig annyira szerette a *Herkulesfürdői emléket*, hogy mindenképp szeretett volna egyszer velem dolgozni. Csakhogy a forgatás előtt ösz-

szeveszett Golannal, aki kirúgta, és mivel nem volt idő mást keresni a helyére, maga rendezte meg a *Hanna háborúját*. Az első hét életem legsúlyosabb filmes rémálma volt. Golan teljesíthetetlen tempót diktált, kb. 30 setupot kellett felvennünk naponta, miközben egy magyar filmben 8-10-et, egy koprodukcióban 10-12-t szokás. Tipikus eset volt, hogy még fénymérővel álltam a díszlet közepén, ő pedig ordított, hogy „Kamera indul!”. Szabadkoztam, hogy még nem vagyok kész a világitással, mire Golan leteremtett: „Nekem már így is túl jó”. Minden nap úgy mentem haza, hogy másnap felmondok. Heti gázsít kaptam, úgyhogy arra gondoltam, pár napot még kibírok, hogy legalább egy hetet kifizessenek. Aztán arra, hogy ha egy hetet megcsináltam, kibírom a következőt is. 3-4 hét után betörtem, mint a ló, akit körbe-körbe vezetnek, és megtanultam, hogy úgy kell kezdeni a világitást, hogy látszódjon a helyszín és meg legyen világitva a színész útja. Ennyi, nem több. Ha ezután sem ordít még Golan, akkor beállítom a díszítőfényeket. És ha még mindig van időm, mert valami mással foglalkozik, akkor jöhetnek a finomítások.

Golan végül megkedvelt valamiért, és további három filmet forgattunk együtt. Az ő kétes hírnevén keresztül jutottam el az HBO-hoz, amikor Magyarországon forgatták *A gyilkosok köztünk vannak* című filmet Simon Wiesenthal nácivadászról. Az HBO ekkoriban kezdett játékfilm minőségű tévéfilmeket gyártani, én pedig majdhogynem a házi operatőrük lettem, 9 filmet készítettem velük. Egyik megkeresés hozta a másikat. Azért sem volt ügynököm, mert mindig tudtam, mit forgatok következőnek. Utólag végignézve az életművemen viszont azt kell mondanom, hogy ma, 2019-ben sokkal izgalmasabbnak látom, ahogy 50 éve fotografáltam. Egyénibb, különlegesebb és kevésbé illeszthető trendekbe, amit a magyar filmekben csináltam, mint amit az ún. amerikai korszakomban.

• *Miért?*

Kapós lettem Amerikában is, aminek megvoltak a praktikus okai. Szemben az amerikai szisztémával, ahol az operatőr a világitással foglalkozik, és másvalaki operálja a kamerát, én mindkettőt csináltam. Sőt még a kameramozgató eszközöket és a zoomot is magam irányítottam. Kényszerűségből megtanultam gyorsan dolgozni, és a tempóhoz képest meglepően jó minőséget produkáltam. A baj az



RAGÁLYI MARCELL FELVÉTELE

volt, hogy itt is rájöttem, mik azok a patronok, amiket szeretnek a munkámban, és ezeket sütöttem el mindig. Így kezdődött a 8-10 évig tartó manierista korszakom, amelyben alig tudom megkülönböztetni egymástól az általam fotografált filmeket, de azt szerénytelenség nélkül mondhatom, hogy ezekért a filmekért háromszor jelöltek Emmy-re, amit egyszer meg is kaptam, és az Amerikai Operatőrök Szövetségének televíziós díját, az ACE-t kétszer is elnyertem.

• *Mivel nyűgözte le az amerikaiakat?*

Borzasztóan tetszett nekik, hogy egyszerűen próbáltam világítani. Úgy helyeztem el a főfényt, hogy ha semmit nem teszek mellé, akkor is legyen hangulata a helyszínnek. Ahová csak lehetett, effektlámpákat tettem, amiket csak be kellett kapcsolni, és sajátos hangulatot teremtettek. Arcokat csak visszavert fénnel fotografáltam, ami nem volt jellemző akkoriban, és ettől sokkal finomabbak, esztétikusabbak lettek a fények az arcon. A színészek imádták. Bátran mertem sötétben hagyni az arc egyik felét, nem derítettem agyon a színészeket. Azért pedig a kezemet is megcsókolták, hogy olyan világítási konstrukciót használtam, amit a magyar filmekben fejlesztettem ki, és 360 fokban körbe lehetett fordulni a díszletben. Megtanultam jól használni a második kamerát, amit úgy helyeztem el a dialógusoknál, hogy nem kellett átállni egyik arcra a másikra, hanem mindkettőt vettük folyamatosan, így egymás szavába vághattak a színészek, és létrejöhettek az összebeszéd, ami életesebbé tette a jelenetet. Ezek a technikák együttesen segítettek hozzá, hogy sikeres operatőr lettem Amerikában. De az is igaz, hogy az első osztályba nem tudtam bejutni, az igazán nagy rendezőkkel nem dolgoztam.

• *Ehhez kellett volna már egy ügynök.*

Kellett volna, és az is, hogy kiköltözzenek Amerikába, amit elképzelhetetlennek tartottam. Amint véget ért a forgatás, már repültem is haza. Erőteljes honvágyam volt, hiszen hol az egyik, hol a másik gyerekem volt kicsi. Családdal együtt költözni pedig nem akartam, mert tudtam, hogy siettetné anyám halálát, ha eltűnének az életéből. A családom elvesztése mély nyomokat hagyott bennem. Apám úgy halt meg, hogy nem is tudtam róla. Vidéken forgattam, és anyám nem akart felhívni, hogy ne zavarjon a munkában, úgyse segíthetek. Anyámat is úgy vesztettem el, hogy nem voltam mellette,

de ehhez fűződik egy gyönyörűséges történet. Dublinban forgattam épp, amikor hívott a nővérem, hogy anyám rosszul van, az orvos azt mondta, bármikor meghalhat. Beszéltem a rendezővel és a producerekkel, akik azt mondták, ne törődjek semmivel, az első repülővel menjek vissza Budapestre. Medák Péter – ő volt a rendező – régi operatőr kollégája másnap reggelre ott volt Dublinban, és lefoglatta a hátralévő egy hetet, én pedig elcsíptem édesanyámat. Olyannyira, hogy akkor nem is halt meg, csak másfél évvel később. A záróbulira küldtem egy levelet a stábnak, amelyben megköszöntem nekik a nagyvonalú gesztust, amivel visszaadták nekem még egy rövid időre édesanyámat. A stábtagnak azóta is emlegetik, ha beszélünk, hogy ez a levél nekik is megmelengette a szívüket.

• *A remény útjáért kapott Oscar-díj sem hozott fontos megkereséseket?*

Hozott párat. Abba a filmbe úgy kerültem, hogy egy dél-amerikai fesztiválon vetítették Rózsa János *A trombitás* című filmjét, melynek fényképezése annyira megtetszett egy fiatal svájci rendezőnek, hogy a következő filmjére engem kért fel. *A fekete Tanner* színvonalas, de nem kimagasló munka volt, viszont Xavier Koller már számított rám *A remény útjában*, amely máig aktuális film, az első népvándorlás történetét meséli el egy török család szemszögéből. Xavier kérdezte, nem tudnék-e lobbizni a filmért, ha már annyi amerikai filmest ismerek, de mondtam neki, hogy „Xavikám, nekünk az az egyetlen esélyünk, hogy esélytelenek vagyunk, és az égvilágon senki nem emeli fel a szavát értünk”. Akkor jelöltek először kínai filmet a legjobb idegen nyelvű film kategóriájában, és ott volt még a franciák *Cyranója* Gérard Depardieu-vel és a világ összes reklámjával, amit részben Magyarországon forgattak, ezért nálunk is annak szurkolt mindenki. Senki se tudta, hogy a svájci filmnek magyar operatőre volt. Még én is elfeledkeztem a díjátadóról. Épp egy angol tévéfilmet forgattam itthon, reggel hat volt, és borotválkoztam, amikor bement a rádió, hogy a legjobb idegen nyelvű film Oscarját a svájci Xavier Koller nyerte. Ordítottam, mint a fába szorult féreg, hogy „Oscart nyertünk, Oscart nyertünk!”. A feleségem nem értette, mi lett, rám förmedt, hogy felébresztem a gyereket, de nem érdekelt, kicsattantam az örömtől. Utána rengeteg megkeresést kaptam, de máig kérdés számomra, miért nem való-

sultak meg azok a filmek. Tim Robbins velem akarta forgatni az első rendezését, de az nem jött létre pénziári miatt, és Roger Spottiswoode-dal, *A holnap mar-kában* című James Bond-film rendezőjével sem valósult meg a közös munka, csak évekkel később a *Mesmerben*. Akkor rövid időre leszerződtem egy ügynökkel, lehet, hogy ő szelektálta túl magát, és kiszűrte a jó lehetőségeket is, de az is lehet, hogy én választottam rosszul. Nem következett be a csoda, és ezt egy idő után elfogadtam. Rákosligeti gyerek vagyok, az sem kevés, ami így jutott. Nem kell mindenkinek Coppolával dolgoznia.

• *Azért előfordult, hogy megcsörrent a telefonja, és Stanley Kubrick volt a vonal másik végén. Hogyan találta meg?*

Hitler kedvenc rendezője, Veit Harlan lányát vette Kubrick feleségül, és az ő testvére, Thomas Harlan volt a producere. A család német ágának egyik barátja, az Arriflex kamerarészlegének vezetője ajánlotta Kubricknak, hogy feltétlenül nézzen meg engem operatőrnek a készülő holokausztfilmjéhez. Ki kellett menni neki a filmjeimet – celluloidon! –, és Lugossy László *Szirmok, virágok, koszorúk* című filmjén megakadt a szeme. Meghívott a londoni otthonába, ahol – nem túl-zok – 5-6 órán keresztül beszélgettünk anélkül, hogy megálltunk volna, vagy megkérdezte volna, nem kérek-e egy pohár vizet. A legapróbb részletig minden érdekelte, és lenyűgöző pontossággal vette észre, milyen nehézségekkel kellett megküzdöznünk a *Szirmok, virágok, koszorúk*ban. Hogy úgy jártam körbe a 12 helyséből álló díszletet kézi kamerával, hogy ugyanabban a szögben végeztem, amiből elindultam, és amíg kimentem a szobából, kiemeltek egy mennyezet-elemet, hogy be tudjunk világítani pár másodpercre, amíg áthaladunk rajta, de mire felnézett oda a kamera, már visszapakolták a mennyezetet. Kérdezett arról is, hogyan oldanék meg különböző helyzeteket, hogyan forgatnék például erős napfényben, külsőben anélkül, hogy keretekkel kitakarnánk a napot. Egy Golan-forgatást hoztam példának, amikor a napsütés nem illett volna a jelenethez, ezért fekete füstbombákat lőttünk fel a helyszíntől száz méterre, majd kivártunk, és volt 25-30 másodperc, amíg a füst behúzódott a nap elé, és akkor forgattunk. Ezt díjazta, de hiába tetszettek neki az ötleteim, végül nem készítette el a filmet. Az igazi okát nem tudom, csak azt, hogy Lengyelországban forgott volna

Sándor Pál:  
**Herkulesfürdői  
emlék**  
(Carla Romanelli)

B. MÜLLER MAGDA FELVÉTELE



ez a II. világháborús film, és Kubricknak utazási fóbiája volt. Előbb csak repülőre nem ült, végül már a szomszéd városba se ment át, az édesanyja New York-i temetésén sem volt ott.

• *Gondolkodott rajta, hogy mi lett volna, ha...?*

Rengetegszer. Alapjaiban változtatna meg a karrieremet, ez biztos. Kubrick következő filmjének, a *Tágra zárt szemeknek* tudja, ki volt az operatőre?

• *Nem.*

A volt fővilágosítója. Ez nem példátlan az amerikai filmekben, hiszen ott a fővilágosító szorosan együtt dolgozik az operatőrrel, akinek a világítás a fő fel-

adatköre. Ha jól végzi a dolgát, könnyen előreléphet. Eszembe jutott persze, hogy én is lehettem volna az. És nagyon fáj a szívem.

• *Dolgozhatott viszont élvonalbeli sztárokkal, Max von Sydowval, Helen Mirrennel, Eli Wallach-vel, Robin Williamszel, Ben Kingsleyvel, Antonio Banderasszal, Bill Nighyvel, Sam Neill-lel, és még lehetne folytatni a sort...*

Szerettek velem dolgozni a színészek, mert sokat törődtem velük. Ez tökéletes ellentéte volt annak, ahogy a pályám kezdetén viszonyultam hozzájuk, amikor még leugattam őket. A nagy színé-

szeket, Latinovitsot, Cserhalmit nem, de a kevésbé ismertek mindent megtettek, hogy a kedvemben járjanak. Az amerikai filmekben már én dolgoztam azon, hogy a színészek kedvében járjak. Ott más az alá-fölérendeltségi viszony, a filmsztár az úr, én pedig mindig kiharcoltam a lehetőséget egy próbafelvételre, amely audiencia is volt egyben, privát beszélgetés, melynek során *per tangentem* megtörtént a technikai próba, de a lényeg az volt, hogy valamiféle viszonyba kerüljek a főszereplővel. Igyekeztem kideríteni, mit nem szeretnek magukon, mire kell figyelni a világításnál. A kezük alá

András Ferenc:

**Dögkeselyű**

(Cserhalmi György)



adtam különféle ruhákat és kellékeket, hogy ne azt érezzék, technikai próbát csinálunk. Robin Williams annyira elámult ezen a figyelmességen, hogy utána végig odafigyelt rám a forgatáson, és kinézett rám a jelenetek után, hogy jó volt-e. De Helen Mirren, Alan Rickman vagy Ian McKellen is észrevette és értékelte, hogy nagy ambíció fűt a jó és különleges képek készítésére. Csodálták, hogy mindent én csinálok, akárhány éves voltam, én feküdtem le a földre, ha onnan kellett fényképezni. A forgatás olyan volt nekem, mint egy gyereknek kimenni a játszótérre. Alig vártam, hogy ott legyenek, és felüljek a csúszdára.

• *Az amerikai filmekben viszont mindig ugyanarra a csúszdára kellett felülnie. Eleinte Cassavetes érdekelte, a kihívásokat kereste, de végül keretek közé szorult. Ez nem zavarta?*

Dehogynem, és ez vetett véget a kalandozások korának. Anyagi biztonságba kerültem, és elkezdtem unni magamat az amerikai filmekben. Volt egy finoman lefelé ívelő tendencia a nekem kínált munkák színvonalát illetően, és úgy éreztem, jobb itthon folytatni a munkát. Ha nagyon silány produkciót forgattam, odatűztem a kompendiumra egy egydolláros. A jobb szememmel néztem a képet, a ballal a pénzt. „Another day, another dollar.”

• *Kihíváskereső volt az is, hogy hazatérve rendezésre adta a fejét?*

Természetes folyamat, ha valaki a hátsókörén messze túllépve ilyen sok filmet fotografál, hogy kipróbálja a rendezést. Sok mindenben részt vettem, ami a rendező dolga lenne: helyszíneresésben, színészválasztásban, jelenetek technikai megvalósításában. Annyi ötletet szórtam szét az évtizedek során, hogy az a szilárd meggyőződésem alakult ki, én is tudnék filmet rendezni. Két kérdéses pont volt csak, hogy végig tudok-e vezetni egy színészt egy történeten, és be tudom-e illeszteni a jeleneteket, amiket általában briliánsan tudtam proponálni, a film átfogó ívébe. Nem az volt a cél, hogy nagy filmrendező legyek, de ez is olyan játék volt, amelyben ki akartam próbálni magam. És borzasztó rosszul sült el. Olyan önbizalomdömping volt bennem, amely kontroll nélkülivé tette a *Csudafilm* forgatását. Millió hibát elkövettem, amik közül a legsúlyosabb az volt, hogy nem tudtam becsempészni az emberi dimenziót a filmbe, amely elfogadhatóvá tette volna ezt a bohókás vígjátékot. Azonkívül túl nagy terhet vettem a nyakamba, amikor nemcsak rendeztem, de fotografáltam is a filmet. Eredetileg Sas Tamás lett volna az operatőr, de az utolsó pillanatban összevesztünk, mert a hátam mögött bevállalta, hogy Fujira forgatja a filmet. Világéletemben utáltam a Fujit, mindig Kodakra filmeztem, mert az a tökéletes színes nyersanyag. Felelősségre vontam, miért döntött így, miért nem avatott be, és kiderült, hogy azért, mert a Fuji sokkal olcsóbb. Megkérdeztem a producort, mennyivel kerül többre a Kodak X millió forinttal, mondta. „És mennyibe kerül Sas Tamás?” „Ugyanannyiba.” „Hát, akkor Sas Tamás nincs, de Kodak lesz.” Sok évre rá

kibékültünk Tamással, de a *Csudafilm* soha nem tudtam. Egy módon tudtam helyreállítani a lelkem békéjét, hogy elkészítettem a *Nincs kegyelmet*. Ott már sikerült elkerülni a nagyobb hibákat, és az erős forgatókönyvön túl, amit Dr. Magyar Elemér alapanyagából írtunk közösen, Nagypál Gábor hihetetlen odailleszkedése is megemelte a filmet. Itt már nem is színészi játékról volt szó: egyé vált a történettel. Életem legnagyobb öröme az a rendezői díj volt, amit a Magyar Filmszemlén ezért a filmért kaptam.

A filmes karrierem szintén egy csodálatos filmmel, az 1945-tel ért véget. Nekem imponál, ha egy filmben a történelmet személyes rezdülésekben lehet tetten érni, az 1945 pedig egy fontos és tisztázatlan helyzet analízisét nyújtotta sokrétűen, árnyaltan és alaposan. Sikerült egy nagy színésznek, Rudolf Péternek tökéletesen új arcát tárni a közönség elé, nekem pedig szintézissé gyúrni a klasszikus, fekete-fehér magyar film stílusát a mai világlátással és sokévnnyi tapasztalattal. A két generáció úgy szippantotta ki egymásból a pozitívumot, hogy az szerencsés rendező-operatőr találkozáshoz vezetett Török Ferencsel. Ez után könnyű szívvel tudom mondani, hogy ennyi volt.

• *Biztos benne, hogy ennyi volt?*

Nyolcvan múltam áprilisban. Már nem úgy indulnék forgatni, hogy megyek a játszótérre, hanem hogy nagy hátizsákokat kell cipelnem, amelyek lehúznak. Az tudna csak változtatni az elhatározásomon, ha olyan jó történet kerülné elém, ami feledtetné, hogy nagyon korán kell kelni, hogy sokkal hamarabb elfáradok, sok mindent már meg se tudnék csinálni fizikailag, és hogy bár megtanultam a digitális technológiát, de nem anyanyelvi szinten, csak akcentussal beszélem.

• *Nem bánja, hogy vége a filmezésnek?*

Mérget nem vennék rá, hogy vége, de elégedett vagyok azzal, amit elértem. Utólag nem hiányoznak már a nagy rendezők sem. Méretarányos volt a karrierem az életem ambícióival. Sok lett volna a jóból, ha még többet akarok kihozni a filmezésből. Most már az írásban találok meg az örömet. Novelláskötetet tervezek a gyerekkoromról, és a családom '56-ig tartó történetéről. Egész életemben szavakat fordítottam át képekre, és most, öregkoromban megjelennek előttem gyerekkori képek, amiket megpróbálok szóra bírni. Érdekes tükörképe ez a korábbi életemnek. •



BARTÓK ISTVÁN FELVÉTELE