

SÁRA SÁNDOR KÉPI VILÁGA

Varió egy témára

GELENCSÉR GÁBOR

A RENDEZŐ-OPERATŐR SOKSZÍNŰ KÉPI VILÁGÁNAK EGYIK SAJÁTOS KÉZJEGYE A VARIÓ, AVAGY A ZOOM IGEN INTENZÍV HASZNÁLATA.

A lig néhány olyan operatőrt és főképp rendezőt találni a magyar film történetében, akinek annyira sokszínű a stílusa, mint Sára Sándoré. Rendezői életműve a *Virágát a napnak* (1960) című, kevésbé ismert absztrakt etűddel indul, majd ezt követi három, egymáshoz hasonló lírai rövid-dokumentumfilm, a *Cigányok* (1962), az *Egyedül* (1963) és a *Vízkereszt* (1967). A *Cigányok* és a *Vízkereszt* mellett a Balázs Béla Stúdióban készült harmadik munkája, a *Pro Patria* (1969) ismét új eljárást választ, archív felvételek és fotók montázsából építkezik. Ebben a időben forgatja Sára első egész estés játékfilmjét: a *Feldobott kő* (1968) képi stílusa a *Cigányoké*hoz és a *Vízkereszté*hez áll közel (de mindkét esetben tematikus kapcsolat is felfedezhető). Következő rendezése, a *Holnap lesz fácán* (1974) egészen másfajta film, a *Feldobott kő* ötvenes években játszódó fekete-fehér „így jöttem”-vallomásával szemben kortárs környezetbe helyezett színes és – a színekkel is fokozott – harsány szatíra. Újabb jókora váltás a *80 huszár* (1978) a Kárpátok festői „díszletébe” komponált történelmi tablója. E filmeket még maga is fényképezi, az ezt követőket viszont már legfeljebb társoperatőrként jegyzi, így ezeknek – *Tüske a köröm alatt* (1987), *Könyörtelen idők* (1991), *Vigyázók* (1993), *A vád* (1996) – a képi világa már kevésbé hordoz egyéni stílusvonalakat. Hasonló mondható el a rendező nyolcvanas évek elején induló, természetesen sorozatot eredményező történelmi dokumentumfilmjeiről – csakhogy itt éppen a képi puritánság, a „beszélő fejés” technika válik stíluserevé (kezdve a *Néptanítóktól* a *Krónikán* át a *Nehézsorsúakig*). Sára – egy operatőrtől

különösen nehezen elvárható alázattal – mintegy átadja az addig kimondatlan történelmi traumákra emlékezők arcának és monológjának a helyet, hogy az általuk előhívott – s némi archív anyaggal megtámogatott – képek csak a néző képzeletében, belső mozijában peregjenek. A kádári amnéziapolitika sújtotta történetek ezzel a minimalista, önkortoló gesztussal fokozzák a kimondott igazságok, az elhallgatott múlt katarziséját. A történelmi dokumentumfilm Sára puritán képeinek valóban tisztító ereje van.

Ha lehet, operatőrként stílusa még változatosabb. Már első nagyjátékfilm munkájában, *Fehér Imre Asszony a telepen* (1962) című filmjében feltűnők a melodramái történethez film-noiros hangulatot társító kontrasztos fényárnyékok. Igazán karakteres szerzői operatőri stílusát azonban Gaál István alkotótársaként hozhatja létre. A főiskolán és a BBS-ben kölcsönösen egymás filmjeit fényképezik (Sára a *Pályamunkásokat*, az *Oda-visszát*, a *Tisza – őszi vázlatokat*; Gaál a *Cigányokat*), majd ezeket a rövidfilmeket követi a *Sodrásban* (1963), Gaál nagyjátékfilm életművének – és a magyar új hullámnak – a nyitánya. Ezt követően évtizedekre elszakadnak egymástól, hogy aztán a rendező utolsó mozifilmjét, az *Orfeusz és Eurydikét* (1985) ismét Sára fényképezze (s ezzel ő is lezárja önálló játékfilm operatőri munkásságát), méghozzá mind a saját, mind Gaál addigi filmjeitől igen eltérő stílusban, hiszen Gluck operájának adaptációjáról van szó, méghozzá a hasonló műfajú filmekhez képest is erőteljesen stilizált felfogásban. A hatvanas években indul el Sára operatőri együttműködése legszorosabb rendezőtársával,

Kósa Ferencsel, akivel „zsinórban” öt játékfilmet forgatnak együtt, elsőként a *Tízezer napot* (1965), majd Kósa parabolikus trilógiáját (*Ítélet*, 1970; *Nincs idő*, 1972; *Hószakadás*, 1974), végül a *Mérközést* (1981). De Sára fényképezi a rendező egyetlen Balázs Béla-s rövidfilmjét, a József Attila elbeszéléséből készült *Óngyilkosságot* (1967) is. Több film fűzi Szabó Istvánhoz, s ezek a rendező pályáján szintén a változatosabb stílusú alkotások közé tartoznak: a még fekete-fehér *Apa* (1966) az idősíkok és tudatszintek között cikázó modernista mentális utazásfilm példája; a *Tűzoltó utca 25.* (1973) ugyancsak, viszont itt már a szereplők, a történelmi korszakok és a mindezt keretező ház lakásai, terei színes, szürrealista álmvilágban oldódnak fel; a *Budapesti mesék* (1976) pedig a képi allegória megteremtésére tesz kísérletet „főhősével”, a sárga vilámmal. Sára további operatőri munkái különböző rendezők oldalán még inkább fokozzák stílusának változatoságát Kardos Ferenc és Rózsa János játékos burleszkjétől, a *Gyermekbetegségtől* (1965) Huszárik Zoltán *Szindbádjának* (1971) szecessziós világán át Ranódy László Móricz-adaptációjának, az *Árvácskának* (1976) lírai balladájáig és Radványi Géza „hazatérő” filmjének, a *Circus Maximusnak* (1980) klasszikusabb vizuális fogalmazás módjáig.

Ha mégis arra vagyunk kíváncsiak, mi tekinthető a rendező és az operatőr legsajátosabb, szerzői stílusának, akkor a legtöbb közös vonást a hatvanas-hetvenes években forgatott előbb fekete-fehér, majd színes filmjeiben találjuk, legyenek azok rövid- vagy egészestés, dokumentum- vagy játékfilmek, Sára maga fényképezte rendezései, avagy más rendezők oldalán végzett operatőri munkái.

A KISEBBSÉG ÉS A NAGYSÁG

Sára Sándor életműve a kisebbségek melletti kiállásról szól – filmképeiből viszont egyfajta nagyság, monumentalitás, felfokozott retorika árad. A kettő eredője a társadalmi elkötelezettség és az alkotói szenvedély, ahogy azonosul a vert helyzetben élőkkel, s bemutatja világukat. *Cigányok*, magányban vagy tanyán élők, hogy csak a korai rövid-dokumentumfilmek témáit soroljam (*Cigányok*, *Egyedül*, *Vízkereszt*). Az ötvenes években az igazság mellett kiálló maroknyi kisebbség (a meggyilkolt gö-

rög a *Feldobott kőben*, illetve a cigányok kényszermosdatására érkező különítmény elől az ott készült fotóival elmenekülő főhős); a személyi kultusznak behódoló nyájpolgárokkal szemben magára maradó pár a *Holnap lesz fácánban*; a Lenkey század mindössze 80 huszára, akik a pesti forradalom hírére hazaindulnak; a késő Kádár-kor korrupt gazdasági és politikai elitjével szembeszálló festőművész a *Tüske a köröm alatt*-ban; a *Könyörtelen idők* öt katonaszökevénye a vesztes sereggel és háborúval szemben; a *Vigyázók* baráti társasága, köztük egyetlen, ám inkognitóját óvó besúgóval; a háborús erőszak áldozatává váló tanyasi család *A vádban*; valamint a történelmi dokumentumfilmek összes megszólalója kisebbség az elnyomó (nagy)hatalmakkal szemben. Ezeknek a kisebbségeknek a sorsát avatja naggyá, jelentőssé, súlyossá

Sára képi fogalmazásmódjának retorikája: kompozícióinak szigorú fegyelme, a látóterünket kitöltő szélesvászon és a figyelmünket fókuszáló gyors ráközelítés a témára, avagy éppen hasonlóan gyors eltávolodás tőle, feltárva ezzel az apró motívum összetett kontextusát, tágas környezetét, helyét és léptékét a mindenségben.

SZÉLES ÉS MÉG SZÉLESEBB

A szélesvásznú, avagy cinemascope (2.35:1) képméret a hatvanas évek elejétől terjed el a magyar filmben. Az igen költséges technikát (a megfelelő objektívet külföldről kellett kölcsönözni) előbb a látványos történelmi filmekben, így Gertler Viktor 1962-es Jókai-adaptációjában, *Az aranyemberben*, majd Várkonyi Zoltán Jókai-filmjeiben (*A kőszívű ember fiai*, 1965; *Egy magyar nábob*,

1966; *Kárpáthy Zoltán*, 1966), illetve az *Egri csillagokban* (1968) alkalmazták, s mindjárt színesben. A szerzői filmesek a színes technikát ekkor még nem, a széles vásznat viszont beépítik művészetükbe, s ebben élen járt Sára Sándor, valamint a hatvanas évek Jancsó-filmjeinek operátora, Somló Tamás, aki szélesvásznúra forgatja a *Szegénylegényeket* (1965), a *Csillagosok, katonákat* (1967) és – már színesben – a *Fényes szeleket* (1968). Sára operatorként (is) jegyzett munkái közül szélesvásznú a *Tízezer nap*, a *Feldobott kő* és az *Ítélet*. A drága anamorf optikák miatt azonban operatőrjeink kénytelenek más megoldást is bevetni: így készülnek a szélesvásznú filmek jellegzetes magyar változatai. A korszakra jellemző 1.85-ös képarányt nem 1.85-ös kapuval oldják meg, hanem a normál (1.33-as) kapuval készült felvételeket úgy komponálják, hogy a film vetítésekor

„Azonosul a vert helyzetben élőekkel”

(Sára Sándor: *Feldobott kő*)



LUGOSSY ISTVÁN FELVÉTELE

a gépész alul-felül ki tudja takarni a „fölsőleget” a mozikban. Így készül a *Sodrásban*, a *Szindbád* és a *80 huszár*.

A komponálás az egészen elnyújtott, fekvő téglalap alakú keretben nyilvánvalóan a tágas külső felvételeknek, a pusztai széles horizontjának kedvez, ahogy ez Jancsó cinemascope filmjeiben, illetve mindenekelőtt a *Tízezer nap*ban és a *Feldobott kő*ben látható. A horizontális dimenziót fokozzák a kép síkjával párhuzamos mozgások: a *Tízezer nap* elején mindjárt ilyen a fekvő hidroglóbusz vontatása (ökrös szekértársa). S természetes módon társulnak ehhez a képarányhoz a tágas totálók, mint a *Feldobott kő* fontos, a filmtörténeti hagyományt is kijelölő, a *Himnusz* felhangzásával különös nyomatékot kapó nagyszabású jelenetében, amikor a pusztán összesereglenek a környékbeli tanyákról az emberek, hogy ott legyenek Bán Frigyes *Talpalatnyi földjének* (1948) szabadtéri vetítésén. A harmincas évek kiszolgáltatott kubikus-sorsának megidézése nem csak az ötvenes évek tanyasi emberének helyzetére reflektál; Sára tisztelettel adózik a *Talpalatnyi földet* fényképező Makay Árpád művészetére előtt is. De a rendező-operatőr nagy kifejezőerejű képeiben ugyanígy felismerhető Szóts István képi látásmódja, különösképpen a szintén a pusztai horizontális síkjára komponált *Ének a búzamezőkről* (1947) című, a betiltása miatt a hatvanas években még kevésbé ismert munkájának hatása (amelyet Hegyi Barnabás mellett szintén Makay fényképezett).

A geometrikus rajzolatú tágas totálókba – ahogy a pusztai vetítésjelenetbe is – oldottabb kompozíciójú, elkapott tekintetek (civil arcok) közeli-jei ékelődnek. A szélesvásznos ugyanis a formátumhoz illő totálók mellett közelik is megjelennek Sára képein, méghozzá jókora léptékváltásokkal, a távoliból rögtön közelire vágva – avagy a varió (zoom) segítségével optikailag közel hozva, illetve eltávolítva a motívumot. Az ugyancsak a hatvanas évektől elterjedő technikai lehetőség, a változtatható gyújtótávolságú objektív (gumioptika) Sára kezében igen intenzíven és tudatosan alkalmazott képi kifejezőeszközzé válik. Sőt, talán ebben ragadható meg operatőri stílusának szerzői vonása.

TÁVOLODÁS-KÖZELEDÉS

A varió segítségével a kép fokozatosan növekszik vagy zsugorodik, s ezzel a távolodás-közeledés érzetét kelti a nézőben. Nem a kamera mozog tehát a térben; a kamera (általában) áll, miközben a varió a kép síkjára merőleges térbeli mozgás illúzióját kelti. Mindez látszólag csak technikai kérdés, ám korántsem erről van szó; az eljárásnak komoly stílári következményei vannak. Ezek közül könnyebben belátható a gyújtótávolság változtatásának függvényében változó mélységélesség, amely „kilapítja”, avagy háromdimenzióssá növeli a teret. Jóval elvontabb, már-már filozófiai, sőt morális dilemmákat vet fel az a körülmény, hogy valóban mozgunk-e a térben, vagy pedig ez a mozgás csupán illuzórikus. Tarkovszkij számára például a valódi mozgás vállalható csak, ez nála tényleg filozófiai és erkölcsi kérdés, s a lényegre érinti: miképp lehet a filmkép, a művészetének középpontjába állított *kinoobraz* segítségével a szellemi világot *valószerűvé* tenni (Tarkovszkij ugyanezért ódzkodott a tér-idő egységét megbontó montáztól is). Nos, Sárának a varió melletti döntése, ha nem filozófiai vagy erkölcsi természetű is, de nyilvánvalóan esztétikai, amely egyáltalán nem független filmjei gondolatiságától.

A varióhasználat tanulási folyamata pontosan nyomon követhető a korai rövid-dokumentumfilmekben: a *Cigányokban* és a *Vízkeresztben* tapasztalhatjuk meg először az eszközt igen hangsúlyos jelenlétét, de a Kósa *Öngyilkosság* című rövidfilmjében is gyakori, méghozzá a kisgyermek főhős álomvízióinak megfogalmazásában. Különösképpen személyessé válik Sára variózása, amikor (részben saját) fotók „megmozdítására” alkalmazza. A varió itt egyfajta hídszerepet tölt be: „megfilmesíti” az állóképeket, s ezzel átvezeti őket az immár valódi mozgó képekbe. (Legintenzívebb használat a *Pro Patriában* látható, amely felerészben archív fotókból építkezik.) Tudjuk, mennyire fontos volt Sára számára a fényképezés: egész életét végigkísérte, képi látásmódjának kialakításában pedig meghatározó szerepet játszott (némiképp kényszerű okból, hiszen főiskolásként még nem nagyon jutottak filmezéshez, ehelyett fotóetűdöket készítettek). Saját fotói „megvariózása” korai munkáiban egyfajta szignónak is tekinthető.

Sára a variót ténylegesen a mozgás illúziójának megteremtéseként alkalmazza – ezért is válik kézjegyévé a nagy plánváltások ily módon történő kivitelezése, s mindennek a gyorsasága. A leggyakrabban nagyközeliből vált nagytotálba vagy fordítva, méghozzá az esetek többségében igen gyorsan, lendületesen, mintegy rántással (a variókar ténylegesen gyors, rántásszerű mozgásával). A variót az operatőrök gyakran használják, ám általában „láthatatlanul”, nem a plán, csak a képkeret finom tágítására vagy szűkítésére, továbbá a gép és/vagy a motívum mozgásával kombinálva. Ebben a bonyolult mozgásképletben a laikus befogadó számára szétválaszthatatlan, hogy éppen mi mozog és/vagy mi mozgatja a képkeretet (így dolgozik Somló Tamás Jancsó korai filmjeiben, s ezt a technikát folytatja nála a hatvanas–hetvenes évtized fordulójától Kende János is). Ezzel szemben Sáránál a varió használata látványos: a kamera fixen áll, a távoliból hirtelen mégis közelibe szűkül, a közeliből pedig hasonló gyorsasággal távoliba tágul a kép. S hogy mi áll e mögött a következetesen alkalmazott eljárás mögött? Az epikus karakterű leírás helyett a drámaiság, a történelmi változások, az ideológiai ütközések, a konfliktusok kiemelése és hangsúlyozása egyfelől, másfelől pedig a filmek erőteljes stilizáltsága, illetve a képek hasonlóan erős retorizáltsága. Mindkettő értelmet ad a varió illuzórikus hatásának, ti. „csinált”, mesterséges mozgásról van szó, szemben a kamera mozgásának valószerűbb, realitábilabb jellegével. Csakhogy a cél éppen ez: Kósa rendezéseiben egy mitikussá formált történelemkép, Szabónál vagy Huszáriknál egy impresszionisztikus, szürreális, onirikus szubjektív világ képének létrehozása. Hasonlóképpen Sára első saját rendezéseiben: a *Feldobott kő* bizonyos jelenetei, így a már idézett szabadtéri vetítése, valamint a *80 huszárban* főszereplővé váló természeti környezet a mitologizáló stílus felé közelíti az ő munkáit is. Minél stilizáltabb a Sára fényképezte filmek világa, annál intenzívebb bennük a varió használata.

Érdemes részletesebben szemügyre venni a variózás irányát. A „be”-variózás, azaz a motívum közelhozása konvencionálisabb megoldás, a kiemelés eszköze, amiképpen a

premier plán is az, amely képsíkhöz ezek a gyakran nagytotálból induló szűkítések eljutnak. Különlegessé és drámaivá épp a mozgás, a plánváltás folyamata avatja: ahogy nem átugrunk egyik plánból a másikba (mint a vágás esetében), hanem eljutunk (még ha illuzórikusan is), méghozzá sokszor viharos sebességgel, ami nyílttá teszi a mozgás illuzórikus voltát, mivel ilyen sebességgel a kamera (hagyományos eszközökkel) nem mozoghat. (A CGI technika természetesen ezt is átírja – de a hatvanas–hetvenes években hol vagyunk még ettől!) Számos példáját látjuk az ilyen drámai kiemeléseknek Sáránál, így például a ráközelítést „Jelles András kocsmájára”, ahol az „igazságot kereső” görög a *Feldobott kőben* halálát leli. (E kiemelés drámai hatását az is fokozza, hogy magát a lincselést nem látjuk, csak a lóval hazavontatott holttesttel szembesülünk.) Jóval sajátosabb, konvenciósertőbb megoldás a „ki”-variáció, azaz a motívum eltávolítása, méghozzá szintén intenzív plánváltással, a közelitől egészen a totálig. Ez a

„Nagyközeliből vált nagytotálba”

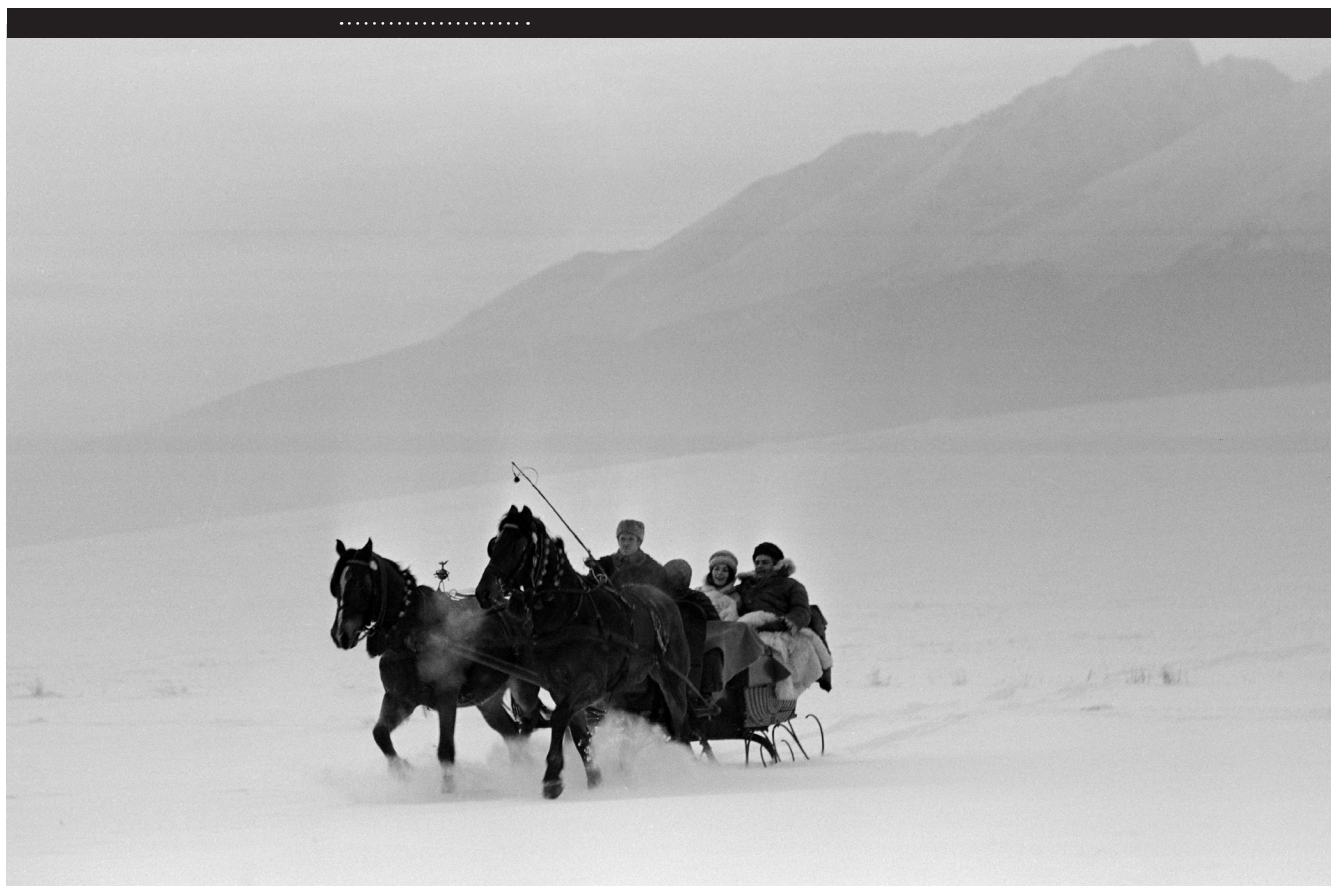
(Huszárik Zoltán: Szindbád)

megoldás sokszor várakozást, feszültséget kelt, hiszen nem mindegy, hol tartózkodnak a szereplők (így például a *Tízezer nap* ötvenes években játszódó, Recsket idéző kőbánya-jelenetében). Máskor a helyzet drámaiságát, mitologikus jellegét erősíti fel ahogy a természetbe helyezett ember közelképétől eltávolodva feltárul körülötte az ily módon monumentálissá növelt világ képe, a tágas horizont (a *Tízezer napban* és a *Feldobott kőben*) vagy éppen a hatalmas hegynyúlványok (a *Hószakadásban* és a *80 huszárbán*).

A mitologikus stilizációtól eltérő, azzal épphogy ellentétes karakterű impresszionisztikus stilizálás különbsége jól megragadható a varió használatának finom áthangolásában. A ki-be mozgás szűkebb plánokváltásokat eredményez, a mozgások gyorsabbak, de rövidebbek is; rebbenékenyek, kapkodók; a kamera már nem mindig fix, esetleg kézben van, így a mozgás, beleértve a variózást, kevésbé mechanikus, oldottabb, szabálytalanabb. Mindez jól illik az ilyen típusú filmek gyakori szecessziós világához

(mint amilyen egészében a *Szindbád* vagy részleteiben a *Tűzoltó utca 25.*), s legfőképpen e filmek álomszerűségéhez, amely modernista tudatfilmmé, avagy mentális utazásfilmmé avatja őket. A tudat mozgását, csapongását tökéletesen képezi le Sára variózása az Apától a *Szindbádon* át a *Tűzoltó utca 25.*-ig. S hogy a másik végletet is említsük: nem véletlen, hogy a realitárból hangvételi filmekben, mint amilyen saját rendezései közül a *Holnap lesz fácska*, vagy Kósa későbbi filmje, a *Mérgőzés*, a varió intenzív használata háttérbe szorul, s megszűnik képi formaszervező elv lenni.

Az életmű korai, az operatőri munkásság legintenzívebb szakaszát viszont meghatározza, méghozzá a drámaiság és a tudatműködés kifejezésének jegyében. Olyasvalamiben tehát, ami művészetének, képi látásmódjának foglalatja: a történelem és a jelen viszonyosságai között minduntalan ki-sebbségben maradó ember drámai helyzetét és belső világát miképpen lehet naggyá, monumentálissá, esztétikává, avagy egyszerűen széppé stilizálni – legalább a művészetben. •



B. MÜLLER MAGDA FELVÉTELE