

LEBEGÉS A FÉNY HÁTÁN

LICHTER PÉTER



A kép mesterei: Emmanuel Lubezki



A MEXIKÓI LUBEZKI A KORTÁRS FILM EGYIK LEGIZGALMASABB, TÖBB RENDEZŐI ÉLETMŰ – ARAU, CUARÓN, IÑÁRRITU, MALICK– ARCKÉPÉT MEGHATÁROZÓ OPERATŐRE.

Operatőről portrét írni szinte lehetetlen vállalkozás. Az operatőröknek nincsenek olyan jól felismerhető, a laikusok számára is dekódolható stílusjegyei, mint (bizonyos) rendezőknek; munkájuk lényegében a rendezői koncepció megvalósításából áll. Az operatőrök legnagyobb része éppen azt vallja, hogy ha felismerhe-

tő, konzisztens stílussal rendelkezne, akkor rosszul végezné a munkáját. A rendezők szerzőiségéről szőtt diskurzusokban az operatőrök sokszor szürke eminenciásként rejtve maradnak, csak viszonylag ritkán kerülnek a kritika reflektorfényébe, annak ellenére, hogy egy film formavilágáért és stílusá-

ért ők is tettelesen felelősek. Éppen ezért „operatőrszerzőkről” csak ritkán és akkor is csak komoly fenntartásokkal beszélhetünk: például Gregg Tolandról, mint a mélységélesség mesteréről (*Aranypolgár*), Gordon Willisről a sötétség és az árnyékok művészeről (*Keresztapa*), illetve a kor-

„Szerzők mögött megbújó szerzők”
(Emmanuel Lubezki a *Visszatérő* forgatásán)





társak közül Anthony Dod Mantle-ről, mint a dokumentarista kézikamerázás specialistájáról (*Születésnap; 28 nappal később*). Ám ezek a példák inkább vitatható kivételnek számítanak: amikor a legnagyobb operatőröket vesszük számba, csak a legritkább esetben tudunk diskurzusok által szabályosra csiszolt kategóriákban gondolkodni. Roger Deakins, Ellen Kuras, Christopher Doyle, Matthew Libatique, Tak Fujimoto vagy Kovács László életműve csak komoly nekifeszéssel dobozolható be a rendezőknél használt panelek szerint; zsenialitásuk éppen munkájuk adaptív jellegéből fakad.

A rendező-operatőr kapcsolat a legérzékenyebb a filmkészítés kusza együttműködési hálózatokra és alá-fölé rendelt viszonyokra épülő rendszerében – nem véletlen, hogy a legmarkánsabb egyéniséggel bíró operatőrök egy-egy rendező mellett váltak márkanévvé. Ahogy a rendezők munkamódszere és látásmódja markánsan formálja az operatőröket, úgy ők is szinte kézzel foghatóan meg tudják határozni egy film stílusát. Ezért is lehet az, hogy egy-egy rendezői életmű változásait meghatározhatja egy tehetséges operatőr megjelenése: ilyenkor tulajdonképpen a szerző mögött megbújó

szerezőkké is válhatnak. A kortárs filmművészet legizgalmasabb, több rendezői életmű arcképét meghatározó operatőre a mexikói Emmanuel Lubezki.

Lubezki pályáját három, viszonylag jól elkülönülő szakaszra lehet bontani. Az 1964-ben született operatőr már nagyon korán, huszonhat évesen leforgatta az első játékfilmjét, a *Banditos*-t – ráadásul ekkor már viszonylag tapasztalt filmesnek számított, hiszen számos rövidfilm és tévésorozat állt mögötte. Lubezki első, mexikói pályaszakaszának meghatározó rendezője volt Alfonso Arau, aki egyfajta apafiguraként és mentorként segítette a fiatal kollégáját a pályán. A másik rendező, aki végül az egész karrierjét meghatározta, az Alfonso Cuarón volt. Ezek a rendezők nem csak mint fontos alkotótársak voltak meghatározók Lubezki számára, hanem végül is ők voltak azok, akik magukkal vitték Hollywoodba. Arau, miután leforgatta vele az epikusan hömpölygő és romantikus látványvilágú *Szeress Mexikóban*-t, magával vitte ugyanennek a filmnek a Keanu Reeves-szel leforgatott amerikai remake-jéhez is. Cuarón hasonló okokból volt fontos társa Lubezkinék, ráadásul ugyanazon generációból származtak

„Nem csak tematikusan tér vissza a gyökerekhez”
(Tim Burton: Az Álmosvölgy legendája)

és régről ismerték egymást: ő fényképezte a rendező első komédiáját (*Csak a pároddal*) illetve a hollywoodi belépőjét, *A kis hercegnőt*, ami az operatőr első Oscar-jelölését is meghozta.

A kilencvenes évek közepétől kezdve datálható Lubezki pályafutásának második szakasza, ami egészen egy évtizedig, a kétezres évek második feléig tartott. A mexikói művész ekkor vált elismert operatőrre, aki az emberi arcok finom megvilágítására, a puha fényű közelikre és az elemeltebb képekre specializálódott. Egy operatőr pályafutása általában aszerint alakul, amilyen filmekbe dolgozni hívják; Lubezki, miután leforgatta a fantaszükkel és mesebeli fényekkel átszótt *A kis hercegnőt* és a hasonlóan stilizált *Szép reményeket*, néhány évig ennek az expresszionistább világításnak lett a mestere. Ennek a ciklusnak a leglátványosabb filmje a Tim Burton által rendezett *Álmosvölgy legendája* volt, amiért az operatőr megkapta második Oscar-jelölését is. Ez a gótikus horrorfilm stílusában és forgatási körülményei tekintetében teljesen ellentétben áll Lubezki mostani filmjeivel: Burton remekművét végig stúdiókörülmények között, műfénnyel forgatták – ám az operatőr re-



mekül ki tudta egészíteni tehetségével az amúgy markáns rendezői koncepciót. A derengő, kissé párás totálképek és a puhára világított arcközelik máig az egyik legszebb horrorfilmmé varázsolják Tim Burton alkotását. Lubezki e munka után több hasonló tónusú és zsánerű filmet készített: a *Lemony Snicket – A balszerencse áradása* lényegében a burtoni gótika folytatása volt, a katasztrófális *A macska – Le a kalappal* pedig a felpörgetett színtilizáció szélsőséges példája. (Az operatőr tehetségét mutatja, hogy e félésikerült darabban is milyen ügyesen tudott a szemfájdító pasztelszínekkel bánni, puhára fényelve a rikító díszletarzenált.) Lubezki alkalmazkodó tehetségét dicséri, hogy ebben a második, színesebb pályaszakaszában olyan teljesen eltérő filmeket is forgatott, mint az *Ali* vagy a *Madárfészek*. A Michael Mann által rendezett bokszfilm amúgy fontos lépcsőfokot jelentett Lubezki esztétikai fejlődésében, hiszen itt próbálta ki először a digitális kamera lehetőségeit – amit később a *Gravitációval* kezdve kamatoztatni tudott –, illetve Mann mellett kóstolt bele a dokumentarista stilizációba, a kézikamerás, improvizatív képalkotásba, ami pedig Terrence Malickkel való együttműködése során vált hasznossá.

Lubezki számára az átmeneti időszak legfontosabb munkája az állandó alkotó-

társává váló Cuarónnal készített *Anyádat is!* volt. A két mexikói fiatal felnövéstörténetét elmesélő nosztalgikus film Cuarón és Lubezki pályájának

fontos formanyelvi vízválástója volt: ebben a filmben nem csak tematikusan tért vissza a két alkotó a gyökerekhez, hanem a stábot is minimalizálták és a lehető legegyszerűbb, legközvetlenebb kézikamerás formanyelvet dolgozták ki, gyakran hosszú beállításokkal komponálva egy-egy jelenetet. Lubezki ebben a filmben szinte alig világított, a korábbi, eszméletlenül nagy lámpaparkokat megmozgató hollywoodi munkák után itt szinte az amatőrfilm egyszerűségével dolgozott. Ez a lebegő, naturalista, ám mégis rendkívül finom képi világ vált később Lubezki kézjegyévé, amit a harmadik alkotói korszakában a másik honfitársával, Alejandro Gonzales Iñárrituval tökéletesített tovább a *Visszatérő* című filmben, ami meghozta számára a harmadik Oscar-díjat.

A kétezres évek közepén volt Lubezki pályájának igazi fordulópontja: ekkor kérte fel Terrence Malick a mexikói filmet, hogy legyen *Az új világ* című kosztümös filmjének operatőre. Malick radikálisan unortodox munkamódszere elemi erővel ragadta ki Lubezkit az addig megszo-

„Nincsenek holt terei”

(Alfonso Cuarón: Az ember gyermeke - Clive Owen)

kott forgatások kényelmes buborékából. Malick egy olyan naturalizmusra törekedett, ahol a jelenetek nem a klasszikus holly-

woodi filmnyelv szabályai szerint vannak felszítelve: a kamera folyamatosan mozgásban van, nincsen előre megtervezve egyetlen kép sem. Malick olyan díszleteket terveztetett Jack Fiskkel, állandó alkotótársával, amik minden oldalról filmezhetőek, vagyis amiknek nincsenek „holt terei.” Ez a folyamatos képi improvizálás, a kamera légneművé, mindenütt jelenlévő szellemmé lényegítése meghatározó hatással volt Lubezki gondolkodására, inntől kezdve majdnem minden filmjében hasonló filmnyelvet követett. Lubezki inntől kezdve filmről-filmre vált a nagylátószögű optikák, a bonyolult kameramozgások illetve a természetes, naturalista világítás mesterévé. Malick, aki korábban olyan zsenikkel dolgozott együtt, mint Nestor Almendros vagy John Toll, állandó alkotótársává fogadta a fiatal mexikóit, nem véletlenül: egy olyan filmesre talált, aki a hetvenes évek operatőrmestereinek (Zsigmond, Almendros, Storaro, Alcott, Willis) örököséként nem csak ügyes technikai szakember, hanem érzékeny alkotótársként a filmmel együtt gondolkodó művész is. (Lubezki több interjúbán is úgy nyilatko-

zott, hogy nem kimondottan a technikai kütyük szerelmese, gyakran azt sem tudja, hol kell bekapcsolni egy kamerát.)

Lubezki pályájának több csúcsteljesítményét is Malickkel forgatta: *Az élet fája* és a *Knight of Cups* spontán kompozíciói, szinte az impresszionista festészetre emlékeztető árnyalatai és a lírai avantgárd film érzékenységeivel megragadott pillanatai egészen új utakat nyitottak meg a kortárs mainstream filmben.

Lubezki Malickkel párhuzamosan honfitársaival (és nem melleleg barátaival), Alfonso Cuarónnal és Alejandro Gonzales Iñárrituval is gyümölcsöző és intenzív együttműködésbe kezdett – a 2005 és 2015 közötti időszakot lényegében a három filmrendezővel töltötte. A Cuarónnal alkotott két film, *Az ember gyermeke* és a *Gravitáció* a hosszú, gyakran igen komplex kameramozgásai révén vált híressé. *Az ember gyermeke* disztópikus sci-fijében ezzel a hosszan kitartott, naturalista formanyelvvel a műfajban ritka hőfokon égő realizmust értek el. A világhálón számtalan videóesszében elemezték a film legbravúrosabb jelenetét, az erdőben megtámadott autó menekülését: ebben a négy perces, vágás nélküli beállításban végig az autóban mozog a kamera, teljes kört leírva a színészek feje között végiglebegve – a rendkívül bonyolult beállítást egy külön erre a célra meg-

épített kamera- és autómozgató platform segítségével rögzítették. Cuarón és Lubezki következő együttműködése, a *Gravitáció* ezt a hosszú snittes esztétikát tolta a végletekig: a filmben vannak akár tíz perces, vágás nélküli jelenetek is. Lubezki itt nem is a kameramozgás bonyolult koreográfiájával érdemelte ki az Oscar-díjat, hanem azzal, hogy a film annak ellenére keltett naturalista hatást, hogy végig stúdióbelsőben, műfényekkel forgatták, számtalan számítógépes trükkkel összevágva – több operatorkolléga úgy nyilatkozott erről a munkáról, hogy Lubezki új szintre emelte a digitális trükkök filmben való integrálását.

Ahogy gyakran a rendezők munkamódszere is hatott Lubezkire, úgy a rajtuk keresztül felszívott esztétika is visszahatott más filmesekre: erre a leglátványosabb példa Iñárritu esete, aki a *Birdman avagy A mellőzés meglepő ereje* színházi szatírjával látványos elmozdulást tett a korábbi szerzői melodramáikhoz (*Bábel*, *21 gramm*, *Biutiful*) képest. Iñárritu korábbi operatőre, Rodrigo Prieto után Lubezkiel kezdett el dolgozni, aki hozta magával a Malick és Cuarón mellett kiérlelt lebegős formát. Ez a filmnyelv feltűnő változás volt a mexikói rendező pályáján: korábban a dokumentarista, kissé zaklatott

kézikamera-esztétikát és a kisebb mélységélességű közelképeket részesítette előnyben – Lubezkiel lényegében ennek a formának az ellenkezőjét valószínűsítették meg, ám az Iñárritu jellemző sodró lendület továbbra is megmaradt. Kettőjük legutolsó együttműködése, a *Visszatérő* tulajdonképpen Lubezki harmadik pályaszakaszának az esszenciáját adja: az amerikai vadnyugat havas tájain játszódó revizionista western felvonultatja Malick filmjeire jellemző naturalista fényhasználatot és a Cuarón által kedvelt hosszú snittekből álló koreográfiát. Lubezkiéleleinte 35 mm-es filmre akarták forgatni a *Visszatérőt*, de a kamera és nyersanyagtesztek során realizálták, hogy a legújabb generációs digitális kamerák (az Arri Alexa-szériája) olyan fényérzékenyek, hogy lényegében éjszaka, holdfény mellett is zajmentesen lehet velük forgatni. Lubezki több szakmai interjúban is azt vallotta, hogy a *Visszatérő* átható naturalizmusát nem tudta volna klasszikus filmnyersanyaggal elérni, ennél a filmnél a digitális technika volt a legmegfelelőbb eszköz, hogy a kívánt esztétikai hatást elérjék. Lubezki tehetsége ennél a filmnél hat a leglátványosabban: a gyakran elidegenítően művi digitális technika ellenére tudott szinte festői hatást elérni minden egyes képkockán, anélkül, hogy egyetlen derítőlapot is használt volna. •

„Ritka hőfokon égő realizmus”

(Terrence Malick: *Az élet fája* - Brad Pitt és Jessica Chastain)

