

LICHTER PÉTER ELLENFÉNY ÉS TEXTÚRA



Janusz Kaminski

**A LENGYEL OPERATŐR SZERZŐI ATTITÚDJÉVEL, IMPRESSZIONISTA LÁTÁSMÓDJÁVAL
NYITOTT ÚJ KORSZAKOT SPIELBERG ÉLETMŰVÉBEN.**

A kortárs film egy sor zseniális operatőr-rendező párost vonultat fel, a végtelen számú példából most Wong Kar-wai és Christopher Doyle, Roger Deakins és a Coen testvérek vagy Matthew Libatique és Darren Aronofsky párosa jut hirtelen eszembe. Egy markáns alkotói látásmóddal megáldott operatőr megkerülhetetlen társa lehet egy rendezőnek: olyan művész, aki az eltervezett látvány koncepciója és a technikai apparátus között közvetít. Az operatőri szakma ezért is sokkal összetettebb, mint azt elsőre gondolnánk: hiszen nem csak a kamerák, a lámpák és a nyersanyagok folyamatosan változó technológiáját kell ismerniük, hanem művészként a film koncepcióját, vagy akár a történetet is alakíthatják a rendezővel közösen. Az európai, alapvetően a szerzői film hagyományára épülő operatőri iskola például sokkal nagyobb hangsúlyt fektet az analitikus, koncepciózus gondolkodásra, mint a technológiai kivitelezésre: sok kelet-európai operatőr emiatt a szerepelt miatt tudott különlegessé válni az alapvetően túlszabályozott hollywoodi rendszerben. Zsigmond Vilmostól és Andrzej Sekulától kezdve Slawomir Idziakon keresztül egészen Mihail Malaimare-ig a kelet-európai operatőröket nem (csak) a technikai szakértelmük miatt keresik az amerikai rendezők, hanem a film koncepcióját komolyan alakító szerzői szemléletük miatt. Ebből a szempontból az elmúlt húsz év legfontosabb operatőri életművét a lengyel származású Janusz Kaminski hozta össze, aki Steven Spielberg pályafutásának második felét

alakította át radikálisan, amivel egy teljesen új korszakot nyitott a blockbusterező életművében.

Kaminski esete azért is különleges, mert ő lényegében a pályája kezdetétől fogva az amerikai filmiparban szocializálódott. Az 1959-es születésű művész huszonegy évesen hagyta el Lengyelországot, majd a nyolcvanas évek első felében filmkészítést tanult különböző amerikai intézményekben. Kaminski pályafutása nem csak emiatt a drasztikus kulturális törés miatt izgalmas, hanem a megszokott lassabb karrierátmenetek hiánya miatt is: operatőri pályája első három évében néhány B-kategóriás filmet fényképezett, majd egészen fiatalon, harmincnégy évesen kérte fel Spielberg a *Schindler listájá*hoz, akivel ezután lényegében szétválaszthatatlanul összefonódott a pályája: néhány kivételtől eltekintve több mint húsz éve szinte csak az ő filmjeit fényképezi. A két művész életművét ma már lehetetlenség külön vizsgálni.

A legendásan gyorsan dolgozó Spielberg számos operatőrrel (Bill Butler, Douglas Slocombe, Allen Daviau, Zsigmond Vilmos) dolgozott pályája első két évtizedében, ám senki nem tudott hosszasan a rendező mellett maradni. Spielberg munkatempója mellett nem is volt könnyű: több olyan éve volt a rendezőnek, amikor két játékfilmet is forgatott, gyakran a tévéfilmes múltjához köthető tempót diktálva a stáboknak. Kaminski a kis költségvetésű, eleve a tévére és videóra gyártott filmek készítésével jól belerázódott ebbe a tempóba – stílusát

ezekben a gyors munkákban alakította ki. Spielberg szemét és zseniális stábépítő tehetségét dicséri, hogy nagyszabású holokausztfilmjéhez nem egy tapasztalt, vagy díjjal elhalmozott művészt, hanem egy teljesen ismeretlen outsider operatőrt kért fel, aki korábban olcsó filmekben edződött. Persze Spielberg elég rafinált volt: a döntése előtt még megbízta Kaminskit egy általa gyártott kosztümös tévéfilm fényképezésével – ez volt lényegében az operatőr felvételi vizsgálója. Spielberg ügyesen szűrte ki azon tehetségét, hogy a relatíve alacsony költségvetés és a gyors munkatempó mellett képes markáns, a történetre reflektáló stílusvilágot teremteni. Ezek a jegyek később felerősödtek és tökéletesedtek az operatőr pályáján.

Kaminski operatőri stílusát két szempont alapján szokták jellemezni: a határozott és látványosan stilizált világítás, és az önreflektív vizuális koncepciók mentén. Kaminski több interjúban kiemelte, hogy számára a stílus mindennél fontosabb: ebből a szempontból abszolúte kilóg a klasszikus amerikai operatőri iskola felfogásából, ahol a képi megvalósítás mindig a történetet szolgálja, és az operatőr munkája soha nem kerülhet a reflektorfénybe. „Ha az operatőr munkáját csak aameratechnika és a világítás mentén jellemeznénk, az olyan lenne, mintha a jelmeztervező művészetéről csak a varrógépeken keresztül beszél-nénk.” – vallja Kaminski egy interjúban, amivel lényegében sok évtizedes hollywoodi szemléletet tesz zárójelbe. Ez az operatőri filozófia egy európai szerzővel párosítva nem is lenne különösebben extrém – ám ha ehhez a szemlélethez a hollywoodi filmipar legnagyobb óriását párosítjuk, akkor az már kimondottan érdekes filmetek eredményez. Talán nem túlzás azt állítani, hogy Spielberg a pályafutásának kilencvenes évektől datálható megújulását lényegében Kaminskinak köszönheti: a lengyel operatőr olyan esztétikai horizontot mutatott a rendezőnek, ami korábban elképzelhetetlen lett volna.

Visszatérve Kaminski stílusára: a fény és a nyersanyag-textúra általi stilizációval egy egészen új, szinte impresszionista korszakot hozott Spielberg pályájára, nem beszélve arról, hogy néhány közös filmjük képi világa egészen reflektált lett, szinte posztmodern érzékenységgű a hetvenes-nyolcvanas évekbeli transzparensebb munkáihoz képest.

Kaminski stilizációs eljárásai közül az ellenfények használata a legmarkánsabb – számára nem az a legfontosabb, hogy a valóság illúzióját keltse, hanem az, hogy az adott jelenet atmoszférája a lehető legérzékibb legyen. Kaminski minden filmjében az expresszív fények és az impresszionista színek és kompozíciók dominálnak: az operatőr szereti éles ellenfénybe, illetve szinte fehérre égő ablakok elé állítani a szereplőket, amivel gyakran a hajsálak között különös derengő fényeket teremt. Kaminski ezt az eljárást alkalmazza általában a külső felvételeknél is: itt a napsugarakkal és tükröződésekkel operál. (Az operatőrre jellemző, hogy az ellenfényt gyakran még a levegőbe eresztett műporral vagy füsttel is felerősíti, amittől egészen barokkosak lesznek a kompozíciói.)

A másik izgalmas, Kaminski-re jellemző eljárás az absztrakcióba hajló, az impresszionista festészetre emlékeztető fénykomponálás, ami nem túlzás, szinte az experimentális filmek felé billenti egyes képsorait. Ezeket a függőleges irányba pásztázó, túlexponáltságra, a celluloid kiégésére emlékeztető fényeket általában a feszültség feloldásakor, vagy éppen annak felpörgetésére használják Kaminskiék: ez a feltűnő stilizáció jelenik a *Ryan közlegény megmentése* csatajelenete után, vagy éppen a *Különvélemény* egyik akciójelenetében. Az ilyen mértékű vizuális stilizáció, ami szinte teljes egészében a kép síkjára, annak textúrájára tereli a tekintet teljesen ismeretlen volt korábban Spielberg filmjeiben.

„Soha nem kerülhet reflektorfénybe”

(Steven Spielberg: Schindler listája - Ben Kingsley és Liam Neeson)

Kaminskit lényegében emiatt az érzékeny képi világ miatt kérte fel később Julian Schnabel rendező a *Szkafander és pillangó* képsorainak fényképezésére: az elmúlt két évtizedből a néhány nem Spielberggel forgatott film közül ez a legfontosabb operatőri szempontból – illetve ez a film mutatja meg Kaminski absztrakciós tehetségét a legdirektebben.

A *Szkafander és pillangó* egy teljes egészében lebénult férfi mindennapjait követi nyomon: a film izgalmas alapötlete szerint sokáig, majdnem a játékidő feléig a magatehetetlen férfi nézőpontjából látjuk az eseményeket. Kaminski nem elégedett meg a *point of view*-beállítások szokványos technikai eljárásaival, hanem a lehető legmesszebb vitte a szubjektív képek által teremtett absztrakciót. Fénybeverésekkel, a pislogást és a lecsukódó szemhéj redőit imitáló színvillanásokkal egy olyan absztrakt képfolyamot, gyakran teljesen dekomponált beállításokkal operáló szekvenciákat teremtettek, aminek a legközelebbi rokonai a lírai avantgárd filmek. Kaminski szubjektív absztrakciója az amerikai avantgárd film klasszikus alkotóinak, Stan Brakhage-nak és Bruce Baillie-nak a szerzői világát juttatják eszünkbe: a *Szkafander és pillangó* lényegében egy az egyben használja az experimentális film absztrakt eljárásait, csak itt a marginális filmnyelvi áradások egy szabályozott elbeszélői keretbe vannak foglalva.

Kaminski nem csak a komoly stilizáció révén hozott egy addig nem látott új színt Spielberg életművébe, hanem a reflektáltabb, az adott

film történetéhez és cselekményvilágához jobban illeszkedő vizuális koncepciók révén is újított. Spielbergnek ez az analitikusabb, mondhatni „műveltebb” operatőri érzékenység nagyon kapóra jött, hiszen a kilencvenes évek derekától kezdve a rendező egyre inkább komoly(abb) hangot próbált megütni és a történelmi tabló műfajával számára új közönségrétegeket céltott meg – ez persze nem volt teljesen precedens nélküli, de a *Biborszin* és *A Nap birodalma* inkább kudarcos kísérletek voltak.

Kaminski leglátványosabb hozzájárulása Spielberg filmnyelvi fejlődéséhez a *Ryan közlegény megmentése* volt: egy olyan szélsőségesen dokumentarista vizuális világot teremtett, amelynek érzéki realizmusa korábban nem nagyon volt ismert a háborús filmek műfajában. Az azóta klasszikussá vált nyitó jelenet, a partraszállás negyed órás csatája olyan sokkoló, szinte a virtuális valóság delíriumához hasonlítható érzéki úthengerrel darálja le a nézőt, ami Kaminski absztrakciós tehetsége nélkül elképzelhetetlen lett volna. Az operatőr olyan szemcsés, zöldesszürkére fakított textúrát teremtett a filmben, amivel a korabeli híradófelvételek és fotók – mint Robert Capa híres sorozata – előtt tisztelgett.

Ez a koncepciózus szemlélet megmaradt a későbbi Spielberg-filmekben is: a *Kapj el, ha tudsz* felfokozott meleg színei, a *München* drapp és fakó textúrája, vagy a *Különvélemény* szürkés mélyképei látványos expresszivitással termékenyítették meg az adott műfajt. Kaminski és Spielberg a posztmodern múltidézés vizuális bűvészműtávjait olyan szélsőségekig vitte, mint a *Hadak útján*-ban látható színstilizáció, ami a negyvenes-ötvenes évek klasszikus Hollywoodját idézte tökéletes hűséggel. Az itt felvonultatott naplementék narancsvörösei vagy a díszletek és jelmezek tapintható pasztellszínei azt a látszatot keltették, mintha a film hetven évvel korábban készült volna. Ezt a nosztalgiát erősítette a Spielbergre amúgy is jellemző hosszabb beállítások és a mélységi kompozíciók eleganciája. A páros ezen a nyomvonalon haladva dolgozta ki a *Lincoln* és a *Kémek hídjá* vizuális világát is: az előbbi film esetében inkább a festményszerűsége, a tizenkilencedik századi tájképek és portrék nemességére törekedtek, az utóbbi filmben pedig a noirok sötétebb, árnyékosabb kompozícióit idézték. •

