

# FORGÁCS IVÁN SZERZŐ VAGY OPERATŐR?



**LENDÜLETES HOSSZÚ BEÁLLÍTÁSOK, A KÉZIKAMERA DINAMIKÁJA.  
URUSZEVSZKIJ OPERATŐRI STÍLUSÁBAN A SZOVJET-OROSZ AVANTGÁRD  
TEREMTŐEREJE LOBBANT FEL ÚJRA.**

**A** kulcsszerepben egy francia diák és egy moszkvai taxifőnök. A fáma szerint a dokumentumfilmesnek készülő Claude Lelouch eljutott az 1957-es moszkvai Világifjúsági Találkozóra. Nagy esemény volt akkoriban ez a baloldali, a szocialista országok politikai gyámságát is élvező békeforum, és kivételes lehetőség, hogy egy nyugat-európai fiatal lásson valamit a szovjet típusú valóságból. Lelouch vitte is a kameráját, és filmezte, amit csak láthatott. Egyszer beült egy taxiba, a sofőr beszédbe elegyedett vele, és amikor kiderült, mivel foglalkozik, nagy orosz lelkével, s talán némi számitással (nem árt egy francia kapcsolat) felajánlotta neki, elviszi a Moszfilmbé, van ott egy technikus barátja. Bejutottak, és az egyik műteremben épp nagy forgatás volt. Lelouch elámult. Egy fiatalember rohant felfelé szerelmesen egy körlépcsőn, és a „liftaknában”, egy ügyes faépítményben emelkedve-forgatva követte a kamera. A stáb persze kiszúrta a hívatlan megfigyelőt, de a rendezőnek megtetszett, nem kergette el. Inkább megmutatta neki az addig leforgatott anyagot.

Az élményektől kábult Lelouch hazatérve gondolt egyet, és ismeretlenül felhívta a cannes-i filmfesztivál igazgatóját: „Uram, láttam Moszkvában egy fantasztikus szovjet filmet! Az a címe, hogy *Szállnak a darvak!*” És istenem, micsoda idők! A fesztivál igazgató talált alkalmat rá, hogy ellenőrizze az információt, megmutatták neki az addigra elkészült művet,

és azonnal meghívta Cannes-ba. Ahol 1958-ban Arany Pálmát nyert.

Estétikai értékén ma már sokat vitatkoznak, de kétségtelen, hogy kevés ilyen elementáris erejű alkotás született a filmművészetben. Hihetetlen természetességgel árad belőle az expresszív vizualitás, és nem ijeszti el, hanem sodorja pörgeti a nézőt, és facsarja, facsarja őszinte érzelmeit, könyveit a teljes megtisztulásig. Mintha utoljára emésztene minket minden fájdalom, keserűség, büntudat. És ott marad átélhetően a szerelem, a hit, a teremtő erő. Pár óráig elhithetjük, hogy képesek vagyunk új, igaz életet kezdeni.

Mindennek alighanem még nagyobb, szinte euforikus társadalmi hatása is lehetett az 1950-es évek végén. Amit talán a legjobban a katartikus zárójelenet érzékeltet. Tömegek várják a frontról hazatérő katonákat a pályaudvaron. Köztük a szerelmét elvesztett, de még mindig reménykedő, korábbi botlására-hűtlenségére megváltást kereső hősnő. Óriási ünnep. De nem a *Berlin eleste* üzenetével. Nem Sztálin előtt borul le a hálás tömeg. Hanem önmagát ünnepli, saját szenvedését könnyezi, saját szeretteit, saját békéjét köszönti! És mikor az egyik tiszt, az elesett főhős barátja szólásra emelkedik, beszéde igazi, spontán tömeggyűlések hangulatát idézi: „Mindent megteszünk azért, hogy a jövőben ne legyen olyan menyasszony, aki hiába várja vőlegényét vissza. Ne legyen egyetlen anya, akinek fiáért rettegnie kell!

Mi életben maradtunk, visszajöttünk! Nem akarunk többé rombolni! Építeni akarunk egy új, szebb világot!”

Mintha a szovjet társadalom üzent volna. Olyat és olyan hangon, amelyet a háború emlékeitől gyötört, baloldali reményeiben meggingott Európa talán már nem is várt: Vége! Valóban vége Sztálinnak, a diktatúrának, a hidegháborúnak! Emberi világot akarunk! Nem fojtunk el többé forradalmat, humánus társadalmi törekvéseket! Visszatérünk a haladás útjára!

Felszabadító, reményt keltő üzenet volt, és a világ hajlamos volt hinni benne. A film, két évvel 1956 után, Magyarországon is óriási sikert aratott. Hitelességét pedig szemléletén, evillági érzelmességén, Tatyjana Szamojlova és Alekszej Batalov varázslatos színészyénységén túl újszerű, attraktív formai megoldások is erősítették. Őt, azóta is folyamatosan idézett költői képsora azt jelezte, hogy a szovjet film a művészeti megújulás útjára lépett.

Ezek az expresszív jelenetek olyan technikai megoldásokra épültek, amelyek önmagukban is kiváltották a filmszakma, a művészvilág elismerését. Ezért nem véletlenül került az értékelések középpontjába Szergej Uruszevszkij operatőri teljesítménye. Cannes-ban különdíjat kapott. És jól ismert Picasso reagálása, akit elképesztett a film képi kifejezőereje, áradozott róla, és meg is hívta magához Uruszevszkijét.

Szinte páratlan eset a filmtörténetben, hogy egy operatőrt ennyire meghatározó, a rendezővel azonos szintű alkotóként értékeljenek. Eduard Tiszse nem emelkedett Eisenstein mellé, a *Tükör* költői képeit megvalósító Georgij Rerberg nevét sem kell feltétlenül megemlíteni Tarkovszkij méltatása közben. A *Szállnak a darvak* rendezőjére, Mihail Kalatozovra azonban ráragadt Szergej Uruszevszkij, két további közös filmjüknel (*Az el nem küldött levél*, 1959; *Én, Kuba*, 1964) is együtt említik őket, sőt, néhány elemzésben az operatőrrel írnak úgy, mint a művek igazi alkotójáról.

Érthető hát, ha fölmerül a kérdés, mi lehet ennek az oka. Uruszevszkij operatőri zsenije vitathatatlan, de mégis, mivel magyarázható, hogy a három formabontó film művészi világát sokan hajlamosak döntően az ő teremtésének tekinteni?

Bár csak tapogatózni lehet a választási kísérletek során, egy mozzanat meghatározónak tűnik. Mindhárom alkotás újszerűsége, frissessége a vizualitásban rejlik. Maguk a történetek jellegzetes szovjet sémákra épülnek. A Viktor Rozov közepes darabja alapján készült *Szállnak a darvak* hősnője az egykori szocialista realista dramaturgia jól ismert ingadozó figurája, aki még túlzottan érzelmei rabja, nem érez mély elkötelezettséget a társadalmi cselekvés iránt, a rettegés pillanataiban hűtlen lesz szerelméhez, majd a fiú halálhíre lelkiismereti válságot okoz benne, és elindul egy fájdalmas erkölcsi megtisztulás útján, és csak az jelenthet megváltást számára, hogy utat talál a közösségi élet felé. *Az el nem küldött levél* szokványos termelési történet, a szibériai tajgában gyémánt után kutató, ön-

**„Új minőség a képi kifejeződésben jön létre”**  
(Uruszevszkij az *Én, Kuba* forgatásán)

feláldozó geológusok hősköltevénye. Az *Én, Kuba* pedig négy didaktikus történetben lobogtatja a kubai forradalom zászlaját.

Kétségtelen, hogy a lélektani ábrázolás már árnyaltabb, a jelenetszerkesztés, a dialógusok életszerűbbek, de ez eddig nem mutat túl a szovjet film Sztálin halálát követő szelíd, költői realista irányváltásán. Az igazán megrázó, gazdagabb értelmezési síkokat nyitó, szemléletváltást jelző új minőség a képi kifejezésben jön létre. Mindhárom film valósággal túlcscordul a vizualitástól. Méghozzá a klasszikus értelemben vett fotografikus vizualitástól. Döntően nem kreált díszlet- és jelmezvilágban zajlik a történet, hanem természetes közegekben. Uruszevszkij természetesen remekel a műtermi felvételeknél, nagyszerű világítástechnikával gyönyörű portrékat, plasztikus tereket teremt. De igazán azzal kápráztat el, ahogy a természetes fényekkel bánik. A változó erejű, tárgyakon, tárgyakon megtörő napsugarakkal, a lobbogó lángokkal, a vizek tükrözésével. És ugyanilyen érzékenyen tud játszani a valóság alakzataival, az optikai sajátosságokkal, a látószögekkel.

Zord, borús fényben forogni kezdenek fölöttünk a nyírfák. Oldalra billen a világ, szaladunk Szamojlovával, majd egy kerítés elválaszt tőle, és szakadozottá vibrálja. Menekülünk az égő tajgában lángnyelveken át. Jégtáblára feszülve sodródunk a geológussal a veszett folyóban. Havannai luxusszálló tetején bábéskodunk a mulatozó vendégek között, majd lassan alászállunk a legelső szintre, egy csinos nő mögött beszélünk a medencébe, és bedugjuk fejünket a vízbe. A szűk utcákon tömegek kísérik a meggyilkolt forradalmár

koporsóját, fentről figyeljük, bejutunk egy helyiségbe, ahol zászlót visznek ki az erkélyre, velük megyünk, majd tovább, tovább, a levegőbe, és ott lebegünk a gyászoló menet fölött. És mindezek a varázslatok konkrétan, szokatlan vagy egyedül technikai eszközök-höz köthetők. A bonyolult mozgásokban legtöbbször nem filmgyári daruk, sínek, kocsik segítik az operatőrt, hanem adott feladatra készített fülkék, pallók, kötélpályák. És a legfontosabb eszköz, a kor egyik újdonsága, a kézikamera, amellyel ő mozoghat kedvére. Uruszevszkij haditudósító volt a háborúban, és nagyon kiismerte ezt a fegyvert. Valójában az volt újdonság, hogy játékfilmeket forgatott vele. Neki tökéletesen megfelelt a széles látószögű optikával felszerelt, szovjet Konvasz kamera, amely konstruktőréről, Vaszilij Konsztyantinovról kapta nevét. Az optika egyik sajátossága az volt, hogy alig érzékeltetett remegést. Ez a technikai háttér azt sugallja, hogy Uruszevszkij a szó szoros értelmében a





kezében tartotta a filmek újszerű képi világát. Szabadon, látszólag önállóan mozgott vele a térben, billegthette, foroghatott vele, éles mozdulatokat követhetett le. Az említett szállodai jelenet felvételénél még azt is megtehetette, hogy eláztassa a medencében.

Ez a technika művészi értelemben bámulatos szintre fejlődik a három filmben. A *Szállnak a darvak*-ban még „csak” megmutatja virtuozitásait, *Az el nem küldött levél* világába már a kézikamerára épül, az *Én, Kuba* pedig valósággal róla szól. Nézői szempontból a hosszú beállítások világában vagyunk. De Uruszevszkij szokatlan formákat és poézist kapcsol hozzá. A hosszú beállításokat általában kimért vagy egészen lassú tempó jellemzi. Meditatív, melankolikus hangulatokat kelt, gondoljunk csak Antonioni, Tarkovszkij, Tarr Béla vagy Angelopoulos műveire. Jancsó Miklós látványvilága ennél dinamikusabbnak tűnik, de a szereplők folyamatos mozgása itt is maximálisan visszafogott, a kompozíciók spirituális síkra terelik a nézőt.

Ezzel szemben Uruszevszkij képei lendületesek, mozgalmassak, és elsősorban felfokozott emocionális tartalmakat közvetítenek. Sokszor halad gyorsan a térben, közben dönti, ide-oda rántja a kamerát, esetleg meg is fordul vele. A riadtság, zaklatottság állapotába sodor, elementáris erővel előtörő, váratlan örömök és fájdalmak, veszedelmek hangulatába. Ha lelassul, a világ vibrál előtte, sokszor az elveszettség érzését keltve. És ha mindeközben belső vágásról beszélünk, annak ritmusa a szovjet avantgárdból ismert montázsélményeket idézi. Az *Én, Kubában* a lépcsősorról induló demonstráció szétverése, és az említett gyászjelenet költői tónusa egyértelmű párhuzamot mutat *A Patyomkin páncélos* két klasszikus képsorával, az egyesszai lépcsőjelenettel és Vakulinczuk matróz búcsúztatásával.

A kérdés továbbra is az, mennyire tekinthető mindez Uruszevszkij *saját* alkotói világnak. És föl lehet vetni még egy mozzanatot, amely az ő ír-

**„Hosszú beállítások világában vagyunk”**

(Mihail Kalatozov:  
Szállnak a darvak –  
Tatjana Szamojlova)

nyába terelte a figyelmet, az elismerés tisztelgő mosolyát. Ha a három közös film keletkezésének időpontjában egymás mellé tesszük a rendező, Mihail

Kalatozov és Szergej Uruszevszkij alakját, az operatőr tűnik nyitabbnak, kreatívabbnak. Kalatozov megállapodott, jól öltözött, jovialis, apró priviligiumokba konzerválódott szovjet polgár benyomását kelti. Míg Uruszevszkijből a kócos, megszállott művész szellemisége sugárzik.

Mindezt alkotói pályafutásuk felszínes áttekintése is megerősítheti. A grúz származású Kalatozov (eredeti családneve Kalatozisvili) befutotta a szovjet karriert a sztálini érában. Mozigépészből lassan felkapaszkodott a tbilisi filmstúdió igazgatói posztjáig, majd a Lenfilm rendezője lesz. A háború alatt a szovjet filmek képviselőjét látja el Hollywoodban, majd 1945 után egy ideig filmügyi miniszterhelyettes. Játékfilmjei színvonalas darabjai a kor propagandisztikus sematizmusának. Ő

csinálja meg a népszerű Cskalov-filmet (*A felhők titánja*, 1941), a hidegháborús *Kárhozottak összeesküvése* (1950) Sztálin-díjat hoz számára. Majd elsők között lazul el a kezdődő „olvasásban”, elkészíti a korszak kultikus vígjátékát, a *Luxustutajont* (1954). Uruszevskijjel 1955-ben kezd el dolgozni, de a Szűzföld meghódításáról szóló termelési filmjük, *Az első szállítmány* (1955) néhány erőteljes képsora ellenére sem lép ki az ötvenes évek közepét jellemző szovjet filmes világból.

Ezzel szemben Uruszevskij pályája teljesen művészetbe ágyazott. A harmincas évek elején a képzőművészeti főiskolán tanult, egy igen elmentmondásos időszakban, mikor a szocialista realizmus dominanciájával válaszütt elé került a szovjet művészeti élet is, de még jelen volt benne a korábbi évtizedek sokféle irányzata. Uruszevskij a neoklasszikus, figuratív hagyományokat korszerű módon követő Vlagyimir Favorszkij osztályába járt, de hamarosan kapcsolatba került Rodcsenkóval is.

Komplex hatások érték, s közben megszerette a fotográfiát. Operatőri

**„A világ vibrál előtte”**

(Mihail Kalatozov:  
Én, Kuba)

munkássága a gyerekfilm-stúdióban kezdődött. A háborúban nem a hátországba került, haditudósító volt. Majd jöttek a komolyabb feladatok, korlátok közé szorulva, de több jeles alkotóval, köztük Mark Donszkojjal (*Egy életen át*, 1947), Julij Rajzmannal (*Az aranycsilag lovagja*, 1950; *Az élet tanulsága*, 1955), Vsevolod Pudovkinnal (*Viszszatért szerelem*, 1952). És 1956-ban ő fotografálja a megújuló szovjet film egyik első remekét, Grigorij Csuhráj legendás alkotását, *A negyvenegyediket*. A szakma rajong érte, elsősorban szokatlanul tónusos, életszerű színkezelése miatt.

Könnyen elképzelhető lenne tehát, hogy a Kalatozovval készített filmek már az alkotói mennybemenetelt jelentették Uruszevskij számára. Ám komoly megfontolásra ad okot, hogy a hatvanas évek végén rendezőként is bemutatkozott. Két igazi szerzői film fűződik a nevéhez, az Ajtmatov műve alapján készített *A versenylo halála* (1969), és a Szergej Jeszenyin szövegeire felfűzött *Énekelj, költő* (1971). Bár a hrucsovi időszaknak és a szovjet új hullámnak addigra már vége, mégis

feltűnő, hogy a két film stílusa, szemlélete szinte semmiben nem emlékeztet a Kalatozov-időszakra. Népies motívumokat látunk, szépen, plasztikusan fényképezett, de közhelyes természeti képeket, lelassult, „oroszos” tempóban. Különösen a Jeszenyin-film szépelgően színes szürkesége meglepő, mert Uruszevskij a tisztán vizuális, költői film nagy kísérletére készült ezzel az alkotással. A kompozíciók nem bontakoznak ki az időben, kevésbé épülnek egymásra. Attraktivitást a tradicionális úsztatások, fénytükröződések, csillámlások próbálnak csiholni bennük. Mint ha visszaugrottunk volna az ötvenes évek közepére.

Ugyanakkor Kalatozov életművében rábukkanhatunk egy egészen korai munkájára, egy kései grúz némafilmre, a *Szvaneti sójára* (1930). Az alkotás magán hordja a szovjet avantgárd szinte összes jellegzetes vonását Eisensteintől Dovzszenkóig. Itt Kalatozov kezében van a kamera (Salva Gegelasvilivel ő az operatőr is), hol mozgatja, rángatja, hol lerögzíti valahova. És a filmgyár egyszerű dolgozójaként megrázó, expresszív dokumentumfilmes kompozíciót állít össze egy elhagyott, szinte megközelíthetetlen grúziai vidékről, a világtól elvágott emberek életben maradásért vívott mindennapi küzdelméről, a természetbe vetettségéről. Ahonnan egyenes vonalat lehet húzni *Az el nem küldött levél* poéziséig.

Sokat lehet még minderről, a „ki az igazi szerző?” kérdéséről okoskodni. A lényeg, hogy Kalatozov és Uruszevskij, ez a két kivételes tehetségű filmes pár évre egymásra talált, és egy fontos történelmi pillanatban fel tudta lobbantani a szovjet filmművészet progresszív, szabadságvágyó, forradalmi költészetét. Némi hitet kínálva a világnak, és egyben visszaadva alkotói hitelét egy kemény sorsú művészgenerációnak, amely betévedt a diktatúra, a terror lángoló tajgájába, és sokszor kell még megjelenie a történelem ítélőszéke előtt, de lelke mélyén őrzött humanizmusához nem férhet kétség. •

