

BENKE ATTILA

EGY ROUSSEAU-I FÉNYÍRÓ



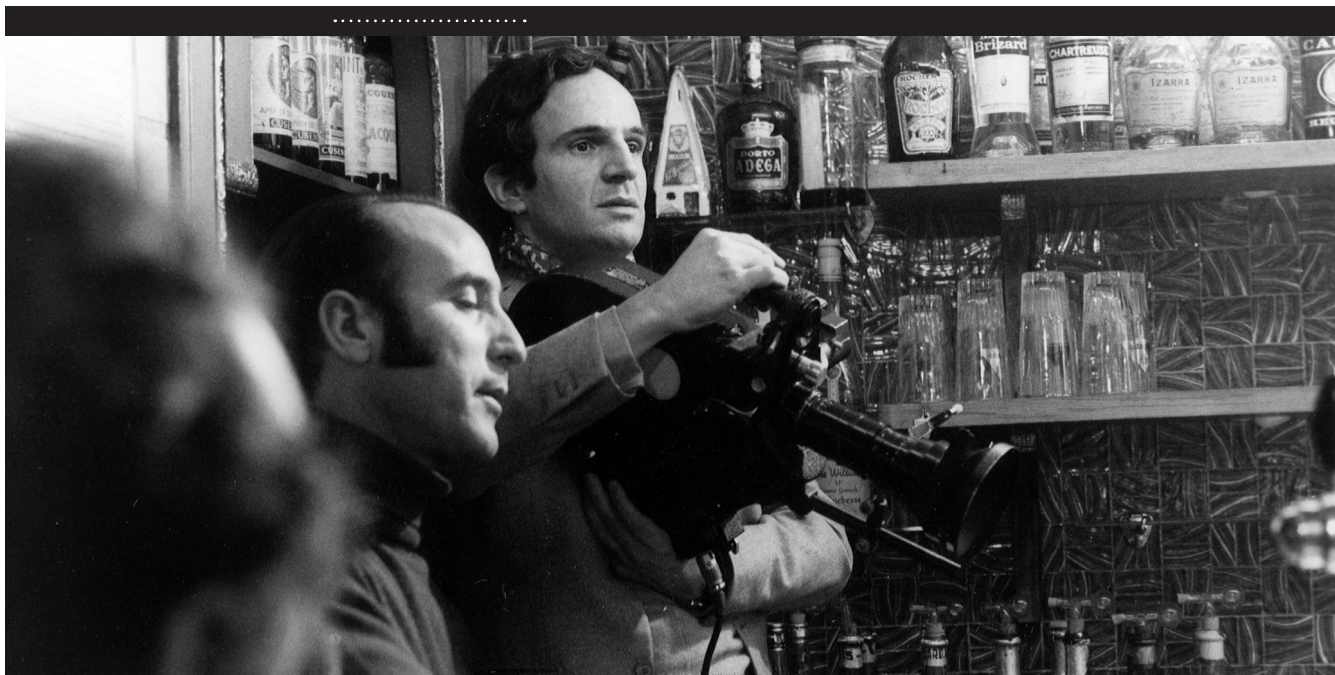
AKÁR A FRANCIA ÚJHULLÁM SZERZŐIVEL, AKÁR HOLLYWOODI RENDEZŐKKEL DOLGOZOTT EGYÜTT, NÉSTOR ALMENDROS A TERMÉSZETES FÉNYEK ELKÖTELEZETT HÍVE MARADT.

A rendező, a sztárszínész vagy a producer mellett sokszor háttérbe szorul az operatőr, pedig a fényíró nélkül nincs mozgókép, hiszen a film mindenekelőtt vizuális művészet. A filmtörténetben néhány operatőrnek azért mégiscsak sikerült kiemelkednie jól felismerhető saját stílusával. Ilyen operatőr Gregg Toland (*Aranypolgár*, 1941), Raoul Coutard (*Kifulladásig*, 1960), Sven Nykvist

(*Persona*, 1966), Sára Sándor (*Tízezer nap*, 1967), Kovács László (*Szelíd motorosok*, 1969), Gordon Willis (*Keresztapa*, 1972), Haskell Wexler (*Száll a kakukk fészkére*, 1975), Zsigmond Vilmos (*A Mennország kapuja*, 1980), Emmanuel Lubezki (*Birdman*, 2014) vagy épp a spanyol származású Néstor Almendros, aki hivalkodó önreklám nélkül, csendben reformálta meg a fény művészetét.

„A természet és természetesség hívei voltak”
(François Truffaut-val a Húszévesek szerelme forgatásán)

„A világitási módszerem és a látásmódom realista. Nem a képzeletre hagyatkozom, hanem kutatok. Alapvetően saját valójukban, torzítás nélkül mutatom meg a dolgokat.” – körvonalazta ars poeticáját a spanyol operatőr. Almendros egyaránt megtapasztalta az európai modern művészfilm szabadságát és a hatvanas-hetvenes években bilincseit meglazító hollywoodi film profizmusát, azonban mindvégig szerényen, de határozottan kitartott elvei mellett. Néstor Almendrost joggal nevezhetjük rousseau-i fényírónak, minthogy olyan rendezőkkel dolgozott, akik hozzá hasonlóan a természet és természetesség hívei voltak: a környezet-tudatos Eric Rohmer, a szabad levegő megszállottja, François Truffaut, az „amerikai Antonioni”, Monte Hellman, a filmfilozófus Terrence Malick vagy a szemfényvesztő nyolcvanas évek realista rendezője, Robert Benton. A férfigyűjtő (1967), A vad gyerek (1970), A völgy (La vallée, 1972), a Kakasviadal (Cockfighter, 1974), a Mennyei napok (1978), a Kramer kontra Kramer (1979) vagy A kék lagúna (1980) valóságban hívő és humanista alkotók találkozásainak gyümölcsei, melyekben – mint Néstor Almendros megfogalmazta – a „tájak, arcok és tárgyak csak a saját szépségüket közvetítik, dísztelenül, pátosztól mentesen, mintha a világot először pillantanánk meg”.





MENEKÜLÉS A TERMÉSZETBE

„Másokkal ellentétben én soha nem támadtam az úgynevezett 'eszképista mozi'-t, mert úgy gondolom, hogy ez segíthet a szegény embereknek elviselni az életet, miként nekem is segített azokban a bizonytalan időkben” – emlékszik vissza Néstor Almendros a fasiszta Spanyolországban eltöltött gyermekéveire *Ember a kamerával* (*Un homme à la caméra*, 1980) című önéletrajzi írásában. Almendros édesapja a spanyol polgárháborúban (1936-1939) a baloldali kormány mellett állt ki, ezért Kubába kellett menekülnie. Mivel a család csupán 1948-ban követte, az apa nélkül töltött barcelonai évek alatt a fényíró az amerikai filmek világába menekült, de hamarosan találkozott Fritz Lang és Friedrich Wilhelm Murnau klasszikus némafilmjeivel, így *Az utolsó emberrel* (1927), mely realista stílusa miatt nagy hatással volt Almendrosra.

A tengerentúlon Néstor Almendros sokáig nem találta helyét. Havannában fejletlen volt a filmkultúra, New Yorkban bár Almendros szerette Hans Richter óráit, de nem volt eszköz, amin gyakorolhatott volna, a híres római Centro Sperimentale di Cinematografia főiskola pedig csupán arra volt jó, hogy a szárnyait bontogató operatőrben kialakuljon a lázadó attitűd a bevett konvenciókkal szemben. „Elutasítom a negyvenes-ötvenes évek tipikus megvilágítási módszerét, mely a direkt fő-

fényre és kiegészítő mellékfényekre hagyatkozott” – írja Almendros önéletrajzában. Néstor Almendros szaktársaival nemcsak az akadémiizmus, de a manírossá vált neorealizmus ellen is lázadt. Példaképüknek a rebellis ifjak G. R. Aldo operatőrt tartották, aki Luchino Viscontival (*Vihar előtt*, 1948) és Vittorio De Sicával (*A sorompók lezárulnak*, 1952) dolgozott együtt, bátran kísérletezve az eredeti helyszínek természetes fényviszonyaival.

A természetesség szeretete tehát már tanulóévei alatt kialakult a fényíróban, és csak megerősödött benne, mikor visszatért Fidel Castro forradalmi Kubájába. Almendros eleinte nagyon lelkes volt, hogy a Batista-rendszer megdöntését és az új rend felépítését a forradalmi kormány operatőr-rendezőjeként propagandafilmeikkel maga is segítheti. Azonban a hidegháborús feszültség és a Castro-rendszer igazi arcának felismerése arra készítette az operatőrt, hogy elkészítse *Ember a tengerparton* (1960) című, szenvedélyből, hétvégenként forgatott saját dokumentumfilmjét. Ebben Almendros a cinéma verité módszerével, rejtett kamerával forgatott a tömegben, mesterséges megvilágítás nélkül. És azt tapasztalta, amire már ráeszmélt a New York-i évei alatt forgatott éjszakai etűdjében is: a természetes fények szépek, és a régi módszerek alkalmazása nélkül va-

„Apokaliptikus jelentéssel bírnak”

(Terrence Malick: Mennyei napok - Brooke Adams és Linda Manz)

lami teljesen újszerű táru fel az emberről és a tárgyakról. A titok nyitja, hogy az operatőrnek alkalmazkodnia kell például a buszablakon besütő, vakító napfényhez, ne pedig vakító lámpákkal próbálja korrigálni a természet munkáját. Castrónak, illetve az államosított filmszakmának nem tetszett, hogy Néstor Almendros külön utakon jár, ezért fegyveres örök akadályozták meg az operatőrt az *Ember a tengerparton* vágásának befejezésében. Almendrosnak rá kell ébrednie, hogy Castro Kubájában sincs maradása.

AZ ÚJHULLÁM MEGLOVAGLÁSA

A nagy csalódást követően Néstor Almendros három évig tengődött Franciaországban alkalmi munkákból. A szerencse mellett Almendros az *Ember a tengerparton*nak köszönhetően kapcsolatba kerülhetett a francia filmművészetrel. Az operatőr dokumentumfilmjét sikerült több fesztiválra bejuttatni, és emiatt felfigyelt rá a televízió, majd 1965-ben, a *Párizs, ahogyan látja...* című szkeccsfilm forgatásán találkozott Eric Rohmerrel és Barbet Schroederrel. Mivel az alkotóknak gondja akadt saját operatőrükkel, Rohmer szkeccsét már Almendros fejezte be, és Jean Douchet is felkérte őt etűdjének fényképezéséhez. Innen már csak karnyújtásnyira volt a fényíró első nagyjátékfilmjétől, *A fényfűjűjtőtől*.

A franciák közül a spanyol operatőr három alkotóval dolgozott együtt rendszeresen: Eric Rohmerrel, François Truffaut-val és Barbet Schroederrel, de kiemelkedő munkái közé tartozik Jean Eustache filmje, a *Kislány szerelmeim* (1974). Almendros bevallása szerint még *A férfigyűjtő* képi világát is inkább intuícióra hagyatkozva dolgozta ki Rohmerrel, ám az *Éjszakám Maudnál* (1969), a *Szerelmem délután* (1972), a Truffaut-val forgatott *A vad gyerek*, vagy a Schroederrel készített *A völg* (1972) fényképezése már nagyon tudatos művészi koncepcióról árulkodik. Almendros és a francia szerzők a maníros, stúdióban forgatott filmekkel szembefordulva az eredeti helyszíneken felvett történeteket preferálták. Így a spanyol operatőr következetesen természetes fényforrásokkal dolgozott, belsőknél a valós fényviszonyokat igyekezett reprodukálni, illetve fényvisszaverő felületeket (például fehér falakat) használt a színészeket elvakító reflektorok helyett. *A férfigyűjtő*ben és Truffaut *A férfi, aki szerette a nőt* (1977) című klasszikusában egyaránt szerepel éjszakai jelenet, melyben a színészek arcát kizárólag az éjjeli lámpa, illetve a holdfény világítja meg. „Hiszek abban, hogy ami funkcionális, az szép, és hogy a funkcionális megvilágítás nagyon szép megvilágítás. Arra töreksem, hogy a fényeim logikusak, semmint esztétikusak legyenek” – vallotta Néstor Almendros.

De a spanyol operatőr nemcsak a fények alkalmazásában, hanem a keretezésben és kamerakezelésben is a realizmusra törekedett. Almendros karrierje szempontjából *A vad gyerek* az egyik legfontosabb film, Terrence Malick ugyanis emiatt figyelt fel a fényíróra, és Almendros ebben alkalmazta először a hosszú beállítású drámai, szimbolikus jelentésalkotáshoz. A történet elején a címszereplő fiú elfogásakor a kamera ijedten pásztázza az erdő fáinak lombkoronáit, szinte félti a beszélni nem tudó, vadászkutyák elől menekülő, ágon csüngő, csupasz gyermeket. E jelenet az operatőr elesettek és kiszolgáltatottak iránti szolidaritásának képi kivetülése.

Ugyanilyen fontos és szimbolikus képsor a szintén Truffaut-val forgatott *Adèle H.-ban* (1975), mikor a féltékeny címszereplő a reménytelenül szeretett hadnagy után kémkedik egyik este. Az ideges svenkek és a bokrok között bujkáló, megszálton nyakát nyújtogató főhősnő képe az őrlt féltékenység hangulatát

közvetíti. Emellett pedig Adèle elméjének bomlottságát Néstor Almendrostól szokatlan megoldás, a hősnő fél arcát beborító, expresszív árnyék érzékelti. (Almendros kevés stilizált filmje közé tartozik Rohmer szándékosan színpadias *Perceval lovagja* [1978], Truffaut *Az utolsó metrója* [1980] vagy Robert Benton neonoirja, *Az éjszaka csendje* [1983]).

VALÓSÁG AZ ÁLOMGYÁRBAN

A spanyol fényíró azért nyerhetett megbecsülést az Álomgyárba, mert a hatvanas-hetvenes években Hollywoodban is a realizmus vált a rendezők új vallásává. Almendros Roger Corman felügyelete alatt az Európában forgatott *A vad versenyzőkben* (*The Wild Racers*, 1968), majd Monte Hellman *Kakasviadalában* megtapasztalhatta, milyen profi amerikai rendezőkkel dolgozni, illetve a természetes fényeket védelmezni a makacs technikusokkal szemben (Corman filmjéből majdnem ki is rúgatta Almendrost az egyik bevilágító). Hollywoodban Néstor Almendrost viszont többnyire olyanokkal hozta össze a sors, akik hasonlóan gondolkodtak a filmművészetről. *A Mennyei napok* forgatásán az operatőr csodálta Terrence Malickot higgadtságáért, illetve azért, mert minden tanácsot elfogadott Almendrostól. Ám mivel Malick filozofikus szerelmi drámája után 20 évre elhallgatott, így nem készülhetett több közös filmjük. Almendros ekkoriban Robert Bentonnal forgatott együtt rendszeresen, munkájuk gyümölcse többek között a *Kramer kontra Kramer* és a *Hely a szívemben* (1984).

Az Egyesült Államokban készített filmjei közül egyértelműen a legjobb operatőrnek járó Oscar-díjjal jutalmazott *Mennyei napok*, melyet bár Néstor Almendros mellett Haskell Wexler is fényképezett, ám ahogy a filmfilozófus Malick, úgy Wexler is mindvégig igyekezett hű lenni Almendros koncepciójához. A következetesen hajnalban és alkonyatkor forgatott *Mennyei napok* minden egyes képe egyszerre varázslatos és nyersen naturalista. Már az acélgyári nyitójelenet is beég a néző agyába az emberközpontú és mozgékony kamera, valamint az izzó fémolvadék képet uraló vörös színe miatt. De a legmerészebb képsorok egyértelműen a sáskajárás víziószerű jelenetében láthatók. Néstor Almendros itt ugyanúgy hagyta, hogy az embereket az éjszakai tűz természetes ellenfénye sziluetteké transzformálja, mint legelső, ösztönösen

forgatott *Emberek a tengerparton* című dokumentumfilmjében. Ám a *Mennyei napokban* ez a határozott képi megvalósítás már Malick és Almendros nagyon is tudatos döntésének eredménye. A sáskajárás és a lángoló búzatábla együtt bibliai, apokaliptikus jelentéssel bírnak, a főhősök közt lángoló veszélyes szenvedély, a lappangó düh érzését erősítik, és az osztályok közti konfliktus növekvő feszültségét hangsúlyozzák. A főszeplő gazda arcán cikázó narancssárga fények előrevetítik a film végi elkerülhetetlen tragédiát.

AKI FEJET HAJTOTT A NAP ELŐTT

„De mindenekelőtt soha nem feledkezhet meg arról [az operatőr], hogy a rendezőt hivatott segíteni. Habár az operatőr büszkélkedhet azzal, hogy saját stílusa van, soha nem szabad hivalkodnia vele” – ez volt Néstor Almendros másik fontos hitvallása. Mert Almendros nemcsak a természet híve, nemcsak humanista volt, hanem szolidáris is. Legyen szó Rohmerről, Truffaut-ról vagy Malickről, ez a rousseau-i fényíró soha nem kényszerítette rá akaratát egyik szerzőre sem, csendben harcolt a megcsontosodott konvenciók ellen. „Észben kell tartanunk, hogy mikor az emberek moziba mennek, nem szeretnék, ha egy műumban éreznék magukat. A képek nem lehetnek tolakodók.”

Élete vége felé Néstor Almendros rendezőként két dokumentumfilmben is bizonyította az emberek iránti szolidaritását: a *Rossz magaviseletben* (1984) a kubai homoszexualitásokat érő atrocitásokról forgatott, a *Senki sem hallgatottban* (1987) Fidel Castro egykori elvtársainak bebörtönzését firtatta. „Vallásos áhitattal szereti a mozit; arra ösztönöz minket, hogy magunkévá tegyük ezt a hitvallást” – írta Almendrosról kollégája, François Truffaut. Néstor Almendros hitt a valóságban, és hitt abban is, hogy a film által a társadalom jobbá tehető. Erről tanúskodnak operatőrként elvállalt humanista játékfilmjei (*A vad gyerek*, *A völg*, *Mennyei napok*, *A két lagúna*) és említett politikakritikus dokumentumfilmjei. A fényíró emlékét éppen ezért nemcsak filmográfiája, de a Human Rights Watch Néstor Almendros-díja is őrzi, melyet a társadalmitag elkötelezett, bátor filmszervezőknek ítélnek oda minden évben. •