

GELENCSÉR GÁBOR AZ OBJEKTÍV LÍRÁJA



Miroslav Ondříček
(1934–2015)



HA KÖLTŐ VOLNA, AZ OBJEKTÍV LÍRA KÉPVISELŐJEKÉNT TARTANÁNK SZÁMON A FORMAN MELLETT VILÁGHÍRÚVÉ VÁLT CSEH OPERATŐRT.

Miroslav Ondříčeket a cseh új hullám és Miloš Forman avatta jelentős operatőrré, ám ez nem csupán az ily módon ráirányuló nemzetközi figyelemnek, hanem legalább annyira az új hullám során és főképp Forman mellett kialakított képi stílusának köszönhető. Ondříček kevésbé tartozik a sokoldalú, sokféle látásmódhoz könnyedén alkalmazkodó, s ekként megbízható mesterek körébe. Őt inkább azért választják alkotótársnak, amit csak ő tud, aminek valóban és egyedülálló módon kizárólag ő a mestere. Szerzői operatőr – ha van ilyen –, aki nem felejt el, honnan jött, mit hozott magával. Ellenkezőleg, az új hullámos, formani szemléletet és stílust érvényesíti a más nemzeti filmkultúrákban, más rendezők mellett forgatott filmjeiben is, amely alapvetően a lírai abszurd-groteszk kisrealizmus fogalmával írható le. Amikor pedig e stílus és látásmód korától és közegétől eltávolodik, akkor feltűnő gyakorisággal forgat az 1950–60–70-es éveket idéző retrókat. Mintha nemcsak térben, de időben sem szívesen szakadna el attól a közegtől, amelyből művésztének élményvilága táplálkozik. Paradox módon ő jobban ragaszkodik új hullámos stílusához, mint cseh pályatársa: az általa forgatott hollywoodi Forman-filmek (is) egyre jobban eltávolodnak ettől a hagyománytól, míg új rendezőként azok találják meg Ondříčeket, akik épp korai stílusa miatt tisztelik és értékelik munkáját.

Ondříček „elszakadása” életrajzi tekintetben sem annyira erőteljes hazájától, mint Formané, s kapcsolata legfon-

tosabb rendezőjéhez sem olyan szoros, mint azt gondolnánk. Mindenekelőtt ő nem emigrál az akkori Csehszlovákiából: 1968 után előbb Angliában dolgozik (Lindsay Andersonnal), majd a hetvenes évek elejétől rendszeresen forgat Hollywoodban, de közben hazajár, hogy a cseh új hullámos kollégák filmjeit fényképezhesse. Sőt, Písekben saját filmiskolát alapít, Prágában él, s ott is hal meg. A mindkettőjük stílusát megalapozó rövidfilmpárt (*Ha nem volna zene, Meghallgatás*, 1964) követően meglepő módon nem ő fotografálja Forman első egész estés játékfilmjét, az ugyancsak 1964-es *Fekete Pétert* (hanem Jan Němeček). Az *Egy szöpsi szerelmét* (1965) és mindkettőjük első színes filmjeként a *Tűz van, babám!* címűt (1967) viszont már ő

fényképezi, ahogy az új hullámos stílust amerikai közegbe átültető tengerentúli bemutatkozásukat, az *Elszakadást* is (1971), majd a többi nagy sikerfilmet, mint a *Hair* (1979), a *Ragtime* (1981), a Prágában forgatott *Amadeus* (1984) és végül a *Valmont* (1989). Az *Elszakadást* követő, s a hollywoodi belépőt jelentő, öt Oscarral jutalmazott *Száll a kakukk fészkére* (1975) című filmnek viszont nem Ondříček az operatőre, s Forman legutóbbi filmjeiben sem dolgoznak már együtt (*Larry Flynt, a provokátor*, 1996; *Ember a Holdon*, 1999; *Goya kísértetei*, 2006). Ugyanakkor Ondříček elsősorban Formanon keresztül kapcsolódott az új hullámhoz, illetve a cseh filmhez. Első egész estés munkája közvetve szintén a Forman-csapatához köti, hiszen az *Intim megvilágításban* (1965) rendezője az új hullámos Forman-filmek egyik forgatókönyvírója, Ivan Passer, s Ondříček fényképezi a másik forgatókönyvíró, Jaroslav Papoušek nagy sikerű Homolka-trilógiájának harmadik részét (*Homolkaék szabadságon*, 1972). Az új hullám korszakából jelentős munkája még Jan Němec *A szerelem mártírjai* (1967) című, három epizódból álló, más-más filmtörténeti stílust megidéző, így operatőri bravúrra alkalmat nyújtó filmje. Elmondható tehát, hogy Jan Curík (*Transzport a paradicsomból, Éva és Vera, A tréfa*) és Jaroslav Kučera (*Sikoly, Az éjszaka gyémántjai, Százszorszepek*) mellett Miroslav

„Spontán dokumentarizmus és konstruált fikció”
(Miloš Forman:
Tűz van, babám!)

Ondříček a cseh új hullám legjelentősebb operatőre, akinek 1968 után ráadásul nemcsak nemzetközi színtéren, hanem hazai pályán is folytatódik munkássága,





többek között olyan nagy múltú rendezők oldalán, mint Otakar Vávra (*A szerelem és a tisztelet története*, 1978) vagy Jiří Krejčík (*Isteni Emma*, 1979).

REJTŐZKÖDŐ KAMERA

Ha az új hullámos Forman-, illetve a „Forman-iskolához” tartozó filmek – mely iskolában a forgatókönyvírókkal egyenrangú partner az operatőr – lírai karakterű abszurd-groteszk kisrealizmusának képi módszertanát vizsgáljuk, akkor voltaképpen e stílus alapjaihoz jutunk el, amely a látványvilág mellett a forgatókönyvben vagy a színészvezetésben is tetten érhető, s mint ilyen, valóban markáns művészi látás-módot képvisel. Ennek lényege a valószerű élethelyzetek közvetlen, spontán, dokumentarista módszerrel rögzített elemeinek rendkívüli precizitású, gyakran kifejezetten gegre kihegyezett dramaturgiai megszerkesztése. Azaz a korai Forman-filmek mintha egyszerre ábrázolnák a hétköznapi legbanálisabb arcát, ugyanakkor mindezt rendkívül érdekesen, szórakoztatóan, s nem utolsó sorban összetetten, a konkrét helyzeteken és karaktereken jóval túlmutató módon teszik. Az eljárás már a *Ha nem volna zene* című rövidfilmben a maga egyszerűségében és tökéletességében készen áll. Két jellegzetes kisvárosi amatőr zenekar próbáját látjuk, mindkettő tele van különleges és nyilvánvalóan valóságos civil karakterekkel, élükön a hivatásukat igen komolyan vevő karmesterekkel (egyikőjük, Jan Votrčil ezzel az alakításával a Forman-csapat legfonto-

sabb színészévé avanszál). Van azonban mindkét zenekarban egy-egy fiatal renitens muzsikust, akiket jobban érdekel a motorverseny, elmara- doznak a próbákról, ezért aztán alapos „atyai” fejmosást követően eltanácsolják őket a zenekaruktól – ők pedig máshol folytatják pályafutásukat: egyik a másik zenekarában, és fordítva. Forman nem tesz mást, csak párhuzamba állítja a két eseménysort, s ezzel elmélyíti a gegben rejlő jelentés nemzedéki-társadalmi aspektusát, hogy tudniillik hiába az atyák bölcsessége, a fiúkban, illetve világukban nem változik semmi. Az újdonsága és ereje ennek a formának – főképp Klet-Európában, a rossz emlékű szocialista realizmus árnyékában, amelyből épp az új hullámok rángatják ki végképp a térség filmművészetét – a természetesség, a közvetlenség, ahogy a film a formani ars poetica jegyében „közelebb kerül az emberi dolgokhoz”. S ebben meghatározó alkotótárs az operatőr, aki lényegében kétféle módon fényképezi ugyanazt a jelenetet: egyrészt cinema direct megfigyelőként, valószínűleg távolról, teleobjektívvel és kézből véve olyan pillanatokat, amelyekről az éppen a képre kerülő szereplők nem tudnak; másrészt a cinema verité módszerével, amikor is az amatőrök épp a forgatási szituációból adódóan „játsszák túl” szerepüket, ám ez csak még jobban felerősíti a film jelentését, ebben az esetben – de ez a későbbi egész estés Forman-filmekre is elmondható – az atyáskodó, paternalista

„Újdonsága és ereje a természetesség”

(Forman és Ondricek)

elnyomó rendszer működését. A látszólag egymásnak ellentmondó módszertan – spontaneitás és tudatos szerkesztés, avagy dokumentarizmus és fikció, képi- leg pedig véletlenszerűen meglesett, elkapott pillanatok és jól komponált, precíz beállítások – egyszerre fejez ki egy rendkívül komoly és összetett társadalmi-politikai gondolatot, s teszi ezt ugyanakkor szórakoztató, szellemes módon. Mindehhez még azt is hozzátehetjük, hogy a paternalista elnyomásnak, amelyről az *Egy szöszki...* és a *Tűz van...* is szól, ráadásul épp ez az egyszerre félelmetes és joviális, taszító és megejtő, tudatos és naiv politikai kétszínűség a lényege.

A módszertan képi fogalmazásmódjának az esszenciáját nyújtja az *Egy szöszki szerelme* báli jelenete, amikor a három tartalékos katona megismerkedik a három fiatal cipőgyári munkáslánnyal. A

sztuációt egy sor elcsípett „dokumentumkép” vezeti be, ahogy a forgatás kedvéért berendezett hatalmas, hodályszerű szórakozóhelyen az operatőr vélhetően távolról pásztazza a statisztériát, s örökíti meg a sokszor spontán reakciójukat, így például egy lányét, akit felkérnek táncolni, s ezt a csodát maga sem akarja elhinni, vagy egy már pocakos öregbakáét, aki a fergeteges tánc közben mellesteg letörli homlokáról a verejtéket. Ezekből a dokumentarista pillanatképekből indul ki a fikciós jelenet, s jut el a precíz dramaturgiai fokozás során újabb és újabb, egyre groteszkebb és abszurdabb gegekig. Mindebben fontos szerepe van a tudatos képi kompozíciónak. A gegsorozat legkegyetlenebb eleme, amikor az ismerkedés céljából a lányoknak küldött ital félreértésből nem hozzájuk, hanem a szomszéd asztalnál ülő, idősebb és kevésbé dekoratív hölgyekhez kerül. A fiatalokat, akik között a címszereplő „szöszki” is helyet foglal, többször látjuk, ám arra csak a kínos félreértéskor, egy apró svenknek köszönhetően derül fény, hogy a szomszéd asztalnál kik is ülnek... Így szintetizálódik a jelenetben a spontán dokumentarizmus és a konstruált fikció, méghozzá oly módon, hogy a két módszert jelképező olló szárai ugyancsak tágra nyílnak. A dramaturgiában, színészvezetésben és képi világban egyaránt létrejövő jókora feszítáv adja e filmek poétikai erejét, s ennek megteremtésében Ondříček a rendező, a forgatókönyvírók és a színészek mellett egyenrangú alkotótársnak bizonyul.

EXCENTRIKUS HÉTKÖZNAPOK

Ami Kelet-Európában a hétköznapok kisvilágának örülete, az Nyugat-Európában vagy Amerikában nagyobb léptékű kontextusba kerül, úgymint második világháború, 1968, fogyasztói társadalom. E témák lecsengésével aztán ott is átcsúszik mindez az egyszerű mindennapokba, s Ondříček hazai tapasztalataival kiválóan képes ábrázolni a való világ abszurd-groteszk fantasztkumát. Az elmozdulás legfeljebb abban érhető tetten, hogy stílusában egyre kevesebb a dokumentarizmus, s egyre több a fikció, azaz a stilizáció – gyakran annak érdekében, hogy egy már letűnt kor retróvilágát idézze elénk, amelyben még az örületnek is van valami bája. Külföldi munkáiban a legtartósabb alkotói kapcsolatokat és a legemlékezetesebb munkákat az e témakörbe tartozó filmjei képviselik.

Az elsőként Lindsay Andersonnal megvalósuló kollaboráció még egyfajta átmenet Keletről Nyugatra, hiszen a *Ha...* (1968) a nemzedékek közötti ellentétéről szól, igaz a joviális paternalizmus apatikus eltűrése helyett itt már a '68-as diákmozgalmak szellemében vad lázadásba fordul a történet. Ám a zárókép mintha ennek abszurd-groteszk jellegével is szembesítene, s ez Ondříček számára igencsak kézre álló stíluseszköz. Hasonlóképpen működik saját aspektusából a következő Anderson-film, *A szerencse fia* (1973): a fogyasztói társadalom ellentmondásssága kevésbé lehet ismerős számára, ám az abban mind bizarrabb helyzetbe került kisember élete annál inkább.

Az amerikai partnerekkel forgatott filmek közül Mike Nichols *Silkwood* (1983) című 1974-ben játszódó, igaz történet alapján íródott sztorijának eseményei nagyon is helyi illetőségűek – hatalmi játszomáknak kitétt, nukleáris anyaggal dolgozó munkások; a visszaélések felgöngyölítésében a tényfeltáró újságírás, a szakszervezetek, s persze a kisember (áldozati) szerepe –, ám az egyszerű „proli” karakterek, közegük, viselkedésük annál ismerősebb lehet a kelet-európai operatőri szem számára. Márpedig a *Silkwood* legfőbb erénye ez utóbbi vonásában rejlik, beleértve a hollywoodi sztárok (Meryl Streep, Cher, Kurt Russell) cseh új hullámot idéző közvetlen, spontán színészi jelenlétét, amely mögött Ondříček biztató tekintetét sejtethetjük.

A George Roy Hill-lel forgatott filmek közül *Az ötös számú vágóhíd* (1972) és

Garp szerint a világ (1982) illeszkedik legjobban Ondříček szerzői vizuális látásmódjához. Kurt Vonnegut regényének adaptációja bővelkedik az abszurd és groteszk helyzetekben, hiszen a történet a második világháború drezdai poklától (a még bombázás előtti városképeket Prágában vették fel) a poszttraumatikus jelenen át a groteszk vágyfantázia fantasztikus birodalmáig ível, jó alkalmat kínálva az operatőrnek a legkülönbözőbb stílusok vegyítésére. Méghozzá azok radikális ütköztetésére, hiszen az elbeszélés időrendfelbontása révén gyors ritmusban, éles váltásokkal sorjáznak egymás után a háborús jelenetek sötét tónusú, a békeévek pasztellszínű és a túlvilági – avagy világon kívüli – élet hamisan csillogó képei. Az pedig már kifejezetten új hullámos operatőri kézigyének minősül, ahogy a háborús jelenetekben a kamera hosszan elidőz a statiszták elkapott, szerepükből kieső tekintetén, a jellegzetesen civil arcokon. Olyan stílusjegy ez, amely jóval túlnő saját keretén, s a háborúk poklának antropológiai értelmezését nyújtja. *A Garp szerint a világ* furcsa nevelődési és családtörténete *Az ötös számú vágóhíd* képest annál is inkább meglepő, mivel látszólag nem motiválja extrém történelmi kataklizma; ez a világ „csak úgy”, mintegy természetesen szerint groteszk és abszurd. A két film – időrendfelbontása és tudatfilmes műfaja miatt különösképpen *Az ötös számú vágóhíd*, amelyet a cannes-i különdíj is igazol – hollywoodi mértékkel mérve igen bátran él modernista stílusmegoldásokkal, s ekként a hollywoodi reneszánsz kö-

„Egyszerre tudunk rajtuk sírni és nevetni”
(George Roy Hill: *Az ötös számú vágóhíd*)

rébe, illetve annak utóéletéhez tartozó alkotás. Modernista szemléletüket (a szó szoros értelmében) látványosan támogatja a kelet-európai modernizmuson iskolázott operatőr kiváló munkája.

Hasonlót mutatnak, csak már jóval oldottabb, lekerekítettebb, műfajibb formában Penny Marshall rendezései, akivel Ondříček életművének utolsó szakaszában dolgozik együtt: a *Valmont*-tal záruló Forman-sorozatot követően négy filmjét fotografálja, köztük saját legutolsó egész estés munkáját (*Ébredések*, 1990; *Micsoda csapat!*, 1992; *Kinek a papné*, 1996; *Fiúk az életemből*, 2001). A négy közül az első és az utolsó érdemel különösebb figyelmet. A pszichiátriai intézetben játszódó *Ébredések* Ondříček „Száll a kakukkja”, csak kevésbé felforgató, jóval inkább melodramatikus kivitelben, ahogy vígjátékkal ötvözött anyamelodráma a *Fiúk az életemből* is. Ugyanakkor mindketőben figyelemreméltó a műfajvonások groteszk-kisrealista hangszerelése. Mintha Ondříček szerzőinek mondható operatőri stílusát ezúttal műfaji keretek között igyekezne életben tartani. Ráadásul a *Fiúk az életemből* a *Garp szerint a világ* excentrikus családtörténetét és *Az ötös számú vágóhíd* bátor időrendfelbontását is felidézi, továbbá mindkét korábbi film retróhangulatát. Az operatőr képei – igazodva a történetekhez és a rendezői elvárásokhoz – már szentimentálisabbak, ám még mindig egyszerre tudunk rajtuk sírni és nevetni. Valahogy úgy (ha már nem olyan felszabadultan is), mint új hullámos filmjeinek valamennyi képcockáján. •

