

/// ■ ZSIGMOND VILMOS (1930-2016)

# Festő a felvevőgéppel

/// ■ PÁPAI ZSOLT

**ALTMAN, SPIELBERG, DE PALMA, CIMINO TÁRSAKÉNT ZSIGMOND VILMOSNAK DÖNTŐ SZEREPE VOLT A HOLLYWOODI OPERATŐRI GONDOLKODÁS ÁTALAKÍTÁSÁBAN.**

A közhely szerint a jelentős operatőrök két csoportra oszthatóak: az egyikbe azok tartoznak, akik markáns stílusukat minden rendező mellett érvényesítik, a másik, népesebb társaságba azok, akik alkalmazkodnak a direktori világhoz, és filmről-filmre más arcukat mutatják. A legnagyobbak azonban dacolnak a közhellyel – márpedig a január elsején, életének nyolcvanhatodik évében elhunyt Zsigmond Vilmos a legnagyobbak közé tartozott.

Akkor lépett a filmtörténelem színpadra, amikor a hollywoodi gondolkodás radikálisan átalakult, egyesek azt mondják, szerencséjére, pedig dehogyis. Nem neki volt szerencséje a korszakkal, hanem a korszaknak volt szerencséje vele.

Hollywoodban az operatőr a hatvanas évekig szigorúan stúdiómunkás, beosztott volt, feladata abban állt, hogy pontosan kövesse a rendezői és produceri

instrukciókat. Igaz, a klasszikus érában is akadtak operatőrzenik (mint James Wong Howe, Gregg Toland vagy éppen egykori földink, a Sopronban született John Alton), akik a nyitottabb gondolkozású rendezőktől nagyobb teret kaptak, de példáik korántsem tipikusnak mondhatók. A hatvanas évek második felében kibontakozó filmforradalomban aztán sok minden megváltozott. Az operatőrt lassacskán az alkotófolyamat részesének, sőt kulcsfigurájának kezdték tekinteni, Gordon Willist, Haskell Wexlert, Conrad L. Hallt, Kovács Lászlót és másokat már-már művészeknek kijáró elismerés övezte.

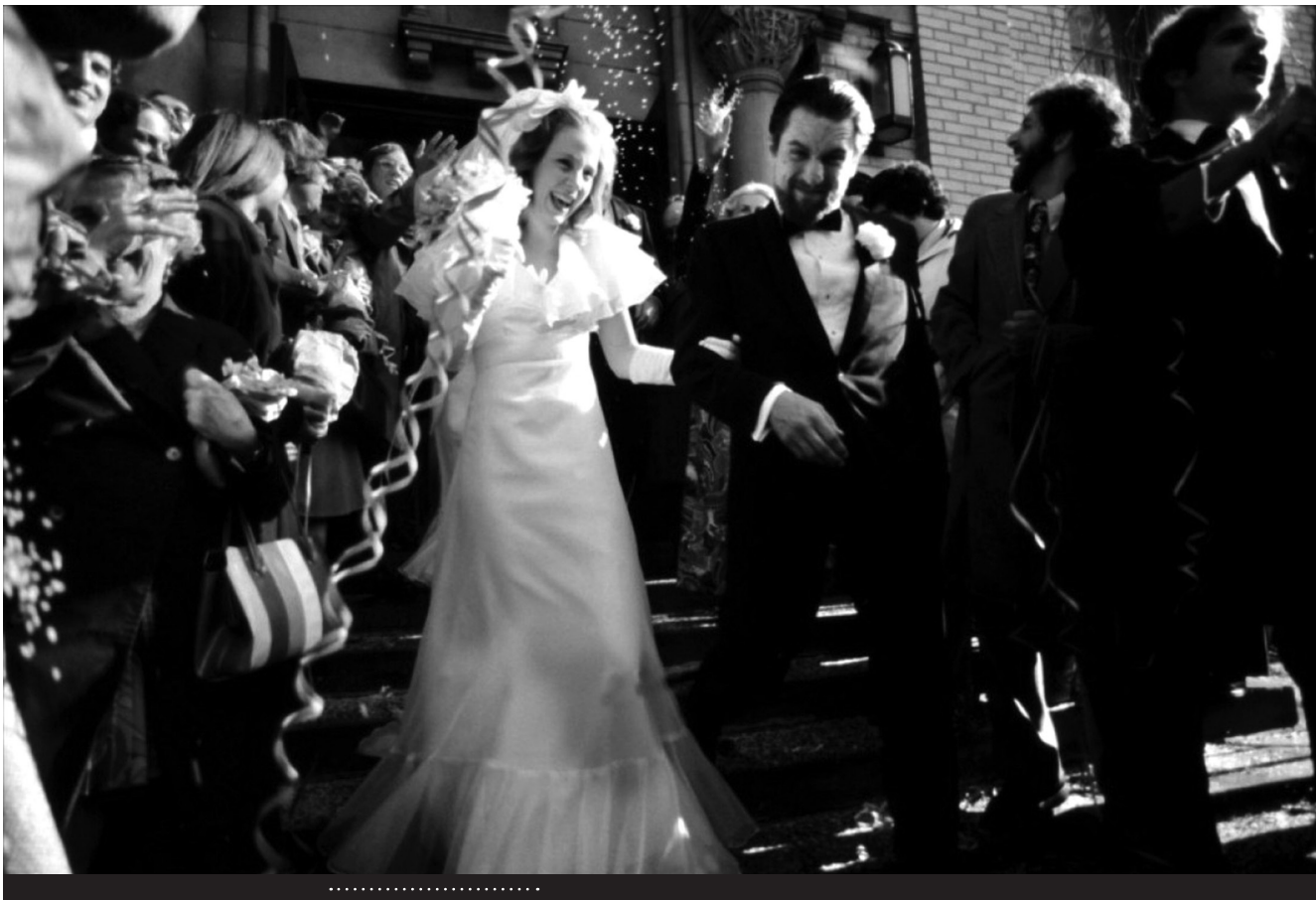
Ez a presztízsnövekedés mindazonáltal nem kizárólag csodás eredmények bázisa, de konfliktusok forrása is lett, hiszen a film fotográfusa eredendően mégis csak alkalmazott művész(et)i státuszú személy, akinek célja nem lehet az önmegvalósítás.

Zsigmond Vilmos nem egyszerűen egyedi látásmódja miatt vált a korszak meghatározó operatőrévé, hanem mert pontosan tisztában volt szerepének kettősségével. Új

**„Pionírszellemét alkalmazkodókészséggel párosította”**

(Robert Altman: Hosszú búcsú - Elliot Gould és Nina Van Pallandt)





fogalmazásmódokat kereső pionírszellemét alkalmazkodóképességgel párosította: kísérletező kedve nyomán ugyan a korszak *opérateureinek* táborához tartozott, de a maga ízlését a rendezői elvárások szerint formálta. Erről a kettős készletéről mondta a hetvenes években: „Az érzelmek világában élünk, és az operatőr felelőssége vizuálisan megjeleníteni az érzelmeket, melyek kifejezik a rendező szándékait... Olyanok vagyunk, mint a festők.”

Zsigmond Vilmost tehát öntudatos „szerzői” attitűdésalázatos „alkalmazotti” magatartás egyszerre jellemezte, ami megmagyarázza, hogy a hetvenes években, pályája zenitjén miért volt képes gyümölcsöző munkakapcsolatot kialakítani igen különböző habitusú rendezőkkel, Altmantól Boormanig, Fondától Rydellig, Schatzbergtől Ciminóig, De Palmától Spielbergig. A korszak legszínesebb szürke eminenciásaként alkalmazottán főszerepet játszott egy-egy rendezői stílus kiérlelésében is, Brian De Palma szűrőhasználatának, illetve spe-

**„Vizuális megoldások komplett gyűjteménye”**

(Michael Cimino:  
A szarvasvadász –  
Robert De Niro)

ciális svenkalkalmazásának kidolgozásában például elévülhetetlen érdemei vannak (lásd a *Megszállottságot*), de ennél is jobb példa az Altmannal folytatott kollabo-

rációja. A hetvenes dekádek egyik legfontosabb hollywoodi rendezője Zsigmondal az oldalán kísérletezte ki dinamikus plánépítkezését, ami aztán élete végéig stílusa alapeleme lett. Izgalmas figyelni, ahogyan a három, egymást követő közös munkájukban tökéletesedik ez a technika: míg a *McCabe & Mrs. Miller*-ben és a *Képek*ben még inkább csak embrionálisan van jelen (sokat mozog ugyan a kamera, de pillanatokra megmegpihen), addig a *Hosszú búcsú*ban csúcsra járátódik, hiszen a teljes film dinamikus kompozíciókból áll.

Zsigmond Vilmos nem csak rendezői stílusok megszületésénél bábáskodott, hanem szerepet játszott bizonyos új látásmódok és technikai eszközök elfogadtatásában is, így túlzás nélkül mondható, hogy oroszlánrésze volt a hollywoodi filmkép átalakulásában. Sokat tett például a kézikamerázás fősodorbéli domesztika-

kálásáért: a *Gyilkos túr*ában tágas exteriőrben, a *Sugarlandi hajtóvadászat*ban pedig szűk enteriőrben – egy autó utasterében – érvelt a kézből vett felvételek művészi létjogosultsága mellett. Továbbá az ő tevékenységéhez köthető a képi manipulálásnak egy sajátos – rendkívüli szakértelmet és figyelmet, egyúttal bátorságot kívánó – fajtája, az úgynevezett elővilágítás („flashing”) hollywoodi elterjedése is. Az elővilágítás azt jelenti, hogy a tényleges előhívást megelőzően óvatosan fénnyel „kezelik” a negatívot – mégpedig a teljes felvett anyag létét kockáztatva –, hogy ezáltal fakóbbá és tompábbá, következőképpen realistábbá tegyék a koloritot. Az elővilágításnak főszerep jutott abban, hogy a fagyalt-színű Technicolor-humbug mellett helyett – legalábbis átmenetileg – egy életközeli stílus is érvényre jutott Hollywood reneszánszában.

David A. Cook filmtörténész *Lost Illusions* című könyvében Gordon Willis mellett Zsigmondot tekinti a hetvenes évek legjelentősebb operatőrének, és munkái stílusalakító elemei közé a teleoptikák és a lágyító fólia rendhagyó



alkalmazását, az innovatív szűrőhasználatot, valamint az elővilágítást sorolja. A lista kiegészítendő az olajozott, néha alig észlehető, a jelenetet mégis ritmikusan tagoló gépmozgásokkal, amiket szubtilis variózással színez a mester, kivált Altman munkái és *A szarvasvadász* esetében. A felvevőgép siklik, lebeg, hullámmozog, és cizellált működése új-újabb tónusokkal gazdagítja a képet – a finom mívű kameravezetési technika azt a benyomást kelti, mintha egy festőt látnánk munka közben, amint friss-frissebb ecsetvonásokkal előttünk alkotná meg, illetve alkotná folytonosan újra a művét.

Ennek az operatóri stílusnak a kialakulása hosszú folyamat eredménye volt. Zsigmond Vilmos amerikai antréja ugyan már a hatvanas évek elején megtörtént (1963-ban James Landis *A szadistáját* fényképezte), de ezután szűk hét esztendeig B-movie-kat – közel másfél tucatot – filmezett. Szimbolikus, hogy első igazán fontos munkáját, az amerikai filmtörténet rejtett remekét (címe: *A bérmunkás*) már eredeti nevén jegyzi, az addig használt William Zsigmond nevet ugyanis ejti a rendező, Peter Fonda tanácsára. *A bérmunkás* 1970 nyarán forog, és már a nyitánya a korban szubverzívnek számító vizuális megoldások komplett gyűjteménye. Számos olyan elem található a képekben, amik nem lennének, nem lehetné-

nek ott, ha a film, mondjuk, tíz évvel korábban készül. Lassított felvételeken látni két férfit, az egyik a folyóban fürdik, a másik a parton figyel: a szekvenciát Zsigmond variókkal központoszza, továbbá az életlen kompozíciókkal és a beverésekkel (*lens flare*: a nap fényének megcsillanása az optikán) elemeli, „légneműsíti” a jelenetet, azt a benyomást keltve, mintha a képek szubjektív tartalmak lennének.

*A bérmunkás* első képkockáin Zsigmond nem egyszerűen alkalmazza a fényt a felvételekhez, hanem *lefényképezi* azt, pontosabban a forrását, oly módon, hogy kameráját a Napnak szegezi (nem melleleg ezzel pazar keresztmótvumot rajzol a vászonra). Később ehhez hasonlóan nem pusztán felhasználta, manipulálta, alakította a fényt a képeihez (minden játékfilmoperatőr ezt teszi), hanem a megszületését is a kompozíciói tárgyává tette. Ebből a szempontból aprócska csoda a *McCabe & Mrs. Miller* elejefőcímének fél másodperce, amikor Warren Beatty karaktere kistotálban rágyújt – annak idején az efféle felvétel kiexponálhatatlannak tetszett, még a *Barry Lyndon* tervét szövögető Kubrick is felfigyelt rá.

A fény keletkezésének témája itt-ott még visszatér Zsigmond életművében. Talán nem véletlen, hogy legkedvesebb

#### „Hősei a Napot fürkészik”

(Peter Fonda:  
A bérmunkás -  
Verna Bloom)

munkája, *A szarvasvadász* nyitányában a hősök a Napot fürkészik, de az opus magnum ebből a szempontból mégiscsak a *Harmadik típusú találkozások* Oscar-éremű produkciója, amelyben a fény forrása utáni kutakodás egyúttal a dramaturgia központi eleme – onnan jön a fény, ahonnan az *alienek* –, ez a film ekképpen a sikeres rendezői-operatóri együttműködés egyik legnagyobb dokumentuma a teljes hollywoodi történelemben.

Zsigmond Vilmos nyolcvanon bőven túl is számos filmtervet dédelgetett, nem foglalkoztatta a visszavonulás gondolata. Aktív és tetterős maradt, azokra a régi vágású, sajnos mostanra megfogyatkozott számú kézműves mesterekre emlékeztetett, akiknek – legyenek bár ötvösök, kőfaragók, hangszerkészítők vagy éppen asztalosok – mélységesen személyes, meghitt, alázatos viszonya van munkájuk anyagával. Ezért nem tudott igazán sohasem megbarátkozni a fröccsöntött képeket futószalagtermelő digitális technikával, ezért igyekezett élete végéig celluloidra forgatni. Távozásával a nyugati filmvilág az egyik utolsó, klasszikus iskolázottságú képművészt veszítette el, aki még valóban festett a kamerájával, nem pedig a komputer gombjait nyomogatta. •