

ALFÖLDI NÓRA PERZSIA HERCEGE



DARIUS KHONDJI OPERATŐRKÉNT A KORTÁRS MOZI EGYIK MEGKERÜLHETETLEN FIGURÁJA, IGAZI KÉPMÁGUS, AKI LEGJELENTŐSEBB MUNKÁIT A RENDEZŐVEL EGYENÉRTÉKŰ SZERZŐKÉNT JEGYZI.

Darius Khondji azon kevés operatőrök egyike, akinek a nevéhez minden filmszerető minimum egy filmet rögtön tud társítani. Bámulatos self-menedzsmentjének hála filmográfiájában sorjáznak az elitebbnél elitebb rendezők – vélhetően ez indukálja azt a különös jelenséget, hogy google, imdb és wikipedia nélkül a filmértő menten mellé társít még három másik olyan filmet is, ami viszont már nem hozzá tartozik.

Mindez nem véletlen, hírnevét auterként szerezte, Jean-Pierre Jeunet neki köszönheti karrierjét (*Delicatessen*, *Elveszett gyermekek városa*), Danny Boyle -nak miatta szavaztak abszolút bizalmat az álmogyárban (*A part*), David Finchert ő emelte a videóklip-iparos státuszból Hollywood élbolyába. Mi több – habár ők ketten csak két filmet csináltak együtt

(*Hetedik, Pánikszoza*) – Fincher későbbi munkáján érezhető a hatása. Ugyanígy bukkan fel kósza gondolatként, tévesen a neve Jeunet filmje, az *Amélie csodálatos élete* mellett, pedig abban nem is dolgozott, sőt, még Woody Allennel való, egyébként igen transzparens képi világokat teremtő munkái miatt kapcsolni szokás a *Vicky, Christina, Barcelonához* is, pedig semmi köze nincs hozzá. Khondji tehát megágyaz a vizuális bujaságokat kedvelő szerzőknek, ám mégsem válik belőlük alkotópáros, de a szellemisége tovább öröklődik. Virágzó együttműködése azokkal a rendezőkkel van, akik nem a vizuális dramaturgiára, sokkal inkább a pusztán történések finomságaira fektetik a hangsúlyt munkáikban.

Khondjival kapcsolatban terjengnek hébe-hóba pletykák arról, hogy a forgatásokon nem éppen baráti a stílusa, ritkán nyilatkozik, és a róla szóló szakirodalom kísérteties módon soványka. Neve mégis hivatkozási alap, nincs még egy ennyiszor utánzott operatőr a posztmodern és az utáni filmgyártásban. Különös furcsasága viszont az, hogy munkásságában nem sorjáznak azok az emblemikus képek, amelyekben egybe koncentrálódik a film teljes képi világa és amire, film vizuális drama-

„Megágyaz a vizuális bujaságokat kedvelő szerzőknek”

(Darius Khondji a *Feltámad* a *Halál!* forgatásán Dominic Pinonnal)





turgiai építkezése kifut. A néző egyetlen ilyen képkockával elraktározza a teljes filmet, egy-egy ilyen „top shot” minden operatőri ouvre csillogó trófeája. Khondji azonban nem így gondolkodik, ahelyett, hogy egyetlen képbe sűrítene a film teljes esszenciáját, egy organikus, a teljes filmet átívelő, impresszív hangulatot ültet el a nézőben, aki emiatt a film bármely elé rakott képkockájáról rögtön azonosítani tudja azt.

Khondji 1955-ben született Teheránban, iráni apától és francia anyától. Franciaországban nevelkedett, filmes iskoláit pedig nívós amerikai intézményekben járta ki, ahol már saját bevallása szerint is sokkal inkább a képkockák, sem mint a pusztán történetmesélés foglalkoztatta.

Khondji filmjeit sarkosan két csoportra lehet osztani: sötét és világos darabokra, de igazán maradandót többnyire az előbbi halmazban alkot. Saját bevallása

szerint gyerekkora óta rajong a horror műfajáért és minden egyéb félelmetes mozgóképért. Pályájának korai szakaszára ezek a borongós képek jellemzők: a *Delicatessen*, *Elveszett gyerekek városa*, *Hetedik*, *Alien*, *9. kapu*, *Pánikszoba*, *My Blueberry Nights* és a *Szerellem* mind a fekete-szériaához tartozó műrecek. Konceptióik egymásra építkeznek, a technikai-stiláris bravúrok egy előző filmben vagy éppen reklámokban és egyéb kisműfajokban kikísérletezett eljárás folytatásai.

Khondji speciális nyersanyag-kezeléssel és felvételi eljárásokkal alakítja át a széles színpalettával rendelkező képeket monokróm hatásúvá. Az évek alatt, filmről-filmre kidolgozott technikai eljárásai olyan eredeti színes filmeket szülnék, ahol a részletgazdag feketék és a visszatartott ezüsttől színtelítettségüket elvesztett középtónusok kontrasztos

„A negatív végső tűréshatárait próbálgatja”

(David Fincher: *Hetedik* – Brad Pitt)

és elemelt képet hoznak létre. E mögött a koncepció mögött az az Orson Welles-i gondolat áll, amely szerint a fekete-fehér nyersanyag olyan, mintha nagyítót tartanánk a színészek

arca elé. Khondji ezt a gondolatot az egész filmre kiterjeszti. A fekete-fehérben gondolkodó alkotó így nem a színekkel teremti meg a kompozíciót, hanem árnyékba burkolózó világba metsződő fénysávokkal, világos és sötét felületek, formák váltakozásával. A Khondji által használt non-standard hívástechnológiák és a felvételt módosító eljárások (nyersanyag előérzékenyítése vagy felvétel alatti megvilágítása) egy végletekig precízen kidolgozott, pókháló-szerű munkafolyamat részei, ahol a negatív végső tűréshatárait próbálgatja, ahol a legapróbb hiba is ezerszeresen megbosszulja magát. Ehhez elengedhetetlen az alkotó maximális kontrollja

a teljes munkafolyamat alatt. Az előkészítési szakaszokat végig teszteli, szobrászként tanulmányozza színészei arcát, lelkesen terepszemlézik, hogy semmilyen apró részlet ne kerülje el figyelmét, amely veszélyeztetheti azt a kompakt tervet, amit kitalált. Régebbi típusú objektíveket használ, mert az újabbakkal ellentétben azoknak élesebb, keményebb a rajzolata. Szintén ezt erősítik a világítási struktúráit felépítő erős, derítettlen irányított fényforrások, és a színészek háromnegyedes-feles, karaktert építő megvilágításai. Mindig az arcformákat hangsúlyozza, mikroszkópszerűen nagyít, minden bőrhíbat és pólust megmutat, amit egy érzelgősebb lelkű filmkészítő inkább eltakarna. Világai zaklatottak, stilizáltak, bátran rántja ki a néző lába alól a talajt, a borzongást keltő ambivalencia azonban abban rejlik, hogy mindemellett mégiscsak a valóságot keresi. Khondjinál az éjszaka nem kék, hanem

„Az öncélú szépelgést és az esztétikus filmképeket hajszál választja el egymástól”

(Bernardo Bertolucci:
Lopott szépség – Liv Tyler)

sötét, nem dübörög be a holdfény az ablakon, nem fél attól, hogy alulexponáljon, sötétben tartson arcokat, karakereket.

Khondji a film vizuális világának megteremtéséhez nem csak a klasszikus operatőri eszköztár elemeit használja, hanem uralma kiterjed a látvány, jelmez és smink részlegekre is. Már az előkészületek során belefolyik e szekciók munkáiba, egyetlen apró részlet se kerülheti el a figyelmét. Ennek a szoros együttműködésnek az egyik legszebb példája a *Hetedik*, amelyben a tematikus gyilkosságok minden egyes darabja külön installációként működött, replikázva azt a művészi magatartást, amelyet a gyilkos is követett. Khondji ezt azzal érte el, hogy a hét bűntény helyszínét külön hangulatú, világítású, színű világban hozza létre. A falánkságot szimbolizáló, halálra etetett férfi házában semmilyen természetes fény nem szűrődik be, ellenben minden epe-színű, sárga tó-

nusokban úszik, míg a lustaság neurotikus, fullasztó, mocsárszerű zöld színt kapot, a kevélység helyszínén pedig a szoba két végén lévő ablakon bevilágító nagy teljesítményű lámpákkal érte el, hogy ne legyenek árnyékok az áldozat közegében. Ezek a fejezetek azonban – leszámítva a finálé sivatagos, napfény által szétégett képeit, mely ironikus módon épp egy top-shot – nem válnak le a film testéről. A *Hetedik* fikciós, örökké esős városában minden mocskos, mindenkit elnyel a kosz – Khondji a világtással nem emeli ki a szereplőket ebből az ingoványból, hanem szerves részeivé teszi őket, csak a szembogarokban égő csillogások teremtenek a néző számára humánus kapaszkodót.

Khondji sötét képei nagyon jellegzetesek, stílánisan jóval a sztori fölé lőnek, de sosem csapják azt agyon, sőt képek megsegíteni az esetlegesen harmatosabb történeteket is (lásd *Pánikszoba*). Khondji egyértelműen auteurként uralkodik ezeken a filmekben, mi sem árulkodik jobban erről, mint az, hogy



