



Andrzej Wajda

SORSOM A MOZI

1.

Andrzej Wajda könyvét — rövidítve — a párizsi Stock kiadó jelentette meg *A vágy mozija* (Un cinéma nommé désir) címen, 1986-ban. Ne várjunk tőle sem önéletrajzi pályaképet, sem elvont, esztétikai tanulmányt. Wajda a mesterség fogásairól ír elsősorban, s mindig konkrét példákkal, mindig a saját gyakorlatáról szól. Andrzej Wajda forgat. Mintha ott lennénk a forgatáson, mintha mi is a kamera mögött állnánk. (Lapunk a lengyel eredetiből közöl részleteket.)

Ha filmről van szó, talán azt a legnehezebb meghatározni, hogy mit nevezek ötletnek. Azt gyakran modjuk, hogy „van egy ötletem”, „az én ötletem volt”, „az én ötletem alapján” . . . De vajon ha kiválasztunk egy mindenki által ismert és olvasott regényt, azt már ötletnek nevezhetjük?

Az, hogy elhatározom, filmet csinálom a *Háború és béke* ből — még egyáltalán nem ötlet. De hogy miért éppen Tolsztoj regényét választottam, és hogyan akarom bemutatni a filmvászonon — ezekben a kérdésekben már benne rejtőzhet a leendő film ötlete. Egy rendező számtalan módon értelmezheti e regény kiapadhatatlan gazdagságát. Az irodalom nagy alkotásai örökké élnek, hiszen minden kor valami újat talál bennük. És azt a „valamit” kell felfedeznünk, ami éppen a filmvászon fogja felkelteni az érdeklődést.

Mi az *Antigoné* halhatatlan ötlete? Hát ő maga, vagyis Antigoné, a természetből gyöngye asszony, akinek azonban végtelenül erős a jelleme. A természet örök törvényeit személyesíti meg, és védi őket a múlékony földi hatalom által hozott törvényekkel szemben. Csak ki kell találni egy olyan fabulát, amely ezt az eszmét a lehető legszebben fejezi ki.

A város falai alatt két fivér küzd egymás ellen seregeik élén. Mindketten elesnek, egyikük temetetlenül hever, míg a másikat nagy pompával, hősnek kijáró tisztelettel helyezik sírba. A város ura, Kreon határozott parancsa ellenére nő-

vérük elhatározza, hogy eltemeti fivérét. Vajon következik-e ebből a fabulából Antigoné jelleme? Biztos vagyok benne, hogy igen!

Szophoklész az *Antigoné* ban összekapcsolta a földet az éggel, az isteneket az emberekkel. És mindenkinek, aki az Antigonét dolgozta fel, meg kell ismételnie ezt a helyzetet. Sőt! Hinnie kell, hogy a föld fölött, a végtelen istenek lakoznak és törvényeket hoznak, amelyek kötelezőek az emberek számára.

Szerintem minden anekdota, minden asztal mellett elmesélt történet, minden újsághír vagy utcán hallott eset magában hordozhat egy Szophoklészhez méltó tragédiát. Csak ki kell szűrni a lényegét, el kell dönteni, hogy ki a történet igazi hőse, és — ezek alapján — ki mellett foglal állást az elbeszélő. Igaz, hogy Kreon épp olyan tragikus alak, mint Antigoné (felesége elhagyja, elveszti fiát, a város ellen fordul). De nem ez az *Antigoné* témája. Mint ahogy a *Hamu és gyémánt* főhőse nem Szczuka, a párttitkár, hanem Maciek Chelmicki, a gyilkosa. Miért? Mivel Kreon igaza, éppúgy mint Szczuka igaza, csak Antigoné igazságán vagy Maciek sorsán keresztül lesz látható a néző számára. A *Hamu és gyémánt* „ötletének” első eleme az volt, hogy Macieket választottam főhősnek.

Jerzy Andrzejewski regénye 1945 májusában, egy-két hét alatt játszódik le, a háború és a béke senkiföldjén. A film viszont egy nap alatt játszódik, éjszaka és

másnap hajnalban. Mivel a cselekmény azon a különleges éjszakán történik, amikor véget ért a háború és beköszöntött a béke, amely mindannyiunkban felébresztette a reményt, éreztem, hogy mindaz, ami ezt a reményt meghiúsítja, meghökentető és sokkoló lesz a nézőknek. Az ilyenfajta döntéseket — melyek még a forgatókönyv megírása előtt születnek — nevezhetjük a film ötletének.

Vegyük most szemügyre egy eredeti ötletet, mely kizárólag film számára készült. Minek kell benne lennie? Mi ad lendületet a cselekmény kibontakozásának?

Azt hiszem, mindenekelőtt az, ha élesen megrajzoljuk a szereplők közötti konfliktust. Mindig meg voltam róla győződve, hogy családon belül sokkal élesebbek a konfliktusok, mint idegen emberek között. A vér szerinti kötelék a legfontosabb, és nemcsak a primitív társadalmakban. A néző ismeri a fiú kötelességét apjával szemben, az anya érzelmeit gyermekei iránt, az ebből származó konfliktusokat — ezért egy ilyen történet közelebbről fogja érinteni.

Az élet éppen elég ötletes

Egyszer, még évekkel ezelőtt, egy új lakótelepen jártam. Teljesen letaglózott a belőle áradó egyhangúság, egyformaság. Később rengeteg hasonló monstrumot láttam, és mindig úgy éreztem, hogy ez nemcsak díszletnek lenne jó — ez olyan hely, ahol mély, emberi tragédiák születnek. Akkor sajnos nem jutott eszembe semmiféle cselekmény, amin keresztül be tudtam volna mutatni egy ilyen tragédiát a filmvászonon. Néhány évvel később hasonló lakótelepet láttam Moszkvában, és hallottam egy történetet, amit érdemes-

nek találtam arra, hogy megjegyezzem. Megtörtént eset volt. Egy utcai forgatás alkalmával egy színész megismerkedett egy lánnyal. A kölcsönös vonzalomból újabb találkozások születtek. Aztán a színész egyszer a lány lakásán töltötte az éjszakát. Ahogy mondta, csodálatos élményben volt része, valami igazán nagyon fontosat élt át. Amikor reggel fölébredt, a lány még aludt. Fogta magát, és lement vásárolni. Boldogan indult vissza. De ahogy az egyforma házak között bolyongott, teljesen eltévedt, és képtelen volt visszatalálni az ajtóhoz, mely mögött új életet remélt.

Abban a pillanatban, ahogy meghalottam ezt a történetet, a nyomasztó lakótelep már nemcsak kép volt, hanem film lett belőle. Mert önmagában mit jelent az egyforma házak, folyosók, ablakok és ajtók látványa? Csak annyit, hogy létezik egy ilyen dolog és ez nagyon borzasztó. De a nézőt csak annak az embernek a drámája fogja megindítani, aki ennek az építészetnek lett áldozata.

Más példa. Minden ország kormányának számtalan jól bejáratott csatorna áll a rendelkezésére, hogy információkat gyűjtsön a társadalom hangulatáról, szellemi állapotáról. A mi rendszerünkben viszont ezek a dolgok teljesen kideríthetetlenek. Senki nem mondja meg a hatalomnak, amit az nem akar hallani. Például 1980 augusztusában az elektromos művek diszpécserközpontjából indult a hír a keletkező általános sztrájkról: amikor az áramfelhasználás óráról órára rohamosan csökkent, nyilvánvalóvá vált, hogy a gyárak egymás után állnak le, és olyanvalami történik, melynek következményeit nehéz előre látni.

Hány dialógust, hány snittet kell felhasználni, hogy illusztráljunk egy készülődő sztrájkot? Viszont a diszpécserközpontban lejátszódó jelenet, ahogy megdöbbennek a keletkező sztrájktól, kiemeli az esemény lényegét, és drámaian sűríti a szociológiai és véletlenszerű elemeket.

Sajnos még nem tudtam, mi történt az elektromos művekben, míg a *Vasemberen* dolgoztam. Ezért olyan hosszadalmas a bevezetés — ahelyett elküldhettem volna újságíróinkat a diszpécserközpontba riportot csinálni, és véletlenül tanúja lehetett volna a közeledő földindulásnak (velünk együtt). Éppen ő (ismét velünk együtt) tudhatta volna meg az igazságot arról, hogy mi történik az országban — ami pedig a film kiindulópontja lehetett volna. Frappáns bevezetés lett volna.

A rendezőnek meg kell jegyeznie a hasonló anekdotákat — a munkájához tartozik. Az általános egyedivé alakul, az absztrakció konkrétummá: az idea testet ölt, és emberi tragédia lesz belőle.

Más példa. Francia forradalom: megbukik a terror, fellángol a párizisi utca. A hóhér szekere a megvesztegethetetlen Robespierre-rel eldöcög a házak előtt — az asszonyok a balkonokon széttépiák fű-



Csatorna

zőjüket, felfedik keblüket. E spontán tiltakozással új divat születik, előrevetíti a szabadosság közelgő új korszakát.

Ha az ember ismer ilyen jeleneteket, és el tudja helyezni filmjeiben őket, akkor sokkal többet mondanak a nézőknek, mint a legokosabb párbeszéd. Higgyék el nekem, hogy a nagy társadalmi feszültségek gyakran olyan gesztusokban fejeződnek ki, amiket egyetlen forgatókönyvíró sem tud kitalálni magától.

A *Csatorna* (1957) című filmem valószínűleg eseményeken alapul: egy résztvevő

meséli el, aki harcolt az 1944-es varsói felkelésben. Hogy meglepődünk, amikor a cannes-i fesztiválon odajött hozzánk egy hollywoodi forgatókönyvíró, és gratulált Stawinskinék hihetetlen filmes fantáziájához! Eszébe se jutott, hogy a csatorna egyszerűen a legtermészetesebb közlekedési eszköz volt abban az időben, amikor az utcákat állandóan tűz alatt tartották.

Van egy kutyám. Évekkel ezelőtt nehéz helyzetbe kerültem. A filmművészek új főnöke elhatározta, hogy leszámol velem, mivel én vagyok a fő akadály a számára, hogy megvalósítsa a terveit (ami igaz is volt). Ugyanakkor a kutyám súlyosan megbetegedett, sürgősen ki kellett hívni hozzá az orvost. Az állatorvos alaposan

megvizsgálta, majd rám nézett és így szólt: — Ha nem nyugszik meg, és nem uralkodik az idegein, elpusztul a kutyája. Nagyon megjedtem — először is a kutya miatt, másodsor pedig magam miatt. Egészen addig biztos voltam benne, hogy ellenfeletem idegesíti rendíthetetlen kintartásom. Én meg nyugodt vagyok, és tökéletesen uralkodom magamon.

Képzelmék el a jelenetet. A színész rápillant kutyájára, aki rájött a titkára. Lassan felismeri a fájdalomait, hogy remeg a keze, hogy fáj a gyomra, hogy szédül. Ezt párbeszédben is elképzelve. A kutya szerepe bevonul a mozitörténet nagyjai közé.

Az ilyen elmékedések segítenek abban, hogy egy kész filmben megkülönböztessük egymástól azt, amit a forgatókönyv ad, és azt, amit a színészek játéka. Éppen itt születik a legtöbb félreértés. Ne feledjétek: a nézőt ugyan magával ragadja a színészek játéka, de megdöbbeneni és megrázni Szophoklész Antigonéjának sorsa fogja őket.

Hol hever a téma?

A forgatókönyv több hónapig tartó munkája felvázolja a konfliktus körvonalait, amit a vásznon a figurákon keresztül akarok bemutatni. Hogyan őrizzük meg magunkban az anekdota frissességét, ha már unalomig ismerjük? Csak úgy lehetséges, ha elfeledkezünk róla!

Amikor a színházban a *Hamlet*-en dolgoztam, rájöttem, hogy a színpadon a cselekményt a legnehezebb elmesélni, vagyis az események kifejlődését, úgy, ahogy egymás után következnek szépen sorban. Attól kezdve, hogy Hamlet először találkozik az édesanyjával és a királlyal, egészen addig, amíg megjelenik Fortinbras a fináléban. Hiszen teljesen más-képp is alakulhatott volna:

1. Ha Hamlet tisztelte volna a bácsikáját,
2. ha nem hitt volna apja szellemének,
3. ha nem ejtette volna rabul Ofélia szépsége,
4. ha meggyilkolta volna a királyt, míg az imádkozott,
5. ha nem Poloniust öli meg véletlenül a király helyett — és még számtalan ilyen „ha” adódik. Bár a szeszélyes véletlenek ellenére (vagy talán éppen ezeknek köszönhetően) nehéz vitatni a darab vaslogikáját, amely a halálba vezeti a dán királyfit.

Unalmas lenne az életünk, ha tudnánk, mi lesz a vége. Előre megrendeznénk minden tettünket, minden szavunkat, hogy illjenek halálunkhoz — kibírhatatlan lenne. Ugyanígy van Hamlettel is. Nem az a lényeg, hogy minden néző, még a legműveltelebb is tudja, hogy mi lesz Hamlet sorsa. Csak az számít, hogy mit tesz az a szegény fiú, hogy megmentse az életét, hogy győzzön.

A legjobb módszer, amit sikerült magamnak kidolgoznom, hogy állandóan tömörítsek. Megpróbálom saját szavaimmal elmesélni azt, amit rendezni akarok. Amikor tömörítsek, szükségképpen elhagyom a részleteket, határozottabban hangsúlyozok egyes elemeket. Ha látom, hogy hallgatóim unatkozni kezdenek, erősítek, növelem a meglepetéseket és a váratlan események számát. Felfedezem minden jelenet alapvető témáját és tartalmát. Ezt természetesen csakis emlékezetből lehet megtenni: amit az emlékezet nem őrzött meg, az nem fontos, ki lehet hagyni a forgatókönyvből.

Egy forgatókönyvíróknak el kell tudnia mondania az ötletét néhány mondattal. Nézzétek csak, hogyan rövidíti Arisztotelész a *Poétikában* az Odüsszeiát, Homérosz tizennégy énekből álló eposzát: „Valaki sok évig távol van, egy isten szemmel tartja, s ő magára marad: közben otthon az a helyzet, hogy vagyonát kéri puszttíják, és fia ellen cselet szőnek; ő azonban — viharokon keresztül — hazaérkezik, némelyek felismerik, s ő megmenekül, ellenségeit pedig elpusztítja.” Hiányzik-e valami ebből a forgatókönyvből?

Minden témát minden alkalommal másképpen, különböző szempontból lehet megvilágítani. Térjünk vissza egy pillanatra a Hamlethez. A cselekmény és az alakok ismertek, már Shakespeare előtt is leírták őket. Tehát a *Hamlet* eredetiségének lényege nem a fabulában fejlődik, hanem Hamlet ideológiájában. Könnyű azt mondani: megöllek! De milyen nehéz végrehajtani! Mekkora erőfeszítést igényel, hogy meggyőzzük saját magunkat arról, hogy feltétlenül szükséges. Ez persze egyáltalán nincs meg a régi *Hamlet*-ben, és az anekdotának sincs erre szüksége . . .

Más példa. Ha két szeretőről szól egy történet, és az első jelenetben az ágyban mutatom be őket, a néző egész biztosan tudja, hogy az egész film alatt együtt lesz velük, hacsak nem következik be valami jelentős esemény, ami szétválasztja őket. Ebben az esetben azonban a film témája a jelentős esemény lesz. Hogy meglepődünk, amikor a Cannes-i filmfesztiválon, 1966-ban megnéztük Antonioni *A kaland* című filmjét. Gabriele Ferzetti otthagya partnerét és nem is törődött vele tovább. És nem is jelent meg a vásznon soha többé! Meghökkenőt volt, nagyszerű! Azon a napon a mozi megszabadult egy előtételtől. Pedig *A kaland* többi része teljesen szokványos volt, és egyáltalán nem különbözött más filmektől. Csak hogy az *ad absurdum* vitt következetesség valami újat ad.

Mi egy eljövendő film témája? Amikor a forgatókönyvet olvassátok, igyekezzetek minél több oldalról megközelíteni, lehetőleg az összes szereplő szempontjából.

A cselekmény helyét is fel lehet fogni

eredetien. A *Francia kapcsolatban* például a kitartó macacssággal mutatott nagyvárosi utca ragadott meg. Autók végtelen sora, csillogó karrosszériák, csillogó kirakatok, villogó fények a keresztzodésekben, neonok. Milyen nehéz bármit is kiemelni ebből a forgatagból! A téma tehát szükségképpen a kutatás, a nyomatkozás lesz. A városkép nemcsak felkeltette a nézők figyelmét, hanem a film témája lett.

Vagy itt van egy másik példa arra, hogyan keresi az ember a témát az elbeszélésen belül. Jerzy Stefan Stawinski, a *Csatorna* írója a film sikere után írt egy másik forgatókönyvet, *Nincs kegyelem* címmel. A varsói Gestapo-főnök, Kutschera ellen 1944-ben elkövetett tragikus merényletről szólt. Andrzej Munk is érdeklődött iránta, de végül egy másik rendező csinálta meg a filmet. A premier után Munk elmondta nekem a saját verzióját. Első pillantásra úgy tűnik, ugyanaz a történet.

Reggel van. A merénylők elbúcsúznak hozzátartozóiktól, elfoglalják kijelölt helyüket. Várnak, Kutschera késik, végül a parancsnok megadja a megbeszélt jelet: leveszi a sapkáját . . . Eddig minden úgy halad, ahogy Stawinski féldokumentum-elbeszélésében. De aztán Munknál más történik: a megadott jeltre nem dörög el egyetlen lövés sem. A kocsi lassan elgördül a merénylők szeme előtt. Pattanásig feszül a hangulat. A kocsi tovább hajt, mintha mi sem történt volna . . . Aztán a parancsnok összegyűjti az embereit, és így szól: holnap ilyenkor legyetek a helyeteken! Nem a merényletnek voltunk tanúi, hanem a főpróbának.

Vizsgáljuk meg a két változatot. Látásra nagyon hasonló. De Munk nemcsak a merénylet anekdotáját meséli el, amit Stawinski olyan plasztikusan rekonstruált. Mélyebbre hatol, más témát választ: nem a merényletet, hanem azt a pszichológiai folyamatot, ahogyan sikerül legyőznünk a félelmet. Ha a próba ennyire került, mi lesz a merénylet ára? A téma nem a „Ki tit öl meg?”, hanem a „Hogyan”.

Rendezői pályafutásom elején Xawery Dunikowskiról, a ragyogó lengyel szobrászról forgattam dokumentumfilmet. Az ilyen típusú filmeket azonos témára fordítottam, hogy a lehető legtökéletesebben mutassam be a vásznon a szobrokat. Elképzelésem szerint a háttér nagyon fontos szerepet játszott. Például a *Terhes asszonyok* szoborcsoportot tengerparti strand fővenyére állítottam. Hullámok nyaldosták a lábukat, és egy igazi pucér kisgyerek kagylókkal játszadozott.

A művészi képsorok alatt zene szólt és egy színész meghatottságtól elcsukló hangon költői szöveget mondott. Szóval tipikus film volt a művészetéről, olyan, amilyet akkoriban tucatszám csináltak.

A forgatás alatt Dunikowski — mellesleg rendkívüli ember: csavargó, kalan-

dor, négy éven át auschwitz-i fogoly (ráadásul az alapítástól kezdve) — borzalmasan unatkozott, és állandóan magáról mesélt. Az, amit és ahogy elmesélt, teljesen megragadott, de annyira el voltam foglalva a filmcsinálással, hogy nem volt időm felismerni a kínálkozó alkalmat. Karmújtásnyira voltam a nagy felfedezéstől! Másrészt persze az ember nem mindig veszi észre a körülötte történő dolgokat — hiszen a filmre összpontosít! Ha akkor ezeket a monológokat felvettem volna és belőlük csináltam volna filmet, akkor megelőzőm a cinéma véritét — azt a mozit, amire még éveket kellett várunk.

Az egyik legveszélyesebb buktató a filmben, hogy úgy kell vezetni a cselekményt, hogy a néző ne találkozzék fölösleges jelenetekkel. Ez vajon azt jelenti, hogy ideálom a tökéletes műalkotás vagy a profin megírt forgatókönyv? Nem, hiszen minden műalkotásban van valami érdekeltenség, ebben fejeződik ki a művész szabadsága a témával szemben. Arra a kérdésre keresem a választ, hogy egy filmben mit lehet hosszabb lére eresztetni, és mi az, amit mindenképpen meg kell vágni, vagy végleg kivágni az utolsó montáznál.

Amikor Kreon halálra ítélte Antigonét, és a lány csak sorsa beteljesedésére vár, Szophoklész még egyszer kiküldi a színpadra, és elmondta vele egy hosszú, az akció szempontjából szükségtelen monológot. A nézőközönség mégis feszült figyelemmel hallgatja végig, minthogy egyrészt mélyen együtt érez a lánnyal, másrészt reménykedik, hogy valami váratlan esemény megváltoztatja a lány sorsát, és az utolsó pillanatban megmenekül az ártatlan.

Azt hiszem, ez jó példa, érdemes rajta elmeditálni.

Nekünk, rendezőknek, rengeteg ötletünk van, amikor filmet csinálunk, és mindet viszont szeretnénk látni a filmvászonon. Ezek adják meg a film egyedi vonásait. Pedig sajnos hányszor lógnak ki az elbeszélésből, a cselekményből, gyakran csak fölösleges kőszötyűk. És ami még rosszabb, sokan, főleg a kezdő rendezők, imádják az ötleteiket, és mértéktelenül sok időt és energiát fecsérelnék rájuk. Az eredmény az lesz, hogy nem marad hely a szükségesre. Pedig a rendezői ötletek erővé is válhatnak azzal a feltétellel, hogy belefojtjátok, beleolvasztjátok őket a film cselekményébe, és odateszitek, ahol nem zavarnak, sőt, ahol erősítik a filmet.

A forgatókönyv csapdái

Meggyőződésem szerint legveszélyesebb a forgatókönyv-impreszió; ez a forgatókönyvíró lelki szemei előtt pergő film leírása. Ez általában zárt világ, kerek egész, gyakorlatilag csak a forgatókönyvíró tudná leforgatni, mivel teljesen be-

fonta érzelmei pókhálójával. Olyankor úgy érzem, hogy a forgatókönyvíró teljesen lehetetlent követel tőlem, a rendezőtől. Ezt a filmet még nem láttam! Nem vehetek részt a munkálatokban! Sajnos ilyen a legtöbb amatőr forgatókönyv.

Szeretném, ha nem értenének félre. Nem arra akarom rábeszélni a rendezőt, hogy dobják el a nehéz és érthetetlen forgatókönyveket. Csak a hermetikusan zárt forgatókönyvtől óvom őket, ami benyomásból áll, és nem emberi jellemekből és cselekedetekből épül fel.

Újsághír-film. Bíróági jegyzet, riport a nevelőintézetből. Valaki öngyilkos lett. Miért?? Milyen érdekes! Már magukban a kérdésekben van cselekmény, van mozi. Igen, és . . . Legyetek óvatosak az ilyen fajta anyaggal. Ne feledjétek el, hogy a cselekményt vehetitek riportból, de saját magatoknak kell feltárni, mit jelent, vagyis mi lesz filmetek témája. Egyelőre csak egyetlen mestermű készült bíróági tudósításból, a *Madame Bovary*. Olvassátok el újra a regényt. Flaubert-nak sokat kellett hozzáadnia a néhány mondatos újsághírhez. A jelentés nélküli hírből kiolvasta egy felszabaduló nő történetét. A hírek ehhez igazán semmi köze nem volt.

Sok kezdő forgatókönyvíró azt hiszi, hogy ha pontosan előírja a színészi játékot, akkor megvédi magát a rendezői önkénytől. Szó sincs róla! Nézzétek csak meg az *Antigonét*! Szophoklésznek nem

kellett semmiféle megjegyzést tennie, mivel Antigoné jelleme teljes egészében kibontakozott a dialógusokból, világhoz való viszonya meg a cselekményből. Ezért aztán semmiféle rendező, se öreg, se fiatal, se ostoba, se lángész nem ronthatja el az *Antigonét*. És a színészno akárá jó, akárá rossz — nem kenheti el az alak értelmét, akit újra kell teremtenie.

Minden színészi játékleírás azon alapul, hogy kiket látott játszani a forgatókönyvíró. És nincs mulékonyabb, a divat kényének kiszolgáltatottabb dolog, mint a színészek eszköztára. Olvassátok csak el, hogyan hatott Eleonore Duse, hogyan játszott Sarah Bernhardt, vagy Sztanyiszlavszkij orosz színészei. Ha egzaltált érzélgősködéseikről olvasunk, elég nehéz lelkesednünk művészetükért. Egy igazi színész nem keveri össze Macbeth szellemét IV. Henrikkel, még kevésbé Othellóval — pedig Shakespeare-nél nincs utasítás, hogyan kell játszani.

Gyerekkorom óta tudom, amikor sokat nézegettem Leonardo da Vinci *Utol-só vacsorájának* reprodukcióját, hogy Leonardo titokban odafestett egy kést tartó kezét, ami nem tartozik az asztalnál ülő személyekhez. De csak nemrég olvastam el az *Újtestamentum* megfelelő szakaszát

Légió



(Lukács 22, 2–23): „De imé, annak a keze, aki engem elárul, velem van az asztalon”. Ki lehet-e ezt szebben, erőteljesebben és igazabban fejezni? Jézus még nem mondta meg, kié a kéz. Csak „velem van az asztalon”. Milyen könnyű és világos megállapítás! Azt hiszem, amikor a rendezők világirodalmi alkotást dolgoznak föl, kötelesek lennének ebből az anekdotából okulni, és úgy olvasni íróikat, ahogy Leonardo az *Újtestamentum* szavait. Akkor talán elég mélyre merülnek a forrásban, amely táplálja őket.

A dialógus művészete

Ifjúkoromban a filmdialógusokat elkerülhetetlen rossznak tartottuk. Csak ott használtunk szóbeli információt, ahol a tartalmat nem lehetett képpel kifejezni. Emlékszem, hogy éveken keresztül minden alkalommal elmondták, hogy a lengyel filmekben rosszak a dialógusok — ami igaz is volt: meg hogy a lengyel színészek nem tudnak beszélni — ami szintén igaz volt. Mára mindez megváltozott: a lengyel film kiválóan alkalmazza a dialógusokat. Bajon, Kieslowski, Zanussi, Marzewski, de mindenekelőtt Holland, olyan dialógusokat írnak filmjeikhez, amelyek tekintetbe veszik a cselekményt, a jellemeket és a színészeket, akiknek a szöveget el kell mondaniuk.

Ennek köszönhető, hogy nézőink berzenkedése a lengyel filmekkel szemben megszűnt. Hiszen akkor született, amikor a lengyel nyelv még egyáltalán nem volt jelen a filmvászonon. Ifjúságunk mozija amerikaiul, olaszul vagy franciául beszélt. Döbbenet hallgattuk Bergman első filmjeit. A bevetett szokásnak fittyet hányva egy teljesen ismeretlen nyelven tört a filmvilág trónusára. Évente három, öt, később hét lengyel film sem volt elegendő kezdetben, hogy meggyőzze a nézőket arról, hogy beszélhet egy film lengyelül. A lengyel nyelv elismerése a filmvászonon a háború után végrehajtott hőstetteink egyike.

A film párbeszédei nemcsak ügyes dialógusmestert követelnek, hanem igazi író is. Nincs túl sok ilyen író. Ezért aztán a rendezők különböző trükkökhöz folyamodnak. Leggyakrabban, ha a film egy irodalmi mű adaptációja, egyszerűen kiírják a dialógusokat. Igen ám, de ezeket a szövegeket olvasásra szánták, és nem mindig hangzanak jól a filmvászonon. Erre a rendezők átdolgozzák őket, vagy a színészekkel együtt újra írják, abban a reményben, hogy így majd jobban illenek a beszélőhöz. Mások egy vázlat alapján próbálnak improvizáltatni, csak az irányt és a témát adják meg a színésznek. Ebből aztán természetes dialógus helyett, ahol mindenki saját célja felé tör, véget nem érő ismételtgetéseket kapunk, bizonytalanságba fulladó párbeszédet, amikről egy alkoholistá dumája jut az eszünkbe.



Hamu és gyémánt

Igaz, hogy ügyes színészek képesek arra, hogy improvizáljanak egy monológot, amelyben a rendező által megadott témára mozgósítják saját élettapasztalataikat. Így csináltuk meg a *Nyírfaliget* egyik jelenetét, Daniel Olbrychski beszélgetését kislányával. Jaroslaw Iwaszkiewicz csak leírta az éjszakai beszélgetést. A forgatás felénél Olbrychski már tudta, hogy ő kicsoda, és merre tart az általa megformált alak. Annál is inkább beleegyeztem az improvizációba, mivel a gyereket nem avattuk bele a jelenetbe, és ezért nem tudott válaszolni egyetlen kérdésre sem.

De nincsenek illúzióim, és tudom, hogy még a legtehetségesebb színész sem képes egy ilyen párbeszédre:

Kihallgató tiszt: Hány éves vagy?

Fiú: Száz.

Kihallgató tiszt (pofon vágja): Hány éves vagy?

Fiú: Százegy.

Ilyen párbeszédet nem ír nekünk egyetlen kebelbeli színész, egyetlen kebelbeli asszisztens sem. Ehhez író kell, olyan, mint Jerzy Andrzejewski volt.

A természetesség utáni hajszában a rendezők zajt csináltak a dialógusból, a

filmhang számtalan komponensének egyikét. Azt igyekeznek bebizonyítani, hogy a párbeszédnek már lejárt az idejük. Sajnos ez egyszerűen a filmek és az írók mondanivalójának minőségéből következik: míg a rendezők arra ítéltetnek — megfosztván az igazi, cselekményt építő dialógusoktól —, hogy hangulatfestő szépelgések béklyójában vergődjenek. Ha jó a forgatókönyv, akkor elegendő csak a párbeszédet elolvasni, nyugodtan elhagyhatunk minden mást (ezt még a film elkezdése előtt érdemes megpróbálni), és az olvasó számára egyértelműen ki kell derülnie a cselekménynek és a tartalomnak.

A legjobb párbeszédet mind ez idáig drámaírók írták és írják. Érdekes, hogy ez a fajta irodalmi nyersanyag sokkal kevésbé alkalmas a filmezésre, mint a regényből kiemelt dialógusok. Azt hiszem, azért, mert a színpadi mű — még ha naturalistán, filmszerűen írták is — a színpadi közmegegyezésre támaszkodik, miszerint a beszéd és a cselekmény között nagyon szoros az összefüggés, amiből következik egy-három színnel meg lehet oldani a helyszínt. És felment minket attól, hogy bemutassuk, ami a színpad mögött történik. Vajon ha Csehov *Három nővér*ében látnánk az elvonuló katonákat, jobban fokozná ez a nővérek bánatát? Egy ilyen képecske bizonyára szép lenne, de tökéletesen fölösleges. Egy



A márványember

színpadi mű nem követeli meg azt a levegőt és teret, ami egy filmre jellemző: szigorúan felépülő párbeszédeknek kell megteremteniük azt a világgépet, amit a film képből mesél el.

A technikai forgatókönyv tegnap és ma

Azt hiszem, meg lehetne írni a mozi történetét a felvételtechnika fejlődése szempontjából is — mindenekelőtt a filmszalag fényérzékenységére gondolok itt, ami sokkal nagyobb hatással volt a filmművészet fejlődésére, mint gondolkodnánk. Amikor harminc évvel ezelőtt elkezdtem rendezői pályafutásomat, az összes belsőt stúdióban vettük fel, míg a külsőket csak napsütéses napokon. Az utóbbi években viszont a stúdiókban már csak a próbafelvételeket forgattam, míg a rendes felvételeket a berendezett lakásokban, gyárakban, szerkesztőségekben, satöbbi. A térválasztás ilyen fokú szabadságát a filmszalag évről-évre növekvő érzékenységének köszönhetjük.

Amikor 1957-ben a *Csatornát* forgat-

tam, az átjárók, csatornanyílások és különböző méretű csatornák egész labirintusát kellett felépítenünk. A forgatás előtt pontosan el kellett képzelnem, és elmondanom a díszlettervezőnek, hogy milyen lesz a plánozás, hogyan és honnan, milyen beállításokból akarok forgatni. Az operatőrnek ki kellett találnia, hova teszi a reflektorokat, minthogy el kellett őket rejteni a díszletben. Tehát nagyon pontos technikai forgatókönyvet kellett csinálnom. Tudtam, hogy amit nem találok ki előre, az nem lesz rajta a filmen. Lerajzoltam hát a díszlet metszeit, kijelöltem a kamera helyeit, amit később, az építés során, kezemből távolságmérővel ellenőriztem Jerzy Lipmannel, az operatőrrel együtt.

Az *Ígéret földje* 1973-ban készült. A cselekmény fényes palotákban és nyomasztó gyárakban játszódik (még ma is léteznek, tessék őket megnevezni Lódzban). Elég volt a szövegszékek fölé erősebb villanykörtéket csavarni, és az ezer szövegszékes csarnok már készen is állt a felvételre. Ehhez a filmhez nem kellett lerajzolnom a teret, mint a *Csatorna* esetében — elég volt egy technikai forgatókönyv, amelyben föl voltak sorolva a jelenetek és a választott helyszínek, ahol forgatni akartunk. E két film között „olvasható” szerintem a technikai forgatókönyv-írás egész története.

Ez a fejlődés óriási változásokat hozott a rendezés módjában is. A rövid, dinamikus kameraállásoktól, amelyek a némafilmben a beszédet helyettesítették, és az első hangosfilmek reménytelenül hosszú- és unalmas állóképein át addig az örületig, amikor csak azért találtak ki valószínűtlennél valószínűtlenebb jeleneteket, hogy változatlan kameraállásból forgathassanak.

Az ötvenes években, amikor fiatal voltam, a filmstáb megünnepelte a századik csapót. Ma már észre se vesszük, ha túljutnak az ötszázadikon. A snittek száma is hatalmasra nőtt azóta, már nem kétszázötven-háromszáz, hanem hétszázötven-ezer snitt egy művészfilm.

A régi technikai forgatókönyvnek meghatározott formája volt, precízen megadta, mi kell a felveendő jelenetbe. Mindent kijelölt, az egyes snittek hosszúságától a zene helyéig. Ma már ez a forma nem létezik. A forgatókönyvíró úgy próbálja megírni a szöveget, hogy minden lényeges információt tartalmazzon, ne a margón, hanem a cselekmény részeként, összhangban az elbeszélés ritmusával. Eltűnt tehát a régi forgatókönyv, amit különböző kameraállásokra osztottak, ma már a rendező és az operatőr döntenek munka közben. Nem szabjuk meg a beállítás idejét sem, csak az egész jelenet átlagos hosszát, a többi kiegészítő információt az asszisztenssel közöljük a kellő időben.

Egy ilyen irodalmi-technikai forgatókönyv áttekinthető, egyszerre lehet benne követni a formát és a tartalmat. Nem túl igényes a berendezés szempontjából sem, amit mindig a forgatási helyszínhez tudunk alkalmazni a megvilágítás keltette pillanatnyi hangulathoz, a színészek állapotához és még rengeteg, nehezen meghatározható elemhez, amelyek azt az érzést adják, hogy nyakon csípjük az életet. Nem nehéz megrajzolni a *Jégmezők lovagjának* statikus képeit, melyek mindegyike önálló fotóművészeti alkotás is lehetne. De próbáljuk meg ugyanezt egy modern, száz állásból felvett és összeválogott filmmel, mondjuk a *Francia kapcsolattal*. Itt a rendező nem filmkockákból építi filmjét, hanem a néző számára felfedezhetetlen pillanatokból. De még ma is, amikor már jól el tudom képzelni a forgatás helyét, és pontosan látom a jelenetet, leülök egy pillanatra, és koncentrálok, igyekszem lerajzolni minden egyes kockát és beállást. Ez persze csak kiindulás. Ezeket a papírokat, mint minden más jegyzetemet, odaadom az asszisztensemnek — szabad kezét és szabad fejét akarok —, nyitott akarok lenni minden iránt, ami a térben történik.

(Folytatjuk)

S. Papp Éva fordítása