



Andrzej Wajda

SORSOM A MOZI

2.

Ihlet kell a színészek kiválasztásához

Egy színházértő ember nemrég azt mondta nekem: "Egyszerre két bűnt követ el, ha tehetségtelen színészekkel dolgozik: egyrészt hiába feccsérli az idejét, másrészt pedig addig a tehetséges színészek parlagon hevernek".

A rendező munkájában csak két olyan pillanat van, amikor ihletre van szükség. Az egyik a döntés pillanata: miről és milyen filmet akarok csinálni. A másik a színészek kiválasztásáé. Természetesen hiába az ihlet, ha a rendező nem ismeri a színpiacot. Moziba, színházba kell járnia, színésziskolákba, el kell mennie az amatőr együttesek előadásaira; nemcsak a híres, de a szerényebb vidéki együtteseket is ismernie kell — és az évek során olyan anyag halmozódik fel az agyában, amelyet egyetlen ügynökség se tud összegyűjteni. Lényeg: mindent meg kell néznie. De figyelnie kell közvetlen környezetét is, mert mindenki potenciális szereplő. *A Hamu és gyémántban* Cybulski végtelen dinamizmusát és szabadságát ragyogóan ellenpontozta Adam Pawlikowski, a sokoldalú tehetség: zenész, esszéista, kritikus, egyszerűen az örök amatőr. Első filmemben, *A mi nemzedékünkben* okarinázott. *A Csatornában* egy néhány másodperces jelenetben SS-tiszt volt. *A Hamu és gyémántban* nagy és fontos szerepet játszott, ami megnyitotta előtte a színészi pályát.

Jerzy Radziwillowiczot, a márványembert, a Varsói Színművészeti Főiskola vizsgaelőadásán vettem észre; Ryszard Bronowiczot pedig, aki azt a kifejező epizódot játszotta az *Ígéret földjében* (színházi jelenet) egy krakkói vasutas- színházban fedeztem fel, ahol már évek óta

játszott és rendezett. Csábított, hogy filmre vigyem a *Dantont*, miután már megrendeztem a színházban. És amikor egy este megláttam a színpadon Gérard Depardieu-t, rájöttem, hogy az igazi Dantont látom! Akkor már tudtam, hogy feltétlenül meg kell csinálnom ezt a filmet, és elkezdtem írni a forgatókönyvet.

A szereplőket már akkor el kell kezdeni keresni, amikor a rendező vázolja a témát, és elkezd írni a forgatókönyvet.

Mélységesen meg vagyok róla győződve, hogy a színészek kiválasztásához alkotói ihletre van szükség. A rendező változékony anyaggal dolgozik, határozatlan és szeszélyes emberekkel — színészekkel. Az, hogy valaki tegnap csodálatosan játszott egy filmben, amit éppen most mutattak be, még egyáltalán nem jelenti azt, hogy holnap ugyanilyen jó lesz. Véletlen is lehetett, a körülmények találkozása, ami soha többé nem ismétlődik meg. És persze fordítva is lehet. Mi-lyen káprázatos volt James Dean feltűnése, vagy Belmondo Godard filmjében a *Kifulladásigban*, vagy Giulietta Masina az *Országútonban*! Ki ismerte ezeket a színészeket? Ki támogatta őket? Csakis a rendezők megingathatatlan hite, akik kiválasztották őket, csakis a rendezők intuíciója. Biztos vagyok benne, hogy a tanácsadók és az asszisztensek ismert és kipróbált színészeket tukmáltak volna rájuk.

A rendező ritkán szerepel filmvásznon. Ha tehát azonosul valamelyik szereplővel, akkor a kiválasztott színésznek vérnek kell lennie a vérből, testnek a testből, olyannak, aki a rendező fizikai ideálját is megtestesíti. Így érthető, hogy egyes rendezők miért ragaszkodnak egyes színészekhez. Együtt öregsznek, együtt változnak, míg végül szolidárisan együtt búcsúznak a filmvászontól. Bor-

zalmas még csak belegondolni is, hogy hány tehetséges színész vár a saját szerepére, a saját rendezőjére, a megvilágosodásnak erre a pillanatára.

A két-három főszerep mellett minden filmben léteznek epizódszerepek is. Szerintem nagyon erős egyéniségű színészekre kell bízunk őket, ha azt akarjuk, hogy a nézők emlékezetében megmaradjanak. A kis szerep megformálójának különösen kifejezőnek kell lennie — csak akkor tud nyomatékot adni az alaknak. És a szerep, amit a forgatókönyvben csak felvázoltak, abban a pillanatban életre kel. Így láthatunk a vásznon hús-vér embereket, akik jóval árnyaltabbak, mint a forgatókönyvben rájuk osztott néhány mondatos szerep.

Ne felejtsetek el: nincsenek lényegtelen szerepek, csak érzéketlen rendezők, akik nem veszik észre a bennük rejlő színészi lehetőségeket.

Ha tehát az epizódszereplőnek éppen csak fel kell villannia a vásznon, akkor olyan színésznek kell játszania, aki már pusztá jelenlétével is magára vonja a nézők figyelmét.

Meg kell bízni a színészben.

Akármilyen színészt is választotok ki végül, ne felejtsetek el, hogy fenntartás nélkül és mindvégig meg kell benne bíznotok. A színész nektek köszönheti, ha a mennybe megy, de miattatok válik nevetőségessé is. A színházban hallja a közönséget, megkeresi a kapcsolatot velük, minden este újra átdolgozza a tőkéletesítési szerepét. Az objektívben csak egy darab fém és üveg van: a kamera nem inspirál sem mire. Marad hát a rendező, aki előtt a színésznek ki kell tárnia lelke legrejtettebb, legszégyletebb zugát is.

Képzeltetek el egy embert, aki odakíséri társát a nyitott ablakhoz, és gyengéden beszéli, hogy álljon ki a párkányra.

Aztán, hogy ugorjon le a tizedik emelet-ről, mert olyan csodálatosan fogja hasítani a levegőt! Ez az ember a jó rendező. Bizalmat és biztonságot nyújt. Csak egy ilyen rendező előtt képes egy színész kibújni a mindennapos rutinból. Aki nem szereti a színészeket és nem érti, milyen nehéz a hivatásuk, annak nem szabad velük dolgoznia.

Ne felejtésék el: különbség van a nézés és a látás között. A színésznek biztosnak kell abban lennie, hogy mindent látok, amit a próbán vagy a kamera előtt csinál, sőt — még azt is, amikor a filmgyár büféjében beszélget.

A *Hamu és gyémánt* forgatásának első napján Zbyszek Cybulski nekítámaszkodott az ajtófélfának, és egyik lábáról a másikra helyezve testsúlyát himbálózott. Teljesen ösztönösen csinálta. Egy idő után megszólalt: "Tudod, nagyon jól érzem magam!" Észrevettem a hangulatát. Észrevettem ebben a félig öntudatlan mozgásban az alak leglényegesebb vonását, akit olyan tökéletesen testesített meg az egész filmben. Megragadott, és megértettem, mit akart velem közölni. Mi tör-

„Gyengéden rábeszéli, hogy álljon ki a párkányra; aztán, hogy ugorjon le a tizedik emeletről”
(Zbigniew Cybulski és Adam Pawlikowski a *Hamu és gyémántban*)

tént volna, ha elkezdtem volna "rendezni", ha néma vallomása süket fülekre talált? Mint egy csiga, visszahúzódtott volna házába, és magamra maradtam volna Maciek Chelmickiről szőtt elképzeléssel egészen a forgatás végéig.

Állítólag a kínai kereskedők tudták, hogy ha a szavak hazudnak, a kéz elárulja az embert, mert az igazi érzések megkeresik a testből kivezető utat. Biztosan ezért találták ki a kis elefántcsont láncocskát, ami csillapítja a kéz remegését és az ujjak ösztönös mozgását.

Micsoda tudomány a rendező számára! Nincs izgalmasabb élmény, mint figyelni egy embert, aki elnyomja az érzelmeit — de fokozatosan mégis leleplezi őket, mert nem tud uralkodni rajtuk. A mozdulat a szavakkal ellentétben mindig igazat mond.

1982 elején, nem sokkal a lengyelországi szükségállapot bevezetése után Krystyna Janda befejezte a forgatást Párizsban, és döntenie kellett: külföldön marad-e, vagy hazatér. Akkoriban meglátogatta egyik barátunkat. Íme a háziaszszony beszámolója: "Beállított Janda, éppen tortát akartam sütni. Elvette tőlem a tányért, és valami mulatságos történetbe fogott, miközben néhány másodperc alatt felverte villával a habot, olyan gyorsan, hogy a gyerekek sűgva megkérdezték: Mi baja van Kriszta néninek? Azon-

nal rájöttek, hogy történt valami. Felismerték Krystyna idegességét és nyugtalanságát, és egyáltalán nem figyeltek az elbeszélésre, a szavakra, amelyekkel leplezni akarta érzelmeit." Ez az ellentét a cselekedet és a szavak között a legjobb módszer a pszichológiai igazság ábrázolására. Akkor a színésznek nem kell semmit se illusztrálnia, viselkedése teljesen hiteles: mindegyikünk leplezi kétségbeesését, nem mutatja érzelmeit. Akaratunk ellenére látszik rajtunk, és éppen ez az, ami hitelessé teszi a vásznon történeteket.

Ne jártasd a szádat! — azaz a színészi játék hitelessége

A kamera előtt játszani — cselekedni. Mindig azt mondom a színészeimnek:

Ne fecsegi — cselekedj!

Ne tündöj — támadj!

A szótól a cselekvés felé tarts!

A játék — harc: ütés — védelem, védekezés és támadás.

Állandóan azokra gondolj, akikkel játszol: ki mellett állsz? Ki ellen harcolsz?

Jegyezd meg, hogy a színészség jelenidő — a szemünk előtt születik, és nem annak az utánzása, ami tegnap volt!

Hamlet monológjai kétségbeesett kísérletek a cselekvésre, még mielőtt elkezdődött volna a cselekmény. Csak ha így értelmezzük Hamletet, akkor tudjuk



egy élő ember képét megalkotni. Azt mondják: a természet után rajzolni. Amikor Edouard Manet kiállította a Párizsi Szalonban, 1863-ban az Olympiát, hatalmas felzúdulást váltott ki: a nőiség helyett igazi nőt merészelt festeni. Pedig a meztelenséget önmagában már elfogadták. De nem akarták elfogadni egy élő és meztelen asszony valóságát. Hát éppen a pontos, konkrét festés a legjobb módszer a rendező és a színész számára is, amikor a szerepen dolgoznak.

A színész akkor játszik hitelesen, amikor hiteles helyzetben van. Könnyű tehát létrehozni a hitelességet, amikor erőszakos a cselekmény. Másképpen áll a helyzet a lélektani hitelességgel; ezt a rendezőnek kell feltárnia a színész számára. Nincs szükség hosszú, unalmas eszmefuttatásokra. Előfordul, hogy az ékesen szóló rendező megrészegeedik saját hangjától, egyre több hasonlatot rángat elő, paradoxonokat puffogat, csillogtatja az eszét, és az egészszet nyakon önti műveltsége szószával. A színész meg csak áll, az egész fecsegés lepereg róla, nem lódítja meg a képzeletét, nem ad egyetlenegy kapaszkodót sem! Egy színész, az idősebb generációból, félbeszakította egy rendező szóáradatát, és ujjával partnerére mutatott: "Egyet mondjon csak meg: szeretem őt, vagy nem?"

Párszor találkoztam ambiciózus színészekkel, akik elhitték, hogy a játszott szerep eldönti jövőjüket. Emberfeletti erőfeszítéssel igyekeztek azonosulni szerepükkel, és cselekedeteik rugója a feladatuk fontosságáról való kétségbeesett meggyőződés volt. Sajnos, ez a monumentális felelősségérzet megbénítja a színészt. Az érzések nem tudnak szétáradni az erőlködéstől megkeményedett testben; egy görcsberándult arc nem tud rezdülni, nem tud árnyalatokat kifejezni, ami pedig rendkívül fontos egy színésznél. A hideg verejtékben fürdő színész mélységesen átéli azt a tényt, hogy egy fontos filmben játszik, de nem éli át annak az alaknak az érzelmeit, akit éppen újjáteremt. Az ilyen színész, örökké elégedetlen lévén magával, minden figyelmét a szövegre fordítja: átalakítja a párbeszédet, új jeleneteket talál ki, órák hosszat próbálja a jelmezét, mindenbe beleüti az orrát, mivel képtelen az eljátszandó alak iránti érdeklődésre. Nehéz gyógyítani ezt a betegséget. Rendezőként igyekszem elválasztani a színész személyét a szerepétől. Megmagyarázom, hogy nincs egyszerű hasonlatosság, se testi, se lelki, hogy ennek a foglalkozásnak az a lé-

„Ne engedjétek meg,
hogy a színész kívülről megtanulja
a próbaelvételek szövegét!”
(Daniel Olbrychski,
a Tájkép csata után főszereplője)



nyege, hogy "úgy teszünk", hogy színészi eszközökkel kell megvalósítani a dolgot, és nem úgy, hogy az életben azonosulunk a játszott figurával. Végül csak egy új marad a rendező számára: nagyon pontosan meg kell határoznia a színész számára a konkrét feladatot, és következetesen ellenőrizni, hogy teljesíti-e. Vagy pedig agyonlőni a delikvenst a forgatás első napjaiban.

Próbafelvételre mindenképpen szükség van

A próbafelvétel nemcsak abban segítenek, hogy az ember kiválassa a színészeket. Választ adnak rengeteg, a film kapcsán fölmerülő kérdésre is. Hogy szólnak a vászonról a megírt dialógusok? Hogy néznek ki a jelmezek a filmen? Hogy viselkedik a stáb, akikkel együtt kell dolgoznunk?

A próbák tehát döntő hatással lehetnek az eljövendő filmre. Ezért nem szabad őket rutinból csinálni, félvállról venni. Minden film kihívás, és éppen a próbáknak kell tudatosítaniuk a téma és a forgatókönyv közti különbséget.

Szerintem az operatőr technikai próbáit össze kell kapcsolni a színészek próbafelvételével. Vannak, akik szerint a próbafelvételnek "objektívnek", stílusukban "semlegesnek" kell lenniük. Tévedés! Én éppen az eljövendő film ruháiban és megvilágításaiban akarom látni a színészeket. Gyakran forgatok stúdióon kívül, szabadtéren vagy a film számára már kiválasztott helyszíneken. A plein air felvételek megfelelnek a valóságnak — a színész arca nem ugrik ki, mint a stúdióban, hanem objektíven létezik — mint az ég, a fák, vagy a forgatás színhelyén. Itt egy másik feltétel is teljesül — amennyiben az operatőr megpróbálja meggyőzni a rendezőt, hogy sikerült a szöveget megértenie, "eléfesti" a jövő filmét. Szemtől szemben az igazság: vajon képes lesz-e az operatőr egy változó és esetleges világból egységes képet alkotni a vásznon? A színészek viszont meglepődnek attól, hogy a szabadban kell játszaniuk, és elfelejtkeznek dédelgetett kis modorosságairól, és a váratlan helyzetben kevésbé elkoptatott eszközöket keresnek.

A producerek a próbafelvételre általában fölösleges dolognak tartják, a rendező szeszélyének. A stáb az "igazi munkát" megelőző szükséges rossznak. Tapasztalataim szerint azonban, ha a próbafelvételre komolyan vették, akkor a film máris megmenekült a bukástól. Engem legalábbis rengeteg csalódástól kíméltek meg így.

Nézzünk néhány gyakorlati tanácsot.

Ne engedjétek meg, hogy a színész kívülől megtanulja a próbafelvétel szöve-

gét. Legjobb, ha sűrű bocsánatkérések közepette, az asszisztent hibáztatva, az utolsó pillanatban adjátok oda a szöveget, már a kamera előtt. Akkor fogjátok csak észrevenni, hogy a színész valóban érti-e a jelenet lényegét és képes-e önállóan gondolkodni. Ha igen — tud majd improvizálni.

A kamera társa legyen a színésznek, ne csak fölösleges akadály. Legjobb a hosszú beállítás, ami nem zavarja őket a mozgásban, és teljes szabadságot enged viselkedésükben. Csak a hosszú beállítások engedik meg a színésznek, hogy beleélje magát a szerepbe a felvétel alatt. A próbák alatt nyitottnak és türelmesnek kell lenni a javaslatokkal szemben. Ha azonnal észreveszek egy másik lehetséges értelmezést, akkor elmondom a színésznek és megismétlem a felvételt. Ha a színész akarja megmutatni a saját értelmezését, neki is meg kell engedni.

A próbafelvétel nemcsak arra szolgál, hogy az ember színészt válasszon. A színészek számára is ellenőrzésül szolgálhat. Rengeteg félreértést megtakarít, ami általában a forgatás első hetében úgyszólván kiderül. A jelmezek és sminknek köszönhető — valamint hogy a felvételeket a szabadban csináltuk — hogy a *Tájkép csata után* főhőse már jóval a forgatás előtt megszületett.

Nem érdemes túl sok színészt a kamera elé csodítani — főleg nem színésznőket — abban a reményben, hogy hátha hálónkba akad az aranyhalacska. Ha ilyen típusú perzsavásárt látnak, a színészek szkeptikusan állnak az ügyhöz, hiányzik belőlük az önbizalom, másokat kezdenek utánozni, kihuny lelkesedésük, lemondanak. Inkább olyan benyomást kell kelteni, hogy a próbafelvétel már egy korábbi változás ellenőrzésére szolgál.

Soha ne bízzátok a próbafelvételt az asszisztensre, mivel a vásznon olyan cselekedetek eredményét fogjátok láthatni, amiknek nem voltatok tanúi. A legfontosabb dolog marad el: hogy személyesen éreztétek a kedvetlenséget vagy a lelkesedést. Ez az érzés csak a rendező és a színészek közvetlen kapcsolatából születhet meg.

A *Márványember* próbafelvételén találkoztam először Krystyna Jándával. Megragadott az, ahogy dohányzott, míg a felvételre várt. Soha azelőtt nem láttam ilyen idegességet. Elragadtatásomban megkértem, hogy ismétlje meg ugyanezt a kamera előtt. Halálpontosan elismételte. Meggyőződtem róla, hogy egy rendkívül tudatos színésznővel állok szemben, és nem egy libával, aki az ilyen helyzetekben megkérdezi: "De mondja már meg, mi volt a jó benne?"

Jerzy Radziwillowiczot, mint már említettem, a Varsói Színművészeti Főiskola

vizsgaelőadásán fedeztem föl, jóval a *Márványember* szereposztása előtt. A próbafelvétel csak megerősített benne, hogy igazam volt. Mosolya, improvizált válaszainak naivitása, beszédének őszinte csengése — mindez meggyőzött arról, hogy páratlan személyiségre bukkantam. Az egyik próbafelvétel jelenete egyébként később bekerült a filmbe is. Az utóbbi években egyre gyakrabban csinálják a próbafelvételre videóval, és én is gyakran alkalmaztam ezt a technikát. Az *Érzéstelenítés nélkül* jórészt egyetlen lakásban kellett forgatni. Éltem a lehetőséggel, és az egész filmet felvettem videóra azokkal a színészekkel, akiket már a forgatókönyv keletkezésekor kiválasztottam. Tehát nem színészt válogattam, hanem bizonyos fokig "lepergettem" az egészet. Az eredmény teljesen elkedvetlenített: már azon voltam, hogy lemondjak a forgatásról. Másodszor Párizsban történt meg velem ugyanez, amikor a *Danton* rengeteg szereplőjét vizsgáltam videó előtt.

Ezek a rossz tapasztalatok talán onnan származnak, hogy egy filmen nevelődött rendezőnek a videó csak "technika a gyengeelműjék" számára. Semmilyen nehézséget nem okoz. A világitás mindig elegendő, természetellenesen könnyű a kamera, mozgatása túlságosan egyszerű, a szalag — amiről bármelyik pillanatban törölhetek — korlátlanul áll a rendelkezésre. A munka során tehát nincs feszültség, nincs meg a megmászhatatlanság érzése és a kockázat. Pedig ez jellemzi egy jó film forgatását, és ilyen hangulatnak kellene uralkodnia a próbafelvételken is.

Világos, hogy másképpen is lehet színészt válogatni; katalógusokból és az ügynökségek kartotékaiból. De az ilyesmi a házassági hirdetések juttatja eszembe: vagy elkeseredettség, vagy cinizmus van bennük. Megértem, hogy szükség van erre az eljárásra azokban az országokban, ahol áttekinthetetlen a színészpiac. De nem szabad teljesen rábíznunk magunkat. Csak az első lépés lehet.

A gyártási terv is a rendezéshez tartozik

Figyelmesen vizsgáljuk meg a gyártási tervet. Ebben van rögzítve a filmcsinálás egész menete. Napok, hetek, hónapok (a szabad napok színessel vannak megjelölve!) A naptár a forgatás első napjával kezdődik, és az utolsóval ér véget. Az előkészítő szakasz, a montázs és a hang már nincs benne; a körülményektől függ, mennyi ideig tartanak. De a forgatás, ami a legtöbb pénzbe kerül, pontos beosztást követel. A gyártási tervtől függ az egész társulat élete — a színészeké, a rendezőé, a műszakiaké. Bal oldalon látni a szerep-

lők és a szereplő színészek nevét; egy pillantás elég, hogy megállapítható, hogy mire mikor és hol lesz szükség. A gyártási terv természetesen a forgatókönyv alapos elolvasása után születik.

Minden jelenetre (ami a gyakorlatban egy helyen játszódó cselekményt jelent) el kell készíteni egy „tárgyjegyzéket”, amire rákerülnek:

- a főszereplők,
- az epizód szereplők,
- a statiszták száma,
- a szükséges tárgyak,
- a különleges effektusok,
- a technikai felszerelés (speciális daruk, kiegészítő világítás, ami nincs állandóan kéznél.)

Minden jelenetet, ami azonos helyen játszódik, egyszerre kell felvenni: túlságosan drága mulatság lenne többször is visszatérni ugyanoda. A helyet felvételobjektumnak nevezzük. A gyártási tervbe a helyszínek függőleges rubrikákba kerülnek. Ebből kiderül a színészek beosztása is.

Egy ilyen tervet egy szempillantás alatt át lehet tekinteni, kiderül belőle, hogy mi van már készen, és még mit kell megcsinálni: melyik színész végzett, és melyik kezd, mikor költözik a stáb egyik helyről a másikra (a forgatási napokon kívül be vannak jelölve a költözések és a felkészülések is). Így előttünk van egy könnyen ellenőrizhető kép a forgatás menetéről.

Hogy a különböző helyszíneket milyen sorrendben használjuk, az sok tényezőtől függ: szervezési, időjárás, gazdasági és technikai tényezőktől. Higgyétek el nekem, hogy a gyártási terv megtervezése legalább akkora fantáziát és ihletet követel, mint más alkotói tevékenység. Ha a terv művészi szempontból nincs átgondolva, akkor már azelőtt elromlott a film, mielőtt belefognánk. Ezért adta meg a Lengyel Filmművészek Szövetsége a produkció munkatársainak a művész státust.

Majdnem minden filmben vannak szabadtéri jelenetek. A forgatókönyvből kiderül, hogy milyen évszak van. Az évszakok pontos meghatározása nagyon fontos. A film cselekménye néha sokáig tart, múltnak a hónapok, az évek. Hogy jelezzük a vésznapon az idő múlását, összekapcsolunk két különböző évszakban játszódó jelenetet: forró, napsütötte falusi táj nyáron — és havas háztetők a városban, rőtön utána. A néző könnyen megértheti, hogy hónapok múltak el. Ezért az évszakoknak lényeges szerepe van a gyártási tervben: a forgatás tíz-tizenkét hetét úgy kell elhelyezni a naptárban, hogy például az elején még tél legyen, de mikor befejezzük, már virágozzék a tavasz. Persze, ha van elég pénz, hogy mindig odaautazzatok a stábbal, ahol éppen a megfelelő évszak van... Ha hiba csúszik a

munkatervbe, akkor kitör a káosz: késések, bonyodalmak, stúdióban kell felvenni a plein air felvételeket, sőt a szabadtéri díszleteket is fel kell építeni, ami pénzügyi és művészi összeomlással fenyeget.

Fogatás — mivel kezdjük és mivel fejezzük be?

Minden film megismételhetetlen vállalkozás. Ez persze igaz, de azért bizonyos dolgok ismétlődnek. Ha nem akarok a forgatás első napjaiban és heteiben vakvágányra siklani, akkor soha ne kezdjétek a forgatást a kevésbé fontos, az úgynevezett passzázs jelenetekkel. A kezdő rendezők azt hiszik, hogy így hamarabb összeszokik a stáb és a színészek. Ennél nagyobbat nem is tévedhetnének! Az a színész, aki így kezd a szerepét, nem tudja komolyan teljesíteni feladatát. „Megy az utcán” — szól a forgatókönyv. Jó. De honnan jött ki? Milyen hangulatban? Milyen céllal és hova igyekeznek? A válasz csak a passzázs megelőző és az utána következő jelenetekből derülhet ki.

Banális példa. Hősötök eljött a szereptől és feleségéhez megy. Vagy fordítva. Hiszen ez két teljesen különböző feladat a színész számára! Csak az a színész tudja eljátszani — végtelen széles skálán —, hogy mit gondol, miközben az utcán megy, aki már eljátszotta az előző alapvető jelenetet. A forgatást másodrangú jelenetekkel kezdeni egyszerű energia- és szalagpocsékolás. Mivel a forgatás első szakaszában még bővíben vagyunk mindkettőnek.

A stáb ebben az egyszerű szervezési és művészi feladatban elfecsérelti az erejét, de a rendező is csapdába esik, amikor szükségtelenül és értelmetlenül dolgoz ki aprólékosan jelentéktelen dolgokat. A végeredmény általában az, hogy az utolsó vágásnál az egész a szemétkosárba kerül, sőt, néha meg is kell ismétetni a felvételt. Hogy a forgatás első napjainak figyelmét és maximális energiáját használjuk fel, hogy összekovácsolódjék a stáb és a színészek — a nagy és fontos jelenetekkel kell kezdeni, amelyek értelmét könnyen, előre meg lehet állapítani. A színészek találjanak benne elég anyagot, hogy analizálják az alakot, a rendező megmutathatja magának és másoknak is, hogyan képzeletileg saját filmjét.

És mikor forgassuk az utolsó jelenetet? A film általában olyan jelenettel ér véget, aminek meg kell ragadnia a néző emlékezetében. Ez a jelenet különleges előkészületeket igényel. Nem mindig sikerül azonnal elérni a kívánt hatást, többször is meg kell ismétetni a zárójelenetet. Ezért aztán nem szabad, hogy a gyártási tervet a forgatás végére tegyüek. Bőlcsebb dolog,

ha az első szakasz után helyezzük el, amikor még a stáb erejének teljében van, és a rendező már pontosan tudja, hogy mit akar. Soha nem sikerült még a forgatás végéig fenntartanom az egyenletes feszültséget az egész stábban. Az utolsó forgatási napok általában már rutinból folynak, kapkodva, sietősen dolgozunk. Nehéz ilyen légkörben olyan fontos jelenetet forgatni, mint a film vége.

A film díszlettervezője nem „utánozó majom”

Az *elnök emberei* című film díszlettervezője Oscar-díjat kapott a szerkesztőség díszletéért, ami olyan realista volt, hogy azt hittük: a filmet egy igazi szerkesztőségben forgatták. Nagy meglepetéssel váltott ki a kevésbé szakavatott filmesek körében ez a döntés. Egy másoló imitátort és nem egy alkotó művészt jutalmaztak? Hogy ezt megmagyarázzam, arra a kérdésre kell válaszolni, mit tesz egy díszlettervező most, amikor a filmek többsége utcán vagy valódi belsőben játszódik.

Mindenekelőtt neki magának kell helyszíneket keresnie. Adaptálja, megváltoztatja, hozzáidomítja a forgatókönyvhöz, és tanácsot ad a rendezőnek: „Ide állítsd a kamerát. Ezt ne mutasd”. Sajnos, nem mindig ilyen egyszerű a dolog. Előfordulhat, hogy azt, amit a szemünk lát, nem lehet átvinni a vásznonra, néha a genius loci nem hagyja magát fényképezni. Azt hiszem, hogy az a szerkesztőség, ahol Robert Redford és Dustin Hoffmann dolgoznak, a *Washington Post* szerkesztősége — amit felépítettek a stúdióban. De vajon mi mást tehetett volna? Ha a stáb befészkelte volna magát a szerkesztőségbe, akkor az újság néhány hétig egyszerűen nem jelenhetett volna meg. És semmi többletet nem adott volna: a vásznon csak a valódi belső egy részét látjuk volna, és minden jelenetben, új kameraállásnál ki kellett volna dolgozni a kamerának és a stábnak a helyét. Míg a stúdióban ez a tér megvan a díszlet mögött, a mozgatható falak lehetővé teszik, hogy mindent kívülről vegyünk föl. Ami viszont ebben az esetben lényeges: a díszlettervezőnek megvan a lehetősége, hogy kiválassza ebből a térből a legfontosabb elemeket, közelítheti őket egymáshoz, sűritheti is, amit az eredeti helyszínen nem tehetne meg.

Természetesen az ilyen típusú eljárásokat csakis a szakemberek értékelhetik kellőképpen. Ez nagyon drága mulatság, de azokat a nehézségeket és akadályokat, amelyeket az eredeti helyszín jelent, szintén át kell számolni pénzbe. Kérem, csak azt az egy tény mérlegeljük: a forgatás alatt a nap megváltoztatja helyét, változik a fény, ami korlátozza a stáb munkaidejét, vagy pedig arra kényszerülünk, hogy lefüggönyözzük az ablakokat és lámpát használjunk, mint a stúdióban.

És ezzel elveszítjük a valódi környezetet



„Borzalmas még csak belegendolni is, hány tehetséges színész vár a saját szerepére”
(Andrzej Sewerin Az ígért földjében)

egyik előnyét: az ablakon túl nyíló tájat és a természetes fényt. De maga a világítás is korlátozva van, mivel a lámpákat csak láthatatlan helyre, álmennyezetre, vagy beugrókba, bútorok mögé rejthetjük. Az ilyen megoldások ráadásul nem mindig érik el a szükséges hatást. Ezért keressük általában olyan belsőt, ahol van erkély, hogy oda állíthassuk a lámpákat, vagy pedig földszintet, ahol álványokon felemelhetjük a lámpákat úgy, hogy kiegészíthessék vagy helyettesíthessék a napot.

A tanulság világos. A szegények eredeti belsőben forgatnak, a milliemosok pedig, akiknek telik rá, felépítik a valódi pontos mását a stúdióban, ahol százszor kényelmesebben lehet dolgozni. Nekünk, templom egereinek marad az autentikus belső valóságának megerősítése és a véletlenszerű fényhatásokra halászás, hogy segítségükkel erősítsük a valóság érzetét.

Minél jobban függ a díszlet a megvilágítástól és az operatőr munkájától, annál inkább a díszlettervező kisujjában kell lennie a mozinak. Értenie kell a forgatókönyv olvasáshoz, és a pénzügyekhez. A

képzőművész-építészből filmes lesz: megállás nélkül új helyszíneket keres; mindent lefényképez, ami megmozgatja a fantáziáját; megjegyzi és gyűjtögeti a látványvilágot azért, hogy átadja a rendezőnek, aki majd fölhasználja. Egyáltalán nem imitátor — megpróbálja újratemetni mesterségesen a természetest, a megfoghatatlant.

Az utóbbi tíz évben csak kétszer dolgoztam stúdióban, és használtam díszleteket. Minden filmemet természetes helyszínen csináltam. Ez az arány is mutatja, mekkorát változott újabban a díszlettervező feladata.

A stúdióban kényelmesen lehet dolgozni, közel a ruhatár és a raktár, nem változik a fény az ablakok mögött. De azért gondolkodás nélkül lemondanék ezekről a kényelmekről egy valódi lakás, egy valódi iroda, egy valódi gyár kedvéért. Az ebből fakadó nehézségek nagyobb szcenikai invencióra kényszerítik a rendezőt, az operatőrt újabb és újabb fénymegoldások keresésére. Egy eredeti belsőben biztos vagyok abban, hogy a hely magán viseli az élet nyomait. Körülötte minden — a lift, az udvar, a kapu, az utca — egybefonódik a belsővel. Természetes egészzel van dolgunk. Sőt, követhetnénk lehet belőle, hogyan élnek lakói.

A helyszín kiválasztásakor két szempontot kell mérlegelni. Először is a díszlet megfelel-e a forgatókönyv követelményeinek, a rendező elképzeléseinek, gazdagítja-e vizuálisan a filmet? Másrészt pedig, vajon a választás beleillik-e a stáb munkatervébe, már ami a távolságot, az odautazást stb. illeti.

Csak ha már minden ellene és mellette szóló érvet mérlegeltünk, csak akkor szabad dönteni, hogy figyelembe vesszük-e a forgatás művészi és produkciós szempontjait. Főleg manapság, amikor a legtöbb filmre öt vagy hét hét adott, és minden hosszabb kirándulás a forgatási időből vész el. A helyszínereséssel először az asszisztensek foglalkoznak, akik aztán előadják a rendezőnek a lehetőségeket. Hatalmas ambícióik általában fékezhetetlenek, készek a világ végére is elmenni, hogy valami szokatlant, valami különöset találjanak. A produkció érdekében korlátozni kell lendületüket: legegyszerűbb, ha megkérjük őket, hogy gyalog vagy biciklivel induljanak felfedező útra.

Ha a díszlettervező a rendező segédje akar lenni, fel kell áldoznia ősi „métier”-jét: megtervezett terek alakítójából csavargóvá kell változnia, házalóvá, akit mindenhova beengednek, aki besiklik a privát lakások legrejtettebb zugaiba és irodákba, és aki mindent kizárólag úgy vesz szemügyre, hogy hogyan lehet majd használni a készülő filmben. Képjegyzéket csinál, néha kávéházi szalvétára vázolja a szemben lévő épület képét, és megmutatja a rendezőnek. Szorgalmasan nézi mások filmjeit is, és figyel, hogy az általa kiválasztott helyek nem szerepeltek-e már más filmekben is. Ha igen, akkor kicseréli az ajtót, furnért tesz az ablakokra, lebontja a falakat. Ő az, aki megmondja nektek, hogy hánykor van a legjobb fény, és hogy az ablak előtt járó villamosok nem zavarják-e a hangot. Mindez a mai díszlettervezőt a képzőművészből sokkal inkább filmessé változtatja. Allan Starski barátom például — annak ellenére, hogy lehetősége volt rá, hogy a stúdióban felépítsen egy gyönyörű udvarházat a Wilkói kisasszonyok forgatására — rábeszélte, hogy Varsótól ötven kilométerrel, egy félig romos épületben forgassunk, csakis azért, mert valami ódon, békeidő-közeliség hangulat lengte be, melyet nem tudunk volna feltámasztani a műteremben.

Vajon a filmdíszlet tökéletességét a hasonlatosság mértéke határozza meg; a tökéletes illúzió? Szinte minden filmben vannak jelenetek, melyek a szabad ég alatt játszódnak — és az eget nem lehet utánozni. Laurence Olivier *V. Henrik* című filmje (1944) gyönyörű. Szokatlanul pontosan átgondolt stílusa a díszlettervezés szempontjából akkor török meg, ami-



„Sohasem sikerült volna a dolog,
ha nem ültem volna
órákon át a jelmeztárban . . .”
(Andrzej Lapicki — jobbra —
a *Menyegzőben*)

kor megkezdődik Azincourt ege alatt a csata. Néhány rendező tudatosan kizárja ezt a fenyegető természeti erőt: az egész filmet stúdióban forgatják, beleértve a festett eget is. De ezekre a filmekre rányomja bélyegét az unalom, az egyhangúság. Semmi sem helyettesítheti az igazi eget a fejünk fölött!

Kedves rendező társaim! A díszlettervező, aki az életet utánozza a kedvükért, valóban művész. Úgy is kell vele bánnunk.

Jelmez vagy ruha

A modern filmek többségében nagyon nehéz eldönteni, hogyan öltözzenek a színészek. Gyakran saját ruháikban szerepelnek. Akkor meg miért van szükség jelmeztervezőre?

Egy anekdotával kezdem. Zbyszek Cybulski a *Hamu és gyémánt* forgatásának első napján reggel hétkor pontosan megérkezett, és azonnal a ruhatárba ment. Láttam, hogy gyors és határozott léptekkel távozik, utána két jelmezes rohan, és kétségbeesetten siránkoznak:

— Rendező úr! Rendező úr! Nem akar átöltözni!

Tényleg. Zbyszek ugyanabban a ruhában volt, mint évek óta, amióta ismertem: farmer, zöld katonadzseki, vállán egy szatyor, fűzős félcipő. Udvariisan felpróbálta az előkészített jelmezeket, és végül saját ruhája mellett döntött. Teljesen biztos volt benne, hogy jól választott. Saját magát játszotta, és teljesen át akarta adni magát a filmnek, cipóstül és fémkulacsostul, amit mindig szatyorban hordott. Én, a rendező, hogyan tehettem volna meg, hogy nem értem meg ezt a kihívást?

A másik példa *Az ígéret földjéből* származik. Nem készítettünk ruhaterveket a statiszták százainak, hanem kész ruhákkal improvizáltunk a raktárakból. Néha ragyogó összeállítások akadtak, hogy a főszereplőknek adtuk őket. Így, hogy a meglévőt használtuk fel, végül is sokkal valószínűbb és változatosabb ruhákat nyertünk, mintha gondosan megterveztük volna őket. Természetesen soha nem sikerült volna a dolog, ha nem ültem volna órákon át a jelmeztárban, és nem vettem volna részt személyesen a statiszták és a színészek öltöztetésében.

A jelmez nem mindig segít a színésznek, néha még árt is. Próbáljatok meg egy fiatal, jóképű színészt egy bő nadrágba bújtatni. Ha tehetségés, pillanatnyi této-

vázás után a sors útmutatásaként fogadja el; jelnek, hogyan képzelel el őt a rendező az adott filmben. Ha ez nem történik meg, akkor rosszabbul játszik, mint egy semleges jelmezben. Egy igazi jelmeztervezőnek legalább olyan fontos az a képessége, hogy milyen ruhát javasoljon a színésznek — hát még egy színésznek! — mint a rajzkészsége és a színérzéke.

Egyik barátom, Jerzy Szeski jelmeztervező, ha kivételesen jól sikerült valamilyen ruha akkor saját maga vette fel, és addig parádézott benne, míg én is fölfigyeltem rá, és eldöntöttem, kire adjuk a csodás kreációt.

Végül egy gyakorlati megjegyzés: nem kell minden jelenethez öltöztetni a színészt. Kerüljétek ezt a mániát. A jelmeztervező persze minden erejével azt bizonygatja, hogy a jelmezcseré (főleg zakóé vagy felsőruháé, hiszen a nadrág már alig, a cipő meg szinte sosem látszik a vásznon) következtében a színész jobban elmélyül a szerepében. Lehet, hogy igaz, de amikor eljön a vágás ideje, és meg kell állapítani a jelenetek sorrendjét — ez pedig teljesen szükségszerű — az öltözősdi lehetetlenné tesz bármilyen változtatást. Egy ostoba zakó vagy nyakkendő miatt elveszíthetjük azt a lehetőséget, hogy a vágás szakaszában javítsunk a filmen.

(Folytatjuk)
S. Papp Éva fordítása