

SYDNEY POLLACK

a színészmesterségről

Sydney Pollack az új hollywoodi filmiskola egyik legjelentősebb képviselője. Filmjei közül hármat nálunk is sikerrel játszottak: *A lovakat lelővik, ugye? Ilyenek voltunk*, és most legutóbb *A keselyű három napját* mutatták be. Filmjeinek erőssége a nagyszerű színészi alakítások egész sora. A színészezetés mesterségéről kérdezte az American Film című folyóirat munkatársa, ebből az interjúból közlünk részleteket.

— Színész voltam, majd a színművészet tanára, mielőtt rendezni kezdtem, de ez nem előfeltétele annak, hogy valaki jól rendezzen. Van sok ragyogó rendező, aki egyáltalán nem tud játszani, és aki sohasem tanulmányozta a színjátszást. Ez néha hangsúly kérdése. Az emberek azt csinálják a legjobban, amihez a legjobban értenek, ennyi az egész.

A színészek furcsa állatok. Egy színésszel nem dolgozhatsz logikai síkon; ez lehetetlen. A legtöbb kezdő rendező azt a hibát követi el, hogy logikai megfogalmazásokkal közelít a színészhez. De a színjátszás teljesen irracionális mesterség. Ha elmagyarázod a színésznek a film témáját vagy alapeszméjét, ez egy fikarcnyit sem segít neki. Ha elmagyarázod, hogy a házasság, amiben él, bonyolult házasság, hogy pszichológiaiilag azért keveredett bele, mert menekült valamitől, ez nem segít rajta. Módot kell találni, hogy amikor az ember a színésszel beszél, ez végül valamiféle viselkedésformát eredményezzen. Egy tapasztalatlan rendező azt mondja: „Istenkém, pedig megmagyaráztam neki, hogy ez az egész miről szól. Hogy lehet, hogy mégis így játssza?” A színész az eszével megérti, de mindez nem segít. A színészek rendezése sok tekintetben irracionális és illogikus.

— *Tudna példát mondani?*

— Az *Ilyenek voltunk*-ban nagyon

jó asszisztensem volt: Howard Koch Jr. aki egy korábbi filmben együtt dolgozott Barbra Streisand-dal. A forgatás első hetében eljutottunk egy jelenethez, amely fogalmazásórán játszódik, ahol a professzor felolvass egy novellát, melyet a Robert Redford-figura írt. A lánynak, Barbra Streisandnak megszakad a szíve, mert a világon mindennél jobban kívánta, hogy az ő novelláját válasszák ki. Kirohan az osztályból, egy kerti ösvényen a papírkosárig, és fecnike tépi össze a novelláját. A kamera felemelkedik az arcába és itt sírnia kell. Az asszisztens odajött és azt mondta: „Azt hiszem Barbra egy kicsit feszült az ilyen jelenetek előtt. Egy másik filmben a sminkest kellett hívunk a műkönyvekkel, mert nem tud sírni”. Én azt feleltem: „De tud sírni. Aki így énekel, az tud sírni.” Elkezdtük próbálni a felvételt, s ahogy dolgoztunk, a színésznő a szemem láttára lett egyre zaklatottabb a jelenetre várva. Tudja, hogy sírnia kell és azt gondolja, hogy nem tud. Nos, az ember ilyenkor hagyja, csak főjjön magában. Aztán ha tud lazítani a könnyek megjönnek maguktól.

Barbra visszament a kiindulóhelyzetbe, egy nagy fa mögé, hogy előkészüljön a felvételre. Én azt mondtam Howard Koch-nak: „Oké, te várj itt. Nem fogom azt mondani, hogy 'indíts' és azt sem, hogy 'mehet'. Amikor intek a kezemmel, indítsatok el a kamerát”. Odamentem a fa mögé és Barbra a sminkest kérte. Én azt feleltem neki: „Nem, nincs itt, és nincs is szükséged rá. Várj csak egy percig.” Nos, nem tudom ezt egészen pontosan elmagyarázni, de odaléptem mögé, s a karommal áfőtgam a vállát. Gyengéden átölelve tartottam talán húsz másodpercig, és egyszerre zokogni kezdett. Intettem a kezemmel, hogy indítsák a kamerát és engedtem őt. Gyönyörűen megcsinálta a jelenetet, egyetlen felvétellel.

Utána az asszisztens odarohant hozzám, és megkérdezte, hogy mit mondtam neki. Nos, igazából nem tudtam megmagyarázni, de a film hátralevő részében a hasonló jele-
netekben nem kellett túl sokat ten-
nem vagy mondanom, mert miután
egyszer meggyőződött róla, hogy meg
tudja csinálni, később is meg tudta.
A végtelenségig magyarázhattam
volna neki: „Nézd, ez a novella ezt és
ezt jelenti neked. Azt jelenti, hogy
az egész életed csőd” stb. Mindez
csak görcsös feszültséget váltott vol-
na ki belőle — hacsak történetesen
nem pont a megfelelő dologra hibá-
zom rá. Ez mindig lehetséges. De
amit magyarázni próbálok, az az,
hogy a rendezés valamiféle kettős
beszéd, egyfajta emocionális beszéd.
Nem lehet logikus, vagy tényszerű.

— *Honnan tudja, hogy egy színész-
nek, mondjuk Al Pacino-nak milyen
rendezési módszerre van szüksége?*

— Ismerem Pacino munkáját, is-
merem képzettségét és a múltját. Tu-
dom, hogy ha bizonyos dolgokat
mondok neki, azokat nem hagyja
meg a tényszerűség szintjén, hanem
érzelmi síkra fordítja le. Felőrji a
dolgokat, amíg éltető nedv fakad be-
lőlük, ez végül viselkedésformát
eredményez.

— *Nem kérdezi meg magukat a
színészeket, hogy milyen rendezési
módszer válik be a legjobban szá-
mukra?*

— Nem kérdezek én semmit, ez túl
sok felelősséget róna rájuk és fe-
szültséget teremtene. Az ember el-
kezdi a próbákat, megpróbál monda-
ni nekik valamit, és figyeli az ered-
ményt. Hamarosan rájöm. Hadd ma-
gyarázzak el valamit a színjátszásról.
Nagyon le fogom egyszerűsíteni a
dolgot, és bevezetől azt mondom,
hogy a pszichoanalízis eszméje azon
az igazságon alapszik, hogy ha az
ember valamilyen tudatalatti dolgot
tudatossá tesz, ez magától eltűnik.

Mármost, az érzelem a tudatalatti
terméke. Az ember rákészítheti ma-
gát a sírásra, de ami általában meg-
rrikatja, az egy tudatalatti mechaniz-
mus. Nem lehet közvetlenül előidé-
zni. Ezért az ember a színész figyel-
mét megpróbálja valami olyasmire
összpontosítani, ami érzelmet ered-
ményez, mint mellékterméket. Minél
keményebben összpontosít a színész
arra a valamire, annál több érzelme
támad fel benne. De sohasem sza-
bad hagyni, hogy a színész közvetle-
nül törekedjék az érzelmeire, mert
akkor az eltűnik. Találni kell egy fel-
adatot, amit véghezvigyen, valami
tennivalót és maga a tevékenység
szüli majd az érzelmet.

Figyelje meg az embereket, amikor
elkezdnek mesélni egy történetet ar-
ról, hogy mi történt velük aznap. Ha-
marosan kiabálnak vagy nevetnek
vagy izgalomba jönnek. Pedig csak
megpróbálnak magával közölni egy

Al Pacino és Sydney Pollack a Bobby Deerfield forgatása közben



történetet; ez a feladatuk. De ha félbeszakítaná a beszélőt és azt mondaná neki: „Figyelje csak, mi megy végbe magában!”, az érzelmei azonnal szétfoszlanának. Az ember nem tudja megcsinálni a dolgot, amikor tudja, hogy csinálja. Ez a probléma a színészekkel. Az ember arra kéri, hogy lehetetlent cselekedjenek, vagyis hogy csináljanak valamit, miközben tudják, hogy csinálják.

— *Nem próbál néha a jelenetek eredeti sorrendjében forgatni, úgy mintha színpadi előadást rendezne, csak azért, hogy segítsen a színészeknek?*

— A rendező-színész viszony a színpadon egészen más, mint a rendező-színész viszony a filmben. A jó színpadi rendező célja, hogy csökkentse a színésznek a rendezőtől való függőségét. Abban a pillanatban, amikor a színésznek igazán játszania kell, amikor már vére megy a dolog, a rendező nincs ott. És végül is a színésznek képesnek kell lennie rá, hogy újra meg újra megismételje az alakítását. Ezért nem csupán a darabot kell megértenie, hanem azt is, hogy pillanatról pillanatra hogyan csinálta azt, amit csinált.

A filmben a színésznek semmit sem kell megértenie. Csak egyszer kell megcsinálnia és a kamerának működnie kell, miközben csinálja. Mindössze erre van szükség. Nem kell megértenie, hogy hogyan jut el A-ból B-be, mert először is nem olyan módon fogja eljátszani, ahogy egy színdarabban tenné, másodsorban pedig nem kell megismételnie, legfeljebb a végleges felvétel és a közelkép számára. Nagyon gyakran a színésznek a végleges felvételkor felgyülemlett energiája még tart, amikor a közelképet megcsinálják. Nincs huszonnégy órás várakozás, mint egy darabnál. Harmadsorban az ember azt kívánja, hogy a színész maximálisan függjön tőle, a rendezőtől, mert nem a jelenetek eredeti sorrendjében folyik a forgatás. Az embernek nincs alkalma az egészet egyetlen látni, csak akkor, amikor már túl késő, így hát elméletileg a rendező az egyetlen ember, aki tudja, hogy az egész hogy fog festeni, amikor végül is összeáll. A rendező azt akarja, hogy a színész elveszett ember legyen. Másszóval a filmrendezésben

az ember függőséget próbál teremteni, a színpadi rendezésben pedig meg akar szabadulni a függőségtől.

A legfontosabb dolog, amivel az ember elkezd a színjátékot, az az, amit független cselekvésnek hívnak — nos, ez óvodás-színjátászás. Abban a pillanatban, hogy az ember ad a színésznek valami tennivalót, amit tényleg megtehet, evvel eltereli a figyelmet a jelenetről, és a jelenet magától kezd el megtörténni. A bonyolultabb színjátászásban az ember a független cselekvést a személyiségben belülről viszi, s így ez független érzelmi cselekvéssé válik. Ha egy színész a *Romeó és Júliában* játszik, adj neki egy krumplit és egy kést, és mondd azt: „Hámozd a krumplit. és ne játszd a jelenetet.” Adj neki bármit csak ne hagyj, hogy álljon, és Júliát játssza, mert az borzalmas lesz. Mire megtanulja, hogy ne csak eljátssza, hogy a krumplit hámozza, hanem tényleg hámozza a krumplit, és vigye az ördög a jelenetet, akkor a krumplihámozást belülről lehet vinni, és hagyni, hogy érzelmi, független cselekvéssé váljék. Ez az, ami megkezd az igazi jellem és az igazi értelem megteremtését a színjátászásban. Így tehát egy jelenet megrendezésében néha a legjobb dolog egy akadály.

— *Általában hosszú ideig próbál?*

— Nem szeretek sokat próbálni filmnél de figyelembe veszem a színész szükségleteit. A *Bobby Deerfield*-nél sokat próbáltunk, mert Pacinonak sok próbára van szüksége. Ő alapján véve színházi színész, és minél többet próbál, annál spontánabb lesz. Az *Ilyenek voltunk*-at egyáltalán nem próbáltuk. Hosszú párbeszédés jelenetnél általában külön is dolgozom a színészekkel, miután mindenkit kiküldtem — operatőrt, stábot, még a script girl-t is. Tizenöt-húsz percet töltünk így, néha egy órát is. Nagyjából felvöljük a dolgot, elpróbáljuk a jelenetet, de nem hajtjuk túl a próbákat. Aztán, miközben a stáb bevilágítja a színhelyet, én megosztom az időmet az egyik és a másik színész öltözője között, bár nem szükségszerűen azért, hogy mindkettőjüknek ugyanazt mondjam. Miután a színen vagyunk, rendezünk még egy könnyű próbát, de még mindig nem hagyom



Robert Redford és Barbra Streisand az *Ilyenek voltunk* egyik jelenetében

őket játszani. Aztán végül elindítjuk a kamerát, és akkor látom a játékot az első alkalommal.

— Sokszor felhasználja a végső filmben ezeket az első felvételeket?

— Gyakran. Ezek tulajdonképpen végig gondolt jelenetek, s azt is hadd magyarázzam meg, mindjárt, hogyan. Amikor az ember színházi előadást rendez, az első olvasópróbán általában valamiféle csodálatos spontaneitás mutatkozik. Ha a darab jó, az ember azt gondolja magában: „Ez fantasztikus lesz. A férfiszínész remek, a színésznő pompás.” Aztán megy a munka, és az ember elkezd kérdéseket feltenni és kérdésekre válaszolni. Ha megfigyeli ugyanazt a társulatot a próbák második hetében — ha a társulat tisztességesen próbál —, az ember valószínűleg azt mondja: „Itt valami nagy csapás közeleg.” Az alkotó folyamatban minden szétesik a sok kérdéstől. Többnyire négyhetes folyamat, amíg az egész rekonstruálódik.

A filmnél nem áll ennyi idő rendelkezésre. Indítani kell a kamerákat, mielőtt még az előadás megkérdőjelezi önmagát; másként nagyon gyorsan elindulhat a lejtőn. Én szeretem a megfelelő számú kérdést és választ, de nem túl sokat, mert a filmnél nincs meg a négyhetes próbaidőszak luxusa. Megpróbálok eleget információ adni ahhoz, hogy olyan előadást teremtsék, amelynek spontaneitása van, de nem olyan előadást, amely aggodalomba hergeli önmagát a négyhetes színpadi próbaidőszak kellős közepén.

— Ön erőteljes színészgyéniségekkel dolgozott együtt, akiket nehéz embereknek tartanak: Barbara Streisand, Jane Fonda, Robert Mitchum, Burt Lancaster. Hogyan foglalkozik azokkal a színészekkel, akik nem könnyen fogadják a rendezői irányítást, vagy ahogy egyes körökben mondogatják, nincsen magas befolyásolhatósági hányadosuk?

— Mindenkinék, akit most megnevezett, magas befolyásolhatósági hányadosa van. Ha Barbara Streisand a sminkszobában volt reggel fél hét óta, nyolckor bejön a színre és megkéri, hogy bujjon a takaró alá, következik egy szerelmi jelenet, ő pedig didereg és gátlásos, de bebújik a takaró alá, esze már a jeleneten jár, és erre odajön valami pasas, az orra alá dug egy fénymérőt, akkor persze, hogy könnyen kiszalad a száján, hogy „menjen innen a pokolba.” Mindez nem jelenti sem azt hogy nehéz ember, sem azt, hogy nem befolyásolható. Csak azt jelenti, hogy színésznő, aki valami nagyon nehezre próbál véghezvinni, és valaki nem érti meg, hogy milyen nehéz is ez a dolog. És mégis, hamarosan az emberek azt fogják mondogatni, „Barbara Streisand lehetetlen alak.” A puszta tény az, hogy azok a színészek, akiket említett, keményebben dolgoznak, mint bárki más akit ismerek. Ha az ember tud annyit mint ők vagy többet, akkor semmi baja sem lesz velük. De isten segítse, ha kevesebbet tud!

Fordította: ZILAHY JUDIT