

ANDRZEJ WAJDA

O GLUMCU NA FILMU*

IZBOR GLUMACA TRAŽI NADAHNUĆE

Jedan kazališni stručnjak jednom mi je rekao: "Ako radite s nesposobnim glumcima, činite dva grijeha. Sami gubite vrijeme, a sposobni glumci besposleno čekaju na vas."

U redateljevu radu postoje samo dva trenutka koji zahtijevaju nadahnuće, bljesak vidovnjaštva. Prvi je trenutak odluke: o čemu i kakav film želi učiniti. Drugi je - upravo izbor glumaca. Naravno, samo nadahnuće nije dovoljno ukoliko redatelj ne poznaje tržište glumaca. Kad ide u kino i kazalište, posjećuje glumačke škole, amaterske ansamble, gleda spektakle najvišeg ranga ili pak skromne pothvate u provinciji, redatelj godinama u svom pamćenju gomila materijal koji neće moći naći ni u kojoj agenciji. To je važno - treba gledati doslovno sve! A istovremeno treba pazljivo promatrati svoju okolicu, u svakome vidjeti potencijalnog nositelja uloge.

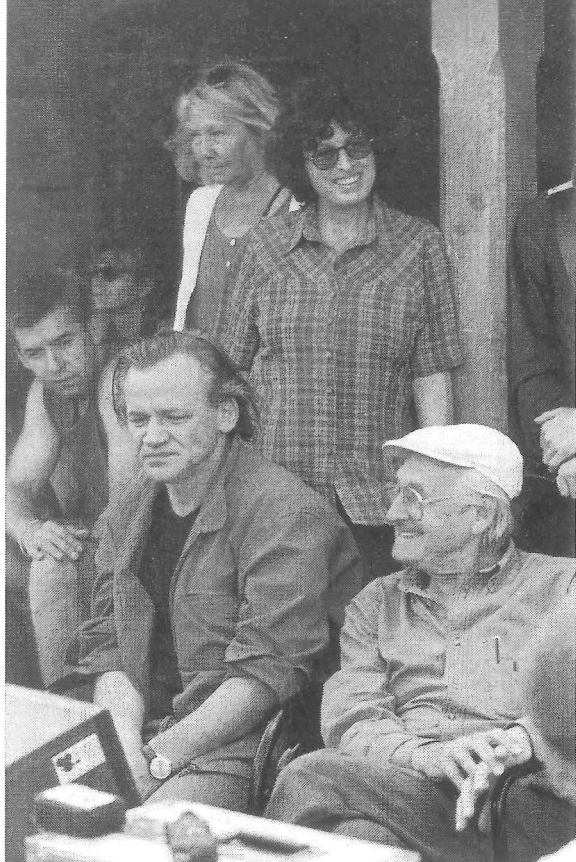
U *Pepelu i dijamantu* dobra suprotnost prekomjerne pokretljivosti i slobode Cibulskog bio je Adam Pavlikowski - veliki talent u mnogobrojnim područjima: glazbenik, esejist, kritičar; kratko, vječni amater. U mom prvom filmu, *Pokoljenje*, on je svirao okarinu. U *Kanalu* se pojavio u epizodi od nekoliko sekunda kao SS-ovac. A u *Pepelu i dijamantu* zaigrao je veliku, ozbiljnu ulogu, koja je označila početak njegove glumačke karijere. Jerzyja Radziwillowicza, "čovjeka od mramora", vidio sam u diplomskoj predstavi Kazališne škole u Warszawi, a Riszarda Bronowicza, koji je odigrao istaknutu epizodu u *Obećanoj zemlji* (prizor u kazalištu), pronašao sam u Željezničarskom kazalištu u Krakowu, gdje je godinama glumio i režirao. Dugo vremena sam razmišljao o filmovanju *Dantona* nakon postavljanja te drame u kazalištu. Ali tek kad sam jedne večeri na pozornici ugledao Gerarda Depardieua, shvatio sam: gledao sam živog Dantona! Tek sam tada znao da moram i mogu napraviti taj film.

S potragom za sastavom izvođača treba otpočeti rano, onda kad redatelj određuje temu filma, kad počinje s radom na scenariju.

Duboko sam uvjeren da izbor glumaca zahtijeva stvaralačko nadahnuće. Redatelj radi s promjenjivim, čudljivim i kolebljivim materijalom, jer taj materijal čine ljudi, glumci. Činjenica što je netko odlično odigrao u filmu koji se upravo pojavio u kinima, ne znači da će taj netko i sutra biti jednako dobar. To je mogla biti slučajnost, stjecaj okolnosti koji se više nikad neće ponoviti. Kako su samo u svojim prvim nastupima zablistali James Dean, Belmondo u Godardovom *Do posljednjeg daha* ili Giulietta Masina u *La Stradi*. Tko je poznavao te glumce? Tko je iza njih stajao? Samo nepokolebljiva vjera redatelja koju su ih izabrali, samo intuicija. A uvjeren sam da su im savjetodavci i asistenti podvaljivali poznate i provjerene glumce.

Redatelj rijetko sam istupa na ekranu. Ako se poistovjećuje s nekim od lica, onda mora pronaći glumca koji mu je po karakteru i temperamentu blizak, nekoga tko utjelovljuje njegov fizički ideal. Upravo to objašnjava vezanost redatelja uz neke glumce. Oni zajedno stare, prolaze kroz iste promjene, a na koncu i solidarno odlaze s ekrana. Strašno je i pomisliti koliko ima darovitih glumaca koji čekaju svoju ulogu, svog redatelja i na taj trenutak redateljevog nadahnuća.

U svakom filmu, osim dviju ili triju glavnih uloga, postoje i epizodne uloge. Ukoliko bi se ta lica trebala urezati gledateljima u pamćenje, smatram da bi te uloge valjalo povjeriti glumcima jake individualnosti. Tumač nevelike uloge mora biti posebno izrazit jer će tek tada utisnuti svoj pečat licu. Uloga koja je tek tako nabačena u scenariju može tada prerasti i u pravu kreaciju. Kao rezultat toga, na ekranu ćete vidjeti žive ljude, znatno bogatije nego što je to naznačeno s onih nekoliko rečenica u scenariju.



Andrzej Wajda (prvi zdesna)

Zapamtite: nevažne uloge ne postoje, postoje samo neosjetljivi redatelji koji nisu sposobni u tim ulogama primijetiti mogućnosti za glumca. I stoga, ako epizodni lik treba samo projuriti preko ekrana, mora ga odigrati glumac koji će samim svojim prisustvom, svojim izgledom privući pozornost gledatelja.

GLUMCIMA TREBA VJEROVATI

Kakve god glumce izabrali, zapamtite da u njih morate vjerovati, apsolutno i do kraja. Zahvaljujući vama, glumac slavi uspjehe, ali se i izlaže opasnosti da ispadne smiješan. U kazalištu, on osluškuje publiku, traži s njom kontakt, svake večeri doraduje i popravljiva svoju ulogu. Na filmu, pak, postoji samo komadić željeza i stakla - kamera, a ona mu ne daje nikakvih poticaja. Onaj tko preostaje jest redatelj kojem glumac mora otvoriti najtajnovitije i najstidnije zakutke svoje duše.

Pokušajte zamisliti čovjeka koji dovodi drugog do otvorenog prozora i blago ga nagovara da stupi na prozorsku dasku. A zatim na skok s desetog kata: jer tako je lijepo lebdjeti u zraku! Takav čovjek upravo jest dobar redatelj. On pobuđuje povjerenje i sigurnost. Samo će se pred takvim redateljem glumac odvažiti da izađe iz rutine svakodnevice. Tko ne voli glumce i ne razumije njihovo teško zanimanje, ne treba s njima raditi.

Zapamtite: postoji razlika između "gledati" i "vidjeti". Glumac mora imati sigurnost da vi vidite sve što on čini na probi ili pred kamerom, štoviše - da ga promatrate dok on nešto priča u bifeu filmskog studija.

Prvog dana snimanja *Pepela i dijamanta* Zbišek Cibulski naslonio se na otvorena vrata i počeo se njihati, prenoseći težinu tijela s noge na nogu. Činio je to posve nesvjesno. Nakon poduže šutnje rekao je: "Znaš? Dobro se osjećam!" Primijetio sam to njegovo dobro raspoloženje. U tom polusvjesnom pokretu zapazio sam najsuštniskiju crtu lica koje je tako sjajno utjelovio u cijelom filmu. Oduševio me je, razumio sam što mi na nejasan način želi reći. Što bi se dogodilo da sam ga počeo "režirati", da sam omalovažao njegovo nijemo priznanje? On bi se tada kao puž zatvorio u svoju kućicu, ostavljajući me zajedno s mojom predodžbom lika Maćeha Helmickog do kraja rada na filmu.

Kineski su trgovci navodno znali da kad riječi lažu, ruke govore istinu, jer istina osjećaja traži za sebe neki izlaz. Sigurno su zbog toga izumili igračku, ružicu od slonovače koja smiruje drhtanje ruku i nekontrolirane pokrete prstiju.

Kakva pouka za redatelja! Nema ničega privlačnijeg od promatranja čovjeka koji se odaje preko svojih osjećaja - postupno ih otkriva, ne može svladati ono što bi želio sakriti. Gesta, za razliku od riječi, uvijek odaje istinu.

Na početku 1982., nedugo nakon uvođenja ratnog stanja u Poljskoj, Kristina Janda je završila snimanje filma u Parizu i morala je donijeti tešku odluku: ostati u inozemstvu ili vratiti se u Poljsku. Upravo tada posjetila je jednog od naših prijatelja. Evo što mi je ispričala domaćica te kuće: "Došla je Janda, ja sam baš pekla kolače. Uzela mi je tanjur iz ruke, i pripovijedajući nešto zabavno, za nekoliko sekunda vilicom istukla pjenu od bjelanjka. To je bilo tako brzo da su me djeca pitala: što se događa s tetom Kristjom? Odmah mi je bilo jasno, nešto se dogodilo." Djeca su po pokretima prepoznala Kristininu nervozu i nemir, ne obraćajući pozornost na nevažne riječi kojima je nastojala maskirati svoje stanje."

To nesuglasje između djelovanja, ponašanja i izgovaranih riječi najbolji je način za izražavanje psihološke istine. Glumac tada ne mora ništa "ilustrirati": svatko od nas skriva nedoumice, ne pokazuje osjećaje. Oni bivaju izraženi "usprkos našoj volji" i upravo to stvara neizbrisiv dojam istine na ekranu.

DJELUJ, NE PRIČAJ! ILI ISTINA GLUMAČKE IGRE

Glumiti pred kamerom - znači djelovati. Glumcima uvijek govorim:

Djeluj - ne pričaj! Ne prisjećaj se - napadaj! Idi od riječi na radnju!

Borba znači: udarac, zaklon, obrana i napad. Neprestano misli o onima s kojima glumiš: s kim si? Protiv koga se boriš? Upamti, gluma je sadašnje vrijeme - to je postajanje pred našim očima, a ne glumljenje onog što je bilo jučer!

Hamletovi su monolozi očajnički pokušaj djelovanja prije negoli je počela radnja. Samo ako se tako tumači Hamleta, može se stvoriti portret živog čovjeka. Kaže se: slikati s prirode. Kad je Eduard Manet na Pariškom salonu 1863. godine pokazao "Olimpiju", izazvao je opći gnjev: umjesto "ženstvenosti", on se usudio naslikati ženu. Sama ideja golotinje već je, naime, prihvaćena. Ali nije postojala želja da se prizna konkretnost žive i gole žene. Upravo pažljivo, konkretno portretiranje najbolja je metoda redateljevog i glumačkog rada na ulozu.

Glumac glumi istinski kad je u istinskoj situaciji. Lako je, znači, postići istinu tamo gdje postoji silovita radnja. S psihološkom istinom je drugačije: tu istinu redatelj tek mora otkriti glumcu. Nisu potrebni dugi, zamršeni izvanci. Događa se da rječiti redatelj opija vlastitim glasom, množi asocijacije, sipa paradokse i sve začinja umakom erudicije. A glumac stoji u mjestu, jer cijela ta priča ne daje njegovoj mašti nikakva impulsa, ničeg konkretnog za što bi se mogao uhvatiti. Jedan od poljskih glumaca starijeg naraštaja slušao je verbalne parade redatelja, zatim ga je prekinuo te upitao pokazavši partnera s kojim je trebao glumiti: "Molim te, reci mi samo jedno: volim li ja njega ili ne?"

U nekoliko navrata susreo sam se s ambicioznim glumcima koji su povjerovali da uloga koju tumače treba odlučiti o njihovom cijelom budućem životu. Nadljudskim su se naporima trudili unijeti u lik, a pokretač njihova djelovanja bila je očajnička uvjerenost u važnost zadatka. Na žalost, taj pretjerani osjećaj odgovornosti paralizira glumca. Osjećaji ne mogu slobodno protjecati kroz tijelo skamenjeno od napora, lice ukočeno u grču ne može izraziti drhtaje, nijanse tako bitne za glumu. Sam glumac, obliven hladnim znojem, silovito proživljava činjenicu što igra u važnom filmu, ali ne proživljava osjećaje lica koje glumi. Takav će glumac,

većito nezadovoljan sobom, svu pozornost usredotočiti na tekst uloge, preradit će dijaloge, osmisliti nove scene, sate i sate će isprobavati kostime, miješat će se u sve pošto nije u stanju zainteresirati se za živu osobu koju treba odglumiti. Tu je bolest teško izliječiti. Kao redatelj, ja se prije svega trudim odvojiti glumčevu osobu od same uloge. Objašnjavam da nema proste sličnosti, niti fizičke niti duhovne te da je suština tog zanimanja prikazivanje, i da do toga treba doći glumačkim sredstvima, a ne poistovjećivanjem u životu s osobom koju glumi. Na kraju, redatelju preostaje samo jedan put; označiti vrlo jasno određene glumačke zadatke te budno pratiti izvedbu. Ili pak streljati prekršitelja prilikom jednog od prvih dana snimanja.

PROBNA SNIMANJA SU PRIJEKO POTREBNA

Probna snimanja nisu samo pomoć u izboru glumca. Ona daju mnoge odgovore koji se tiču budućeg filma. Kako s ekrana zvuče napisani dijalozi? Kako izgledaju snimljeni kostimi? Kako se ponaša ekipa s kojom trebamo zajedno raditi?

Probe mogu imati čak odlučujući utjecaj na budući film. Stoga se prema njima ne smijemo odnositi rutinski. Svaki film predstavlja izazov, a probe moraju uvijek izvući na vidjelo posebnost teme i scenarija.

Po mom mišljenju, treba povezivati snimateljeve tehničke probe s probnim snimcima glumaca. Neki smatraju da efekti glumačkih probnih snimanja trebaju biti "objektivni" i stilistički "nevažni". To je pogreška! Hoću vidjeti glumce na ekranu baš pod rasvjetom i u kostimima budućeg filma. Sam snimam često izvan studija, ili u prirodi, ili na već odabranim lokacijama. Priroda ide na ruku realitetu. Glumčevo lice ne izranja iz uvjetne sjene kao u studiju nego postaje objektivno, kao nebo, drveće ili snijeg na mjestu snimanja. A tu također završava etapa u kojoj snimatelj, uvjeravajući redatelja u uspjeh pothvata, riječima "slika" pred njim budući film. Suočavamo se s istinom umije li snimatelj raznovrsni i slučajni svijet pretvoriti u jedinstvenu sliku? A glumci, iznenađeni što glume u prirodi, zaboravljaju svoje omiljene štosove te u dodiru s istinom okruženja traže manje uhodana sredstva.

Producenti obično smatraju probna snimanja nečim suvišnim, redateljevim hirom. Ekipa na njih gleda kao na nužno zlo koje prethodi "pravom radu". Ali moje mi iskustvo govori da probna snimanja, ukoliko su ozbiljno

radena, idući film mogu spasiti poraza. Mene su u svakom slučaju spasila mnogih razočaranja.

Evo i nekih praktičnih savjeta.

Nemojte dopustiti glumcu na pamet naučiti dijalog probne scene. Najbolje je, uza sve moguće isprike, krivnju prebaciti na asistenta, dati tekst glumcu u posljednjem trenutku kad je već pred kamerom. Tada ćete razabrati razumije li glumac doista sadržaj scene te misli li samostalno. Ako je tako, znat će improvizirati.

Neka kamera prati glumca, umjesto da mu stvara nepotrebne poteškoće. Najbolje je upotrebljavati duge kadrove koji ne sputavaju glumčeve pokrete prepuštajući mu slobodu ponašanja. Samo dug kadar omogućit će vam da se pažljivo zagledate u njega za vrijeme projekcije. Probe traže strpljivost i otvorenost za prijedloge. Ako i zapazim drugačiju mogućnost interpretacije, kažem to glumcu te ponovimo kadar. Ako glumac želi pokazati svoju verziju scene, na to treba pristati.

Probna snimanja ne služe samo za izbor glumaca. Ona trebaju biti i provjera nas samih. Poštedjet će nas mnogih nesporazuma koji obično nastaju u prvom tjednu realizacije. Daniel Olbriicky je zahvaljujući kostimu, karakterizaciji te probnim snimanjima u prirodi, stvorio lik junaka *Pejzaža poslije bitke* mnogo prije početka realizacije filma.

Ne treba pred kameru dovoditi prevelik broj glumaca, a naročito ne glumica, u nadi da će u mrežu uletjeti kakva zlatna ribica. Kad vide takav metež, glumci postaju skeptični, gube samopouzdanje, postaju jedan nalik drugome, prepuštaju se rezignaciji. Mnogo je bolje stvoriti dojam da probna snimanja trebaju samo potvrditi već donesenu odluku.

Nikada probna snimanja nemojte povjeravati asistentima, jer ćete na ekranu vidjeti samo rezultat djelovanja čiji svjedok niste bili. Nećete osjetiti onaj najvažniji osobni osjećaj nesnošljivosti ili prihvaćanja. Taj osjećaj nastaje samo u neposrednom kontaktu redatelja s glumcem.

Baš na probnim snimanjima za *Čovjeka od mramora* prvi sam put susreo Kristinu Jandu. Iznenadio me je način na koji je pušila cigaretu u iščekivanju kamere i rasvjete.

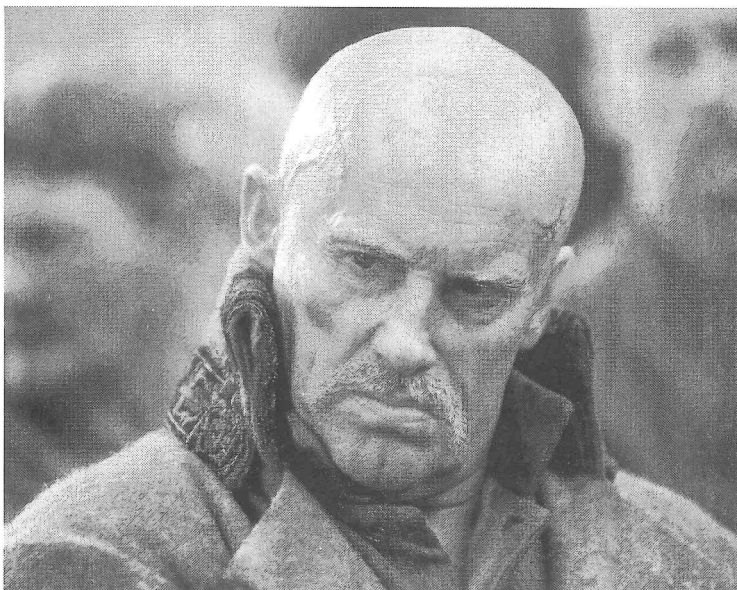
Nikada prije nisam vidio takvu nervozu. Oduševljen, skrenuo sam joj pozornost na to te joj rekao da to ponovi pred kamerom. Učinila je to s velikom preciznošću. Bilo mi je jasno, glumica je svjesna sebe, a ne djevojka koja se lako uzbuđuje u takvoj situaciji pita: "Ali, molim vas, recite, što vam se toliko sviđelo?"

Jerzyja Radziwillowicza sam, kao što rekoh, primijetio mnogo prije negoli sam mu dao ulogu u *Čovjeku od*

mramora, vidio sam ga u varšavskoj Kazališnoj školi, u diplomskoj predstavi. Probni su snimci samo potvrdili taj izbor. Osmijeh, naivnost improviziranih odgovora, iskrenost intonacije svake riječi, sve mi je to dalo sigurnost da sam pronašao nekog neponovljivog. Jedan od tih probnih snimaka kasnije je, uostalom, ušao u gotov film.

U zadnje se vrijeme probna snimanja sve češće rade na tehnici videa, pa sam i sam često radio tom tehnikom. Film *Bez anestezije* većim je dijelom trebao biti snimljen u jednom stanu. To sam iskoristio te video tehnikom registrirao cjelinu filma s glumcima koje sam izabrao još ranije, tijekom pisanja scenarija. Nije, dakle, bio u pitanju izbor glumaca, nego svojevrsan "pogled" na cjelinu. Rezultat me oneraspoložio, bavio sam se čak i mišlju da odustanem od projekta. Drugi put to mi se dogodilo u Parizu, tada sam video tehnikom propitao veliku grupu glumaca za film *Danton*.

Takva loša iskustva proizlaze valjda iz toga što je za



Daniel Olbriicky u novom filmu Andrzeja Wajde *Pan Tadeusz*.

redatelja koji je odgojen na filmu, video svojevrsna "tehnika za idiote". Ne stvara nikakve poteškoće. Rasvjete uvijek ima dovoljno, pokret neprirodno lagane kamere previše je lagan, a traka koju je moguće uvijek likvidirati - neograničena. Tijekom rada nema napetosti, nema atmosfere krajnosti i rizika. A baš to karakterizira rad na dobrom filmu, a to mora pratiti i probna snimanja.

Naravno, postoji i drugi način pronalazjenja glumaca: u katalogima te u agencijskim kartotekama. Ali taj me način podsjeti na brak po oglasu, u tome postoji ili očaj, ili

cinizam. Razumijem nužnost takvog postupka, posebice u zemljama gdje je tržište glumaca golemo, ali u to se čovjek nikad ne može pouzdati. To se može tretirati tek kao prva etapa.

ZAŠTO RADIM U KAZALIŠTU?

Prvo, u kazalištu uvijek biram tekst koji je izdržavši ispit vremena, postao besmrtn. Svim mogućim sredstvima trudim se razumjeti što mi govore Shakespeare, Čehov ili Strindberg. Ne preradujem njihove tekstove, ne "popravljam" scene, ne mijenjam dijaloge, ne pravim adaptacije. Tjednima čitam tekst s glumcima, neodoljivo vjerujem u pronalaženje odgovora.

Taj me rad čini boljim, pažljivijim, ambicioznijim s obzirom na to da znam da su ga prije mene poduzimali drugi, s istim ciljem otkrivanja tajne. Ako su vođene koncentrirano, čitaće nam probe omogućavaju da bolje shvatimo tajnu *Hamleta*, očaj *Triju sestara*, nepokolebljivu logiku naizgled neuračunljive konstrukcije Ibsenovog *Peer Gynta*.

U kazalištu redatelj mora vjerno slijediti tekst. Sva njegova otkrića proizlaze iz dubljeg shvaćanja onog što je htio autor reći te upravo to određuje ulogu redatelja koji u filmu raspolaze čak i prekomjernom slobodom.

Drugo, u kazalištu se susrećem oči u oči s glumcem. Moram izdržati taj pogled, odgovoriti na svako njegovo pitanje. (Ponekad čak reći: "Ne znam".) Nisam u mogućnosti sakriti se iza kamere što ponekad činim dok snimam film, ili pak poslati glumca asistentima.

U kazalištu glumac, od trenutka kad stupi na scenu, postaje svjestan svoje odgovornosti za predstavu. To mu pruža osjećaj vlastite vrijednosti dok se glumci na filmu osjećaju samo šarafićima golemoga filmskog stroja.

Čitaće probe, vježbanje, probe na sceni, razgovori u kazalištu i izvan njega zbližavaju me s glumcima, dopuštaju mi bolje ih upoznati, otkriti nešto više nego što je moguće za vrijeme rada na filmu kada su moji odnosi s njima nužno kratkotrajni. Preko stola koji nas dijeli gledam glumcima ravno u oči, jer znam da nisam prisiljen sakrivati svoje neznanje. U filmu u načelu igraju glumci koji su snalažljivi, koji brzo predlažu redatelju svoja rješenja, glumci koji su istovremeno prilagodljivi i sigurni u sebe.

To nisu uvijek najbolji glumci koji bi se mogli pronaći, oni često čine neveliku grupu koja igra u svim filmovima. Stoga je dobro povremeno uvoditi nekog novog. Ali upoznavanje tržišta glumaca samo je sporedni razlog rada u kazalištu. Kazalište me uči nečem mnogo važnijem - poštenju u

odnosu s glumcima. Tu moram zaboraviti sve izgovore koje koristim u radu na filmu: ovo će ispasti u montaži, ono će pojačati glazba, a to se neće ni vidjeti na ekranu.

Treća pouka koju dugujem kazalištu jest suprotnost koju zapažam između "prirodnosti" filma koji oponaša stvarnost i "izvještačenosti" kazališta. Kazalište od redatelja zahtijeva mnogo izrazitiji osjećaj za formu, vještinu da sve ono što se događa na pozornici spoji u monolitnu stilističku cjelinu.

Kad sam prije više godina u kazalištu postavljao *Bjesove* Dostojevskoga, na jednoj prijepodnevnoj probi jedan se glumac, koji je svoje replike izgovarao ubrzano, na veoma *neistinit* način, grčevito uhvatio za naslon stolice i isto tako *izvještačeno* srušio na scenu. Promatrajući to iz gledališta, odmah sam shvatio da se zaista dogodila nesreća te sam mu pohitao u pomoć. A zašto mi se pravi pokret glumca pogođenog srčanim udarom učinio sumnjivim i "izvještačenim"? Naprosto, to prirodno ponašanje bilo je nescenično, nije u sebi koristilo nikakvu transpoziciju, oponašalo je smrt, nije joj pridalo nikakvu formu. Ako bi se sličan slučaj dogodio za vrijeme snimanja filma, uvjeren sam da uopće ne bih osjetio uzbuđenje; bio bih siguran da pred sobom imam improvizaciju u izvedbi dobrog glumca.

Upravo zahvaljujući takvim iskustvima ponio sam iz kazališta vještinu razlikovanja onog što je prirodno od onog što je istinsko. Imitacija života, kojom živi film, duboko mi je strana. Mjesto kazališta jest scena i gledalište. Glumac i gledatelj dva su neizbježna elementa postojanja kazališta. Stoga je uloga redatelja tu skromna, on treba pomoći glumcima hrabreći ih te biti njihov prvi gledatelj za vrijeme proba u praznoj dvorani. Redateljev zadatak jest ne dopustiti glumcu i gledatelju da jedan drugome smetaju. Redatelj treba izvući dramske akcente koji će gledateljima omogućiti da shvate radnju i smisao komada. To je malo, ili pak mnogo, u zavisnosti od toga kako se budemo odnosili prema tom zadatku.

Često me pitaju zašto se uporno bavim kazalištem gdje su predstave prolazne i tako lako padaju u zaborav, a na filmu imam mogućnost praviti djela koja ostaju trajna, koja mogu uzbuđivati i zabavljati i buduće naraštaje? Dakle, upravo ta netrajnost i kratkovremenost tako me duboko vezuju za kazalište. Ako čovjek teži besmrtnosti, ako osjeća želju da pretraje, onda ga ništavilo i smrt privlače isto tako, a ta privlačnost tijekom godina postaje sve jača.

* Andrzej Wajda: *Powtórka z calosci*, Oficyna literacka, 1986.