

GRIGORIJ KOZINCEV

LÁTHATÓ AKUSZTIKA



Részletek

Forgatás közben meglátogatott egy angol fiatalember, aki megajándékozott egy piros bőrkötésű könyvecskével, a *Lear király* régi kiadásával. Belelapoztam, és az első oldalon rögtön megakadt a szemem a motton, Charles Lamb jólismert szavain. Visszaemlékeztem ezekre a szavakra: A Lear nem lehet színre vinni — bizonygatta Lamb —, vajon lehet-e színpadon bemutatni a vihart?

Köszönöm. Az ajándék éppen a legjobbkor jött, éppen azt a vihart forgattuk, melynek bemutatása meghaladja a rendező erejét. Igaz, Lamb a színházat tartotta szem előtt; a filmnek természetesen mások a lehetőségei. Milyenek? Vegyük csak a technikaiakat: a színészeket (ha hagyják magukat) alaposan meg lehet tűzoltófecskendővel öntözni, és olyan szélgépeket állíthatsz be, hogy a lábukon is alig tudnak megállni. Vajon a többlet csak a természet ügyes utánzásában rejlene? De hiszen a cselekmény, az emberek és a természet közti (igen összetett) kapcsolatok a tragédiának ezen a pontján távol állnak a naturalizmustól. Shakespeare színháza realista, még akkor is, ha kilép az életszerűség keretei közül. Hamlet apjának szelleme érzi a reggeli hűvösséget, látja, hogyan hunynak ki a szentjánosbogarak fényei — közeledik a hajnal, ugyanolyan, mint amelyet mi is érzékelünk. Ez a világ lényegében nem különbözik a mienktől. Ha másképp gondolkoznék, nem vettem volna a bátorságot, hogy Shakespeare-filmet készítek. A régi Britanniából és a kelta legendákból nem sokat ismerek. Ahhoz, hogy a vásznon a poézist újjáteremtsük, mindenke előtt fel kell fedni a műben a prózát.

Úgy tűnhet, hogy a helyzet világos, de sajnos, nem könnyíti meg a munkát, ellenkezőleg, a rendezőnek fájdalmasan rá kell döbennie arra, hogy a filmgyártás eszközei tökéletlenek. A baj az, hogy mi gyakran túlságosan leegyszerűsítve nézzük a prózát. „Sohasem fogok hinni a prózában, ilyen nincs, sohasem találkoztam vele az életben, még a farka hegyét sem láttam“ — írta Marina Cvetajeva. Elmondhatjuk, hogy az ő versei a prózához való közeledés példái. „Mikor minden fölött, minden mögött, mindenek fölött és mindenki fölött istenek, nyomorúságok, szellemek, sorsok, szárnyak, farkak vannak —, akkor milyen prózáról lehet szó! Mikor minden a mozgó földön van, melynek belsejében tűz ég.“

Nem tudom, olvastam-e jobb, illőbb megfogalmazását a Learnek. Szinte úgy tűnik, hogy maga Cvetajeva is éppen erre a darabra gondolt. Persze egy fenntartással, ha a „próza“ szó idézőjelben van. Vajon ez azt jelentené, hogy van egy másik próza is, idézőjel nélkül? És annak akár a farkát is meg lehet fogni? Természetesen, minden a mozgó földgömbön van, s belsejében kötelező a tűz, de kívül, ami a szemünk előtt van, amit képesek vagyunk látni — a föld mozgó, minőségében megfogható anyag; sőt, ha ebben a mozgásban a tulajdonságok úgy változnak, hogy előttünk eddig nem látott, nem volt dolgok mutatkoznak — ez is valóság.

Villámlás és vízáradat — elenyészően apró jelzések, a „vihár“, egy másik realitás, melybe belesodrótak a hősök, táj, mely az őket eddig körülvevő világ határai mögül tört elő. Megforgatta, kivetette őket eddigi életükből. Ezt az éjszakát nem a barométer mutatójának jobbról-balra mozgása határozza meg („eső“, „esőre áll“, „vihár“), hanem a normák szétzúzása, a viszonyok, minden viszony eltorzulása, beleértve az ember és a tér kapcsolatát is.

Sztanyiszlavszkij azt tanította, hogy ha fősvényt játszol, keresd azt a mozzanatot, amikor éppen bőkezű; a gonoszt bemutatva tárd fel jószágának pillanatait is, másképp sablonos, szokványos lesz az alakításod. Számomra a „vihár“ minden olyan kockája, ahol nem esik az eső, és nem fúj a szél, igen becses.

Gordon Craig megértette a shakespeare-i katasztrófa optikáját, a távlatok összekuszálódását, a pusztaság veszélyét. A rajzlap szinte egész felületét a „vihár“ tölti be, összefonódó fűzfaágakkal (kunyhó-motívum) — gigantikus fonottkosár csapda volna? pókháló-labirintus? — s csak a rajz legmélyén (távolodó mozgású vonalakkal) három apró sziluett: Lear, Edgar és a Bolond.

A „vihart“ ki lehet bontani magából a tájból, meg lehet látni a természet sajátos formáiban, az ismeretlen, különös realitásban.

A ronchamp-i kápolna tervének elgondolásáról mondotta Le Corbusier, hogy architektúrája „látható akusztika“.

A jelenetek cselekményének fokozatosan, sőt mondhatni nyugodt ütemben kell fejlődnie: először a hétköznapi esemény — Lear elhagyja Gloster meleg, otthonos házát, mögötte csikorogva bezárulnak a vasláncos kapuk; megy tovább a birtok udvarán; a „próza“ szerint össze-rezzennek a vihar közeledtét megszimatoló lovak, a szolgák cipelik a kötelekről leszedett vásznakot, az őrség sietve mozgatja a nehéz kapukat — és ekkor már eltűnnek az idézőjelek.

Az ember a tragédia rettenetes földjén jár, s egyszerre megváltoznak az arányok, az ember szánalmasan kicsi, erőtlen, a tér hatalmas, el-lenséges.

A „látható akusztikát“ a grúziai David-Garedzsi pusztaságon akartuk forgatni. A hely méretei nyomasztóak, szemünk előtt a végtelen, végeláthatatlan körengeteg, az életnek semmi nyoma. Ilyen tájat csak Leonardo da Vinci képein lehet látni, az ablakon túl — Madonna kisdeddal, bent a szobában a folyamatos élet melegsége, kint, messze, a hideg planéta, az örökkévalóság...

(Levél J. J. Jarvetnek):

... A vihar nemcsak természet, melyben forgatunk, hanem partnere is Önnek. Szövetkezzen vele. Minél szorosabb a kapcsolatuk, annál kifejezőbb lesz. Figyeljen a dörgés replikáira, igyekezzék a szemébe nézni (a villámnak), még ha el is vakítja Önt. Különös, szokatlan beszélgetőtárs, de hiszen maga Lear sem mindennapi. A fontos az, hogy ne engedje magát elhallgattatni tőle, kérdezze őt, keresse értelmét, és megértve azt (ahogy Ön értelmezi), vitatkozzon vele. Keresse az érintkezési pontokat, az összecsapást a tomboló gonosszal. Hiszen ez itt — dialógus, cselekmény.

A jelenet megszokott értelmezése, mely szerint az elemek tombolása és a hős lelkében eluralkodó káosz egységéről volna itt szó, irodalminak, statikusnak tűnik nekem. A lényeg itt a mozgás, a fejlődés. Itt nem káoszról (örületről) van szó, hanem a káosszal vívott harcról: miben rejlik az összes kötelékek széttépésének, az embertelenségnek az oka? meddig nyúlnak a gonosz gyökerei? Lear az elemekkel fesztelenül, egyenlő szintről beszél, választ követel tőlük, és ostromozza őket szívtelenségükért. A gondolat itt az általánosításig tágul — az egyetemes gonosz —, és aztán válik egészen konkrétá; a kunyhóban az érdeklődés tárgya kézzelfogható, szeme előtt szegény Tom meztelen, védtelen teste fekszik. Aztán ismét — az egész természethez, a világhoz fordul.

Minél erősebbek az érzelmek, mélyebbek a gondolatok, annál visszafogottabbak a kifejezőeszközök. Számunkra a halkan elmondott mondat — aranyat ér. Ha a forma szűkül — felizzanak a szemek, dinamizmus, váratlan hangulatváltások, éles átmenetek az első jelenetekben, amikor Lear még „normális” volt (azaz lényegében akkor volt örült). Itt nincs érzelmi kitörés, hanem a gondolatok koncentrációja, lényegretörés, a dolgok összefüggéseinek mélyére hatolás. Mi teszi az embereket ilyenekké?

Úgy vélem, hogy egyelőre az Ön legjobb jelenetei az örület kezdetének filmkockái, a beszélgetés a vak Glosterrel, a találkozás Cordéliával.

Most kezdődnek a döntő jelenetek: a vihar, a fogság és a halál.

Nehéz jelenetek, a legnehezebbek, mindent ezek döntenek el... De hát vannak-e ebben a darabban könnyű jelenetek? Hej, kedves Jurij Jevgenyevics, ebben a műben egy sincs.

*

Az ember és a vihar összeolvadnak és szétválnak vitapartnerékké: a történelem gonoszsága és a történelmet számonkérő ember. Vita a pusztában, ahova a mindenkitől és mindenholnan számkivetett embert a történelem is kiveti.

[...] A vihar megjelenése sem fokozatos, hanem egyszerre tör ki. A jelenet kezdete csendes vagy inkább lírai. Leart mindenki elhagyta. Az egész világon már csak az éggel beszélhet. Az ember és az ég. Az aggastyán és az ős-öreg ég. Lear az éghez (az istenekhez) fordul, és azt mondja, hogy ha ők is olyan vének, mint ő, akkor megkönyörülhetnének rajta.

Íme a feladat: ezt a folklór-párhuzamot látható konkrétummá változtatni: őszes (szürke) haj, sötétszürke ég, boglyas felhőkkel; az ég is sir — esőt is kell felvenni, úgy, hogy az arcok, felhők, haj tonalitása egységes legyen.

Az ég válasza egyáltalán nem az, amit az ember várt: hatalmas fekete szárny, mely elfedi a világot. Itt a dörgés és a szél utánzása durva „próza” volna, a költészet hangjainak, Sosztakovics zenéjének kell megszólalnia.

*

Jarvetnek, ennek a bátor, kitartó embernek tériszonya van. Én, mit sem tudva erről, úgy terveztem, hogy Lear a magas várfal legszélső pontján áll, a torony mellett, melynek lőrésén át a felakasztott Cordélia látható. Lenézni erről a falról egyáltalán nem volt kellemes érzés. Most erről a képsorról le kellett mondanunk.

Mint később kiderült, anélkül, hogy velem megbeszélte volna, Griecius egész este gyúrta Jurij Jevgenyevicset, amíg meggyőzte arról, hogy a jelenetet mindenképpen ezen a falon kell felvennünk.

A forgatás megkezdésére várva Jarvet lehunyt szemmel áll a kő legszélén, görcsösen tapad a háta mögött levő oszlophoz, melyet e célból helyeztünk oda. Csattanás, kezdjük a felvételt. Jurij Jevgenyevics azonnal elválik az oszloptól, széttárja karjait, hátraveti a fejét, teste, mintha elviselhetetlen fájdalom venne erőt rajta, meggömbül, hosszú, súlyos nyögés hallatszik.

Nekem tökéletesen megfelel, de valaki a statisztériából belenézett a lencsébe, újra kell kezdeni a felvételt. És ismét ott áll, behunyt szemmel, kezét az oszlop mögött összefogja. Csattanás. És megint: „Még egyszer kérem — a szél iránya megváltozott, a füstöt az objektívbe fújta.” Aztán elmozdult a panoráma-beállító kar, mit tegyünk — újra az egészet. „Meg kell ismételni, ne haragudjon, nem sikerült...” Igyekszem nem nézni a művészre. Őlben hozzák le a falakról, rázza a hideg, öklendezik. Csodálatosan világos szeme csillog: „Jó, hogy sikerült” — erőlködve ejti ki a szavakat, nincs ereje, hogy teste remegését fékezze. „Le kellett forgatni... Természetesen... Nagyszerű...”

Dovzsenko mondta egyszer egyik színészéről: „Nem mondhatom, hogy rossz színész, csak lelkiileg csiszolatlan.” Jarvetet mindenekelőtt a lelki kifinomultság jellemzi. Persze, ez nem az elolvasott könyvek számától függ, nemcsak ez határozza meg; még az analfabétának is meg lehet ez a tulajdonsága, ugyanakkor pedig a diploma sem véd a lelki durvaságtól, faragatlanságtól. Természetes, szerves része ez a tehetségnek, fejleszteni lehet, de bérbe venni nem.

A művész megítélése szempontjából nemcsak a már eljátszott szerepek fontosak, hanem az is, hogy voltak szerepek, melyeket soha nem játszott. Jarvet nem tette rá a kezét olyasmire, ami könnyű sikert hozhatott volna neki. Sohasem ragasztotta föl a rokonszenves, de bárgyú öregember álszakállát, a bohóckodás és a szentimentalizmus keveréke idegen az ő művészetétől. Nem tanulta meg az üres szavakat fontoskodva ejteni mélyértelmű füsteregetés közben, nem üzte a sablonok felmelegítésének jövedelmező mesterségét sem.

Ha meg a munka, a boldogság felvidítja az arcát, ragyog a szeme. Ez nem az önelégültség érzése, egyszerűen csak örül. Fáradhatatlan, s próbálni is csak teljes intenzitással tud. Sohasem dolgozik félgőzzel, nem

kíméli erejét. Partnereivel jóindulatú, még akkor is, ha olyannal akad dolga, aki két szót sem tud rendesen egymásba fűzni.

A maga egészében nagyon közel áll hozzám, hatalmas belsőfényű szemével, izmos testével, melyen egy grammnyi zsírfelesleg sincs, nagy, férfias kezével.

*

Mindig izgalmas dolognak érzem, ha egy filmet megtervezek, figyelmesen átolvasom a szöveget, aztán megfedekezem róla, és később, amikor más könyvet olvasok, rádiót hallgatok vagy egy számomra új helyen észreveszek valamit, hirtelen eszembe jut a fő dolog: ilyenkor a könyv nélkül megtanult sorokban más értelmet, cselekvést fedezek fel, egészen mást, mint amit azelőtt éreztem benne. Vagy pedig: csak egy vonást kiragadva, annak alapján a szereplők közti kapcsolatokat úgy építem fel, hogy egész közlelről láthatom és figyelmesen tanulmányozhatom őket.

Érdekfeszítő úgy dolgozni egy színésszel, hogy közben figyelem a gondolatait: közel áll-e hozzá, amit javaslok, amit kérek tőle? Vagy más hangot kell megütnöm vele? Igyekszem, hogy megismerjem lelki beállítottságát, amely különbözik a másik színésztől, kitapogatni a különbséget a húrok között, melyekhez különféleképp kell nyúlnom ahhoz, hogy a kívánt hangot csaljam ki belőle.

És amikor Sosztakovics ráérősen leveszi kiskabátját, ráteszi a szék hátára, és a zongorához megy: „Arra kérem, nézze el nekem — mondja Dmitrij Dmitrijevics, mint mindig —, én valahogy félkézzel játszom Önnek, hiszen ez egy zenekar munkája.“

Vagy amikor a természet hosszas kutatása után felmegy egy kőhalmomra, mely úgy tűnik neked, hogy kétségtelenül hasonlít Lear átkaira.

Aztán a felvételek borzalmasak. Nagy siker, ha eljön az az óra, amikor a saját munkád foglal el. Amikor a plasztikus elképzelés materializálódik, egy pillanat alatt megvilágosodik előtted, milyen legyen a művész lelki mozgása. Aztán a felvételen minden elúszik, elveszti kellő formáját ezer jelentéktelen ok miatt. Fel sem tudom sorolni mindazt, ami ellenem van, a kép ellen szegül, ami ellen harcolni nem lelkesedéssel vagy hozzáértéssel, hanem csak kitartással lehet. Íme, miért van az, hogy az utolsó munkanapomon gyakran elégedetlenséget érzek: nem sikerült úgy, ahogy sikerülhetett volna, nem sikerült úgy, ahogyan sikerülnie kellett volna.

H. Szabó Gyula fordítása