

**A Magyar Színház- és Filmművészeti Szövetség II. Konferenciája – Gertler Viktor
hozzászólása – 1951. október 13.**

Gertler Viktor filmrendező felszólalása a Magyar Színház- és Filmművészeti Szövetség II. Konferenciáján, amelyben a színészet – filmszínészet, a színész – rendező viszonyairól és az utánpótlás nehézségeiről beszél. Gertler önéletírása (Az én filmem, 1942.) után majdnem egy évtizeddel később, a második háború után összegzi filmrendezői gondolatait, ez a dokumentum kiemelt érdekessége. Hevesy Iván 1925-ös könyve (A filmjáték esztétikája és dramaturgiája) után a filmszínész munkáját aprólékos részleteiben ez a felszólalás hozza közel a Szövetségben tömörülő szakmához.

A SZÍNÉSZI JÁTÉK...

A színész és filmrendező viszonya

Előljáróban meg kell jegyeznem, hogy az anyag annyira nagy és gazdag, a kérdések olyan sok ágazatát öleli fel, hogy kimerítő tárgyalására egy ilyen előadás keretében nem vállalkozhatom, inkább csak kiragadott részletekkel próbálom meg a legfontosabb kérdéseket érinteni.

Nem tartom az előadás feladatának, hogy az erre vonatkozó, ugyancsak rendkívül gazdag, szovjet szakanyagot ismertessem, hiszen ez valószínűleg ismert, minthogy könnyen megszerezhető. A mi viszonyaink gyakorlati tapasztalatait próbálom meg inkább összefoglalni.

I. Színész és filmszínész

Ha a filmen való színészi játék kérdéséhez nyúlunk, elkerülhetetlenül felmerül az a már sokat vitatott kérdés, létezik-e külön filmszínészet.

A kérdés megválaszolásánál igyekszem rámutatni néhány olyan pontra, ahol a színész alkotómunkája a filmen sok helyen eltér a színpadi alakítás módszereitől, éppen a film technikailag meghatározott sajátos jellegénél fogva. Nem győzöm eléggé hangsúlyozni, hogy a színészi emberábrázolás alapjai a filmen is éppúgy, mint színpadon a Sztanyiszlavszkij-módszer alapján nyugszik; a szocialista-realista színészi alkotás éppen olyan követelmény, mint a színészi munka bármely másik területén.

Ezért, ha bővebben foglalkozom is azzal, hol térnek el a film alkotó módszerei a színházétól, nem azért teszem, mintha bármiféle elvi különbség lenne a kétféle alkotási módszer között, hanem azért foglalkozom a különbségekkel, mert éppen azoknál a nehézségeknél amiket a film jelent a színészi munka számára, lép előtérbe a filmrendező, fokozott munkája, neki kell ezeken átsegíteni a színészt. Ennek az összefüggésnek az érdekében a színésznek fokozott bizalomra van szükségük a rendezővel szemben és ezeknek a nehézségeknek a legyőzésével fokozottan kell kialakítani a színész és filmrendező egymással való jó viszonyát.

Mik tehát azok a különbségek, amikből az említett nehézségek erednek?

A szerep felfogása

A színészi appercepció két irányú: érzelmi és értelmi. Ha a színész kezébe adok egy szerepkönyvet, amelyikben pl. egy orvosprofesszor alakját kell alakítania, akkor az első átolvasás után a színészben valamiféle elképzelés alakul ki a megformálandó figuráról, annak külső és belső adottságairól. Először azonban inkább csak sejtik, érzik, hogy milyen embert kell megformálni, hosszú, részletes, analitikus munka eredményeképp jut el odáig, hogy értelmileg is tisztázza pl. az említett orvosprofesszor társadalmi körülményeit, jellemének a környezetéből, végső fokon az egész társadalmi körülményeit az egész társadalmi rendszerből folyó szükségszerű megnyilvánulásait. A szerep elmélyült ábrázolásához mind az egyik, mind

a másik féle appercepció egyformán szükséges. Vivien, a Puskin-színház vezető rendezője ezt a következőképp fogalmazza meg: „Érzelemmel gondolkodni, - érzelmet értelmesen kifejezni”. Ebben az analitikus munkában segíti a színészt a rendező. Már a szerep felfogásánál mutatkozik az első komolyabb eltérés a színház és a film között. Színháznál az olvasópróbától a premierig próbák hosszú sora adja meg ennek az analitikus módszernek a lehetőséget. Minthogy a filmnél ez a lehetőség sokkal kisebb mértékben van meg, ezért a filmrendező munkájának szuggesztívebbnek, s minthogy rövidebb idő alatt kell elérnie ugyanezt az eredményt – módszeresebbnek kell lennie.

Hangsúlyosság

Rendezőink elégszer tapasztalhatták, hogy még a legjobb színházi színész is gátlásokkal küzd a térbe való belekomponálás megoldásában. Idegen számára a gesztus és a mimika: lecsökkentése. Ebben a tekintetben gyakran esnek mindkét véglet hibájában, a túlságos lecsökkentéstől, a túlságos kihangsúlyozásig. Megszívlelendő Cserkaszovnak a példája, aki nagy szeretettel emlékszik meg az Eisensteinnel való munkájára. A *Rettenetes Iván*²⁵³ című filmben kiemeli a Fülöp metropolitával való jelenet egyik részletét és azzal foglalkozik, milyen lehetőséget nyújt a színészi alakítás számára pl. a közeli felvétel. Az említett jelenetben 50 cm-es gépközlelben kell végigmennie a szobán és közben arra ügyelnie, hogy alakja ne essék ki a képmezőből. Fokozott mértékben igényli a színész átélési képesség a technika szolgálata (az operatőr kötelességei: élesség, képkompozíció, hang, mikrofon) jó lenne, ha Cserkaszov példájából színészeink is megszívlelnék azt, hogy a film beállításai és a sokszor ebből adódó nehézségeket is ne megszorításnak tekintsék, hanem lehetőségnek a színészi alakítás fokozott kifejezésére. A színpadtér hangsúlyossága többé-kevésbé meghatározott, s ennek a térnek a fókusza a [...] ²⁵⁴ a hangsúlyosság mélységben vagy magasságban általában véve fokozatosan csökken. Ehhez még hozzájárul a maszk, a jelmez, világítás és a színészi gesztus és dialógus hangsúlyozása. Ezeknek az összehangolása a színpadi rendező feladata. A filmrendező munkáját az bonyolítja, hogy az említettekhez még hozzájárul a plánok és a gépmozgás hangsúlyossága. Egy-egy kocszással vagy daruzással fortissimókat, crescendókat lehet elérni. Ritmikai és dinamikai zűrzavarok jöhetnek ki abból pl., ha ezeket a mozgásokat nem a mondanivalónak, a jelenet ritmusának megfelelően alkalmazzuk. Legfrissebb példát erre vonatkozólag legújabb filmemből, az *Ütközet békében*²⁵⁵ egyik jelenetéből meríthetünk. Az altábornagy két hősiiesen viselkedő honvédet őrmesterré léptet elő. Az aktus végeztével a két színésztől a gép daruzik a mögöttük felsorakoztatott harckocsi zászlóaljra. Ez a mozgás realizálva nem felel meg az eredeti elképzelésnek, ezért a jelenet végső összeállításában ki fogom hagyni, mert azt az érzést kelti, mintha a két színészt a süllyesztőben hagytam volna. A gépmozgást kihagyva a két színész félközleliről egyenesen a beállítás véghelyzetére fogok vágni. A ritmus, a dinamika, a tempó ilyen fontos szerepe miatt ismételnem szeretném hangsúlyozni, hogy rendezőnek jó füllel, jó ritmusérzéssel kell bírnia.

A cselekmény nem kronologikus felvétele

A színpad egy-egy próbánál, akkor is, amikor egy felvonásnál kisebb egységet próbálja, így a színész egészében próbálja és alkalma nyílik arra, hogy felfejlessze a szerepet, hiszen folyamatában elejétől-végéig több ízben végigéli és így a kiragadott részleteket is be tudja helyettesíteni az egészbe. Filmnél a rendezőnek kell átadnia a színész számára az előző jelenetek ritmusát, dinamikáját. (Legtöbbször olyan előző jelentét, ami talán csak később kerül felvételle, tehát csak a rendező fantáziájában van még meg.) A színésznek ezt el kell hinnie,

²⁵³ A *Rettegett Iván* Eisenstein kétrészes, de háromrészesre tervezett befejezetlen filmje, melynek első része 1945-ben, második része 1958-ban készült.

²⁵⁴ Olvashatatlan kifejezés az eredetiben.

²⁵⁵ *Ütközet békében* (Gertler Viktor, 1951).

lekontrollálni nem tudja. Ez egyben a rendező részéről óriási felelősséget jelent a színésszel szemben. Az ebből eredő hiba is egyik oka lehet annak, hogy egyes kitűnő színészek egy-egy filmszerepben gyengébbek a színpadi alakításaikban nyújtott formájuknál. A mondottak összegzéseképp idézni szeretném Cserkaszov egyik találó mondását: „Kezdő színészkorom óta mindig tiszteltem a rendezői tekintélyt. Én ezt a színész mesterségbeli kötelességének tartom. A rendező hivatásához tartozik viszont, hogy ezt a tekintélyt kiharcolja.”

A szerep fejlődése

A próbamódszer tekintetében nemcsak az a különbség, hogy a színpadi színész elejétől végigjátssza a szerepet, hanem az is, ami ebből szükségszerűen adódik: hogy az egyes próbákon, sőt még premier után is állandóan javíthat, csiszolhat az alakításán. Ebben nagy mértékben segít a közönséggel való kapcsolat, minthogy a hatások közvetlen ellenőrzése lehetőséget nyújt arra, hogy újabb és jobb ötletek szülessenek. A filmnél minden próbát jóvátehetetlen premier követ.

Külső körülmények

A külső felvételek terep adta lehetőségei, a témakör sajátosságából folyó vagy ezen kívülálló nemvárt körülmények módosíthatják, néha teljesen fel is fordíthatják a rendező színészmozgató elképzeléseit. A rendező esetleges bizonytalanságai befolyásolja nemcsak a színész, hanem a többi munkatárs munkáját is. Ilyen pillanatokban gyorsan és biztosan kell határozni. Fokozottan veszi igénybe a színész átélési készségét pl. az egészen új rendezői utasítás. Ennek a beidegzésére alig egy-két próba áll a színész rendelkezésére. De fokozottan van szükség a színészi önfegyelemre is. A színháznál az előadás időtartama, a közönség jelenléte nemcsak a fejlődés részese, de egyben szuggesztív fegyelmező tényező is. A filmnél a hajnaltól, késő estig való fárasztó munka, az egyes beállítások közötti átépítési zaj mind fokozottabban veszi igénybe a színész idegrendszerét. A külső felvételek esőben, fagyban, hőségben, tűző napon, nehéz terepen folynak. Mindezekhez a legnagyobbfokú optimizmusra van szükség. Ehhez való erőt a színész csak magából meríthet, az alkotómunkához való optimista, jókedvű hozzáállással.

II. Tapasztalatok rendezői munkamódszerekről

Eddigi pályafutásom alatt mindig azt vallottam, hogy a színész nemes anyag a rendező kezében. Az a tapasztalatom, hogy sok rendező ezt nem ismeri még fel eléggé, a színészt nyersanyagnak tekinti, diktatórikus módszereket használ, a színész véleményét meg nem hallgatva, parancsnokként viselkedik.

Elengedhetetlenül fontosnak tartom a színész bevonását a munkába. Elvem az, hogy mielőtt a magam elképzelései szerint formálnám, előbb ismerjem a színész elképzelését.

Sztanyiszlavszkij-munkamódszerének leírásában az átélésnél beszél arról, hogyha egy színésznek valamilyen drámai mozzanatnál a megfelelő élményanyag alapja hiányzik, akkor megpróbál valamilyen más, ehhez hasonló, megfelelő élményből kiindulva eljutni a kívánt érzéshez. Saját gyakorlatomból ezt a módszert fokozottan szoktam alkalmazni akkor is, amikor egy színész egy kiragadott drámai mozzanatban nem tudja azt a hatást adni, mintha az egészet maga építené fel. Ilyenkor egy-egy pregnánsabb utalással ezt az asszociatív módszert követve próbálom meg a színészt a kívánt hatáshoz elvezetni.

III. A kétféle munka különbözőségének néhány pontját a fentiekben ismertette megpróbálom rátérni az e pillanatban fennálló *hiányosságaink* felvetésére, hogy közösen megkeressük ezeknek a hiányosságoknak a megoldását.

Próbahiány. Ma már mind a színészek, mind a rendezők részéről egyre gyakrabban ismétlődő panasz. Természetesen a film többé-kevésbé meghatározott gyártási tartama miatt a próbalehetőségek még hosszú ideig eléggé korlátozottak maradnak. Az adott lehetőségeken belül a színészektől is várjuk, hogy ezen saját lelkiismeretük szerint segítsenek. El kell érni, hogy a próba a filmnél is a felvétellel azonos értékű művészi munka legyen. Színészeink ne viszolyogjanak a próbákon megjelenni és színházaink erre az alkalomra szabaddá tenni, azzal a ma még elég gyakorta tapasztalható kézlegyintéssel, hogy „hisz ez csak próba”.

Szereposztás. Színházaink vezetői tapasztalatom szerint még nem értik eléggé, mennyire döntő a szereposztásnál a rendező elképzelése. Legutóbbi filmem szereposztási megbeszéléseinél is tapasztaltam, hogy egy-egy olyan megoldás felé próbáltak befolyásolni, ami a szerepről való elképzeléssel alapvetően nem egyezett meg. Mindezt azért, mert egyik vagy másik színész szabaddá tétele egyeztetési nehézségeket okozott. Természetesen minden rendező szeretné a lehetőségekhez képest az elképzelését – és így a szereposztásról való elképzelését is a legjobban megvalósítani. Nem kell ezt rossznéven venni a filmrendezőktől sem, akik végsőfokon „legnagyobb közönségű színházunk” – darabjaihoz válogatnak szereplőket.

A rendező és a színész jó közös munkájához elengedhetetlenül fontos, hogy a rendező feloldódjék a színészben. Minden idegszálát a kezébe érezze, hogy valósággal „szerelem” alakuljon ki a rendező és a színész között. (Pudovkin elvtárs mesélte, hogy egyik filmjében a *Szuvorov-hoz*²⁵⁶ egyetlen színészért 600 kilométert utazott repülőgépen). Ezzel is magyarázható, hogy miért egyoldalú néha a szereposztás. Nem feltétlenül a kényelmességre vall az, hogyha a rendező szeret azzal a színésszel dolgozni, akivel ezt az említett jó kapcsolatot már egyszer kialakította. (Ugyancsak Cserkaszov mondja el, hogy Zarhi²⁵⁷ és Heifc²⁵⁸ fiatal rendezőkkel olyan jó kapcsolatot alakított ki, hogy csaknem minden filmjükben játszott néha egészen kis epizód szerepeket. Így pl. a *Szuhe Bator*-ban²⁵⁹ Unger bárót, az *Élet nevében*²⁶⁰ című filmben a portást.)

Utánpótlás. Az utánpótlás megoldásáról az az elképzelésem, hogy a fiatal tehetségeket a színház nevelje. Éppen azért, mert egy film összehasonlíthatatlanul nagyobb összegbe kerül, mint egy színpadi előadás kiállítása és a már egyszer felvett jeleneteknél nincs korrekciós lehetőség, találok észszerűnek azt, hogy azokat az új tehetségeket, akiknek képességeiről egy-egy színpadi alakítás során már meggyőződhattünk, szerepeltessük filmben is. A fiatal színészeket fokozatosan először kisebb feladatok megoldásán keresztül kellene bevonni a filmbe, hogy így szerezzék meg a szükséges gyakorlatot. Ezért tartom végzetes tévedésnek Szendrő elvtársnak azt az álláspontját – amit az egyik színészegyeztetési vitánkban úgy fogalmazott meg – hogy az egyik, egyébként neves és tehetséges színészünket végre ideje lenne „megmenteni a filmtől.” Hiba lenne azt várni a filmtől, hogy az fedezzen fel fiatal színészeket, akiket aztán a színháznak feladata lenne megmenteni tőle. Azt hiszem Szendrő elvtársnak ezt az álláspontját színházi rendező kollégáim is a legnagyobb mértékben elítélik.

Külön meg kellene vitatnunk a kettős-szereposztás kérdését, ami a színházak belső nehézségén segített, de a filmben nem, mert most már egy szerepet nemcsak egy, hanem két színész foglal le.

Próba-módszerek. A filmnél is elengedhetetlenül szükségesnek tartom az asztali próbákat, ahol egy-egy színész végig felolvassa a forgatókönyvet, az író és rendező közli az elképzelését. A

²⁵⁶ *Szuvorov* (Mikhail Doller és Vszevolod Pudovkin, 1941).

²⁵⁷ Alekszandr Grigorjevics Zarhi (1908-1997): filmrendező.

²⁵⁸ Jozsif Jefimovics Hejfic (1905-1995): filmrendező.

²⁵⁹ *Szuhe Bator* (Yego zovut Sukhe-Bator, Iosif Kheifits és Aleksandr Zarkhi, 1942).

²⁶⁰ *Az élet nevében* (Vo imya zhizni, Iosif Kheifits és Aleksandr Zarkhi, 1947).

további próbáknál az a nehézség adódik, hogyha sikerül is próbákat tartanom, a díszlet nem áll még jelzéseiben sem, minthogy a film jóval több képben kerül felvételre, mint 1-1 akár az átlagosnál több képből álló színdarab. (Ehhez még azt is hozzáteszem, hogy ugyanabban a díszletben játszódó több beállítás a kép kompozíció szempontjából mind külön díszletet jelent.) Nálunk a díszleteket csak a forgatás sorrendjében építik fel, tehát egyiket csak a másik lebontása után. Márpedig a díszletben egy bútordarab elhelyezkedése teljesen megmászhatja a jelenet tempóját. Pl. a *Becsület és dicsőség*-ben a Lugosi és Lugosiné közötti jelenetet előre is elpróbáltuk üres teremben. De egészen másképp megy végig pl. Lugosi a szobában, ha közben meg kell kerülnie egy széket, vagy egy asztalt. Ha közben leültethetem valamire, akkor egészen máshová eshetnek a szünetek, megváltozik a jelenet hangsúlya. (Az ilyen díszlet nélküli próbák ezért legfeljebb csak arra lehetnek jók, hogy a színész a szöveget megtanulja.)

A szöveg. A filmszínész legtöbbször félvállról kezeli a szerepet. Nem tanulja meg, minek terhelje vele az agyát, hiszen egy-egy beállításban legföljebb 2-3 mondatot kell egyszerre elmondania; ebből természetesen következik, hogyha nem foglalkozik a szöveggel, nem mélyedhet el eléggé a szerepben sem, a szöveg és így a szerep sem érik meg benne eléggé. Keresztül kell vinniük, hogy a színész tanulja meg a film szövegét is.

A szöveggel kapcsolatban gyakran előfordul az is, hogy rossz, mondhatatlan szöveget adunk néha színészeink szájába. Egyes esetekben változtatásokat meg kell engedni. Néha a „nota bene”-k egyenesen szükségszerűek. Az a tapasztalatom, hogy egyes, a szereppel lelkiismeretesen foglalkozó színészek ilyen szövegváltoztatási javaslatai esetében a szerep sok színnel, sok ízzel gazdagodhatik.

Próbafelvétel. Azt is meg kell említenem, hogy az öltözködéssel sem törődik néha eleget a színész. Cserkaszov írja Nyevszkij alakításával kapcsolatban, hogy a rendezővel órákat töltöttek a maszk és jelmeztárban egy-egy megfelelő bajusz vagy ruhadarab kiválogatásával. Nálunk még gyakran megesik, hogy a színész hogy mindenfélét magára rakni.

A próbafelvételről azt kívánom megjegyezni, hogy egy-egy színészünk rossz néven veszi. Nem a színészi tehetséget akarjuk felfedezni, hiszen színészeink javarészét színpadi alakításaiból ismerjük, hanem egy-egy próbafelvétel főként arra szolgál, hogy meggyőződjünk róla, fedi-e a rendező elképzelése a figurát, maszkkal együtt akarjuk a színészt kipróbálni. Természetesen megesik, hogy két nagy színész közül az egyik jobban fedi a rendező elképzeléseit, mint a másik. Nagyon kérjük a színészeinket, hogy ezért ne sértődjenek meg.

IV. Színész és rendező munkájának egymásrautaltsága.

Összegezve az elmondottakat, újra ki szeretném hangsúlyozni, hogy a fennálló különbségek ellenére főbb alapjaiban a film célkitűzése hasonlít a színházhoz: mai életünk embereit akarja elhíhetően a valóságnak megfelelően ábrázolni. Ezt a munkát csak a színészek megbecsülésével, színészeink minél elmélyültebb munkájával tudjuk megvalósítani. Egyik művész munkája sem lehet eredményes a másik fél megértő segítsége nélkül. A különbségek nem azt jelentik, hogy a filmrendezőnek technikusnak kell lennie. A technikusság vádja az, ami időnként még mindig felmerül. Nem tagadjuk, hogy a technika sokban meghatározza a filmrendezés módszereit, de elképzelhető-e egyáltalán művészet technika nélkül? Nem létezik-e színpadtechnika is, de még olyan művészetnél, mint a zenénél pl. elképzelhető-e Bach oratórium előadásánál az orgona technikájának alapos ismerete nélkül? Művészet nincs technikával elért forma nélkül. De bátran mondható, hogy aki színészvezetésben gyenge, az technikában is gyenge, minthogy a semmit nem lehet formába önteni. A technika a színészvezető koncepció lebonyolításának formája. (Ezért pl. az operatőr is csak úgy segítheti a rendező és a színész munkáját, ha nem pusztán technikus, hanem művész.) És ha filmjeinkben

hiányosságok vannak, azt nem technikának kell tulajdonítani, nem a műfaj specialitásából folyó valaminek, hanem gyakorlatlanságnak, munkamódszereinkben még fellelhető hibáknak.

A filmszínészi munka nehézségeinek a vázolója folytán kívülálló szemlélő azt mondhatná, micsoda gyötrődés az ilyen munka, hol van az alkotó kiélés, a művészi kielégülés. Mi is azt felelhetjük a nagy szovjet színésszel, Cserkaszovval együtt: Sok szép állomása van a filmcsinálás művészetének a felvett anyag, az összeállított részletek jóságán keresztül. A legfőbb gyönyörűséget, és legnagyobb elégtételt csak akkor kapjuk nehéz munkánkért, ha filmünk kivívja dolgozó népünk elismerését.

Gertler Viktor

Jelzet: MNL OL P 2143-86. tétel – 1951.

A felszólalás géppel írt szövege, aláírás és utólagos betoldások nélkül.