

PRACA NAD FILMEM



Sidney Lumet

PRACA NAD FILMEM



Przełożył
Jarosław Banaszek

WYDAWNICTWO FILMOWE

Biblia napisana przez mistrza. Skrupulatnie, krok po kroku opisuje proces powstawania filmu. Czujesz się, jakbyś sam był na planie. Obowiązkowa lektura.

Quincy Jones

To, co napisał Lumet, samo w sobie stanowi część tajemnicy sztuki narracyjnej.

The New York Times

Pełna energii, entuzjazmu i wiedzy... Książka jest tak wciągająca, ponieważ [Lumet] mówi z pasją i przekonaniem o sprawach, na których się zna i zasłużył na prawo do wyrażania na ich temat opinii.

Stanley Kauffmann, *New Republic*

SPIS TREŚCI

WSTĘP	9
1. REŻYSER	
Najlepszy zawód na świecie	13
2. SCENARIUSZ	
Czy scenarzyści są potrzebni?	43
3. STYL	
Najbardziej nadużywane słowo, poza słowem miłość	69
4. AKTORZY	
Czy aktor naprawdę może być nieśmiały?	83
5. KAMERA	
Twój najlepszy przyjaciel	103

6. DZIAŁ ARTYSTYCZNY I KOSTIUMY:
Czy Faye Dunaway naprawdę ma spódnicę zwężaną
w szesnastu różnych miejscach? 125

7. KRĘCIMY FILM
Wreszcie! 139

8. PRZEGLĄDY MATERIAŁÓW
Udręka i ekstaza 177

9. MONTAŻOWNIA
Nareszcie sam 191

10. BRZMIENIE MUZYKI
Dźwięk dźwięku 217

11. MIKS:
Jedyna nudna część pracy nad filmem 237

12. KOPIA WZORCOWA
Dziecko przychodzi na świat 247

13. STUDIO PRODUKCYJNE
Czy było warto? 255

FILMY WYREŻYSEROWANE
PRZEZ SIDNEYA LUMETA 279

Dla Pid

WSTĘP

■ ■ ■ Kiedyś zapytałem Akiro Kurosawę, dlaczego skadrował pewne ujęcie z filmu *Ran* w taki a nie inny sposób. Odparł, że gdyby kamera panoramowała centymetr w lewo, pokazałaby fabrykę Sony, a jeśli wykonałaby ruch w prawo, zobaczylibyśmy lotnisko – oba elementy raczej nie pasujące do filmu historycznego. Tylko osoba, która zrobiła film, zna przyczyny stojące za każdą najmniejszą decyzją podejmowaną w każdym momencie pracy. Równie dobrze mogą to być wymagania budżetowe, jak i boskie natchnienie.

Książka niniejsza mówi o pracy związanej z robieniem filmów. Ponieważ odpowiedź Kurosawy odsłoniła najbardziej fundamentalną prawdę, większość filmów, które omawiam w tej książce, została zrobiona przeze mnie. Dzięki temu można mieć pewność, że wiem dokładnie, co stało za każdą twórczą decyzją.

Nie ma dobrego czy złego sposobu robienia filmu. Ja piszę o tym, jak *ja* pracuję. Rada dla studentów: weźcie z tego to, co chcecie, a resztę wyrzucie, albo wyrzucie wszystko. Do czytelników: być może zdarzy się w przyszłości, że przez ekipę filmową utknie-

cie w korku, albo ktoś będzie kręcił film w waszym sąsiedztwie przez całą noc. My naprawdę wiemy, co robimy. Tylko wydaje się, że jest na odwrót. Trwa ciężka praca, nawet jeśli widzicie grupki stojących i rozmawiających ludzi. Do wszystkich innych: spróbuję, najlepiej jak potrafię, opowiedzieć wam o tym, jak powstają filmy. O skomplikowanym technicznie i emocjonalnie procesie. O sztuce. O przemyśle. O cierpieniu i radości. O wspaniałym sposobie na życie.

Ostrzeżenie – czego nie znajdziecie w tej książce: żadnych osobistych rewelacji oprócz emocji wynikających z pracy jako takiej, żadnych plotek o Seanie Connery czy Marlonie Brando. Przeważnie uwielbiam ludzi, z którymi pracuję, traktując intymność jako konieczny składnik tej współpracy. Dlatego też szanuję ich słabości i dziwactwa, podobnie jak mniemam, oni szanują moje.

Wreszcie, muszę poprosić czytelników o wyrozumiałość. Kiedy zaczynałem robić filmy, jedynymi dostępnymi dla kobiet etatami w ekipie filmowej były sekretarka planu i montaż. W rezultacie ciągle myślę o członkach ekip filmowych jako o mężczyznach. W dużym stopniu ciągle tak jest. Dlatego też przyzwyczailem się do używania męskich zaimków. Słowa „aktorka” czy „autorka” zawsze raziły mnie jako protekcyjne. Doktor to doktor, prawda? Więc zawsze zwracałem się do „aktora” i „scenarzysty” niezależnie od ich płci. Tak wiele moich filmów traktowało o pracy policji w czasach, kiedy kobiety nie pełniły w niej istotnej roli, że nawet moje koty zostały zdominowane przez samce. Poza tym, mój pierwszy film nazywał się *12 gniewnych mężczyzn* (*12 Angry Men*)¹. W tamtych czasach kobieta mogła zostać wykluczona ze składu ławy przysięgłych, tylko z tego powodu, że była kobietą. Męski zaimek, któ-

¹ W Polsce film znany jest pod tytułem: *Dwunastu gniewnych ludzi* (wszystkie przypisy pochodzą od tłumacza).

rego używam, prawie zawsze odnosi się zarówno do mężczyzn, jak i kobiet. Większość pracujących w dzisiejszym przemyśle filmowym ludzi zostało wychowanych w dużo bardziej płciowo zbalansowanym świecie niż dane to było mnie. Mam nadzieję, że nikt już nie będzie musiał, tak jak ja, prosić o tego rodzaju wyrozumiałość.



1.



REŻYSER

Najlepszy zawód na świecie

■ ■ ■ Wejście do Ukraińskiego Domu Narodowego na Drugiej Alei, pomiędzy Ósmą i Dziewiątą ulicą w Nowym Jorku. Na parterze restauracja. Zapach pierogów, barszczu, żurku i cebuli. Mdły, ale przyjemny, wręcz zapraszający, szczególnie zimą. Toalety są na dole, zawsze zalatujące środkami dezynfekcyjnymi, uryną i piwem. Idę na pierwszą kondygnację do olbrzymiego pokoju wielkości boiska do koszykówki. Wyposażony jest w kolorowe lampy, nieśmiertelną szklaną kulę u sufitu i bar wzdłuż jednej ze ścian, za którym składowane są wzmacniacze w metalowych walizkach, puste kartonowe pudła, skrzynie z plastikowymi workami na śmieci. Wzdłuż pozostałych ścian piętrzą się stosy składanych krzeseł i stołów.

Oto sala balowa Ukraińskiego Domu Narodowego, gdzie w każdy piątek i sobotę odbywają się huczne zabawy taneczne przy akompaniamencie akordeonu. Przed rozpadem ZSRR przynajmniej dwa razy w tygodniu organizowano tu spotkania pod hasłem „Wolna Ukraina”. Sala jest wynajmowana tak często, jak tylko się da. A my właśnie wynajęliśmy ją na dwa tygodnie, aby odbyć próby do filmu. Robiłem tu próby do ośmiu albo dziewię-

ciu filmów. Nie wiem dlaczego, ale czuję, że sale prób powinny być zawsze nieco zagracone.

Dwóch asystentów nerwowo mnie oczekuje. Uruchomili już ekspres do kawy. W plastikowej skrzynce wśród kostek lodu leżą pojemniki z sokiem (świeżo wyciskany), mlekiem i jogurtem. Na tacy: bajgle, duńskie ciasteczka, herbatniki, kawałki wspiania-łego chleba żytniego z restauracji na dole. Obok masło i ser, na stole plastikowe noże. Na innej tacy mieszczą się torebki z cukrem, Equal, Sweet'n Low, miód, torebki z herbatą, czarną, zieloną (do wyboru do koloru), cytryny, Redoxon (gdyby ktoś zaczął zdradzać pierwsze objawy przeziębienia). Jak na razie wszystko w najlepszym porządku.

016

Oczywiście asystenci źle zestawili oba stoły do prób. Ustawili je jeden za drugim, tak że tuzin albo więcej ludzi, którzy pojawiają się tu w ciągu pół godziny, będą siedzieli ściśnięci jak w wagonie metra w godzinie szczytu. Proszę ich, żeby ustawili stoły obok siebie i rozłożyli krzesła, tak aby wszyscy znajdowali się od siebie w odpowiedniej odległości. Świeżo zaostrzone ołówki zostają ułożone przed każdym z krzesel. I świeżo wydrukowany scenariusz. To niesamowite, jak często aktorzy zapominają go zabrać ze sobą pierwszego dnia, mimo że otrzymali scenariusz kilka tygodni wcześniej.

Na pierwszym czytaniu lubię zgromadzić tak dużą liczbę osób z ekipy produkcyjnej, jak to tylko możliwe. Jest już scenograf, kostiumograf, drugi reżyser, stażysta ze Związku Reżyserów Amerykańskich (*Directors Guild of America*), sekretarka planu i operator, jeśli nie robi w tym czasie testów w lokacjach zdjęciowych. Kiedy tylko stoły są na swoich miejscach, obstepują mnie – wszyscy. Rozwijane są plany miejsc zdjęciowych. Próbkki materiałów. Zdjęcia czerwonego Thunderbirda rocznik 86 i czarnego Thunderbirda rocznik 86. Który mi się podoba? Ciągle nie

mamy zezwolenia na zdjęcia w barze na Dziesiątej Ulicy i Alei A. Facet chce za dużo pieniędzy. Czy jest jakaś lokacja, która może z powodzeniem zastąpić ten bar? Nie. Co mam zrobić? Zapłać mu. W *Nocy amerykańskiej* Truffaut występuje w scenie, która porusza serce każdego reżysera. Kończy właśnie zmudny dzień zdjęciowy. Schodzi z planu. Otacza go ekipa, zasypując pytaniami na temat jutrzejszej pracy. On zatrzymuje się, spogląda w niebiosa i krzyczy: „Pytania, pytania! Tyle pytań, że nie mam czasu na myślenie!”.

Powoli zaczynają schodzić się aktorzy. Fałszywa wesołość skrywa nerwowość. Sidney, czy słyszałeś to czy tamto... Cieszę się, że znowu z tobą pracuję... uściski, pocałunki. Lubię pocałunki, przytulanie, obejmowanie, w przeciwieństwie do obmacywania. Przybywa producent. Ci zwykle lubią obmacywać. Jego celem jest przypodobanie się wszystkim, szczególnie gwiazdom.

Nagle, gdzieś z dołu, słychać potężny wybuch śmiechu. Gwiazda też chce się przypochlebić, pokazać coś to z niej za równy facet. Czasami pojawia się również świta. Po pierwsze – sekretarka. To zła okoliczność, oznaczająca, że podczas najkrótszej nawet przerwy sekretarka dostarczy osiem wiadomości tak pilnych, że gwiazda będzie wisiała na telefonie, zamiast odpoczywać bądź studiować scenariusz. Po drugie – osoba od charakteryzacji. Większość gwiazd ma zagwarantowane w kontrakcie prawo do posiadania własnej osoby odpowiedzialnej za make up. Po trzecie – ochroniarz (obojętnie, czy jest to konieczne czy nie). Po czwarte – przyjaciel, który zazwyczaj szybko się ulatnia. I wreszcie – kierowca. Dostaje związkowe minimum dziewięćset dolarów plus nadgodziny. A nadgodzin ma mnóstwo, ponieważ zwykle gwiazdy przyjeżdżają na plan najwcześniej i najpóźniej go opuszczają. Kierowca nie będzie miał nic do roboty od momentu, gdy zostawi gwiazdę na próbie, aż do chwili, gdy odbierze ją wieczorem, aby odwieźć ją do domu. A więc pierwsza rzecz, jaką czyni kierowca,

to wypicie kawy, potem kawałek herbatnika, ciasteczko, szklanka soku pomarańczowego, aby zmyć posmak kawy, następnie bajgiel z porządną warstwą masła, trochę sałatki jajecznej, trochę owoców i wreszcie kierowca powolutku schodzi schodami w dół, aby oddać się tym tajemniczym czynnościom, którym oddają się kierowcy przez cały dzień.

018

Nie wszystkie gwiazdy otaczają się świtą. Sean Connery przekakuje po dwa stopnie schodów na raz, mocno ściska dłonie wszystkich dookoła, potem szybko siada przy stole, otwiera scenariusz i zaczyna go studiować. Paul Newman stąpa powoli, ciężar świata spoczywa na jego ramionach, wpuszcza krople do oczu i opowiada nieprzyzwoity dowcip. Następnie otwiera scenariusz i zaczyna go studiować. Nie wiem, jak daje sobie radę bez sekretarki. Paul jest najbardziej wspaniałomyślną i godną szacunku osobą, jaką kiedykolwiek znałem. Jego kalendarz jest wypełniony terminami handlowca sprzedającego sosy do popcornu i sałatek, oraz inne produkty zasilające stworzoną przez niego fundację dobroczynną, która służy ludziom przeoczonym przez inne fundacje, nie wspominając już o pracy w filmie. Ale on daje sobie ze wszystkim radę, nigdy przy tym nie sprawiając wrażenia człowieka uginającego się pod presją.

Są też ludzie z działu prasowego. Irytują wszystkich, ale trzeba przyznać, że ich życie to piekło. Aktorzy nienawidzą ich, ponieważ zawsze proszą o wywiad w dniu kręcenia najtrudniejszej sceny; studio zawsze stwierdza, że materiały przesłane na Zachodnie Wybrzeże to bezużyteczne śmieci; zatrudniani przez gwiazdy specjaliści od ich wizerunku, zazdrośnie strzegący swoich znoszących złote jaja kur, nalegają, aby wszystkie działania prasowe były przez nich akceptowane; a i tak wszyscy wiemy, że cokolwiek by dział prasowy nie zrobił, to nie ma to znaczenia, gdyż premiera planowana jest za dziewięć miesięcy i nawet najlepsza fotografia

zamieszczona w *Daily News* zostanie zapomniana na długo przed ukazaniem się filmu, którego tytuł zresztą zostanie zmieniony.

Często ostatni przybywa scenarzysta. Przychodzi na końcu, bo wie, że od tego momentu staje się celem numer jeden. Od tej chwili cokolwiek pójdzie źle, będzie to jego wina, choć jak do tej pory nic się przecież nie wydarzyło. Powoli przesuwają się więc do stolika z kawą, wypycha usta ciastkami, aby nie móc odpowiadać na żadne pytania i stara się być jak najmniej zauważalnym.

Asystent reżysera próbuje ustalić ostatnie terminy badań dla towarzystwa ubezpieczeniowego (główna obsada zawsze jest ubezpieczona). A ja staram się, aby wszyscy wierzyli, że ich słucham. Z ciepłym, sztucznym uśmiechem na twarzy oczekuję, aż wskazówka zegara wskaże początek godziny, abyśmy wreszcie mogli rozpocząć to, co jest przyczyną tego całego zamieszania – jesteśmy tu żeby zrobić film.

Wreszcie nie jestem w stanie dłużej czekać. Zostały jeszcze trzy minuty, ale spoglądam znacząco na asystenta. Nerwowo, ale głosem pełnym powagi zwraca się do zebranych: „Panie i Panowie” – albo „Kochani” – albo „Hej, ludzie – czy możemy zająć miejsca?”. Ton, jakiego używa asystent, jest bardzo ważny. Jeśli brzmi jak Święty Mikołaj chichoczący swoje „Ho, ho, ho” – aktorzy wiedzą, że się ich boi i będzie miał z nimi ciężko. Jeśli brzmi pompatycznie i oficjalnie – z pewnością prędzej czy później sprowadzą go do parteru podczas produkcji. Najlepsi są brytyjscy asystenci. Wsparci angielską tradycją dobrych manier, podchodzą dyskretnie do każdego z aktorów po kolei: „Panie Finney, jesteśmy gotowi, czy zechce pan?”. „Panno Bergman, czy możemy prosić?”.

Aktorzy skupiają się wokół stołu. Dają im pierwszą uwagę. Mówię, gdzie mają usiąść.

Właściwie reżyserują ten film już od jakiegoś czasu. W zależności od tego, jak skomplikowany produkcyjnie jest projekt,

zajmuję się preprodukcją mniej więcej od dwóch i pół do sześciu miesięcy. Dodatkowo, w zależności od tego, jak wiele pracy wymaga sam scenariusz, czasami zaczynamy jeszcze kilka miesięcy wcześniej. Ważne decyzje zostały już podjęte. Zresztą, podczas produkcji filmu nie ma nieważnych decyzji. Każda zaowocuje albo pięknym dziełem, albo sprawi, że cały film zawali mi się na głowę kilka miesięcy później.

020

Pierwsza decyzja to oczywiście rozstrzygnięcie, czy robić jakiś film czy nie. Nie wiem, jak decydują się inni reżyserzy. Ja robię to całkowicie instynktownie, bardzo często po pierwszym czytaniu. Przyczyniło się to do powstania bardzo dobrych i bardzo złych filmów, ale tak właśnie postępuję i jestem za stary, aby to zmienić. Nie analizuję scenariusza, kiedy czytam go po raz pierwszy. Po prostu pozwalam historii płynąć. Czasami dzieje się tak z książkami. Przeczytałem *Księcia wielkiego miasta* w formie książkowej i wiedziałem od razu, że koniecznie muszę zrobić z tego film. Zawsze staram się też upewnić, że będę miał czas, żeby przeczytać scenariusz od początku do końca w jednym podejściu. Zupełnie inaczej możemy odebrać scenariusz, jeżeli przerwiemy czytanie, nawet na pół godziny. Film będzie oglądany bez przerw, dlaczego więc czytanie ma wyglądać inaczej?

Teksty docierają do mnie z różnych źródeł. Czasami studio wysyła je z konkretną ofertą i datą początku zdjęć. To oczywiście najlepsza z możliwych sytuacji, ponieważ świadczy o tym, że studio jest gotowe do finansowania projektu. Scenariusze przychodzą od autorów, agentów, gwiazd. Czasem jest to materiał, nad którym którego sam pracowałem, a wtedy zaczyna się męczący proces wysyłania go do studiów i/albo gwiazd, aby zorientować się, czy istnieje szansa na finansowanie.

Jest wiele powodów, dla których akceptuję projekt. Nie jestem zwolennikiem oczekiwania na „wielki” materiał, który stanie się

podstawą do powstania „arcydzieła”. Najważniejsze, aby materiał angażował mnie w jakimś stopniu emocjonalnie. Natomiast poziomy takiego zaangażowania mogą być różne. *Zmierzch długiego dnia* ma wszystko, o czym można tylko zamarzyć. Cztery postaci spotykają się i eksplorują absolutnie wszystkie aspekty swojej egzystencji. Z drugiej strony zrobiłem kiedyś film pod tytułem *Spotkanie*. Miał świetne dialogi napisane przez Jamesa Saltera, ale za to przerażająco słabą linię fabularną, którą wcisnął mu włoski producent. Przypuszczam, że Jim potrzebował wtedy pieniędzy. Zdjęcia miały odbyć się w Rzymie. W tamtym czasie miałem duże problemy ze znalezieniem sposobu użycia koloru. Wychowałem się na filmach czarno-białych i prawie wszystkie do tamtej pory zrealizowane przeze mnie filmy były czarno-białe. Dwa kolorowe filmy, które zrobiłem – *Zostać gwiazdą* i *Przyjaciółki* pozostawiły u mnie niedosyt. Kolor wyglądał fałszywie. Kolor sprawiał, że filmy te były jeszcze bardziej nieprawdziwe. Dlaczego film czarno-biały wyglądał realistycznie a kolorowy nie? Oczywiście używałem koloru niewłaściwie albo – mówiąc całkiem serio – nie używałem go w ogóle.

Zobaczyłem film Antonioniego *Czerwona pustynia*. Sfotografował go Carlo Di Palma. Tu wreszcie kolor użyty został dla podkreślenia dramaturgii, dla poszerzenia opowieści, pogłębienia postaci. Zadzwoiłem do Di Palmy do Rzymu, mógł pracować przy *Spotkaniu*. Zadowolony przyjąłem propozycję reżyserii tego filmu, wiedząc, że Carlo pomoże mi przełamać moją „kolorystyczną blokadę”. I uczynił to. To był również rozsądny powód, aby zrealizować ten film.

Dwa filmy zrobiłem, ponieważ potrzebowałem pieniędzy. Trzy – ponieważ kocham pracować i nie mogłem się doczekać kolejnej produkcji. Ponieważ jestem profesjonalistą, przy każdym z tych filmów pracowałem z takim samym zaangażowaniem jak przy

wszystkich innych. Dwa z nich okazały się dobre i stały się hitami. Prawda jest taka, że nikt nie zna tej magicznej formuły, sprawiającej, że powstaje pierwszorzędne dzieło sztuki. Nie jestem skromny. Musi być jakiś powód, dla którego niektórzy reżyserzy potrafią zrobić film wybitny a inni nie. Wszyscy reżyserzy mogą natomiast zrobić jedno: przygotować grunt pod „szczęśliwe przypadki”, które sprawiają, że powstaje film wybitny. Nigdy nie wiemy jednak, czy to się wydarzy czy nie. Zbyt wiele czynników pozostaje nieuchwytnych, jak pokażą to następne rozdziały.

022

Jeśli ktoś chce reżyserować i nie ma jeszcze na koncie pierwszego filmu, nie ma się nad czym zastanawiać. Obojętnie jaki to film, obojętnie pod jakimi auspicjami, nieważne jakiego problemu dotyczy, jeśli jest szansa, aby go reżyserować, zgadzaj się! Koniec, kropka. Wykrzyknik! *Pierwszy* film jest nagrodą samą w sobie.

Mówiłem o tym, dlaczego decyduję się realizować ten a nie inny film. Teraz przychodzi czas na najważniejszą z decyzji, które muszą podjąć. O czym jest ten film? Nie mówię o fabule, aczkolwiek w niektórych bardzo dobrych melodramatach fabuła jest wszystkim, co posiadają. I nic w tym złego. Dobra, poruszająca, może dostarczyć mnóstwo dobrej zabawy.

Ale o czym jest film w sensie emocjonalnym? Co jest jego tematem, kręgosłupem? Co ten film znaczy dla mnie? Personalizacja filmu jest bardzo ważna. Zamierzam pracować nad nim bez wytchnienia przez następne sześć, dziewięć, dwaście miesięcy. Lepiej żeby film miał dla mnie jakieś znaczenie. W innym wypadku praca fizyczna (naprawdę bardzo ciężka) stanie się podwójnie wyczerpująca. Słowo „znaczenie” może mieć szeroki zakres. *Spotkanie* oznaczało dla mnie szansę pracy z Carlo. To, czego się przy nim nauczyłem, zaważyło na wszystkich moich kolejnych filmach.