

»FANTAZIJA POTREBUJE VELIKO LUČI«

VILMOS ZSIGMOND POSEBEJ ZA EKRAN

Vilmosa Zsigmonda sem spoznal, ko je splezal s temne Honde, s katero ga je pripeljal prijatelj. Smo pred Akademijo gledališke in filmske umetnosti, ki jo je Zsigmond končal leta 1955 — v Budimpešti, od koder je pobegnil leta 1956. Na videz je približno tak, kakršen bo verjetno Robert DeNiro čez petnajst let. Govori polomljeno angleščino. Rokaji ga prepoznavajo in pozdravljajo kar na ulici, on pa jim odzdravlja v čisti madžarščini.

Začniva kar na tem mestu. Kako se vam je uspelo vpisati na filmsko šolo, ki je bila v tedanjo času (1951) precej elitna zadeva?

Začelo se je naključno. Starši so želeli, da postanem inženir. Skušal sem se vpisati na Univerzo, vendar me niso sprejeli. Mojo družino so tedaj imeli za meščansko. Mama je imela majhno krčmo, oče pa je bil nogometni trener. Zaposlil sem se v železarni in tam vodil foto-klub. Tako sem pravzaprav skozi stranska vrata prišel na fakulteto. Tam so še danes nekateri od mojih tedanjih profesorjev. Nato je prišlo leto 1956, revolucija. Nekatere od teh dogodkov sem snemal s 16-mm kamero, skrit za zaveso okna hiše, v kateri sem tedaj živel. Legenda pravi, da sem s tem drobnim kolutom filma pobegnil v Ameriko. V resnici sem izkoristil priložnost, ko je oče kot nogometni trener vodil ekipo v Maroko, in odšel z njim, nato pa sam nadaljeval pot in prek Južne Afrike prispel v New York.

Po svoje ste ilustracija teze o ameriškem snu...

Morda je tako videti z vaše perspektive. V resnici je bila prva zima v New Yorku strašna. Počel sem vse mogoče. Razvijal sem filme, celo rentgenske posnetke sem slikal in razvijal. Od resnejših poslov sem najprej začel delati za *National Geographic*. Nato se je počasi razvedelo, da obstaja neki Madžar, ki dela poceni — in tako se je vse začelo...

8 Vaša slava se zares pričinja v sedemdesetih, ko ste prejeli tudi oskarja...

Oprostite, če bova nekoliko podrla kronologijo, toda najraje bi pričel ta razgovor z zgodbo o **Bližnjih srečanjih tretje vrste** (*Close Encounters of the Third Kind*, 1977), ki vam bo najbolje predstavila položaj direktorja fotografije v filmski industriji. To je bil velik projekt, eden najdražjih filmov tistega časa. Stal je 30 milijonov dolarjev, četudi

je bilo sprva načrtovano, da bo stal samo dva milijona. Ko so začeli stroški filma rasti, so se pričeli tudi problemi s studijem. Producenti so bili močno vznemirjeni. Vsi so bili prepričani, da je mogoče film posneti za majhen denar, spregledali pa so vse Stevenove (Spielberg) ideje: vesoljska ladja, ogromna količina svetlobe, ki iz njega prihaja... Seveda so za prekoračitve predračuna krivili mene, saj bi naj uporabljal preveč razsvetljave! Jaz pa sem zgolj sledil Stevenovim napotkom in pač uporabljal toliko luči, kolikor je bilo potrebno. Kar nekajkrat so me hoteli odpustiti, vendar jim ni uspelo, saj ni filma nihče hotel prevzeti. Kolegi so me podpirali, saj so še kako dobro vedeli, v čem je problem. Zato nihče ni hotel prevzeti posla.

V zvezi s tem projektom so omenjali številna imena: Frakerja, Alonzo...

Številni med njimi so zares dosnemavali posamezne prizore. Douglas Slocombe je, denimo, snemal prizore s Truffautom v Indiji... To so delali čisto na koncu, ko je bilo snemanje že končano. Steven me namreč ni hotel najeti za dosnemavanje — predvsem zaradi stroškov. Jaz pa sem v resnici ves čas podpiral njegove ideje. Fantazija potrebuje veliko luči. Saj vendar nismo snemali dokumentarca!

Na koncu so se na špici filma pojavila

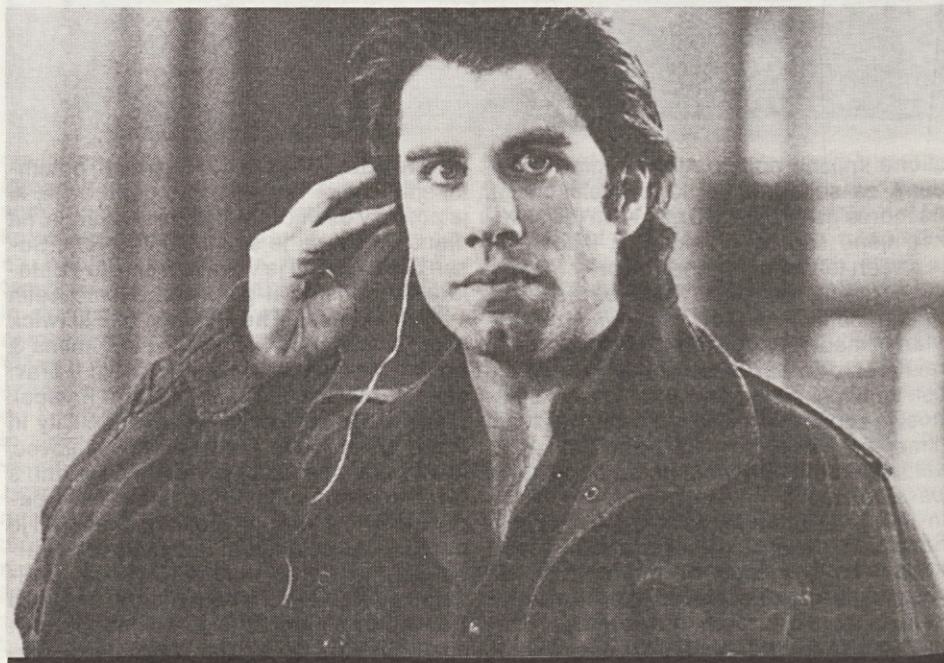
mnoga imena: Wexler, Alonzo. V resnici sta edino Fraker in Slocombe pripomogla h končnemu videzu filma. Fraker je posnel prizor z izginulimi avioni na začetku, ki traja celih dvajset minut. To je dober prizor. Oskarja pa sem vseeno dobil samo jaz. Verjemite, da mi to ni ravno pomagalo pri urejanju odnosov z ljudmi.

Vašemu prestižu sta zagotovo ogromno pomagala filma, ki ste ju naredili z Michaelom Ciminom, Lovcem na jelene in Nebeška vrata?

Michael je izvrsten režiser, dozorel je skozi posel. Prišel je od reklam. Zelo rad sem delal z njim, saj mi je puščal povsem proste roke. Nikoli se ni vmešaval v moje delo, niti mi ni poskušal sugerirati, kam naj postavim kamero... Sam sem ga pogosto zvlekel za kamero, naj pogleda skozi njo. V celoti mi je zaupal. Tudi za *Lovca na jelene* (*The Deer Hunter*, 1978) sem bil nominiran za oskarja, dobil pa sem britansko nagrado za kamero. Zelo ponosen sem nanjo, saj sem prepričan, da imajo Evropejci precej boljši okus od Američanov.

Samo snemanje pa je bilo izjemno naporno. Snemali smo v Pensilvaniji, v Washingtonu, na Tajskem... Najtežje je bilo na Tajskem. Cele dneve smo preživeli v vodi. Med snemanjem je prišlo še do puča. Vsa dovoljenja, ki

JOHN TRAVOLTA V FILMU **STREL NI BIL IZBRISAN** (BLOW OUT, REŽIJA BRIAN DE PALMA, 1981).



smo jih dobili od prejšnje vlade, kar naenkrat niso veljala več. Potrebovali smo nova. To se je vleklo dneve in dneve. Potrebovali smo tudi helikopterje tajske vojske. Toda kaj, ko so bili ves čas zasedeni s preganjanjem tiho-tapcev, ki jih je bilo prav neverjetno število... Ravno pričeli smo snemanje s helikopterji, pa so kar naenkrat odleteli neznano kam. Brez njih pa nismo mogli ničesar posneti...

Fotografija tega filma je zasnovana kot triptih. Na začetku filma sem prizore junakovega vsakdana delal v realistični fakturi. Bile so to hladne barve, ki sem jih mešal s toplimi barvami jeklarne. Poroka je bila vsa v belih in zlatih tonih. Čudovito! Vietnamski del pa je narejen v dokumentarni fakturi. Najprej sem vse posnel na 16-mm trak, da bi tako dosegel čim bolj grobo zrno, vendar sem bil zelo razočaran nad tistim, kar so naredili v laboratoriju. Že tedaj so bili namreč filmi vse preveč kvalitetni! Z njimi ste lahko počeli, kar koli ste hoteli, a se kontrast vseeno ni hotel »pokvariti«, ni in ni hotel postati bolj grob... Film smo zato morali večkrat kopirati in ga tako navsezadnje »pokvarili« na dokumentarno raven.

Strukturo triptiha najdemo tudi v Nebeških vratih.

Če se že pogovarjava o filmu **Nebeška vrata** (*Heaven's Gate*, 1980), tedaj mo-

ram posebej poudariti, da lahko govoriva o eni sami stvari — namreč o integralni verziji! Verzija, ki so jo skrajšali producenti, so namreč čisto navadne smeti! Iz nje je izginila vsa tista lepota filma, za katerega sem sicer prepričan, da je fascinanten. Mislim, da se ga bodo spominjali kot klasičnega dela. Včasih je na sporedu v Londonu ali Parizu. Za ta film smo ogromno raziskovali, predvsem stare fotografije in dagerotipije. Imeli smo tudi izvrstne pogoje za delo. Zgradili smo celo mesto, da bi lažje pričarali okolje. Mislim, da gre za eno mojih najboljših del, in zato zares ne razumem kritikov, ki so film povozili.

Z Markom Rydellom ste sodelovali kar trikrat. Kakšni so vaši vtisi, glede na to, da je Rydell igralec in režiser?

Cinderella Liberty (1973) je eden od mojih najpriljubljenjših zgodnjih filmov. Krasna zgodba. Veliko sem eksperimentiral s *flashingom* (vnaprejšnja osvetlitev traku, op. p.) in z zlatimi toni, ki sem jih postavljaj nasproti realističnim svetlobnim elementom. Skupaj sva delala tudi film **The Rose** (1979). Bette Midler še nikoli ni bila videti tako lepa! Pri tem filmu sem res užival. Še posebej so mi pri srcu koncertni prizori, ki smo jih delali s sedmimi kamerami in s helikopterji. Na pomoč sem poklical nekaj svojih prijateljev: Wexlerja,

Kovacsja, Reizmana. Vrnili sem jim pomoč med snemanjem Scorsesejevega **Poslednjega valčka** (*The Last Waltz*, 1978): poklicali so me za uro ali dve, ostal pa sem neprekinjeno celih deset ur.

Z Rydellom sem delal tudi **Reko** (*The River*, 1984). To je neke vrste socrealistični film o ameriških farmerjih. Med snemanjem **Reke** sem dobesedno oponašal kadre iz nekega madžarskega filma petdesetih let, ki se imenuje **Malo zemlje pod tvojo peto**. Še posebej to velja za prizore poplave, ki so popolnoma identični.

Tudi Brian DePalma je režiser izjemne vizualne prefinjenosti...

Užival sem med snemanjem **Obsesije** (*The Obsession*, 1976) z njim, posebej italijanskega dela, ki se dogaja v Firencah. Zelo sem bil zadovoljen s kolorizmom tega filma. Vendar je prav grozljivo, kako hitro barve bledijo. Nedavno sem gledal kopijo nekega mojega filma v Franciji... To je zares porazno spoznanje.

Delala sva tudi film **Strel ni bil izbrisan** (*Blow Out*, 1981). Znova je šlo za barvno zelo zanimiv film. Odločili smo se, da bo rdeče-belo-plav — kot ameriška zastava. Tudi Travolta je bil odličen. In znova kritikom ni bil všeč. Zdi se, da vsak film, ki mi je pri srcu, pri kritiki propade. Ne vem, kje je napaka. Se motim jaz ali mogoče občinstvo...?

... ali pa ameriški kritiki?

Res ne vem. Ista zgodba se je ponovila s **Kresom ničevosti** (*The Bonfire of the Vanities*, 1990), ki ga je kritika dobesedno pregazila. Gre pa za odličen film. Izredno je satiričen in kritičen do sodobnega ameriškega življenja. Ves čas smo delali film na robu groteske, kar se pozna tudi na vizualni ravni: barve so za nianso premočne, objektivni za nianso preširoki. Mi smo torej delali satiro, kritika pa je očitno hotela socialno dramo.

Nam lahko kaj več poveste o fascinantnem prvem kadru tega filma?

Uvodni kader **Kresa ničevosti** je posnet s *steady-camom*, traja pa pet minut in dvajset sekund. Limuzina pripelje v podzemno garažo. Bruce Willis izstopi in gre po stopnicah. Nato vstopi v električni avto, ki vozi skozi nekaj sto metrov dolg predor. Med številnimi statisti sva tudi midva z Brianom kot zavorovalna agenta. Bruce izstopi in gre do paparazzov, ki ga fotografirajo v te-

ISABELLE HUPERT IN KRIS KRISTOFFERSON V FILMU **NEBEŠKA VRATA** (*HEAVEN'S GATE*, REŽIJA MICHAEL CIMINO, 1980).



mačnem prostoru... Nato vstopi v drug predor, gre skozi kuhinjo, pa v dvigalo in še po enem hodniku... Končno le prispe do velike sobane, kjer petsto gostov čaka prav nanj. Bil je to zelo kompliciran kader. Velikokrat smo ga morali poskušati, pogosto sem popravljal luč. Razsvetljava je morala biti neopazna in realistična. Treba je bilo pač razsvetliti temne prostore. V garaži smo zato uporabili neonske luči, v predoru pa je bilo treba pridušiti svetlobo, saj jo je bilo preveč. Razsvetljava smo postavljali cel dan in nato en dan samo poskušali. Naslednji dan smo snemali ponoči — in to spet celo noč. Naredili smo trinajst ponovitev — in za film končno uporabili zadnjo, trinajsto!

Nedavno ste z Jackom Nicholsonom delali film *Two Jakes*. Kako je bilo delati nadaljevanje filma, ki je med drugim znan tudi po izvrstni fotografiji Johna A. Alonza?

Nisem nadaljeval v smeri filma *Kitajska četrt* (*Chinatown*, 1974), ker mi preprosto ni všeč! Zdelo se mi je, da bom bolje opravil posel, če v celoti pozabim prejšnji film. Tako sem se tudi dogovoril z Jackom. Bilo je zelo zabavno. Veste, rekel mi je, da on gleda na življenje s 85 %-filtrom — gre seveda za stekla njegovih očal, ki jih ves čas nosi. Ta zatemnitev mu godi. Sicer pa sem fotografijo zasnoval po vzoru starih črno-belih filmov. Film je sicer posnet v barvah, vendar sem luči postavil kot za črno-bele filme. Uporabljal sem izključno ozke in široke objektivne, tako da ni praktično niti enega kadra, ki bi bil posnet z normalnim objektivom.

Sodelovali ste tudi s starimi mojstri, kakršen je Don Siegel?

Žal film *Lumpi* (*Jinxed!*, 1982) ni bil dober. Bilo je veliko problemov, ker se Bette Midler in Don nikakor nista mogla sporazumeti. On je bil tedaj že precej star in brez kondicije. Zgodba je bila neumna. Kaj naj še rečem o tem? Tudi moja fotografija je bila bolj povprečna...

V intervjujih ste pogosto izjavljali, da je *Odrešitev* vaš priljubljeni film.

No, ja, od starejših imam rad tudi film *McCabe & Mrs. Miller* (Robert Altman, 1971). Je pa res, da je *Odrešitev* (*Deliverance*, John Boorman, 1972) moj priljubljeni film, saj je tudi John Boorman izvrsten režiser. Na snemanja je vedno

prihajal pripravljen, natančno je znal razložiti, kaj hoče. Kljub temu pa je bil vedno pripravljen prisluhniti sugestiji. Tudi tu je bilo ogromno kadrov, ki smo jih snemali v vodi; lokacije so bile tako komplicirane, da se jim je bilo težko približati celo s terenskimi vozili; ceste so bile ves čas razmočene od obilnega dežja... Komaj smo se prebili do vode, že smo z igralci splezali v kanuje in gumijaste čolne, namestili vanje opremo in se spustili po reki navzdol, vse dokler nismo našli primerne kraja za snemanje.

Bi lahko v vašem delu navedli vplive starejših snemalcev? Se morda čutite posebej blizu kateremu od vaših kolegov?

Z velikim zadovoljstvom gledam delo Vitoria Storara, cenil sem Douglasa Slocombea in Braddyja Younga med Angleži... Od starejših pa... tisti, ki je delal *Državljana Kanea* (*Citizen Kane*, Orson Welles, 1941)...

... Greg Toland...

Ja, on. Njegovo delo izjemno cenim. Njegove filme pogosto gledam. Sicer pa so direktorji fotografije prisotnejši v Evropi. Vedno je bilo tako. Kameron od začetka dela skupaj z režiserjem. Skupaj pripravljata film in se o njem ogromno pogovarjata. V Ameriki ni tako, ker avtorska teorija, ki sicer izvira iz Francije, postavlja režiserja za glavnega in edinega tvorca filma. To je močno pokvarilo odnose, saj režiserji radi dirigirajo in so pri tem prepričani, da edino oni delajo film. Ta odnos ni dober, saj je film kolektivno kreativno delo. Zato so tudi rezultati skupni.

Zdi se, da je krog zaključen. Spet ste v Budimpešti?

Tu sem s čisto posebnim vzrokom. Spremenil sem namreč poklic — postal sem režiser! Režiram svoj prvi film in pravkar sem končal snemanje (pogovor je bil opravljen sredi oktobra 1991, op. p.). Naslednji teden se selim v montažo. Film bo končan do konca leta 1991. Rad režiram!

Ste lahko nekoliko manj skrivnostni? Lahko izdate vsaj naslov filma?

Ne boste verjeli, vendar naslova še nimamo. Moja ideja je, da bi se imenoval *Dediščina* (*Inheritance*). Delovni naslov je zaenkrat *Razvratni oče* (*Prodigal Father*), vendar to ni pravi naslov — saj ni niti učinkovit, niti ne ustreza dogajanju v filmu...

... v katerem pa se dogaja — kaj?

Imam dve veliki zvezdi, Michaela Yorka in Liv Ullman. Zgodba govori o madžarskem igralcu (York), ki ga je oče zapustil in je zato odraščal z materjo. Mati je po ločitvi prepovedala možu, da bi kakorkoli videl otroka pred njeno smrtjo. Mati umre, oče se želi spoznati s sinom, vendar ta noče o tem niti slišati. To je predzgodovina filma. Film se prične z očetovo smrtjo. Sin šele tedaj spozna, da je pravzaprav zapravljen pri ložnost, da bi ga sploh spoznal. Odpravi se v Jeruzalem, kjer je oče živel, da bi tam kar največ izvedel o njem. Tam spozna mačeho, s katero se sprva prepirata, nato pa se postopoma vse bolj zaljubljata drug v drugega. In tedaj se prične melodrama...

Kdo je bil vaš direktor fotografije?

Gabor Szabo. Najprej sem hotel kar sam snemati, vendar sem na srečo še pravočasno spoznal, da ne morem hkrati režirati in fotografirati. Večina filma je posneta v studijih v Budimpešti.

Kje je vaša prihodnost? Kot direktor fotografije ali kot režiser? Ali pa imate morda v mislih že kako novo avanturo?

Mislim, da bom po sili razmer še naprej delal predvsem kot direktor fotografije, saj moram tako kot vsi drugi tudi sam pač služiti za življenje. Če pa po tem prvem filmu dobim ponudbo za ponovno režijo, jo bom zagotovo zagrabil z obema rokama. Na koncu razgovora sem imel vtis, da je Vilmos Zsigmond človek, ki se je vrnil domov.