



Osredotočajte se na slike

Vilmos Zsigmond v Ljubljani

VILMOS ZSIGMOND SPADA MED NAJBOLJ CENJENE SNEMALCE NA SVETU. MADŽAR, KI JE BUDIMPEŠTO ZAPUSTIL LETA 1956 MED REVOLUCIJO IN SE ODLOČIL SREČO POSKUSITI V HOLIVUDU, JE SKUPAJ S SVOJIM ALTER-EGOM, WILLIAMOM ZSIGMONDOM, KI MU JE POMAGAL NA ZAČETKU KARIERE, POSNEL SKORAJ 100 FILMOV. APRILA LANI SE JE MUDIL V LJUBLJANI, KJER JE SKRBEL ZA FOTOGRAFIJO PRI KOPRODUKCIJSKEM FILMU DEVIŠKI PLES SMRTI (A HALÁLBATÁNCOLTATOTT LEÁNY, REŽIJA ENDRE HULES), NA AGRFT PA JE JE IMEL TUDI PREDAVANJE OZIROMA »MASTER CLASS«, KI GA POVZEMAMO V NADALJEVANJU.

Ste politični ali ekonomski emigrant?

Dela je bilo v Budimpešti dovolj, po študiju na Akademiji za film sem začel delati v filmskem studiu, kjer sem bil asistent in potem filmski operater. Oktobra 1956, ko so v Budimpešto vkorakali Rusi, na Madžarskem ni bilo več varno in sva s kolegom Lászlóm Kovácsem, prav tako filmskim snemalcem, pobegnili najprej v Avstrijo in potem v Ameriko.

Je bilo težko začeti na novo, v neznanem okolju?

Prvih 10 let sva se preživljala s filmanjem in se učila angleščine. Delala sva vse od razvijanja filmov dalje. Najboljša služba, ki sem jo imel v tistem času, je bilo fotografiranje za nekatere uveljavljene fotografske mojstre. Od njih sem se ogromno naučil. Tako sem postopoma začel delati filme, najprej nizkoprorračunske, ki smo jim takrat rekli »no budget«. Potem sva začela delati reklame, kar je bil velik korak, saj sva lahko končno uporabljala vso filmsko znanje z Madžarske pa še dobro sva zaslužila. Potem je prišla ponudba za prvi film. Izpadel je precej dobro in tako so začeli režiserji neodvisnih filmov klicati naju, mlada obetavna snemalca. V tem času sem posnel filme, kot sta *Kockar in prostitutka* (McCabe and Mrs. Miller 1971, Robert Altman), *Odrešitev* (Deliverance, 1972, John Boorman), in še nekaj zgodnjih neodvisnih ameriških filmov, ki so kmalu postali mainstream. Bila sva ob pravem trenutku na pravem mestu. Mlada, pogumna, delala sva drugače od ostalih.

Kar nekaj filmov ste posneli pod psevdonimom William ...

Ja, čeprav sem posnel okoli 94 filmov, jih boste pod mojim pravim imenom našli kakih 50. Posnel sem nekaj groznih filmov z groznimi naslovi, in sicer kot William Zsigmond. Če vidite film s tem imenom v špici, ga raje ne glejte (*smeh*). Najznamenitejši je *The Incredible Strange Creatures Who Stopped Living and Became Mixed-Up Zombies* (1964, Ray Dennis Steckler). Totalno neumen film. Toda tako sva začela ...

Kdo ima glavne zasluge za dober film?

Seveda si tudi filmski snemalci pripisujemo del zaslug za dober film, vendar tu ne smemo pozabiti na dobrega producenta, igralce, zgodbo ... Zraven mora biti dober režiser, ki si mora res želeli delati filme, s slikami in jih narediti vizualne. In to je to. Zmeraj gre za

slike in to je najlepša stvar pri filmu. Ne gre toliko za dialoge, saj dialoge in besede lahko odlično uporabljate pri pisanju romanov, v dobrih gledaliških predstavah. Filmi pa potrebujejo slike. Gre za slike in to rečem vsakemu, ki hoče biti direktor fotografije ali režiser. Osredotočajte se na slike.

Sodelovali ste praktično z vsemi velikimi iz posla: Nicholsonom, Altmanom, De Palmo, Ciminom, Gibsonom ... Se je kdo posebej izkazal v vaših očeh?

Jack Nicholson je odličen režiser. Seveda je odličen igralec, pa tudi režiser. Je zelo vizualen tip človeka. Robert Altman je bil odličen s kamero. Hotel je dolge in zahtevne posnetke. Včasih smo snemali zelo dolge kadre, v katerih se je kamera tudi premikala ... Danes slišite samo še: »Rez, rez, rez!« Tudi Brian De Palma je zelo vizualen režiser. In seveda Spielberg pa Boorman. To so bili zelo zanimivi dnevi in časi, ko so neodvisne filmske hiše lahko delale filme z malo denarja, ko igralci niso prejeli ekstremno visokih honorarjev in ko smo lahko delali zares dobre filme, z dobrimi režiserji. Takrat se studii niso vmešavali v naš posel, nikoli niso ukazali režiserju, da mora spremeniti konec filma ali karkoli. Danes stanejo dobri filmi okoli 200 milijonov dolarjev. Osebo si želim, da bi delali več t. i. majhnih filmov – prav zdaj delam takega. Še vedno ima nekaj ničel v proračunu (*smeh*), vendar je majhen film, ki ga snemamo s kamero Red. Do sedaj nisem posebno rad delal z digitalno kamero, ker pa nimamo dovolj denarja, se pač moram potruditi po najboljših močeh. A ne glede na to, da snemaš digitalno, lahko posnameš vizualno dober film, prav tako lep. Seveda potrebujemo dobro zgodbo, igralce ... In seveda dobrega kamermana.

Kako kot direktor fotografije sugerirate svojo vizijo režiserju, kako izkoristite svojo vizualno sposobnost?

Gre za sodelovanje, vsakič se trudim biti partner. Ne moreš kar prevzeti nadzora, režiser mora imeti kontrolo nad vsem. Ne le nad svetlobo in kamero in nad vizualizacijo, pač pa tudi nad zgodbo in igralci. Ne poskušam mu nečesa vsiliti, saj sama vizualizacija ne bo naredila dobrega filma. V dobrem filmu se mora vse ujemati. Vedno pa posvečam vso svojo pozornost osvetlitvi. Luč je najpomembnejša stvar za direktorja fotografije, režiser se ne ukvarja z njo; ne more postavljati luči, ustvariti atmosfere,

kot jo ustvarimo mi ... Sence so zame prav tako pomembne kot luč. Zato pravim, da mora direktor fotografije delati slike z lučmi. Mogoče kdaj rečem režiserju, da bi želel malo širši kader, ker me zanima, kje smo, zame je zelo pomembno, da to vem. Večina bi rada film videla in ne slišala. Zato je pomembno, da ne kažem zgodbe v televizijskem načinu z bližnjimi kadri oziroma s »talking heads«, ker me to ne zanima. Vsakdo lahko dela na tak način, brez izkušenj. Glede na to, da imam jaz 50 let izkušenj, pričakujem od režiserja, da bo to izkoristil.

Kako intenzivno sodelujete s scenografi, kostumografi in z drugimi sektorji?

Ponavadi nisem vpleten v scenografijo, ker ne vem, kaj hoče narediti režiser z igralci, ker ne vem, kakšna akcija bo. Premikanje igralcev je režiserjevo delo. Nikoli nisem rekel, da hočem okno tu ali tam ali kaj podobnega. Vedno pa povem scenografu ali oblikovalcu prostora, da hočem čim več virov svetlobe. Če snemam prizorišče, na katerem ni oken, potem bom prav gotovo rekel: »No, to je svetla sekvenca, toda kako jo bom osvetlil?« Potrebujem izvor svetlobe. Če je noč, potrebujem izvor umetne svetlobe. Ne morem delati pod ogromno lučmi, ki osvetlujejo ves prostor. To potem ni snemanje filma, to je televizijsko snemanje. Pa še televizijsko je bolje kot to. Videl sem odlična televizijska dela, ki so dobra zato, ker so začeli delati televizijske filme z dobro lučjo, atmosfero. Izgledajo kot igrani filmi, narejeni za kino. Krasno je bilo delati *Črna dalija* (The Black Dahlia, 2006, Brian De Palma) s scenografom Dantejem Ferrettijem. Njemu mi ni bilo potrebno povedati ničesar. Ko sem mu začel razlagati o barvah na stenah, mi je samo rekel: »Ne govori, vem, kaj hočeš. Hočeš temne stene, ne maraš belih sten.« Včasih se je zgodilo, da sem se skregal s scenografi, a sem vedno jaz potegnil kratko. Toda na srečo imamo dandanes digitalni intermediat, ki ga obožujem. Čeprav ne maram digitalne fotografije, mi je v veselje delo z digitalno postprodukcijo. Tako res lahko naredim stvari take, kot hočem sam. Potemnim belo, svetlo steno ali izbrišem sence mikrofonov, potemnim cevi na stenah kot pri *Črni daliji*, za kar smo imeli nekaj tednov digitalne postprodukcije. Včasih nimam dovolj časa, da bi stvar dobro posneli in jo pač posnamem na hitro in jo potem popravim z intermediatom. To je najlepša stvar pri digitalni postprodukciji.

Precej govorite o osvetljevanju interierjev. Kaj pa eksterierji? Na primer v vašem filmu *Nebeška vrata* (*Heaven's Gate*, 1980, Michael Cimino), ko ste večinoma snemali zunaj ...

Veste, kdo osvetljuje na tak način? Bog! (smeh). Določiti moraš pravi del dneva. In to naredim jaz. Recimo, da hočeš imeti zoro. Ponavadi ljudje takrat nočejo delati. Vendar jaz lahko rečem, da delamo ob sončnem zahodu, pa bo videti, kot je da sončni vzhod, ob predpostavki, da sonce ne zahaja prehitro, saj bi se potem videlo, da se premika v napačno smer. Film *Nebeška vrata* je bil odličen, vendar smo snemali samo med 5. in 7. uro zjutraj in zvečer. In vsi posnetki z ognjem so bili resnični! Néstor Almendros ni veliko uporabljal luči. V bistvu niti ni znal niti hotel uporabljati luči. Če bi režiser rekel, da posnamemo del scene tamle pri stolu in potem en del pri oknu, bi rekel: »Hm, ali ne bi posneli cele scene tam pri oknu, da mi ne bi bilo treba uporabiti luči?« Noben njegov film nikoli ni bil pretirano dodatno osvetljevan. In to je pri njem najlepše. On je bil res velik v uporabi eksterierjev!

Ali še vedno dodajate filtre med snemanjem na prizorišču ali jih dodajate v postprodukciji?

Mehke filtre sem začel uporabljati, ko so prišli na tržišče, in jih še vedno uporabljam, saj se mi zdijo čarobni. Menim, da je najučinkovitejša uporaba mehkih filtrov na samem prizorišču, ne pa mehčati sliko v postprodukciji. Nasploh mi niso všeč ostre leče. Veste, nekateri snemalci so nori na najnovejše, svetlobno najbolj občutljive leče. Jaz lahko naredim mehkejšo luč, vendar bom še vedno dodal mehke filtre na leče – uporabljam najcenejše leče. To pa zato, ker niso tako zelo ostre in so zato prijaznejše do človeškega obraza. Tudi moški igralci potrebujejo malce mehko. Razen seveda, če potrebuješ ostrino. Če hočeš na primer pokazati, kako star je nekdo. Samo v takšnih primerih bi uporabil ostre leče.

Kako se odločite za sodelovanje z določenim režiserjem, kako izberete film?

Ponavadi ga izberem zaradi tega, kar piše v scenariju. Ne maram nasilja v filmih, ni mi niti do tega, da bi delal 100 milijonov dolarjev vredne filme, kjer samo streljajo ljudi in kjer se skalpirajo in vsevprek brizga kri (smeh). To, kar na primer vidite v Tarantinovih filmih.



Vilmos Zsigmond z Valentinom Perkom, foto: Jaka Adamič

Menim, da je to nepotrebno. Ljudem lahko vzbudiš občutke groze tudi s čim drugim.

Ciminovega Lovca na jelene (*The Deer Hunter*, 1978) ste snemali šest mesecev. To je dolgo obdobje. Od kje črpate vso to energijo in dolgotrajno koncentracijo, da so vsi posnetki popolni?

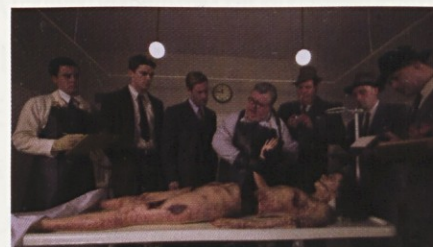
Vsak dan je drugačen, vsak posnetek je drugačen, vsaka postavitev luči. Nikoli ni bil problem v tem, da ne bi bil navdušen nad delom z dobrim režiserjem, saj je bil vsak dan neverjeten že, ker sem bil tam in delal stvari z dobrimi sodelavci. Seveda potrebujete dobro zgodbo in dober lik za dober film, ob nastajanju katerega ste navdušeni od prvega do zadnjega dne. Problem nastane, ko delate s slabim režiserjem, s slabo zgodbo in s slabimi igralci, saj neprestano mislite na to, da delate nekaj samo zaradi denarja. No, vsi ga potrebujemo, je pa vsekakor lepše, če služiš denar in obenem delaš umetnost.

Kako to, da ste tako intenzivno uporabljali zoom v *Kockarju in prostitutki*?

Zoom sem se naučil uporabljati prav z delom pri tem filmu, saj je bil Altman velik ljubitelj zoomov. Zelo inteligentno jih je uporabljal, saj jih je dobro kombiniral z vožnjami. Nisem tako zelo proti zoomom, da jih občasno ne bi uporabil. Pri filmu, ki ga trenutno delam, so me prosili za spisek z zahtevanimi objektivami in sem si rekel: »OK. Gre za nizkoprorračunski film, zato potrebujem 2 zoom objektivama, enega širokega in enega ožjega, ter 2 široka objektivama, ker z zoomom ne moreš posneti širokih kadrov.« To je to, 4 leče in

seveda zraven makro leča za bližnje posnetke. Ne potrebujem vsega, kar zahtevajo nekateri drugi direktorji fotografije: 12-, 14-, 18-, 21-, 24-, 27-, 30-, 32- do 180-mm objektiv. Ni mi potrebno zoomirati z zoom lečami. Pač postavim kamero, kjer mi odgovarja, zato ne uporabljam zooma, redko kdaj ga uporabim. Je pa uporaben v primerih, ko hočem hiter premik. Ne smemo pozabiti, da zoom leče vedno izgledajo enako. Če uporabljate na primer standardne objektivke, delujejo nekateri rumenkasto, drugi spet modro in tako dalje. Zakaj komplicirati in izbirati vse te različne objektivke, če lahko vse posnameš z dvema?

Še ena anekdota glede zoomov. Kubricku je bil zelo všeč *Kockar in prostitutka*, ki ga je gledal v Londonu. V sosednji kinodvorani je bila projekcija njegove *Odiseje 2001*. Altman je tako gledal *Odisejo 2001*, Kubrick pa *Kockarja in prostitutko*. Tako sta se srečala in Kubrick je Altmana takoj vprašal, kako mu je uspelo posneti tako lepe zoom posnetke in če jih je posnel sam. Altman mu je odgovoril, da ima za to svojega kamermana, to je vendar njegovo delo. Kubrick pa mu je odgovoril: »Pa si mu zaupal?« (smeh) Altman mi je seveda zaupal po 14 dneh, ko mi je natanko razložil,



Črna dalija



in z Žigo Koritnikom na otvoritvi njegove razstave v Španskih borcih, foto: Petra Cvelbar

kako se pravilno uporablja zoom objektiv. Vsega tega sem se naučil od njega in v to sem se zaljubil.

Kaj se pogovarjata z režiserjem, ko gresta prvič skupaj skozi scenarij? Kaj morate vedeti, da lahko dobro opravite svoje delo?

Včasih mi je zelo težko, saj ne poznam stila filma, dokler ne začnemo zares snemati. Stil je odvisen od scenografa in tega, kako bo prizorišče videti, kako so narejeni interierji, kaj delajo igralci, ali je komedija ali drama ... V Črni daliji smo od samega začetka vedeli, da hočemo narediti film noir. Pri takih filmih je zelo lahko določiti stil. Pri Lovcu na jelene pa je bilo zelo težko najti stil, saj gre v bistvu za tri različne filme. Začetek je drugačen, srednji del je spet drugačen in zaključek tudi. Zato smo se odločili za tri različne stile. Začetni del je bil bolj romantičen, z veliko barvami. Za srednji del, ki se dogaja v Vietnamu in je bil posnet na Tajskem, smo se odločili, da mora biti posnet v precej zrnatem dokumentarističnem stilu, saj smo vedeli, da bomo morali uporabiti precej dokumentarističnega materiala iz tistih dni. Zadnji del pa smo hoteli posneti na zelo

trezen, spet zelo drugačen način.

Za film *Bližnja srečanja tretje vrste* (Close Encounters of the Third Kind, 1972, Steven Spielberg) pa niti ne vem, če je sploh imel kakšen stil. Mogoče v zadnjih 40 minutah, ko smo uporabili veliko svetlobe, ki je prihajala iz luči vesoljskih ladij in ki je osvetljevala ljudi. Bilo je kot ognjemet, in vse je bilo narejeno z dodatnim osvetljevanjem. Stil je zanimiva zadeva, saj ga je zelo težko narediti. Odvisen je od režiserja in njegovega načina montaže, ali veliko reže ali pušča dolge sekvence. Danes režiserji velikokrat mislijo, da bodo z nemirno kamero dosegli dober stil. Najlažje je imeti tak stil, s kamero, ki se trese, brez osvetlitve, ki naj bi izgledal kot dokumentarec, kot da si tam. Zakaj bi moral biti tam? Pa saj vendar delamo igrani film, prikazujemo zgodbo, ki jo je nekdo napisal, nekdo jo režira, jaz jo snemam, igralci igrajo, in tako je prav. Ne pa dokumentaristični stil – le če je seveda potreben. Nekateri režiserji so to znali uporabljati in so za to prejeli oskarje.

Nekateri trdijo, da so digitalne kamere že občutljivejše od filmskih in se zelo obnesejo pri snemanju ponoči ...

Prehitro je še, da bi to lahko trdili. Na primer, s kamero, s katero zdaj snemam, lahko snemam z 250 ASA. S kamero The Genesis in Sonyjevo kamero sem lahko snemal s 500 ASA. S filmsko kamero pa sem lahko pred tem snemal s 1000 ASA, pa tudi ko sem snemal s 500 ASA s filmsko kamero, sem dobil boljše rezultate kot pri 500 ASA na digitalni kameri. Do sedaj je krožilo v filmski javnosti napačno mnenje, da digitalna kamera v temi vidi bolje od filmske. Z naslednjo digitalno kamero Red, ki bo prišla na trg, pa bo že mogoče snemati s 800 ASA. Torej lahko rečemo, da bodo digitalne kamere kmalu občutljivejše od filmskih. Vendar se to do danes še ni zgodilo.

Prihaja nova generacija režiserjev in snemalcev, za katere je snemanje s filmsko kamero že passé ...

Res bo kmalu passé, s tem se moramo sprijazniti. Nič nimam proti, vendar mora biti res tehnično boljše. Imamo pa še vedno problem, kako učiti filmsko snemanje v šolah, saj se s tem ne boste naučili uporabljati luči. Če delate igrane filme in hočete poudariti atmosfero, se morate naučiti osvetljevat, kako to ustvari razpoloženje. Digitalna kamera ima to prednost, da jo lahko le prižgeš in ti sama ponudi sliko, v katero se boste zaljubili in jo boste uporabili v svojem filmu. Jaz bi si še vedno želel, da bi se morali filmskega snemanja v šolah najprej začeti učiti s filmsko kamero. Naj sami nastavijo zaslonko, osvetlujejo, nastavijo čas in razmišljajo o profilu, o različnih pogledih. Ko enkrat to obvladaš, potem pojdi in snemaj z digitalno kamero.

Vilmos Zsigmond je imel aprila 2010 »master class« na povabilo našega direktorja fotografije in predstojnika katedre za kamero na AGRFT Valentina Perka, ki se mu zahvaljujemo za posnetek, Simonu Tanšku pa za strokovni pregled zapisa. Film *Deviški ples smrti*, delno posnet tudi v Vibi, naj bi prišel na spored naših kinematografov v naslednjih mesecih.



Lovec na jelene



Kockar in prostitutka



Lovec na jelene