

Színház- és Filmművészeti Egyetem Doktori Iskola

A SZÍNES FILM TÖRTÉNETE A MAGYAR FILMBEN 1945 UTÁN

– *A színes film három hulláma* –

Doktori Értekezés (Ph.D.)

Kovács Ágnes

2024

Témavezető: Dr. habil, Gelencsér Gábor, egyetemi docens

TARTALOM

1. Bevezető	4
1.1. Kvantitatív kutatás.....	7
1.2. A színes film korszakhatárai.....	8
1.3. Komparatív kutatás – technika- és stílustörténet.....	9
1.4. Fogalmi keretek.....	12
2. Nyersanyag-történeti áttekintés	19
3. Stílustörténeti áttekintés	27
3.1. A színes film esztétikája.....	28
3.2. A színes film első hulláma (1949–1954)	38
3.2.1. A <i>Ludas Matyi</i> színeképelemzése.....	40
3.3. A színes film második hulláma (1968–1974).....	48
3.3.1. Szimbolikus és grafikus színhasználat.....	51
3.3.1.1. A <i>Fényes szelek</i> színeképelemzése	52
3.3.1.2. A <i>Magasiskola</i> színeképelemzése.....	56
3.3.2. Érzéki színhasználat.....	58
3.3.2.1. Az <i>Ismeri a Szandi mandit?</i> színeképelemzése.....	59
3.3.3. Tudatfilm	62
3.3.3.1. A <i>Szerelmesfilm</i> színeképelemzése	63
3.3.4. Tudatfilm és szecesszió	65
3.3.4.1. A <i>Szindbád</i> színeképelemzése.....	68
3.3.5. Szecesszió	71
3.3.5.1. Az <i>Egy erkölcsös éjszaka</i> színeképelemzése	71
3.4. A színes film harmadik hulláma (1980–1985).....	75
3.4.1. Önreflexív (mozgó)képtörténet.....	79
3.4.1.1. A <i>Psyché</i> színeképelemzése	79
3.4.2. Pseudo art.....	92
3.4.2.1. Az <i>Őszi almanach</i> színeképelemzése.....	92
3.4.3. Dekonstruktivizmus és pop art	98
3.4.3.1. Az <i>Eszkimó asszony fázik</i> színeképelemzése	98
4. Összegzés	113
5. Köszönetnyilvánítás	115
6. Bibliográfia	116

7. Filmográfia	123
8. Képjegyzék	126
9. Fordítás	166

1. Bevezető

Dolgozatomban a színek változó használatát és jelentését vizsgálom a magyar filmtörténetben, az első színes film megjelenésétől a rendszerváltásig bezárólag.

A szín áthatja az egész filmtörténetet, ugyanakkor a szín tanulmányozása a film vonatkozásában eddig csak töredékesen teljesült. Az elmúlt évtizedekben számos történeti tanulmány jelent meg a szín és a film összefüggésében, de ezek jellemzően a szín egyes aspektusaira összpontosítottak. Ezek a tanulmányok magukban foglalják a korszak- és ország specifikus történeteket, a technológiai, esztétikai, gazdasági és ideológiai tényezőket különböző módon, mégis együttesen vizsgáló összefüggéseket, valamint a színes film terén maradandót alkotó filmkészítőkhöz fűződő anekdoták sorát.¹ A felsorolt megközelítések alapján készült szövegek többsége leginkább cikkek, esszék, kiáltványok, illetve mindezeket egybegyűjtő antológia kötetek-formájában jelentek meg.² Az 1970-es évek végétől kezdődően a legtöbb színes film történet pedig abból a meggyőződésből íródott, hogy a színes film esztétikája a technológiai, gazdasági és ideológiai tényezők kombinációjától függ.³ Ezeket a szövegeket egészítik ki azok az átfogó művek, amelyek a szín filmtörténetben betöltött szerepének tárgyalásán túl elméleti keretet nyújtanak a szín megértéséhez és értelmezéséhez. Az elméleti megközelítések közül kiemelkedik az a fekete-fehér és a színes filmek koncepcionális szétválasztását elutasító vonulat, amely szerint a szín és a film kapcsolatának a története,

¹ Technológiai történetek: Ryan, Roderick T.: *A History of Motion Picture Color Technology*. London, Focal Press, 1977.; Haines, Richard W.: *Technicolor Movies*. Jefferson, NC, McFarland and Company, 1993.

Esztétikai történetek: Kalmus, M. Natalie: Color Consciousness. *Journal of the Society of Motion Picture Engineers*, 1935/2.; 139-147. Johnson, William: Coming to Terms with Color. *Film Quarterly*, 1966/1. 2–22.; Durnat, Raymond: Colours and Contrasts. *Films and Filming*, 1968/2. 58–62.

Anekdotikus történetek: Kalmus, Herbert T.: Technicolor Adventures in Cinemaland. in: R. Fielding (szerk.): *A Technological History of Motion Pictures and Television: An Anthology from the Pages of the Journal of The Society of Motion Picture and Television Engineers*. Berkeley, University of California Press, 1967.; Basten, Fred E.: *Glorious Technicolor: The Movies' Magic Rainbow*. London, Thomas Yoseloff, 1980.

Korszak- és országspecifikus történetek: Andrew, Dudley: The Post-War Struggle for Colour. in: S. Heath – T. de Lauretis (szerk.): *The Cinematic Apparatus*. London, Macmillan Press, 1980. 61–75.; Gunning, Tom: Colorful Metaphors: The Attraction of Color in Early Silent Cinema. *Fotogenia*, 1995/1. 249–255.

² Antológia kötetek: Dalle Vacche, Angela, and Price, Brian (szerk.): *Color: The Film Reader*. New York, Routledge, 2006.; Everett, Wendy (szerk.): *Questions of Colour in Cinema: From Paintbrush to Pixel*. Bern, Peter Lang Publishing, 2007.; Batchelor, David. (szerk.): *Colour*. Cambridge, MA, MIT Press, 2008.

³ Kindem, Gorham: Hollywood's Conversion to Colour: The Technological, Economic, and Aesthetic Factors. *Journal of the University Film and Video Association*, 1979/31. 29–36.; Buscombe, Edward: Sound and Colour. in: B. Nichols (szerk.): *Movies and Methods*. Berkeley, University of California Press, vol. 2, 1985.; Neale, Stephen: *Cinema and Technology: Image, Sound, Colour*. London, Macmillan, 1985.

valójában a szín és annak hiányának a történeteként írható le. Az idevágó munkák közül a legkiemelkedőbb Jacques Aumont *La Couleur en Cinéma*⁴ (1955) című antológiája, valamint Richard Misek *Chromatic Cinema*⁵ (2010) című kötete, amelyek egyaránt szoros összefüggésben tárgyalják a fekete-fehér és a szín kapcsolatát. Szövegeikből az is kirajzolódik, hogy a szín és annak hiányán alapuló szempontrendszer történeti és esztétikai elemzések során egyaránt alkalmazható. Tehát amikor a szín és a film kapcsolatának a történetét a szín és annak hiányának a történeteként írjuk le, akkor ezt a szemléletet kiterjeszthetjük különböző történeti (korszak-, ország- és folyamat-specifikus, technológiai, intézményi, gazdasági, ideológiai és kulturális) vizsgálódásokra, illetve esztétikai elemzésekre egyaránt. Dolgozatom írásakor ezt a megközelítést a kutatás első fázisát jelentő kvantitatív analízis során igyekeztem alkalmazni.

A szín és a film összefüggéseinek feltárása ezidáig feldolgozatlan területe a magyar film történetének. A színes film esztétikai megközelítését a hetvenes évektől elsősorban filmkritikai szempontként, a szín narratív funkcióinak vizsgálata jelentette. A filmkritikákon túl a szín filmes vonatkozásainak tárgyalása pedig leginkább elméleti szövegek formájában jelentkezett, ezek közül a legkiemelkedőbbek Bíró Yvette és Mészöly Miklós nevéhez köthetők. Bíró Yvette *A film formanyelve*⁶ (1964) című kötetének *Szín* alfejezete a szín szimbolikus jelentésrétegeivel foglalkozik. Mészöly Miklós témába vágó *Film és szín*⁷ (1977) című esszéjében pedig szoros összefüggésben tárgyalja a fekete-fehér és a szín kapcsolatát, ahogyan ezt a szöveghez írt előtanulmányának címe, *A fekete-fehér és a színes film*⁸ is jól mutatja.

A szín és a film témája a magyar szakirodalomban tehát különböző megközelítésekben és szórványosan jelentkezett. Ugyanakkor szeretném hangsúlyozni, hogy dolgozatom elsődleges célja a szakirodalmi hiánypótláson túl, a filmtörténeti korszakhatárok revizionista tanulmányozásának igényére vezethető vissza. Kiemelve, hogy a magyar filmtörténet periodizációjának felülvizsgálata során nem a korábbi, más szempontú korszakolások megkérdőjelezését, felülírását célozza meg, hanem azok kiegészítését. Ennek megfelelően a továbbiakban a szakmailag elfogadott magyar filmtörténeti korszakhatárok új határpontokkal való kibővítésének relevanciája mellett igyekszem érvelni.

⁴ Aumont, Jacques (szerk.): *La Couleur en cinéma*. Párizs, Cinémathèque Française, 1995.

⁵ Misek, Richard: *Chromatic Cinema, A History of Screen Color*. Hoboken, Wiley-Blackwell, 2010.

⁶ Bíró Yvette: Szín. in: Bíró Yvette: *A film formanyelve*. Budapest, Gondolat Kiadó, 1964. 36–45.

⁷ Mészöly Miklós: Film és szín. in: Mészöly Miklós: *A tágasság iskolája*. Budapest, Szépirodalmi Könyvkiadó, 1977. 149–167.

⁸ Mészöly Miklós: A fekete-fehér és a színes film. in: Mészöly Miklós: *A pille magánya*. Pécs, Jelenkor Kiadó, 2006. 268–281.

Ha megfigyeljük az egyetemes filmtörténet mérföldköveit és korszakhatárait, akkor arra lehetünk figyelmesek, hogy azok jellemzően stílus-, intézmény- és társadalomtörténeti eseményekkel, illetőleg egy technikatörténeti változással hozhatók összefüggésbe. A technológiai fejlődésből kiindulva megállapítható, hogy a filmtörténeti kánon a némáról hangos technikára váltás időpontját, és ezáltal a néma- és hangosfilmkorszak határát, az első hangosfilm megjelenéséhez köti. Ez többek között azzal magyarázható, hogy *A jazzénekes* (1927) megjelenését követő két évben jószerével végbemegy a technológia váltás, a némafilm dominancia hangosfilm dominanciába fordul át, és ezzel egyidejűleg átlépünk a hangosfilmkorszakba. Éppen ezért elmondható, hogy a némáról hangosfilmre váltás időpontja lényegében egybeesik az első hangosfilm megjelenésével. Továbbá az is elmondható, hogy ez a filmtechnológiai mérföldkő egyúttal filmtörténeti korszakhatár is egyben. A technológiai fejlődés felől való narráció igénye tehát nem teljesen idegen a filmtörténet írás hagyományától. Nem idegen, ugyanakkor az egyetemes film történetében valójában egyedülálló technikatörténeti korszakhatár a néma-hangos váltás – akárcsak a magyar filmtörténetben. Annál inkább figyelemreméltó, hogy a fekete-fehérről színes technikára váltás egyáltalán nem szerepel sem a nemzetközi, sem a magyar filmtörténetírás állomásai és korszakhatárai között. Az egyetemes filmtörténetben a fekete-fehér és színes film váltást jellemzően nem egy konkrét filmhez vagy évhez köthető fordulatként, hanem átmeneti folyamatként értelmezik. A konkrét váltás megállapításának, illetve a korszakhatárok kijelölésének az elmaradása egyfelől az első színes film megjelölésével kapcsolatos konszenzus hiányára vezethető vissza. Az átmenetiség másfelől azzal is magyarázható, hogy a fekete-fehérről színes technikára való átállás – a hangosfilmmel ellentétben – egy megszakításokkal és ingadozásokkal terhelt hosszú folyamat következtében zajlott le. Az átmenet irányvonalai nagy vonalakban a fekete-fehér dominanciából a színes dominanciába vezető tendenciával írhatók le. A fekete-fehér továbbá jellemzően kétféleképpen értelmeződik a filmtörténetben: az 1960-as évek előtti időszakban esztétikai alapértelmezettként, az 1960-as évek közepe óta pedig alkalmi sajátosságként.⁹

A nemzetközi szakirodalom tehát nem jelöli ki a fekete-fehér és a színes film korszakhatárait, hanem pusztán átmeneti jellegéről tesz megállapításokat. Ám ez nem jelenti azt, hogy ne tehetnénk kísérletet a magyar fekete-fehér és színes film korszakhatárainak a megrajzolására. Elgondolásom szerint a fekete-fehér és a szín egymást áthatva és kölcsönhatásban van jelen a filmtörténetben. A színes film a fekete-fehérből alakult ki, a fekete-fehérré adott válaszként határozta meg önmagát, és vele szimbiózisban fejlődött. Ennek megfelelően dolgozatomban a korszakhatárok vizsgálatánál nem kizárólag a színes filmre

⁹ Miskolc, 2012.

összpontosítok, hanem a fekete-fehér és a színes film kölcsönhatására is, amely magában foglalja a színes film hullámzó jelenlétét és áramlását a filmtörténetben.

A fekete-fehérből színes dominanciába forduló átmeneti folyamat vizsgálatával és fontosabb fordulópontjainak meghatározásával tehát a magyar filmtörténet korábbi, más szempontú szakaszolásainak kiegészítését kísérem meg. Abban bízva, hogy egy új szempont bevezetése gazdagíthatja a magyar filmtörténet alakulásának olvasatát, percepcióját.

A kutatás módszertana az alábbi módon épül fel: a kezdeti fázisban kvantitatív módszerekkel vizsgálom a színes filmek számának hazai alakulását. Majd komparatív módszerekkel elemzem, hogy a színes filmek előfordulása miként korrelál a technika- és stílustörténeti változásokkal. Ezt követően tovább lépek a dolgozat fő korpuszát adó formaközpontú filmelemzések irányába, hogy a magyar színes film megjelenését–terjedését stílustörténeti oldalról további példákkal magyarázhassam.

1.1. Kvantitatív kutatás

A színes film korszakhatárainak, illetve a fekete-fehér–színes film váltás idejének a meghatározására számtalan megközelítési mód kínálkozik. A kutatás első lépéseként a szín és annak hiányán alapuló szempontrendszerből kiindulva a színes film számok alakulása felől közelítettem meg a témát. Ennek megfelelően először utánanézttem, hogy a magyar filmtörténeten belül mikorra tehető a „színes film váltás” éve, tehát melyik az az év, amikor már több a színes film, mint a fekete-fehér. A *Magyar Filmográfia*¹⁰ alapján sorra vettem, hogy 1949-től – ugyanis ekkor mutatták be az első egészestés, színes magyar játékfilmet, a *Ludas Matyit* – évente hány fekete-fehér és hány színes film készült. Az adatokat kezdetben 1975-ig bezárólag dolgoztam fel. A színes film megjelenése, majd arányának változása azonban felvetette a vizsgált időszak kiterjesztésének az igényét. Az időintervallum tágítása kapcsán felmerült a rendszerváltás és az ezredforduló is mint lehetséges korszakhatárok. Végül azért döntöttem a rendszerváltás mellett, mert az politikai korszakhatár és stílustörténeti állomás is egyben, és ez a kettősség nem mellesleg végig kíséri a színes film történetét is. Utóbbi tulajdonképpen az államszocializmussal kezdődik: hiszen az államosítás 1948-ra, az első színes film bemutatásának éve pedig 1949-re tehető. A rendszerváltás, pedig egy olyan filmtörténeti mérföldkő, amikor a színes film hegemoniája után ismét megjelenik a fekete-fehér, ráadásul ekkor már egyértelműen szerzői döntésként, egy fontos stílusirányzat, a fekete-széria jegyében. A dolgozat ívének tágítása, a színes film történetének lezárása – egy fekete-fehér irányzattal –, meglepő felvetésnek tűnhet, de mivel nem önmagában a színes film, hanem a színes és a fekete-

¹⁰ Varga Balázs (szerk.): *Magyar Filmográfia: Játékfilmek 1931–1997*. Budapest, Magyar Filmintézet, 1998.

fehér film dinamikája érdekel, ezért indokoltnak találom. Az időintervallumot tehát 1989-ig tágítottam. (1) Az így összegyűjtött adatok alapján megszerkesztett grafikonról pedig leolvashatóvá váltak a színes film terjedésének irányvonalai, ami nagy vonalakban – a nemzetközi trendekhez hasonlóan – a fekete-fehér dominanciából a színes dominanciába vezet. Ugyanakkor elgondolásom szerint ahhoz, hogy erről a témáról átfogó képet lehessen alkotni, ezt a nagyívű felosztást, szükséges közelebbről és részletesebben is megvizsgálni.

1.2. A színes film korszakhatárai

A hazai filmgyártás 1949 utáni időszakát a hetvenes évekig bezárólag alapvetően a fekete-fehér film határozta meg. Ezt az alaphelyzetet először az 1949 és 1954 közti időszakban jelentkező első színes hullám szakította meg, amikor pár év leforgása alatt aránylag sok, 34 filmből 12 volt színes. Ez a magas érték azzal magyarázható, hogy 1953 és 1954 között egyedülálló módon lényegesen több színes film készült, mint fekete-fehér. Azonban ez a kiugró eredmény egészen a hetvenes évekig nem ismétlődött meg, helyette egy hosszú átmeneti időszak következett. 1955 és 1967 között ugyanis miközben a filmek száma éves szinten egyre növekedett, a színes film változatlanul 0 és 3 között mozgott. Az ekkor készült 212 filmből mindössze 25 volt színes. Ez a konstans állapot végül 1968-ban megszakadt, 1968 és 1974 között ugyanis már 141 filmből 83 volt színes. Tehát ebben a hét évben több színes film készült, mint addig összesen. Éppen ezért, ha pusztán a számokat figyeljük, ez az időszak tekinthető a második színes hullám, és ezzel együtt a váltás idejének is. A váltás időszakán belül 1968 a színes film kezdő éve, amikor 3 helyett már 5 színes film készült. 1969 a fordulat éve, amikor az elkészült filmeknek már a fele színes (ami 10 fekete-fehér és 10 színes filmet jelent). 1970 a váltás éve, ekkor a mérleg nyelve végérvényesen elbillen a színes film javára. A hetvenes évek eleje pedig a színes film kibontakozásának tekinthető. Ezt követően, 1975-től a rendszerváltásig bezárólag a színes film érett korszakáról beszélhetünk, amelynek csúcspontja 1980–1981-re tehető, amikor a magyar film történetében először csak és kizárólag színes filmek készültek. Mivel ez a rendhagyó arányszám 1984-ben újra megismétlődött, ezért az 1980–1984 közötti időszakot tekinthetjük a színes film harmadik hullámának. A nyolcvanas évek második felét már alapvetően a színes dominancia és évi egy-két fekete-fehér film jellemzi. Ebben az időszakban 303 filmből 273 színes. Végezetül, ha kitekintünk a rendszerváltást követő évekre, a fekete-fehér filmek számának enyhe emelkedését láthatjuk. Míg a nyolcvanas évek végén átlagosan évi egy fekete-fehér film készült, addig 1991 és 1993 között ez a szám 3–4-re emelkedett. Ezek a kvantitatív mérések tehát a kutatás megalapozását és a téma részletekbe menő feltárását teszik lehetővé.

1.3. Komparatív kutatás – technika- és stílustörténet

A továbbiakban ezeket a korszakhatárokat elsősorban kiindulási pontnak tekintem. Ugyanis a színes film időkereteinek definiálásánál a kvantitatív módszerekkel mérhető adatok felmutatása önmagában nem elegendő. A grafikonról leolvasható tendenciák verifikálásához a kutatás következő fázisaiban az ábrán körvonalazódó korszakhatárok mentén vizsgálom, hogy a színes filmek előfordulása miként korrelál a technika- és stílustörténeti változásokkal, valamint, hogy mindezen szempontok együttesen miképpen kerülnek kölcsönhatásba egymással. A komparatív módszerekkel végzett kutatás során számos lehetséges összehasonlítási szempont kínálkozott. A szempontrendszer felállításánál azért esett a választásom a technika- és a stílustörténeti komponensekre, mert a huszadik században keletkezett színes filmről szóló mozgóképtörténeti beszámolókból kirajzolódó fő narratíva alapvetően a kettő összefüggéseinek tárgyalásán alapszik.

Nevezetesen, hogy a valóság visszaadásának az igényét és a realista törekvéseket a technikai fejlődés motiválja.¹¹ E szerint ha megnézzük a filmnek mint médiumnak a technikatörténeti állomásait, azt látjuk, hogy minden egyes fordulópont a teljes realizmus elérése felé kalibrálja a filmművészetet. Ez a folyamat nagy vonalakban a következő mérföldkövek mentén írható le: a fotográfia megjelenése a rögzített állókép, a film megjelenése a mozgókép, a hangszáv megjelenése a hangosfilm, a színes eljárások megjelenése a színes film létrejöttét eredményezte. Mindezek szerint tehát a színes film megjelenése a kromatikus érzések hozzáadásával pontot tett annak a folyamatnak a végére, amely a valóság minél precízebb leképezését tűzte ki célul. Hiszen a mozgó-hangzó-színes film már képes hűen visszaadni mindazt, amit akusztikailag vagy vizuálisan érzékelünk a világból. És ez a továbbfejlesztett realizmus lehetővé teszi az élet és a természet legteljesebb ábrázolását.¹² Természetesen az a feltételezés, hogy minden kulturális változást önmagában a technológiai fejlődés motiválna, könnyedén megkérdőjelezhető. Hiszen a színes film történetét különböző irányú stílustörténeti vonulatok és megszakításokkal terhelt tendenciák alakítják. Ezek közé tartoznak „a realizmus általános fogalmaitól való eltávolodás, vagy éppen a realizmus felé való elmozdulás irányvonalai, a túl korán megjelenő, meghonosodni képtelen technológiák, vagy éppen a megvalósításukhoz szükséges technológiákat megelőző ötletek, valamint a radikálisan új

¹¹ Kalmus, M. Natalie: Color Consciousness. *Journal of the Society of Motion Picture*, 1935/8. 139. A szöveg a disszertáció írásakor nem elérhető magyarul, a dolgozat író által fordított magyar változat a melléklet 153–161. oldalán található.

¹² Kalmus i. m. 139.

megoldások felbukkanása és beolvadása az uralkodó kultúrába”.¹³ Ebben az összefüggésrendszerben az a fajta felfogás, amely a realista törekvések mozgatórugóját kizárólag a technikai fejlődésében látja, a szín megjelenését pedig ennek a folyamatnak a lépcsőfokaként értelmezi, pusztán egy narratíva a sok közül. Ugyanakkor a technológiai determinizmus elutasítása, nem jelenti közvetlenül az azzal ellentétes nézet proponálását sem, miszerint a technológia csupán a kulturális változások megtestesítője.¹⁴ Elgondolásom szerint a fekete-fehér és a szín változó használatát a technológiai fejlődés, illetőleg a különböző esztétikai felfogások és stílustendenciák egyaránt motiválják.

Technikatörténet

A szín egyrészt technológia, amelynek segítségével kulturális termékek hozhatók létre (pl. színes festék), másrészt e termékek alkotóeleme (egy festmény színe). A színes filmek tehát elkerülhetetlenül függenek a színtechnológiától – például a kézzel festett filmek részben azért néznek ki teljesen másképp, mint a Technicolor filmek, mert más eljárással készültek.¹⁵ A színes film történetében megkerülhetetlen kulcskérdés, hogy a filmképen látott szín pontosan milyen kölcsönhatásban áll a létrehozásához használt technológiákkal. Ebből a megfontolásból kiindulva dolgozatomban eltekintek a filmkészítés első évtizedeiben megjelent, majd rövid időn belül eltűnt több tucat korai színes eljárás bemutatásától, és elsősorban azokra a technológiákra összpontosítok, amelyek tartósan befolyásolták a színes film esztétikáját.

A színes film korszakhatárait tehát a filmtechnológiákon belül is elsősorban a különböző színes nyersanyag eljárások felől közelítem meg. Azzal a reménnyel, hogy az elemzés során világossá válik, a grafikonról leolvasható eredmények hogyan korreálnak a nyersanyag történeti változásokkal. Amennyiben egymást támogatják, az a fentebb megadott korszakhatárok relevanciáját erősíti, amennyiben viszont eltérést mutatnak, az az időkeretek újra definiálását vonja maga után. A több különböző szempont bevonása a színes film váltás pontos idejének megállapítása mellett további célt is szolgál. Ugyanis a színes film alakulását illusztráló grafikon miközben nagyon pontos adatok leolvasását teszi lehetővé, közben rengeteg kérdést is felvet. A nyersanyag történetet érintő fejezetben a nemzetközi kontextus felvázolása azért válik

¹³ Mivel a szöveg a disszertáció írásakor nem elérhető magyarul, minden esetben a saját fordításomat használom, és lábjegyzetben közlöm az eredeti változatot: “These include moves away from as well as toward common notions of realism, meanings morphing and inverting, technologies appearing too early to become established, ideas pre-dating the technologies needed to implement them, and occasional appearances of the radically new, followed by the absorption of innovation into dominant culture.” Miskolc i. m. 2.

¹⁴ Kalmus i. m. 139.

¹⁵ Miskolc i. m. 2.

megkerülhetetlenné, mert a színes film eljárások kidolgozásával kapcsolatban már a huszadik század első felében számos meghatározó eredmény született világszerte. Ebben a fejezetben többek között azt is vizsgálom, hogy a hazai filmgyártás mikor és hogyan csatlakozott rá a nemzetközi színes áramlatra. Ezt követően pedig a dolgozat fő kérdéskörét érintve a nyersanyag hazai elérhetőségének és a színes film éves termésének kapcsolatát ismertetem.

Stílustörténet

A fekete-fehér és a szín változó felhasználásának vizsgálata során ugyanakkor azt is figyelembe kell venni, hogy a fekete-fehér és a szín alkalmazása milyen esztétikai felfogások mentén szerveződik. A különböző eljárások gyakorlati alkalmazása és a hozzájuk kapcsolódó esztétikai felfogások ugyanis végtelen oksági hurokban táplálják, kölcsönösen alakítják egymást. Ennek megfelelően a dolgozat egyik fő célja, hogy feltárja azokat az ideológiai, kulturális és esztétikai jelenségeket, amelyek a szín használatát alakítják.

A stílustörténeti áttekintésről szóló fejezet az államszocializmus kezdetétől a rendszerváltásig bezárólag öleli fel a színes film alakulását, kitekintésszerűen nemzetközi, átfogóbb megközelítésben hazai szinten. A nemzetközi kitekintés a kontextus megteremtése mellett a magyar és egyetemes tendenciák között létrejövő kölcsönhatások kimutatása miatt is elengedhetetlen. Ezt a fejezetet, amely a dolgozat fő korpuszát adja, további három nagyobb alfejezet tagolja. Itt elsősorban a magyar színes film történet azon korszakaira koncentrálok, amelyek a színes film dominanciájával írhatók le, illetve amelyek hosszú távon befolyásolták a színes film esztétikáját. A színes film számok hazai alakulásából kirajzolódó tendenciák közül az első színes hullám (1949–1954), a váltás időszakával egyszerre jelentkező második hullám (1968–1974), illetőleg a nyolcvanas évek első felére tehető harmadik hullám (1980–1984) lesz érdekes. A korszakok elemzése során elsősorban azt igyekszem kimutatni, hogy milyen szempontok határozták meg az adott időszak színhasználatára vonatkozó fő nézeteket. Elgondolásom szerint a színes film korai korszakát elsősorban ideológiai, a színes film váltás időszakát szerzői, míg a harmadik hullámmal mintegy átfedésben jelentkező, új érzékenység irányzatát képzőművészeti, illetve intermedialis törekvések motiválták.

Az egyes korszakok stílustörténeti áttekintését követően tovább lépek formaközpontú filmelemzések irányába, hogy a magyar színes film stílusjellemzőit konkrét esettanulmányokon keresztül is magyarázni tudjam. Az elemzések során arra is kitérek, hogy a fentebb felsorolt szempontok miképpen mutathatók ki az elemezett filmek színhasználatán belül. A dolgozat korpuszát jelentő filmes esettanulmányok témaválasztását olyan alkotói életművek alakították, ahol az alkotó első színes filmjének keletkezési ideje egybeesik a dolgozatban tárgyalt színekorszakok valamelyikével.

Dolgozatomban tehát a színek változó használatát és jelentését vizsgálom a magyar filmtörténetben az első színes film megjelenésétől egészen a rendszerváltásig bezárólag, különös tekintettel a színes film által dominált korszakokra. A kutatói munka részfeladataként a színes film (váltás) időbeli elhelyezését, korszakhatárainak kijelölését tűztem ki célul. Mindennek első lépéseként kvantitatív módszerekkel vizsgálom a színes filmek számának hazai alakulását, majd az adatokból szerkesztett grafikon alapján igyekszem kimutatni a színes film korszakhatárait. Ezt követően a részeredmények verifikálása során komparatív módszerekkel elemzem, hogy a színes filmek előfordulása miként korrelál a technika- és stílustörténeti változásokkal.

Mivel a szín és a film összefüggéseinek tanulmányozása ezidáig feldolgozatlan területe a magyar filmtörténetnek, és forrásanyagok vagy korábbi elemző munkák alig-alig fordulnak elő, ezért szükségesnek és indokoltnak tartom a téma kidolgozását. Az idevágó kutatói munka részeként 2018 és 2021 között alkalmam volt interjút készíteni Sára Sándor, Kende János, Ragályi Elemér és Kardos Sándor operatőrökkel. Ezek a beszélgetések különösképpen meghatározónak bizonyultak a kutatásom szempontjából, illetve sok támpontot adtak készülő munkámhoz, ezért nagy hangsúlyt fektettem az elhangzottak szövegbe való beépítésére.

1.4. Fogalmi keretek

A fekete-fehér és a színes film

A filmkép színének leírására, értelmezésére adott esztétikai keretrendszer felvázolása meglehetősen összetett feladatnak mutatkozik, amelynek felvezetéshez Miskolc kötete nyomán egy konkrét példával élek. Található egy szemléletes pillanat Buster Keaton *Elmegyek vadnyugatra* (1925) című filmjében, amikor Keaton véletlenül ördögjelmezt ölt, mire egy marhacsorda üldözőbe veszi. Itt mi befogadóként – a bikákkal ellentétben – csak a jelmezhez tartozó szarvakat és a vasvillás farkat látjuk, annak színét viszont nem. Mégis, bár az ördögjelmez a filmképen sötétszürkének tűnik, a mi felfogásunk szerint vörös, és szinte érezzük annak csábító erejét.¹⁶ Ebben a konkrét szekvenciában a fekete-fehér és a szín kognitív szimbiózisban létezik. A mozi egészében történelmi, technológiai, esztétikai és elméleti szimbiózisban léteznek, a szakirodalom mégis jellemezően mindkettőt önállóan kezeli, és a másokra való hivatkozás nélkül tárgyalja. Már ennek az önreflexív filmes gag-nek a komplexitásából is jól látható: ahhoz, hogy a filmkép színéről esztétikai megállapításokat tehessünk, először is elengedhetetlen alapvető, látszólag egyértelműnek vagy szétválaszthatónak tűnő fogalmak tisztázása. Saját definíciós kísérletekre nem vállalkozom,

¹⁶ Uo.

helyette különböző színelmélettel és színtannal foglalkozó szövegek állításai mentén írom körül a dolgozatom szempontjából kulcsfontosságú fogalmakat.

Richard Misek *Chromatic Cinema* című művében az alábbi módon definiálja és értelmezi a „szín” és a „fekete-fehér” fogalmait: A „szín” főnév, a „színes” melléknév. A „színes” (melléknév) kifejezés minden olyan jelenségre utal, amelynek színe van (főnév). Ebben az értelemben a „színes” egy meglehetősen egyértelmű kifejezés. Intuitív módon mindannyian tudjuk, hogy a „színes” mire utal, annak ellenére, hogy az adott „színt” mindannyian másképp érzékeljük. A „fekete-fehér” szintén melléknév, viszont kevésbé egyértelmű kifejezés. Misek mindezt azzal magyarázza, hogy a monokróm filmművészet leírására a technológia megváltozásával a fekete-fehér kifejezés inegzakttá vált. A legtöbb esetben a fekete-fehér filmeket egyszerűen szín nélküli filmeknek tekintik, azonban ezen a ponton rá kell mutatni a kifejezés pontatlanságára, ugyanis a fogalmat nem a kizárólag tiszta feketét és tiszta fehéret tartalmazó filmek (fehér alapon, fekete vonal-animációk) megnevezésére használják, hanem a jóval nagyobb számban képviseltetett monokróm filmekre is, amelyekben a tónusok skálája a fekete színtől a szürkén át egészen a fehérig terjed. A monokróm filmek ugyanakkor nem kizárólag szürkeárnyalatosak. Gyakran előfordul, hogy a látszólag minden színt nélkülöző filmek – más monokróm filmekkel összevetve – eltérő tónusokat tartalmaznak. De a helyzetet még tovább bonyolítja az is, hogy az utólagosan színezett filmek egy része is monokrómként definiálható: a fekete-fehérben felvett, utólagosan egységes színnel ellátott, színes monokróm filmek is jellemzően fekete-fehérnek minősülnek.

Jól látható tehát, hogy fekete-fehér film fogalma nem egyértelmű. Sőt, a színnel utólagosan ellátott filmek kapcsán még az a kérdés is felmerülhet, hogy egy film lehet-e egyszerre fekete-fehér és színes? Ez a kétértelműség tovább bonyolítja a fekete, a fehér és a szín közötti, amúgy is képlékeny kapcsolatot. Ezt a színtani kétértelműséget dolgozatomban – Misek nyomán – úgy próbálom feloldani, hogy a "fekete-fehér" kifejezést a lehető legtágabb értelemben használom: minden szürkeárnyalatos monokróm és szépia-tónusú filmre, valamint a korai színes monokróm filmekre. A kifejezést továbbá a fekete-fehér dominanciával jellemezhető filmtörténeti korszak megnevezésére is használom, valamint esztétikai elemzések során, amikor a filmkép leírásánál kifejezetten a fekete és a fehér jelenlétére utalok.

Misek gondolatmenetében a fekete-fehér film fogalmi pontatlanságának eredettörténetét is felfejti. Elgondolása szerint a fekete-fehér többértelműsége összefonódik azzal a bizonytalansággal, amely a fekete és a fehér színskálába történő besorolása kapcsán figyelhető meg. A kultúrtörténetet végigkíséri az a kérdés, hogy a fekete és a fehér színnek tekinthető-e? Misek mellett érvel, hogy egyszerre igen és nem. Válaszát pedig egy egészen

érzékletes anekdotával szemlélteti, amely az amerikai Society of Motion Picture Engineers (SMPE) 1935-ben megrendezett kongresszusán hangzott el:

„Képzeljük el, hogy ebben a pillanatban a Konvent egyik hölgyvendége megkérdezi egyik barátjától: »Színes ruhát viselsz ma este a banzájra?« A barátnő a fekete vagy fehér ruhájára gondolva azt válaszolja: »Nem«. De ha megkérdezték volna tőle: »Milyen színű ruhát viselsz ma este?«, a válasz habozás nélkül »fekete« vagy »fehér« lett volna.”¹⁷

Ez az példa tökéletesen rámutat a fekete és a fehér besorolásának a nehézségére. Az, hogy egy adott tárgy fehérségét színeként vagy színhiányként említjük, attól függ, miképpen kérdezzük rá. Az első kérdés abból a feltételezésből indul ki, hogy léteznek nem-színek, és olyan választ követel, amely osztja ezt a feltételezést. A második kérdés pedig abból a feltételezésből indul ki, hogy minden szín, és szintén olyan választ követel, amely osztja ezt a feltételezést. A színelméletben, akár csak a közbeszédben, a fekete és a fehér színeként vagy nem-színeként egyaránt felfogható.¹⁸

A fekete-fehér film fogalmi kétértelműségének mikéntjét a fekete és a fehér színkálába történő besorolása körüli ellentmondások mellett, leginkább a színkeverés alapelvein keresztül lehet a megérteni. A színkeverésről és a színreprodukcióról szóló beszámoló legfőbb forrása a William R. Holm által szerkesztett *Elements of Color in Professional Motion Pictures* (1957) című kötet egyik alfejezete, amely a téma alapos, mégis közérthető leírását adja.¹⁹ A szöveg szerint, amikor színről beszélünk, általában a szín két formája közül az egyikre utalunk: az optikai színre (a szín mint fény) vagy a felületi színre (a szín mint pigment). Az optikai szín az úgynevezett additív színkeveredést, a felületi szín pedig a szubtraktív színkeveredést foglalja magában. A színes film eljárások alakulásához külön-külön, de mindkettő hozzájárult.²⁰

Az additív színrendszerben minden szín a fénytől függ. Ha a fény minden hullámhossza nagyjából egyenlő mértékben hat a látóidegeinkre, akkor fehér fényt érzékelünk. Bár a fehér

¹⁷ Mivel a szöveg a disszertáció írásakor nem elérhető magyarul, minden esetben a saját fordításomat használom, és lábjegyzetben közlöm az eredeti változatot: „We may imagine that, at the present moment, one of the lady guests of the Convention is asking a friend, »Are you wearing a colored gown to the banquet tonight?« The friend, thinking of her black dress or white dress, answers, »No.« But had she been asked, »What color dress are you wearing tonight?« The answer would have been »black« or »white« without hesitation.” Misesk i. m. 4.

¹⁸ Uo. 5.

¹⁹ Holm, William R. (szerk.): *Elements of Color in Professional Motion Pictures*. New York, Society of Motion Picture and Television Engineers, 1957.

²⁰ Uo. 12.

fény az összes látható szín hullámhosszát magában foglalja, csak a vörös, a zöld és a kék fény kombinálásával érhető el. Ez a három szín ugyanis a hullámhosszok elég széles skáláját tartalmazza ahhoz, hogy együttesen a fény szinte minden hullámhosszát felölelje. Tehát ha a vörös, zöld és kék fényforrások azonos intenzitással keverednek, fehér fényt hoznak létre. Mivel az optikai színek tulajdonképpen „fények” összeadásán keresztül jönnek létre, a színkeverésnek ezt a formáját gyakran additívnek nevezik. A vörös, a zöld és a kék tehát az additív alapszínek, amelyek egyenlő arányban keveredve fehéret alkothatnak.²¹ Jól látható tehát, hogy az additív színkeverés során a fehér a többi színhez képest elkülönülten értelmeződik, hiszen tulajdonképpen a színkeverési folyamat eredményeképpen jön létre.

Ha megfigyeljük az additív színkeverésen alapuló filmkészítési eljárásokat, akkor részben eltérő okokból ugyan, de szintén a fehér különállóságára lehetünk figyelmesek. A legkorábbi, huszadik század eleji additív színkeverő rendszerek három kamerát vettek igénybe. Minden kamera lencse más színű szűrővel (vörös, zöld, kék) volt felszerelve, miközben egyazon jelenetet rögzítették. Az így kapott három fekete-fehér negatív mindegyike különböző hullámhosszú színeket rögzített: az egyik a vörös, a másik a zöld, a harmadik a kék színeket. A három negatívból készült három fekete-fehér filmnyomat mindegyikét ugyanazon a színszűrőn keresztül vetítették a vászonra, amelyet eredetileg a negatívak létrehozásához használtak. Amikor a vörös-, zöld- és kékszűrős fekete-fehér filmnyomatokat egymásra helyezték, együttesen teljesen színes képet hoztak létre. Tehát az additív színkeverési eljárások során a fehér különállása nem kizárólag a fény anyagságában manifesztálódik, hanem a fekete-fehér filmnyomatok formájában is. Bár az additív színkeverés a korai színes filmkészítés meghatározó eljárásának számított, bonyolult eljárásrendjét fokozatosan felváltották a szubtraktív technológiák.

A szubtraktív színkeverés a színes pigmentek mixtúrájára vonatkozik. A körülöttünk lévő tárgyak azért láthatók számunkra, mert visszaverik a fényt. Amikor fehér fény esik egy pigmentre, a pigment elnyeli vagy kivonja a spektrum bizonyos színeit, a többit pedig visszaveri. Egy sárga tárgyat például azért érzékelünk sárgának, mert a sárga kivételével a fehér fény minden hullámhosszát elnyeli (kivonja), a sárgát viszont visszatükrözi a retinánkra. Mivel két pigment keveréke a hullámhosszok szélesebb tartományát nyeli el, mint egy pigment, így két szín keverése során egy harmadik színt kapunk. Minél több pigmentet kombinálunk, annál több fényt vonnak el, ami egyre sötétebb színeket eredményez. A pigmentek színkeverését ezért nevezik szubtraktív színkeverésnek.²² Három szubtraktív alapszínt különböztetünk meg: a

²¹ Uo. 12.

²² Uo. 14.

ciánt, a magentát és a sárgát. E három szín keveréke elnyeli a rájuk eső fény minden hullámhosszát, így fekete színt érzékelünk.²³ Amíg tehát az additív színkeverés esetében a fények összességéből fehér keletkezik, addig a szubtraktív színkeverés esetén azt látjuk, hogy a színkivonatolás eredményeképpen fekete jön létre.

A korai szubtraktív színkeverésen alapuló eljárások esetében a felvevőgépben az objektív lencséjén keresztül érkező fényt egy színszűrővel ellátott prizma osztotta szét a három alapszínnek megfelelően három filmszalagra (vörös, zöld, kék). A prizma a fény egy részét a zöldre, a másik részét pedig az egymás mögött elhelyezett kékre és pirosra érzékeny szalagokra irányította. Az így előhívott negatívokat aztán a három szubtraktív alapszínnek megfelelő (sárga, ciánkék, magenta) festékréteggel vonták be, és az így létrejött pozitív kópia színes lett. Megállapítható tehát, hogy a szubtraktív színes eljárások esetében is a színes filmkép a fekete, a fehér és további szín-összetevők összességéből jön létre.

Összegezve tehát, amíg a fekete és a fehér a színek besorolása során ambivalens módon, addig a színkeverési rendszerek esetében elkülönülten értelmeződnek. Ha pedig a korai színes eljárások működési elvét elemezzük arra lehetünk figyelmesek, hogy a fekete és a fehér színekkel kiegészülve alkotják meg a filmkép színességét.

A fekete-fehér és a szín egymáshoz viszonyítva

A színkeverés és színreprodukció kérdéskörén túl a színelmélet egyik állandó kérdése azt feszegeti, hogy a fekete, a fehér és a szín miképpen fogalmazható meg egymáshoz viszonyítva. Miskolc elgondolása szerint ahhoz, hogy ezt a kérdést a filmkép vonatkozásában is fel lehessen tárni, felfeztetésként elengedhetetlen a művészettörténet erre adott válaszainak a bemutatása.²⁴ A témát Martin Kemp *The Science of Art*²⁵ (1990) című kötete alapján bontja ki, amely kifejezetten a színtudomány és a művészettörténet kapcsolatát elemzi. Miskolc összefoglalójának sokrétű szövegtanyagából a fekete, a fehér és a színek viszonylatában feltárt eredményeit fogom röviden ismertetni.

A szín és a képek viszonyának tanulmányozása előtt azonban fontos megemlíteni, hogy az első jelentős kísérlet e kérdés megválaszolására a filozófia irányából érkezett. Arisztotelész a diatonikus zenei skála hét hangja által inspirálva hét színből álló skálát javasolt, fényességi faktoruk szerint elrendezve: fekete, kék, zöld, lila, vörös, sárga és fehér.²⁶ Bár Arisztotelész

²³ Uo. 14.

²⁴ Miskolc i. m. 8.

²⁵ Kemp, Martin: *The Science of Art. Optical Themes in Western Art from Brunelleschi to Seurat*. New Haven Yale University Press, 1990.

²⁶ Shapiro, Alan E.: *Artists' Colors and Newton's Colors*. *The University of Chicago Press*, 1994/4. 620.

osztályozásának referenciaértéke tudományos szempontból mára indifferenssé vált, szín skálája, amely az első számú színeknek a feketét és a fehéret jelölte meg, hosszú távon meghatározta a színről való gondolkodást.

Misek áttekintésében Martin Kemp azon vélekedése felől indít, amely szerint Arisztotelészhez hasonlóan a reneszánsz művészetelméleti szakemberek ugyancsak élénken érdeklődtek a színelméletek iránt.²⁷ Az elméletről a gyakorlatra való áttérés hangsúlyozásának eredetét Leon Battista Alberti *A festészetéről*²⁸ (1435–36) című úttörő művéhez köti, ahol a szerző kísérletet tesz a színek eredetéről való gondolkodás elvetésére, és helyette egy pragmatikus rendszerezést javasol. Alberti a fekete és fehér tárgyalása során – az arisztotelészi nézetet megkérdőjelezve – azt állítja, hogy a fehér és a fekete nem igazi színek, hanem mondhatnánk, a színek módosítói. Ezt azzal magyarázza, hogy a fehér hozzáadása csökkenti egy színes pigment telítettségét, a fekete hozzáadása pedig sötétíti azt. Tehát sem a fehér, sem a fekete nem képes megváltoztatni egy színt, így mindkettő oly módon működik, amely lehetővé teszi, hogy a színektől elkülönülten érzékeljük és értelmezzük őket. Alberti tehát a színektől leválasztva kezeli a feketét és a fehéret. És ugyanennek az elhatárolásnak az igényét ismerhetjük fel abban is, ahogyan a festés folyamatát három elemre osztja: körülrajzolásra, kompozícióra és megvilágításra, vagy másképp fogalmazva a fény befogadására.²⁹ A színeket – mivel azok a fény függvényei – az utóbbi kategóriába sorolja. Ezek a kategóriák a tizenhatodik század közepére más elnevezésekkel ugyan, de kodifikálódnak. Paolo Pino *Dialogo di Pittura* (1548) című értekezésében a disegno, invenzione és colore közötti felosztásban értelmezi újra Alberti gondolatait.³⁰ Eszerint a disegno kifejezés elsősorban a festmény egyik elemének, a vonalnak a leírására szolgál, továbbá jelentheti a festmény koncepcióját és vázlatát is, vagyis azt a szellemi folyamatot, amely során a festményt megtervezik. Az invenzione a festmény témáját és annak ábrázolásmódját jelöli. A colore pedig a színekkel való ábrázolásra, a fény-árnyék hatások kidolgozására felhasznált festék típusokra, valamint a végső szín-képre utal.³¹ Alberti és Paolo Pino felosztásából egyaránt az látszik kirajzolódni, hogy a festés folyamatának elemei közül a disegnohoz a fekete és a fehér, a megvilágításhoz vagy Pinonál már a colore-hez pedig a színek tartoznak. Ezt azért is fontos hangsúlyozni, mert ha előrébb lépünk egyet a művészettörténetben, akkor tulajdonképpen

²⁷ Kemp i. m. 266.

²⁸ Alberti, Leon Battista: *A festészetéről*. (ford. Hajnóczi Gábor), Budapest, Balassi Kiadó, 1997.

²⁹ Kemp i. m. 268.

³⁰ Uo. 269.

³¹ Poirier, Maurice George: *Studies on the Concepts of 'Disegno,' 'Invenzione,' and 'Colore' in Sixteenth- and Seventeenth-Century Italian Art and Theory, Fine Arts*. New York, New York University, 1976. 28.

ennek a kettős felosztásnak az elmélyülésével szembesülhetünk. Giorgio Vasari *A legkiválóbb festők, szobrászok és építészek élete*³² (1550) című művének megjelenését követően a disegno és a colore megítélése erősen polarizálódott. Vasari Michelangelót minden idők legnagyobb festőjeként ünnepelte, és munkáján keresztül a festés elmei közül különösképpen a disegno-t magasztalta. Ezzel szemben Lodovico Dolce *L'aretino* (1557) című művében, Tiziano colore-jének méltatásával igyekezett érvelni a disegno feltétel nélküli dicsőítését képviselő esztétikai kánonnal szemben.³³ Természetesen a disegno és a colore abban az esetben állítható élően szembe egymással, ha a festés folyamatának elemeit nem együttesen, hanem szigorúan szétválasztva szemléljük. És ennek a szétválasztásnak a legtöbb reneszánsz festő munkája sokkal nehezebben alávethető, mint Michelangelo precízen körbeírt aktjai vagy Tiziano színes textúrái. Heinrich Wölfflin művészettörténész elméleti munkássága például éppen azt hangsúlyozza, hogy a korabeli festészetnek létezett egy olyan iránya is, amelynek a vonalvezetését a világos határok kirajzolása helyett kifejezetten a fény és árnyékok határainak elmosása jellemezte.³⁴ Mindazonáltal, hogy a képtörténet számos vizuális bizonyítékkal szolgál a disegno és a colore közötti retorikai ellentétek felszámolására, a kifejezések mégis paradigmaticusá váltak. Az Alberti nevéhez fűződő megkülönböztetés a disegno és a colore, illetőleg a fekete-fehér és a szín között olyan retorikai oppozícióvá alakult, amely miközben önkényesnek tekinthető, egyúttal általánosan elfogadott.

Misek a filmes átkötés során amellet érvel, hogy a színes film történet narratívája egy analóg fejlődésből indul ki, amely során a két filmtechnológia (fekete-fehér és színes) közötti különbségtétel a fekete-fehér és a színes retorikai oppozíciójává bővült. Eszerint pedig elmondható, hogy a fekete-fehér és a szín mint ellentétek fokozatosan kodifikálódtak a filmtörténet során. Kezdetben a fekete-fehér és a szín még keveredett a kézzel festett, stencilezett, színezett és tónusos képek formájában, amelyek a fekete-fehér filmnyomatok felületére felvitt színes festékekből álltak össze. A szín megjelenésével tehát a szín még nem alternatívája, hanem kiegészítője volt a fekete-fehérnek. Viszont a természetes színes eljárások 1920-as évekbeli elterjedését követően a fekete-fehér és a szín fokozatosan elvált egymástól. A huszas években megjelent alapvetően fekete-fehér játékfilmek mintegy kétharmadában a szín

³² Vasari, Giorgio: *A legkiválóbb festők, szobrászok és építészek élete*. (ford. Zsámboki Zoltán), Budapest, Európa Könyvkiadó, 1983.

³³ Goldstein, Carl: Rhetoric and Art History in the Italian Renaissance and Baroque. *The Art Bulletin*, 1991/4. 648.

³⁴ Wölfflin, Heinrich: *Principles of Art History: The Problem of the Development of Style in Later Art*. New York, Dover Publications, 1950. 19.

csak egyes jelenetekre korlátozódva jelent meg.³⁵ Az 1930-as években a fokozatos szétválasztás végleges elválásba torkollott, ami Victor Fleming *Óz, a csodák csodája* (1939) című filmjében csúcsondott ki, amelyben a fekete-fehér a reális világot, a színes az álmvilágot jelképezte. Miskolc szerint az ellentét retorikája – akárcsak a disegno és colorire esetében – meghazudtolja a fekete-fehér és a szín közötti dinamikus kapcsolatot. Gondolatmenetében azt is bemutatja, hogy a fekete-fehér és színes oppozíciót a filmtörténet során különböző módokon adaptálták, megkérdőjelezték, elvetették, megfordították vagy éppen újra megerősítették.³⁶

Miskolc okfejtése azért megkerülhetetlen, mert általa érthetjük meg a fekete-fehér és a színes film viszonyának eredettörténetét, amely a kettő szoros összefonódásán alapszik. Utóbbi pedig azért jelentős, mert ahhoz, hogy a színes film történetéről érvényes megállapításokat tehesünk, először is meg kell értenünk, hogy a fekete-fehér és a színes film dinamikája a kezdeti együttállásból miképpen mozdult el a szétválás irányába, majd végezetül, hogyan fordult át a színes dominanciába. Valamint, hogy a színes film dominanciája miért tekinthető egy megszakításokkal terhelt, kiegyenlítetlen folyamatnak.

Miskolctól inspirálódva dolgozatomban a fekete-fehér és a színes filmek erőteljes koncepcionális szétválasztása helyett elsősorban azok összefüggéseire fókuszálok. Eszerint először is igyekszem feltárni a fekete-fehérről a színes film dominanciába hajló átmenet történetét és annak következményeit. A magyar színes film történetben ez az átmenet egy élesen meghatározható törésvonal mentén, váltásként is leírható, ugyanakkor az előbbit árnyalva egy megszakításokkal és hullámokkal tűzdelt folyamatként is. Ebből a folyamatból elemzésem során elsősorban a színes film által dominált tendenciákra koncentrálok, vagyis azokra az időszakokra, amikor lényegesen több színes film készült, mint azt megelőzően és azt követően, s amelyek hosszú távon befolyásolták a magyar színes film esztétikáját. A színes film hullámzó térnyerésével pedig igyekszem rámutatni a fekete-fehér és színes film kölcsönhatására is.

2. Nyersanyag-történeti áttekintés

A színes nyersanyag történeti áttekintése során azt vizsgálom, hogy a technikai változások milyen összefüggéseket mutatnak a színes film számok hazai alakulásával, valamint a grafikonon kirajzolódó korszakhatárokkal. Továbbá arra a kérdésre keresem a választ, hogy a hollywoodi szisztémához képest az európai, illetve a magyar filmgyártásban, miért késleltetve, a negyvenes évek végén jelent meg és terjedt el a színes film.

³⁵ Limbacher, James L.: *Four Aspects of the Film*. New York, Brussel and Brussel, 1969. 206.

³⁶ Miskolc i. m. 11.

A téma kifejtését Jean Vivié *A filmtechnika története és fejlődése* című könyve alapján a színes nyersanyag történet nemzetközi vonatkozásainak rövid felvázolásával kezdem.³⁷ Jean Vivié elgondolása szerint ugyan Európában az Egyesült Államokhoz képest késve jelent meg a színes film használat, azonban a szín azért játszhatott mégis időről időre kiemelkedő szerepet az európai moziban, mert már a korai színes filmtechnológia legjelentősebb vívmányai közül számtalan Európában látott napvilágot.³⁸ A stencilezés a francia Pathé gyártó cég égisze alatt jelent meg 1905-ben. De a filmfestés technikája mellett, a színek természetére és visszaadására vonatkozó kísérletek is először európai szintén jelentkeztek. Az 1900-as évek közepén kifejlesztett első kereskedelmi szempontból sikeres természetes színes folyamat brit úttörők nevéhez köthető. Edward Raymond Turner 1899-től kezdve kísérletezett az additív eljárással, amely három szelektív kép egyidejű felvételén és ezek pontos egymásra vetítésén alapult.³⁹

Mivel azonban ezt a három szín kivonatú eljárást nem sikerült maradéktalanul kidolgozni, ennek egy egyszerűsített, két színekivonatot tartalmazó változatát fejlesztették tovább. A két szín rendszeren alapuló eljárást 1908-ban tesztelték, a sikeres próbavetítéseket követően pedig Kinemacolor néven kezdték meg forgalmazását.⁴⁰ Ezzel egyidejűleg a három színrendszerrel való kísérletezések sem maradtak annyiban. Léon Gaumont francia kutató nevéhez köthető az első három szín kivonatot tartalmazó additív eljárás, amelyet 1912-es sikeres bemutatása után „chronochrome” néven alkalmaztak, és később Gaumontcolor néven vált ismertté.

Az ezt követően kialakult különböző európai színtechnológiák minősége azonban évtizedekkel elmaradt az Egyesült Államokétól.⁴¹ Ez a sikertelenség többek között azzal magyarázható, hogy az Egyesült Államokkal szemben Európában a kezdetleges kísérletek az első világháború alatt megakadtak, a második világháború alatt pedig teljesen leálltak. Amíg a tízes évek Európája kényszerpihenőn volt, a tengerentúlon az additív eljáráson túllépve hozzáfogtak a két színekivonatot tartalmazó szubtraktív eljárás kidolgozásához, amelynek első megvalósulása a Kodak cég laboratóriumából 1915-ben kikerült Kodachrome volt.⁴²

De még ugyanebben az évben napvilágot látott a szintén két színekivonatú, szubtraktív Technicolor eljárás is, amely a korszakot meghatározó technikák közül végül az irányadóvá

³⁷ Vivié, Jean: *A filmtechnika története és fejlődése*. (ford. Dékány Sándor), Budapest, Magyar Filmtudományi Intézet és Filmarchívum, 1961. 41.

³⁸ Uo. 41.

³⁹ Uo.

⁴⁰ Uo. 42.

⁴¹ Misek i. m. 51.

⁴² Vivié i. m. 43.

vált. Így amikor a háborút követően a régi eljárások, mint például a Gaumontcolor, újra piacra került, már olyan elavult technológiának minősült, hogy egy kis idő múlva szükségszerűen leálltak a terjesztésével. Ezzel szemben a Kodak és a Technicolor fejlődése a két világháború között nemcsak töretlenül bizonyult, hanem együttműködésüknek köszönhetően a Technicolor a világ piacvezető eljárásává vált. 1935-ben a közvetlen színes felvétel kérdésének megoldásával ipari alkalmazására is sor került. Ennek első változatát 16 mm-es formában dolgozták ki, mivel azonban ez a típus másolásra alkalmatlannak bizonyult, az előhívást és a színezést érintő egyszerűsítésekkel hozzáfogtak a tökéletesítéséhez. Így 1935-re elérhető vált a 35 mm-es színes film immáron másolásra is alkalmas változata.⁴³

Az ezzel párhuzamosan zajló európai kísérletek alkalmanként ugyan mérsékelt sikereket szintén elértek, de az eredmények általában mellé lőttek annak az esztétika értéknek, amit a Technicolor képviselt. De nemcsak a Technicolor színvonalát nem sikerült utolérniük, hanem saját országuk piacán sem tudtak igazán érvényesülni. A részsikerek egyik mintapéldája a Dufaycolor volt. Ennek az additív lenticuláris eljárásnak a lényege, hogy a lencsék a rájuk eső fényt piros, zöld és kék alkotóelemekre bontják, amelyek – kellő távolságból nézve – úgy tűnnek, mintha egyetlen színekbe keverednének.⁴⁴ A Dufaycolort először 1937-ben hozták forgalomba, és elsősorban reklám-, utazási- és dokumentumfilmekhez használták. Hátrányai közé tartozott, hogy additív jellege viszonylag sötét képeket eredményezett, és a vásznon enyhe mozaik hatást gyakorolt. A második világháború termelési szünete után újra megjelent a piacon, de régi önmagát már sosem tudta nyújtani. Ugyanez történt két, kissé későbbi eljárás, a Thompsoncolor és a Rouxcolor esetében: a háborút követő forgalomba kerülésük után leálltak a gyártásukkal.⁴⁵

Amikor Richard Misek a színes nyersanyag európai elérhetőségét vizsgálja a második világháború és az azt követő időszakban, arra a következtetésre jut, hogy a háború előtt tulajdonképpen az egyetlen olyan előállítási mód, amely a Technicolor potenciális vetélytársává lépett elő, az Agfacolor volt.⁴⁶ Az Agfacolor első példányát – ami a szubtraktív háromszínű film nyersanyag egyik korai példája is egyben – először 16 mm-es változatban adta ki az Agfa német cég 1936-ban. Később az Agfa kiterjedt nemzetközi termelési és forgalmazási hálózatának köszönhetően saját fejlesztésű technológiáját potenciális piacvezető eljárássá tette. Az Agfacolor felemelkedésével párhuzamosan a Technicolornak egyre csökkentek a megrendelései, ennek ellenére mégsem mutatott különösebb érdeklődést a nemzetközi

⁴³ Uo. 44.

⁴⁴ Coe, Brian: *A History of Movie Photography*. London, Ash and Grant, 1981. 124.

⁴⁵ Misek i. m. 51.

⁴⁶ Uo.

terjeszkedés irányába.⁴⁷ A második világháború kitörésével ugyanakkor az Agfacolor elérhetősége hirtelen megszakadt. Jóllehet az eljárást katonai kutatások eredményeképpen tovább fejlesztették, a nemzetközi terjesztése teljesen leállt.⁴⁸ Ennek megfelelően pedig a nem amerikai termelés a negyvenes években nagyrészt a színválasztás lehetősége nélkül maradt. Európában egyedül Nagy-Britanniában, Londonban folyt tartós színtermelés, ahol a Technicolor már előzőleg, 1936-ban nyitott egy filmlabort. A színes film megjelenése az európai filmgyártásban tehát azért késlekedett, mert a második világháború alatt a színes film kísérletek lényegében megszakadtak, és emellett a Technicolor sem nyitott az európai piac felé.⁴⁹

A második világháborút követően az Agfa készen állt rá, hogy – ezúttal a korábbi vetélytársak nélkül – újra kereskedelmi forgalomba hozza legújabb eljárásait. Németország veresége után az Agfa szabadalmi szabad prédává váltak, és a korábbi műhelytitkok viharos sebességgel terjedtek az egész világon, amely megannyi Agfa altípus kifejlesztését eredményezte. Azonban az ezzel párhuzamosan zajló legújabb kutatásokkal kapcsolatos technológiai bonyodalmak késleltették piacra kerülését, így az első Agfa variánst, a Gevacolort végül 1947-ben szabadalmaztatták. Ezt követően az Anscolorot az Ansco 1949-ben, a Ferrania-colort a Ferrania olasz gyártó 1952-ben, a Fujicolorot pedig a Fuji nevű japán gyártó 1955-ben bocsátotta útra. Végezetül az Agfa szovjet változatának, a Sovcolornak a kifejlesztése tartott a legtovább, amit az ötvenes évek második felében sikerült csak értékesíteni.⁵⁰

A második világháborút követő időszak európai színes filmgyártást tehát alapvetően az Agfa leszármazottak, illetve a tengerentúlról érkező Kodak és Technicolor nyersanyagok, valamint a későbbiekben tovább fejlesztett változataik határozták meg.

Arra a kérdésre, hogy miért késleltette jelent meg a szín a magyar filmgyártásban, tulajdonképpen már a nyersanyag történet nemzetközi alakulásából kiolvasható a válasz. Mivel európai szinten a második világháború idején a színes film majdhogynem elérhetetlen volt, Magyarország a többi európai országgal karöltve csak a háborút követően kezdhette meg a tengerentúlhoz való felzárkózást.

Magyarországon a háború alatti időszakban egyetlen színes film kísérlet mégis született. *A beszélő köntös* (1942) című film külső felvételeit Agfacolor nyersanyagra forgatták, ezt követően azonban a magyar filmgyártást egészen a hatvanas évek végéig alapvetően a fekete-fehér film és az ehhez tartozó technikai apparátus határozta meg. Az első színes nyersanyagra

⁴⁷ Andrew, Dudley: The Post-War Struggle for Colour. in: Heath, Stephen – De Lauretis, Teresa (szerk.): *The Cinematic Apparatus*.. London, Macmillan Press, 1980. 69.

⁴⁸ Uo. 62.

⁴⁹ Uo. 51.

⁵⁰ Uo. 52.

forgatott és hazai laboratóriumban kidolgozott film az 1948-as május elsejét megörökítő híradó volt. Ezt követte az első egész estét betöltő játékfilm, a *Ludas Matyi* forgatása 1949-ben, amit már Gevaert nyersanyagra forgattak. A belga eljárás azonban gyenge minősége miatt nem terjed el hazánkba. Fazekas Eszter *Zöldeskék, bíbor, sárga* című szövegében az alábbi módon válaszol fel a belga nyersanyag felhasználását követő színes eljárások hazai elérhetőségét:

„Az 1945–60 között készült 130 filmből 20 volt színes, ezek közül 16 filmet nitro-hordozóra, Agfacolor, maszk nélküli nyersanyagra forgattak. A filmgyártás fokozatosan, az ötvenes évek derekán kezdett áttérni a biztonsági, kelet-német Orwocolor anyagra. 1960–70 között már 40 színes film készül. A magyar filmnek ez a virágkora. Az Orwót és az Agfát a Kodak Eastmancolor váltja föl. A korszak titánjai sorban kipróbálják a cinemascope technikát is. Így készítik többek között a magyar filmklasszika mesterei – Várkonyi Zoltán és operatőre, Hildebrand István – Jókai Mór, Gárdonyi Géza műveiből romantikus szemléletű, hatalmas történelmi filmtablóikat (Az aranyember, 1962, A kőszívű ember fiai, 1965, Egy magyar nábob, Kárpáthy Zoltán, 1966, Egri csillagok, 1968 stb), Jancsó Miklós és Somló Tamás, illetve Kende János a legendás történelmi parabolákat: Fényes szelek, 1968, Sirokkó, 1969. 1968–69-ben már 13 színes filmmel indult hódító útjára a Kodak Eastmancolor. 1970-ben pedig már több színes készül, mint fekete-fehér. Ekkor tért át alapvetően a magyar filmipar a színes technikára.”⁵¹

Annak a kérdésnek a megválaszolásához, hogy a nyersanyagtörténeti változások miként korrelálnak a színes film számok előfordulásával, Fazekas Eszter összefoglalója azért is kitűnő segédanyag, mert ideális módon úgy sűríti a nyersanyag hazai elérhetőségének változásait, hogy azokat közben végig statisztikai adatokkal is alátámasztja. Fazekas – az általam felállított elemzési szempontoknak megfelelően – a színes film számok alakulása és a technikai változások összevetéséből von le a színes film korszakhatáraitra vonatkozó következtetéseket. Legfőbb állítása szerint a magyar filmgyártás az 1968-1969-es felívelést követően, 1970-től áll át színes technikára. És mivel a szerző által előhívott adatok megegyeznek a grafikonról leolvasható értékekkel és az általam felállított időkeretekkel, ezért megállapíthatjuk, hogy a nyersanyag elérhetőség változásai jelentős mértékben befolyásolták a hazai színes filmtermés alakulását, amely egyúttal a színes film kirajzolódó korszakhatárait is megerősítik.

⁵¹ Fazekas Eszter: *Zöldeskék, bíbor, sárga*. Az 1945 után készült színes filmek fakulásának, felújításának típusproblémái. *Filmkultúra*, 2001. (<https://filmkultura.hu/regi/2001/articles/essays/zoldeskek.hu.html>) utolsó letöltés: 2024.05.01.

Ugyanakkor mivel Fazekas rövid és lényegretörő összefoglalóján kívül egyetlen témába vágó szakirodalom sem áll rendelkezésre, a kutatási folyamat ezen pontján felmerült a kérdés, hogy merre érdemes tovább lépni. Megfelelő irodalom hiányában először úgy döntöttem, hogy saját kutatásba kezdek, és interjúkészítésbe fogtam olyan operatőrökkel, akikről úgy véltem, sokat tudnak hozzátenni készülő munkámhoz. A kutatásom 2018 és 2021 közé eső időszakában Kende János, Sára Sándor, Ragályi Elemér és Kardos Sándor operatőrökkel készített beszélgetések során elhangozott információk egyaránt megerősíteni látszanak a színes film kirajzolódó korszakhatárait. Kende János operatőr az alábbi szavakkal emlékezett vissza a színes film váltásra:

„Az átmenet 1967-ben kezdődött, amikor az első filmemet csináltam. A Csend és kiáltás, ugyanúgy Kodak anyagra készült, és az akkori lehetőségek szerint – és ez volt az igazi jellegzetessége – CinemaScope technikával. Akkoriban ez újdonságnak számított. CinemaScope-ban készült még a Tízezer nap. És akkor valamiért elkezdtek forsztrozni, de ennek valószínűleg forgalmazási okai lehettek, mert a világból jöttek be a színes filmek, hogy a magyar film is színes legyen.”⁵² 1969-ről pedig így nyilatkozik: „Mindig csináltak valami újítást, de amikor már nagy mennyiségben kellett előhívni színes filmet, akkor átállt a laboratórium is, és a világ legtermészetesebb dolga lett a színes film. [...] egy furcsa fordulat történt: korábban a fekete-fehér film volt a »normális«, a színes film pedig a »különleges«. Aztán szép lassan átfordult a dolog, vagyis a színes film lett a »természetes«, a művészfilmek pedig a fekete-fehérek, mivel azok absztraktabbnak hatottak.”⁵³

Egy másik beszélgetésben, amikor Sára Sándort arról kérdeztem, hogy a hatvanas évek végén voltak-e a technikából fakadó hátráltató körülmények, így válaszolt *„Nem voltak. Például amikor a külföldi filmkészítők áttértek a CinemaScope-ra, mi rögtön követtük őket. Abban az időben a magyar film nemzetközileg is, technikailag is, művészileg is a legfelsőbb szintet ütötte meg.”⁵⁴ Amikor pedig arról kérdeztem, hogy a Szindbád (1970) után, a hetvenes években miért tért át a színes film készítésre, röviden ennyit felelt: *„Akkor már szinte kötelező volt, mert nem tudták sem a nézők, sem a filmkészítők kivonni magukat a szín hatása alól. [...] A Szindbád után, a hetvenes években már közbe szólt a tv, amely akkor vette át szívesen a filmet, ha színes volt, de mozik is szívesebben vetítették. Akkor már ezt el kellett fogadni, és azon kellett**

⁵² Kovács Ágnes: Fények, világok. Beszélgetés Kende Jánossal. *Filmvilág*, 2019 /3. 15.

⁵³ Uo.

⁵⁴ Kovács Ágnes: A gammagörbe alja. Beszélgetés Sára Sándorral. *Filmvilág*, 2019/1. 23.

gondolkodni, hogy minél kevésbé legyen színes, illetve minél átgondoltabban legyen az, minél kevesebb színt használjon, a színeknek legyen dramaturgiája, legyen funkciója”⁵⁵

De hogy egy korabeli reflexiót is hozzak, a *Filmkultúra* 1970-es márciusi számában, amikor Illés György operatőr a filmgyártás aktuális helyzetéről beszél, szintén a színes film váltás időpontjára hívja fel a figyelmet: „*A mi filmgyártásunk technikai bázisának elemzésénél ma alapkövetelmény a színes technika vizsgálata. Világszerte a színes film dominál. Filmgyártásunk néhány éve nagy apparátussal kezdett hozzá a színes technikára való átálláshoz, s nemrégiben a Filmművész Szövetség operatőri szekciója is megvitatta, hogy megvannak-e a technikai feltételei ennek az átállásnak. Az eredmények: a legkorszerűbb pozitív és negatív nyersanyagokra dolgozunk.*”⁵⁶

A nyersanyaggal kapcsolatos konkrét adatok és személyes visszaemlékezések egyaránt abba az irányba mutatnak, hogy a hazai filmipar a hatvanas évek végén tért át a színes technikára. Mindez szoros összefüggésbe hozható azzal, hogy ezzel egyidejűleg terjedt el és vált nagyobb tömegek számára is elérhetővé a hazai filmgyártásban a Kodak Eastmancolor.

2020. február-április közötti időszakban a Nemzeti Filmintézet – Filmarchívum restaurátor gyakornok programjában vettem részt, abban bízva, hogy az ott eltöltött idő és munka kutatásomnak is új lendületet adhat. Fazekas Eszter korábban idézett szövegében úgy fogalmaz, hogy a hatvanas évek derekától a hazai filmgyártást a Kodak Eastmancolor uralta. Arra azonban már részleteiben nem tér ki, hogy ezt követően, a technikai fejlődés következtében, annak hányféle változatával bővült a piac. A restaurátorokkal folytatott beszélgetések és közös elemzői munka során a nyersanyagtörténettel kapcsolatos eddigi tudásom az alábbiakkal bővült.

A hatvanas évek hazai filmgyártásában a nemzetközi trendnek megfelelően a Kodak Eastmancolor 52:51-es változata számított irányadónak.⁵⁷ Ezzel a viszonylag kedvező áron beszerezhető, ugyanakkor minőségi technikával készült többek között Lugossy László *Különös melódia* című filmje 1968-ban. Nem melleleg ez volt az első olyan év, amikor már a Színház-

⁵⁵ Uo. 24.

⁵⁶ Filmgyártásunk technikai feszültsége. *Filmkultúra*, 1970/3. 113.

⁵⁷ A Barbara Flueckiger vezetésével bő tíz éve indult a *Timeline of Historical Film Colors* project, amelynek eredményeit egy részletező honlap is összefoglalja, a hagyományos technológiai-esztétikai vizsgálatok mellett vagy helyett szisztematikus, adatalapú, fotókémiai laboratóriumi és számítógépes vizsgálatokra és interdiszciplináris elemzésekre építve hozott létre egy áttekinthető film- technika és stílustörténeti kutatási adatbázist. A projekt keretében elérhetővé tett adatbázis és adatvizualizáció remekül használható a magyar filmtörténet és a színes technika használat-történetének elemzéséhez és értelmezéséhez. Az Eastman Color 52:51 anyag típusra vonatkozó bejegyzésből kiderül, hogy az eljárást a gyártó cég 1962 és 1969 között forgalmazta. forrás: A Timeline of Historical Film Colors, <https://filmcolors.org/timeline-entry/1404/> (utolsó letöltés: 2024.05.01.)

és Filmművészeti Főiskola végzős hallgatói számára is elérhetővé vált a színes technika.⁵⁸ Ezt követően egészen a hetvenes évek közepéig – a nemzetközi tendenciával összhangban – a Kodak 52:54-es jelentette a szabványt⁵⁹, amelyről Ragályi Elemér az alábbi módon nyilatkozott: „Még a Kodak film esetében sem sikerült tökéletes anyagot önteni. Tehát mindig voltak úgynevezett keresztezések a nyersanyagon, ami azt jelentette, hogy hol a kékre, hol a bíborra, máskor meg a zöldre volt érzékenyebb, és ami az én saját ízlésemet illeti, engem borzalmasan irritált a Kodaknak a zöldje.”⁶⁰ Erre a különösen a zöld és kék színekre érzékeny anyagra forgatták többek között a *Szindbád*, az *Isten hozta, őrnagy úr!* (1969), a *Magasiskola* (1970) és *A tanú* (1969) című filmeket. Ezt a hetvenes évek második felében a Kodak egy újabb verziója, az 52:47-es típus váltotta fel.⁶¹ Ragályi erre a változatra az alábbi szavakkal emlékezett vissza: „A korábban említett keresztezések miatt, a figyelmem leginkább arra terjedt ki, hogy a zöld, hogyan képződik le a különböző típusokban, és talán a legpasztellesebb, legharmonikusabb színvilágú az 52:47-es anyag volt.” Ez a leginkább 1976 és 1978 között használatos alulszaturált anyag vált többek között a Budapesti Iskola emblemikus műveinek ismertetőjegyévé is. A nyolcvanas éveket már a Kodak legérzékenyebb változata, az 52:48-as jellemezte. Illetve Ragályi ebből az időszakból a Kodak mellett még a Fujit említi.

„A Fujit Magyarországon a nyolcvanas években kezdték ajánlani, mert a Kodakhoz képest harmad ára volt. A nyersanyag ár nagyon jelentős tételt jelentett egy film költségvetésében, ezért minden producer azt kérte, hogy forgassunk Fujira. Egy életen át próbáltak rábeszélni, viszont én inkább bármi másról lemondtam, csak hogy elkerülhessem. A Fuji anyagon mindig éreztem egy zöld alap fátyolt, meg a sárgái is csúnyák voltak. Nem tudom megmondani, hogy miért, de számomra diszharmonikus volt. Nem szerettem a szemcsézetét sem, nem lehetett vele annyit játszani, mint a Kodakkal, aminek lényegesen nagyobb volt az átfogása. Lefelé kettő, fölfelé három, tehát öt blendés átfogás, és ezt még lehetett tovább feszíteni. A Fujival ezt nem lehetett megcsinálni, mert egyszerűen ronda lett tőle. Míg a Kodak nagy átfogása jól használva, esztétikai értéket tudott létrehozni, a Fujinál egy elrontott

⁵⁸ Beszélgetés Rák József operatőrrel, kézirat, 2019.

⁵⁹ Az Eastman Color 52:54 anyag típusra vonatkozó bejegyzésből kiderül, hogy az eljárást a gyártó cég 1966 és 1974 között forgalmazta. forrás: A Timeline of Historical Film Colors, <https://filmcolors.org/timeline-entry/1405/> (utolsó letöltés: 2024.05.01.)

⁶⁰ Beszélgetés Ragályi Elemér operatőrrel, kézirat, 2020.

⁶¹ Az Eastman Color 52:47 (7247) anyag típusra vonatkozó bejegyzésből kiderül, hogy az eljárást a gyártó cég 1974 és 1983 között forgalmazta. forrás: A Timeline of Historical Film Colors, <https://filmcolors.org/timeline-entry/1406/> (utolsó letöltés: 2024.05.01.)

expozíció képét mutatta. Ezért nem szerettem és használtam soha a Fujit. Viszont a nyolcvanas években tagadhatatlanul jelen volt és közkedvelt nyersanyagnak számított.”⁶²

Fazekas Eszter tanulmányai, a Filmarchívumban végzett saját kutatásaim és az alkotókkal készített beszélgetésekből egyaránt az látszik kirajzolódni, hogy a magyar filmgyártást az 1960-as évektől hosszú évtizedeken át a Kodak különböző variánsai határozták meg. Ez pedig többek között azzal magyarázható, hogy a MAFILM Filmgyártó cégnek a Kodakkal volt hosszútávú szerződése.⁶³ Ahogy Kende János fogalmazott: *„Akadt választék, de azt általában nem használták, mert a MAFILM-nek a Kodakkal volt szerződése, így csak Kodak anyagra forgattunk. Néha megjelent a Fuji, amitől egyébként az ember tartózkodott, én nem is vállaltam vele a munkát. A mi ízlésünknek a Kodak felelt meg akkoriban legjobban.”⁶⁴*

Összegezve tehát elmondható, hogy a színes film hazai elérhetőségét az 1945–1950 közötti időszakban alapvetően az Agfacolor és kisebb részben a Gevaert határozta meg. Az ötvenes években ezeket az eljárásokat egészítették ki a kiegyensúlyozatlan minőséget produkáló Sovcolor és Orwo anyagok. Majd a hatvanas éveket a nemzetközi trendeknek megfelelően a Kodak Eastmancolor uralta. Míg ezt követően a hetvenes, nyolcvanas évek legjellegzetesebb színes eljárásait a Kodak különbözői variánsai és opcionálisan a Fuji jelentették.

Az alkotók és Fazekas Eszter egyaránt amellet érvelnek, hogy a színes film váltás a Kodak Eastmancolor térnyerésével egyidejűleg ment végbe. Álláspontjuk – a technikai változások és a színes film számok összekapcsolásával – a grafikonról leolvasható korszakhatárok relevanciáját erősíti, miszerint a színes film váltás éve 1970-re tehető.

Az operatőrökkel készített interjúk kétségkívül hozzáadtak a nyersanyagtörténeti áttekintéshez, egyúttal az is kiviláglik belőlük, hogy az alkotókat a színes film technológiáján túl, annak esztétikai kérdésköre is erősen foglalkoztatta. Ezek a beszélgetések tehát azért is érdekesek, mert egyben átkötést jelentenek a stílustörténeti áttekintés felé, amellyel a következő fejezetekben foglalkozom.

3. Stílustörténeti áttekintés

⁶² Beszélgetés Ragályi Elemér operatőrrel, kézirat, 2020.

⁶³ Kovács Ágnes: Fények, világok. Beszélgetés Kende Jánossal. *Filmvilág*, 2019/3. 16.

⁶⁴ Uo.

3.1. A színes film esztétikája

A színek problémakörét különféle szemszögekből lehet szemlélni. Míg a fizika elsősorban az elektromágneses rezgések energiájának, valamint a fényhullámok rezgésszámainak és hullámhosszának a vizsgálata felől közelíti meg a színek problémáit, addig a vegyészeti kutatások a festékanyagok és pigmentek tanulmányozására fókuszálnak. A fizioológia a fények és a színek látószervekre gyakorolt hatásait vizsgálja. A pszichológia a színek befogadásának pszichés hatásait kutatja. A színekkel foglalkozó alkotók és művészetelméleti szakemberek pedig a színhatás esztétikai vetületeinek megismerésére törekszenek.

A színek esztétikája

A színek esztétikai vonatkozásait érintő elméletírásban a tizenkilencedik század jelentette az áttörést. Az ez idő tájt megjelent legkiemelkedőbb színelméleti szövegek a német kultúrterületen születtek. Schopenhauer a látás és a színek kapcsolatáról szóló *Das Sehen und die Farben*⁶⁵ című művét 1816 adták ki, ezt követően pedig sorra jelentek meg a korszak olyan kiváló gondolkodóinak nevével fémjelzett tanulmánykötetek, mint Johann Wolfgang von Goethe⁶⁶ vagy Wilhelm von Bezold⁶⁷. Az elmélet és a gyakorlat termékeny összefonódásának reneszánsz hagyománya nyomán Adolf Richard Hölzel, valamint Philip Otto Runge festőművészek által is íródtak színelméletek. 1839-ben jelent meg Michel-Eugene Chevreul francia vegyész a színek szimultán-kontraszt törvényéről szóló könyve,⁶⁸ amely később az impresszionista és neoimpresszionista festészet tudományos alapjává vált. A huszadik század első felének legkiemelkedőbb szín teoretikusa, Johannes Itten pedig Goethe, Runge, Bezold, Chevreul és Hölzel színelméleteinek szintetizálásával tett kísérletet saját színelméletének megalkotására.⁶⁹ Itten elméleti munkásságának kifejeződése kezdetben a művészetpedagógia területére korlátozódott. A színekkel kapcsolatos kutatási eredményeit többek között berlini, bécsi és zürichi művészeti iskolákban ültette át a gyakorlatba, de a Bauhaus integratív szemléletű művészeti nevelésének is szerves részévé tette. Bár tudományos életművét összegző fő műve, *A színek művészete* csak halálát követően, 1970-ben került publikálásra, a

⁶⁵ Schopenhauer, Arthur: *Ueber das Sehen und die Farben*. Leipzig, Hartknoch, 1816.

⁶⁶ Goethe, Johann Wolfgang von: *Színtan*. (ford. Rajnai László), Budapest, Corvina, 1982.

⁶⁷ Bezold, Wilhelm von: *Die Farbenlehre in Hinblick auf Kunst und Kunstgewerbe*. Braunschweig, Westermann, 1874.

⁶⁸ Chevreul, Michel Eugène: *De la loi du contraste simultané des couleurs, et de l'assortiment des objets colorés, considéré d'après cette loi*. Párizs, Pitois-Levrault et Cie, 1839.

⁶⁹ Itten, Johannes: *A színek művészete*. (ford. Karátson Gábor), Budapest, Corvina Kiadó, 1978. 9.

művészetpedagógiában elért eredményei, illetve még életében megjelent tanulmányainak köszönhetően, gondolatai már a húszas években elterjedtek a nyugati kultúrkörben. Jól mutatja ezt az olyan művészeti irányzatok felbukkanása, amelyek konceptuális alaptétele a színek absztrahálásán alapszik, közülük talán a legekleatásabb az Op Art és a konkrét művészet példája.

A színek művészete

Mivel Itten színelméletéről alkotott legfőbb tézisei a színes film esztétikájáról való gondolkodásban, illetve az arról szóló szövegekben egyaránt markánsan visszaköszönek, ezért a következőkben ennek a szövegnek a legfontosabb tételeit fogom összefoglalni. Itten szerint a színek és a színes művészetek világában sokrétűen összefonódnak az optikai, pszichikai és szellemi jelenségek.⁷⁰ Ennek alapján háromféle szempontból közelíthetjük meg a színek esztétikáját: érzéki-optikai (impresszív), pszichikai (expresszív) és szimbolikus (konstruktív) módon.⁷¹ A különféle szemléletmódok felosztása, ugyanakkor korántsem jelenti azok teljes különállóságát. A színek egyidejűleg magukban hordozzák a konstruktív, impresszív és expresszív tartalmakat, a különbség ezeknek a tartalmaknak a hangsúlybéli eltolódásaiban keresendő. A három szempont jellemzően szimultán, ugyanakkor eltérő arányban jelenik meg egy műalkotás színhasználatán belül. Akkor beszélhetünk például konstruktív szemléletmódról, amikor egy képen a színek szimbolikus jelentésrétegei nagyobb nyomatékkal vannak jelen, mint annak expresszív vagy impresszív vonatkozásai. Ugyanakkor hangsúlyozza: *„Az optikai-érzéki valóság és a pszichikai-erkölcsi erő nélküli szimbolika pusztán vértelen, intellektuális formalizmus volna. A szellemi-szimbolikus igazság és a pszichikai-expresszív erő nélküli érzéki-impresszív hatás naturalista, imitatív banalitás volna. A szimbolikus-konstruktív tartalom és az optikai-érzéki erő nélküli pszichikai-expresszív hatás pedig megrekedne a szentimentális kifejezés tartományában. Természetesen minden művésznak a maga temperamentuma szerint kell dolgoznia, és ennek megfelelően hangsúlyozza majd mindenki erősebben az egyik vagy a másik kifejezési módot.”*⁷²

Érzéki-optikai (impresszív) szemlélet

Az impresszív színelmélet a természetben lévő színek hatásának vizsgálatából indul ki, és a színes testek látóérzékünkre gyakorolt benyomásait, az impressziókat tanulmányozza. Az

⁷⁰ Uo. 14.

⁷¹ Uo. 25.

⁷² Uo. 16.

impresszív szemléletmód tehát a természet pontos megfigyelésen alapszik, a természet tanulmányozása, azonban nem a természet utánzását, hanem sokkal inkább annak értelmezését jelenti. Itten szerint az impresszíven alkotó képzőművészek közös nevezője, hogy a folytonosan változó színű napfénytől és reflexektől állandó módosulásnak alávetett testek lokális színeit tanulmányozva arra a meggyőződésre jutottak, hogy a helyi színek feloldódnak az atmoszféra egyetemes színességében. Az impresszív színtanulmányokat ezek alapján négy problémakörre osztja: a testek saját színe, a fényforrás színe, a megvilágított és árnyékszín, végül a reflexszín.⁷³

Az impresszív szemléletmód továbbá a természet lokális színeit alapul véve abból a percepcióból indul ki, hogy ha minden tárgyat és minden felületet a megfelelő lokális színekkel festünk meg, azáltal valószerű, konkrét hatást érünk el. Mivel az impresszív szemléletmód a természet analitikus megfigyelésén és tanulmányozásán alapszik, az ily módon készülő műalkotásokban a színek a valóságos dolgok jellemzésének eszközeivé válnak, és ezáltal realiztikus, természetközeli képhangzatok jönnek létre. Ebből egyenesen következik, hogy az impresszív szemléletmód legkézenfekvőbb megmutatózói formái a realista hagyományokhoz köthetők. A 19. századi realista festészet előhírnökei, mint a spanyol (Diego Velazquez és Francisco de Zurbaran) és holland realisták (Van Eyck fivérek) a színek alkalmazásának optikai-impresszív oldalát tették a festői munka kiindulópontjává és alapjává. Ugyanez a megközelítés a francia festészetben Le Nain fivérek, valamint Jean Siméon Chardin munkáiban köszön vissza, továbbá a francia realizmus kiteljesedése során Ingres és Courbet műveiben, valamint a német Wilhelm Leibl munkásságában.⁷⁴

Az impresszív szemléletmód kifejeződése ugyanakkor nem csak a realista törekvésekben figyelhető meg. A természet színeinek modulációi iránti érdeklődés az impresszionista festők munkáiban is megjelennek. Manet, Monet, Degas, Pissarro, Renoir és Sisley egyaránt a tárgyak lokális színeit és annak napfény általi változásait tanulmányozták.

Összegezve tehát az impresszív szemléletmódot a testek helyi színe, a fényforrás színe, a megvilágított és árnyékszín és végül a reflexszín, valamint mindezek egymásra gyakorolt hatása határozza meg.

Pszichikai (expresszív) szemlélet

Továbblépve a színek esztétikáját meghatározó szemléletmódok sorában Itten amellet érvel, hogy azoknak az optikai folyamatoknak, amelyeket szemünkben és agyunkban a színek látványa kivált, gyakran az ember lelki világában lejátszódó párhuzamos folyamatok

⁷³ Uo. 80.

⁷⁴ Uo. 81.

feleltethetőek meg. „Azok a megrázkódtatások, amelyeket a színek élménye kirobbant, továbbhatolhatnak a legbensőbb centrumig, s a lelki-szellemi élet legfontosabb régióit is megérinthezik.”⁷⁵ Ezt a jelenséget pedig már az expresszív szemléletmóddal kapcsolja össze, amely azon az elgondoláson alapszik, hogy a színek hatással vannak az ember belső világában játszódó folyamatokra, átélést és reakciókat váltanak ki. Éppen ezért az expresszív színhasználat során tisztában kell lennünk, az egyes színek pszichikai-expresszív kifejezési értékével. A három alapszínhez az alábbi pszichikai tartalmak köthetők: a vörös szín serkentő, izgató hatást kelt, a sárga szín aktivizáló, élénkítő hatást vált ki, míg a kék szín passzív, lehangoló belső reakciókat indukál. A három alapszín keverésén keresztül előállított színekhez, pedig természetesen további pszichikai érzetek kapcsolhatók.

Amíg az impresszív szemléletmód a testek lokális színein alapszik, addig az expresszív szemléletmód esetében a színek tárgyjelölő szerepe elenyészik, és helyette a téma által hordozott pszichikai tartalmak absztrakt kifejezőeszközzé válik. Tehát az expresszív szellemiségben létrehozott műalkotások esetében a színek már kevésbé hatnak lokálszínekként, hanem sokkal inkább a képtéma pszichikai-expresszív követelményeiből fakadnak és elvontan értelmeződnek.

Az expresszív szemléletmód úttörőinek a német születésű, Matthias Grünewald és a spanyol származású El Greco tekinthetők. A színek pszichikai erejét kiaknázva El Greco olyan egyedülálló színeképeket alkotott, amelyek „már nem tárgyakat jelölnek, hanem tiszta képi színhangzatokká szerveződnek. Ezért válik El Greco a tárgy nélküli festészet egyik ősvé”.⁷⁶ Az expresszív színhasználat és a nonfigurativitás kapcsolatának következő fontos fázisa, a romantika, amelynek angol (Turner és Constable) és német (Caspar David Friedrich és Philipp Otto Runge) képviselői egyaránt úgy gondolták, hogy tájképeiknek elsősorban a színek pszichikai-expresszív felhasználásával kölcsönözhetnek erőteljes hangulatot. „Turner képei között akadnak olyan ábrázoló jelentés nélküli, elvont színekompozíciók is, hogy joggal tekinthetjük őt az első „absztrakt” művésznek az európai festők sorában.”⁷⁷ Tehát az expresszív szemléletmód esetében a színek tárgyjelölő szerepét elvont jelentésrétegek váltják fel, így okkal tekinthetjük a tárgy nélküli festészet fundamentumának, amely leghiánytalanabb formában Juan Miró és Pier Mondrian munkásságában manifesztálódott. Ahogy Henri Matisse is lemondott a színek modulálásáról, és egyszerű, világító színelületeket helyezett egymás mellé. De expresszív alkotói attitűd jellemezte párizsi Fauves (Vadak) és a kubisták csoportját, valamint

⁷⁵ Uo. 83.

⁷⁶ Uo. 12.

⁷⁷ Uo. 13.

Braque, Derain és Vlaminck munkásságát is, s nem utolsósorban az expresszionizmus képviselőit.

Intellektuális-szimbolikus (konstruktív) szemlélet

A színek esztétikáját meghatározó harmadik megközelítés, az intellektuális-szimbolikus (konstruktív) szemléletmód értelmében a színek szimbolikus jelentéssel bírnak. Itten vélekedése szerint az intellektuális-szimbolikus szellemiségben alkotó művészek arra törekszenek, hogy a színek egyértelmű és töretlenül tiszta csengést kapjanak. *„Nem a színek és tónusok gazdag variációira, nem a különböző karakterű színek sokaságára törekedtek, hanem egyszerű és egyértelmű, szimbólumszerű hatásra.”*⁷⁸ Az intellektuális-szimbolikus megközelítés másik elnevezése, a konstruktív szemléletmód arra utal, hogy amíg az impresszív szemlélet a természet színeinek a megfigyeléséből, az expresszív szemlélet pedig a színek pszichikai erejéből indul ki, addig az intellektuális-szimbolikus szemlélet egy konstruáltabb szisztémát takar, ahol a színek az adott kulturális kornak és közegnek megfelelően telítőnek szimbolikus jelentéstartalmakkal. Tehát az intellektuális-szimbolikus szemléletmódban a színek szimbolikus értékkel bírnak, ugyanakkor különböző kultúrákban és különböző korokban jelentésük változhat.

Itten vélekedése szerint, amikor visszatekintünk a régmúlt stílustörténeti korszakaira, akkor azt látjuk, hogy a színek szimbolikus értéke elsősorban a társadalmi rétegek, kasztok jelzésére, mitologikus és vallási eszmék jelképes jelölésére terjedt ki. A kínai festészetben a legfőbb istenséget, a Nap Fiát kizárólag sárgával ábrázolták, amely a legmélyebb bölcsesség és a legteljesebb megvilágosodás jelképe volt. A mexikói művészeti hagyomány prekolumbiánus korszakában a főistenséget, a Föld Istenét (Xipe Totec) vörös színnel jelölték, amely a kelő napot, a születést, az ifjúságot és a tavaszt jelentette. Jól látható, hogy ezekben az esetekben az alak megfestését nem optikai okok, és elsősorban nem is pszichikai-expresszív kifejezési értékek motiválják, hanem a színeknek olyasmi szimbolikus jelentésük van, mint egy ideogramának vagy hieroglifának.⁷⁹ De ha megnézzük a nyugati-keresztény kultúrában az egyházi személyek viseletét, szintén azzal szembesülhetünk, hogy a papi hierarchiában a kardinálisok bíborától egészen a pápa fehér színéig a rangokat szimbolikus színek jelzik. Magától értetődik tehát, hogy a hivatását betöltő egyházi művészet is a színeket szimbolikusán alkalmazza.⁸⁰

⁷⁸ Uo. 11.

⁷⁹ Uo. 16.

⁸⁰ Uo. 16.

Ahogy korábban említettem, az egyes színek egyszerre hordozzák magukban az érzéki-optikai, pszichikai és intellektuális-szimbolikus tartalmakat. A következőkben egy kiválasztott szín példáján, a sárga leírásán keresztül szemléltetem, miképpen jelennek meg ezek a tartalmak egyidejűleg egy színben belül. Itten megfogalmazásában a sárga olyan, mint „*a fény hatalmától a szublimáció legmagasabb fokáig jutott anyag: megfoghatatlanul ragyog, átlátszatlan, könnyű és tiszta.*”⁸¹ Optikai értelemben valamennyi szín közül a sárgát tölti meg leginkább a fény, ezért az impresszív szemlélet szerint a sárga a leginkább fénnel telített, legvilágosabb szín. Ebből közvetlenül levezethető a sárga szín expresszív ereje is, hiszen világító jellegéből következik annak vidító, illetve megvilágosító, élénkségéből pedig élénkítő pszichikai hatása. A pszichikai hatás pedig mindjárt átvezet a szimbolikus értékekhez. A képzőművészeti hagyományban a sárga mindig is előkelő helyet foglalt el: világító, fényt sugárzó matériát jelentett. „*A bizánczi mozaikművészet arany kupolái, a régi mesterek képeinek arany háttere a túlvilág, a csodák, a fény és a nap birodalmának szimbólumai voltak.*”⁸² Tehát az égi fény szimbolikus megjelenítésére a legfényesebb szín, a sárga bizonyul a legalkalmasabbnak. Ugyanakkor sárga nemcsak a legfényesebb, hanem legvilágosabb szín is, ami a szellemi megvilágosodás kifejeződése is egyben. „*Azt szoktuk mondani: »Most világosodott meg előttem a dolog«, s ezzel azt akarjuk kifejezni, hogy amit eddig nem értettünk, most már értjük. Mondják, azt is, hogy »ez vagy azaz ember világos koponya«, vagyis intelligens. Így hát a sárgához, e leginkább fényteli színhez szimbolikus az értelem, a tudás fogalma társul. A szentek aranysárga glóriája, megvilágosodásuk jelképe: Azok a szentek, akik elérték a megvilágosodás állapotát, mintha fénybe burkolóztak volna és révületükben már alig lélegeztek. Grünwald képein a feltámadott Krisztus a dicsfény, az egyetemes bölcsesség sárgájába emelkedik fel.*”⁸³ A sárga szimbolikus értelemben lényegében a legmélyebb bölcsesség, a legteljesebb megvilágosodás jelképe.

A sárga szín elemzése kapcsán jól látható, miként vannak jelen az érzéki-optikai, pszichikai és intellektuális-szimbolikus tartalmak egy színben. A háromféle szemléletmód ezeket a tartalmak egyidejűleg, de eltérő mértékben alkalmazza, és ezeknek az eltéréseknek megfelelően beszélhetünk impresszív, expresszív és konstruktív színhasználatról.

A színes film esztétikája

Itten színelméletének áttekintése azért megkerülhetetlen, mert – meglátásom szerint – annak fő állításain alapszik a színes film esztétikáját legnagyobb mértékben befolyásoló

⁸¹ Uo. 85.

⁸² Uo. 85.

⁸³ Uo. 85.

elméleti szakember, Natalie Kalmus színfilozófiája is. A továbbiakban annak ismertetésére teszek kísérletet, hogy Itten a színek képzőművészetre vonatkozó gondolatit Kalmus miképpen értelmezi át egy másik művészeti ág, a filmművészet kapcsán.

A színes film legnagyobb hatású elméleti szakembere, Natalie Kalmus a Technicolor művészeti vezetőjeként és a színtanácsadó bizottság igazgatójaként alapozta meg szakmai tekintélyét. A hollywoodi székhelyű cég színtanácsadó testülete felügyelte minden nagyobb stúdió technicolor produkciójának színtervezését. Ez a feladatkör magában foglalta a forgatókönyv tanulmányozását, és abból kiindulva egy, az egészfilmre vonatkozó színskála kidolgozását, amely külön-külön minden jelenetet, képsort, beállítást és karaktert érintett.⁸⁴ Kalmus az 1930-as és 1940-es években a Technicolor valamennyi nagyjátékfilmjében közreműködött, életművének legfőbb, "color director" szerepkörében több mint négyszáz filmet jegyzett.

Kalmus színfilozófiáját *Színtudat* (1935) című esszéjében részletezte, amely megjelenését követően rövid időn belül széles körben elterjedt és az iparági szakemberek kézikönyvévé vált. A Technicolor művészeti vezetője által megfogalmazott programadó szöveg tézisei, a cég színes filmgyártásban betöltött monopol helyzetéből fakadóan világszerte érvényt szereztek, s a harmincas évektől egészen a hatvanas évekig meghatározták a szakmai gondolkodást és gyakorlatot.⁸⁵

A színes film esztétikai törvényeit lefektető tanulmány azzal a tétellel indít, miszerint ugyanazon esztétikai szabályok használatosak a színes mozgóképből, amelyek a festészetben is érvényesek. Kalmus vélekedése szerint a képzőművészet legfőbb alapelvei és esztétikai tulajdonságai a szín(es film) médiumán keresztül vezethetők át a mozgóképből világába. Ennek megfelelően egy film látványtervének, azaz a díszlet- és jelmeztervet megalkotó formák és színek megtervezésénél aszerint kell eljárni, amiképpen a festő teszi, amikor kiválasztja a színpalettájáról a megfelelő színeket és a vászonra viszi azokat.⁸⁶ A festészet és a színes film kapcsolatának eme nagyvonalú megrajzolását egy jóval összetettebb érvelés követi, amely már az Itten-féle színelmélet legfőbb szempontjai szerint fogalmazódik meg.

Kalmus először az impresszív szemlélet felől közelíti meg a témát, és a természet megfigyelését, annak optikai jelenségeinek tanulmányozását szorgalmazza. Elgondolása szerint ahhoz, hogy a filmképen valóságos és természetű színek jelenhessenek meg, a színhasználatot a természet színeinek valóságos visszaadására irányuló törekvéseknek kell alárendelni. Ennek megfelelően a valóságos színhatások eléréséhez a természet színeinek érzéki-optikai tartalmait

⁸⁴ Kalmus i. m. 145.

⁸⁵ Miskolc i. m. 57.

⁸⁶ Kalmus i. m. 140.

jelöli meg fő sorvezetőnek. Kalmus tehát a realiztikus ábrázolásmód kultiválásán keresztül, az impresszív szemléletmód fontosságát hangsúlyozza.

A szerzőt ugyanakkor elsősorban az a kérdés foglalkoztatja, hogy miképpen lehet a színt a történetmesélés eszközei közé emelni. Ennek a kérdésnek a vizsgálata során pedig arra a következtetésre jut, hogy a színt elsősorban annak pszichikai (expresszív) ereje teszi alkalmassá arra, hogy beilleszthető legyen a filmkészítés narratív eszköztárába. A színek expresszív tartalmainak hangsúlyozásával lehet ugyanis felerősíteni a film által hordozott és közvetíteni kívánt érzelmi hatásokat. Ahogy minden jelenet hordoz valamilyen dramatikus hangulatot – valamiféle meghatározott érzelmi választ céloz kiváltani a közönségben –, ugyanúgy minden jelenetnek és cselekménynek megvan a maga meghatározott színvilága, amely harmonizál az érzelmekkel.

Az expresszív színhasználat kidolgozása során ennek megfelelően a forgatókönyv minden egyes szekvenciáját, jelenetét, képsorát, beállítását és karakterét gondosan analizálni kell, hogy megállapíthassuk milyen domináns érzelem és hangulat kerül bennük kifejeződésre. Amikor ez eldőlt, akkor azoknak a megfelelő szín kombinációknak a megtervezése következik, amelyek az elérni kívánt hangulatot hordozni fogják. Vagyis a színeket hozzá kell igazítani a forgatókönyv minden egyes aspektusához, felerősítve azok drámai felhangját. Kalmus a színek pszichikai erejét tehát a film által hordozott érzelmi, hangulati tartalmak felerősítésére, kifejezésére használja. *„Ahhoz, hogy karaktereket alkothassunk és jeleneteket érzelmekkel töltsünk fel, az egyes színek pszichikai vonatkozásait és azok egymásra gyakorolt hatását is ismernünk kell.”*⁸⁷ Ennek megfelelően sorra veszi, hogy a filmképen megjelenő színek, miképpen hoznak létre vagy idéznek elő bizonyos érzelmeket.

A hosszú szín-mustrából a vörös színt emelem ki, egyfelől azért mert ez a színelemzés szinte szóról szóra megismétli Itten idevágó sorait, ami még inkább megerősíti a két szöveg közti összefüggést. Másfelől azért, mert itt a szerző a szín pszichikai és szimbolikus jelentésrétegeit egymásra vonatkoztatva értelmezi. Ez a kettős olvasat pedig megmutatja, hogy Kalmus színfilozófiája nem mellőzi a színek konstruktív megközelítését sem, csak Itten felosztását sajátosan újraértelmezve a kettőt szoros összefüggésben tárgyalja.⁸⁸

⁸⁷ Uo. 146.

⁸⁸ A színelmélet mozgóképes vonatkozásaira irányuló vizsgálódások az eisensteini részleges montázsformák koncepciója felé is elvezetnek. A dolgozat szempontjából a részleges montázsformák közül a kromofón (színauditív) montázs érdekes, amelyben Johannes Itten szimbolikus színelméletének fő tézisére ismerhetünk rá. Amikor Eisenstein arról értekezik, hogy a színekhez kapcsolódó konstruált jelentéstartományok koronként és kultúránként változnak, és ebből következően a színek szimbolikus tartalmai nem általánosíthatóak, differenciált

A vörös pszichikai értelemben serkentő és izgató, a veszély és a stimuláció érzését idézi elő pszichénkben. Ezen hívószavaknak megfelelően, ha egy filmben egy szenvedélyesen szerelmes férfit látunk autójában a vágyott nő felé suhanni, és a jelenet érzelmi töltetét a színek expresszív erejével akarjuk felerősíteni, az autónak vörös színűnek kell lennie. A vörös szín itt a karakter érzelmi állapotának és a cselekmény dramatikus hangulatának kifejeződése. A vörös expresszív tartalmaihoz ugyanakkor intellektuális-szimbolikus jelentések is társulhatnak. A vörös elvont értelemben a „*Mars bolygóhoz kötődik, a háború és a démonok lángokkal égő világához. Háborúban a harcosok vörös ruhát hordtak, Mars jegyében álló mesterségük kifejezéseként*”.⁸⁹ A vörös ugyanakkor lehet a forradalmár zászlajának és a lázadók vérében úszó utcák színe is. Ezekben az esetekben expresszív szempontból a vörös stimuláló ereje hajtja háborúba a katonát és vezetheti a forradalmárt a lázadás útján, ugyanakkor a vörös elvont értelemben a háborúra, illetőleg a forradalomra is utal.

Kalmus koncepciója értelmében tehát egy film színvilága esztétikai értelemben akkor tekinthető harmonikusnak, ha az érzéki-optikai (impresszív), intellektuális-szimbolikus (konstruktív) és pszichikai (expresszív) szemlélet egyszerre, ugyanakkor az utóbbi a lehangsúlyosabban jelenik meg benne. A Technicolor színtanácsadója által megfogalmazott tézisek a harmincas évektől egészen a hatvanas évekig meghatározták a színes film esztétikáját.⁹⁰ A technológiai fejlődés, a színes eljárások egyre szélesebb körben való elterjedésével egyidejűleg azonban a színes filmről alkotott esztétikai nézetek is revízió alá estek, főbb tézisei fellazultak, illetve új szempontokkal bővültek és mindez nagyban meghatározta a színes film stílustörténeti alakulását. Mindez azt is jelentette, hogy az impresszív, expresszív és konstruktív szemlélet hármas egységének törvényszerű megítélése az ötvenes évektől kezdődően lassan felbomlani látszott, és az egyes komponensek külön-külön is átalakuláson mentek keresztül.

A magyar színes film esztétikája

A Kalmus által lefektetett színtörvény és az aszerint készült technicolor filmek esztétikája filmkultúránként elérő módon fejtette ki hatását. Dolgozatom stílustörténeti

ismeretük ugyanakkor mindenképpen szükségszerű, ugyanarra a következtetésre jut, mint svájci kortársa. A kromofón (színauditív) montázs fogalmának bevezetése rámutat a húszas évek kurrens színelméleti kérdésköreinek nemzetközi jellegére, illetőleg az Itten-féle színelmélet által felállított hármas tipológia (optikai, érzéki, szimbolikus) filmes kapcsolódásainak sokszínűségére. (*Forma és tartalom. Válogatott tanulmányok, 1-2.; vál., (ford. Óváry-Óss József). Budapest, Közok, 1964.*)

⁸⁹ Itten i. m. 86.

⁹⁰ Misk i. m. 57.

áttekintésében megkísérlem bemutatni, hogy a magyar filmtörténetben az első színes film megjelenésétől hogyan változott a színes film esztétikai megítélése. A színes film által dominált korszakok elemzése során elsősorban azt igyekszem kimutatni, hogy milyen domináns szempontok határozták meg az adott időszak színhasználatára vonatkozó fő nézeteket.

A magyar színes film első hullámának (1949–1954) esztétikai aspektusait az expresszív és konstruktív szemléletmód felől közelítem meg. Elgondolásom szerint ugyanis az ötvenes évek szocialista realista filmkészítői e két szemléletmód összefonódásában látták meg a színes film agitációs potenciálját, és ennek megfelelően a színek érzelmi erejének kiaknázására és szimbolikus jelentésrétegeinek ideológiai tartalmakkal való feltöltésére törekedtek.

A színes film váltás időszakával egyszerre jelentkező második hullám (1968–1974) idején a szerzői szemléletmód a színes film esztétikai megítélését is utolérte. Az ez idő tájt Európa-szerte kifejlődő alternatív színhasználatok számos variánsa a hazai filmkultúrában is megmutatkozott. Ezek közül a legmarkánsabb leképződéseknek a konstruktív szemléletmódból önálló színhasználatná fejlődő, szimbolikus színforma és az expresszív szemléletmódból kiváló érzéki és grafikus színhasználatok tekinthetők.

Végezetül visszacsatolnék Kalmus azon okfejtéséhez, amelyben a képzőművészet és a filmművészet esztétikai keresztmetszetét a szín(es film) médiumán keresztül magyarázza. Az egész filmtörténetet végigkíséri az az integratív törekvés, amely e két művészeti ág között húzódó határvonalak fellazításának a lehetőségét a színek sajátos felhasználásában látja. Ez a szemléletmód a vizsgált korszakok közül a második hullám idején jelentkező esztétizmus irányzata kapcsán, a képzőművészeti intertextek megsaporodásán keresztül bontakozik ki. Majd határfeszítő jellege a harmadik hullám (1980–1984) idején feltűnő új érzékenység filmes irányzatának intermedialis törekvéseiben radikalizálódik.

Dolgozatomban az egyes korszakok stílustörténeti áttekintését formaközpontú filmelemzések követik, hogy a magyar színes film stílusjellemzőit konkrét esettanulmányokon keresztül is magyarázni tudjam. Az elemzések során arra is kitérek, hogy a fentebb sorolt szempontok, valamint a szín lehetséges narratív funkciói miképpen mutathatók ki az elemezett filmek színhasználatán belül.

A színes film esztétikai változásait feltáró analízis során elsőként a színes film terjedését befolyásoló háttér tényezőket vizsgálom. Mivel elsősorban az európai, azon belül is a magyar tendenciákra fókuszálok, ezért az analízist az ötvenes évek vizsgálatával indítom, ugyanis erre az időszakra tehető a színes film széleskörű térhódításának első fázisa. Az európai filmipar azért vonakodott a színes film gyártástól egészen az ötvenes évekig, mert a háború utáni instabil és relatíve elszegényedett iparág anyagi megszorítottsága révén nem részesíthette előnyben a színtermelést, és ebből kifolyólag a szín egy lassú és egyenetlen folyamat következményeként

válhatott az filmkultúra részévé.⁹¹ A kettészakadt Európa nyugati és keleti részén egyaránt több hullámban jelent meg a színes film, azonban mindkét blokkban – a fentebb tárgyalt okok mellett – különböző események idézték elő a változást. Az első, rövidebb hullám nyugaton és keleten is egyértelműen az ötvenes évekre tehető. A színes filmes fordulatot meghozó második hullám azonban a nyugatihoz képest keleten kisebb elcsúszással jelent meg. A színes film váltás Nyugat-Európában a hatvanas évek első felében, míg Kelet-Európában a hatvanas évek második felében következett be. A továbbiakban az első hullám előzményeit, folyamatait mutatom be, majd a második hullámmal foglalkozom részletesen, nyugati és keleti leosztás szerint, végezetül a harmadik hullám jelentőségét tárgyalom. Az első két hullám esetében – amikor a nemzetközi hatások relevanciája kimondottan hangsúlyos – a blokkokon belül két nemzet filmművészetéből hozok példákat. Egyfelől a francia filmművészetre koncentrálok, amely a későbbiekben a magyar színes film átalakulásán is éreztette hatását. A keleti blokkon belül pedig értelemszerűen a magyar filmet állítom középpontba.

3.2. A színes film első hulláma (1949–1954)

Richard Misek tanulmányában amellett érvel, hogy Európában a háború alatt elsősorban a nyersanyag-hiány, közvetlenül utána pedig a megrendült gazdaságok és az általános szegénység hátráltatta a színes film termelést. Az ötvenes éveket meghatározó gazdasági megerősödés mellett végül a TV felemelkedése volt az, ami átbillentette a mérleg nyelvét, és bevitte a színt az európai mozikba. Mindez hasonlóan ment végbe az Egyesült Államokban, ahol néhány évvel korábban, a negyvenes és az ötvenes évek fordulóján, szintén a szín lett a termékek közti megkülönböztetés formája. A szín tehát egy hozzáadott értéket kezdett jelenteni a fekete-fehér TV-hez képest, azonban a hozzáadott értékkel együtt járt a hozzáadott költség is.⁹² A háború alatt elszegényedett országok számára, ahol éppen a gazdaság talpra állítása jelentette a legfőbb gondot, a színes film gyártás plusz kiadásai nagyon megterhelőnek bizonyultak, ezért a magas profit reményében, hollywoodi mintákból kiindulva egy sajátos stratégiát dolgoztak ki. A színes film első nagy hulláma az ötvenes évekre tehető, amikor a nyugat európai filmkészítők jóhírű, neves rendezőkkel nagy volumenű és költségvetésű filmekbe kezdtek befektetni.⁹³ A filmeket vagy nagy tapasztalattal és hírnévvel rendelkező befutott európai rendezők készítették, vagy akik már előzőleg dolgoztak Hollywoodban.⁹⁴ Jó példa erre a *Mulató a Montmartre-on* (1955), amit Jean Renoir a háborút követően, Amerikából

⁹¹ Uo. 52.

⁹² Uo. 52.

⁹³ Uo. 52.

⁹⁴ Uo. 52.

hazatérve rendezett, vagy Max Ophüls szintén hollywoodi szellemiségben forgatott *Lola Monteze* (1955). Ezek a nagy költségvetésű, a hollywoodi stílust rutinszerűen utánozó európai produkciónak jól szemléltetik a korszakban népszerű európai és amerikai filmek stilisztikai hasonlóságát. Azonban mivel ezeket a csekély számú, magas költségvetésű színes filmeket egy szűk és elit rendezőkből álló csoport készítette, a körön kívül álló alkotóknak a színes filmkészítés szinte elérhetetlennek tűnt. Nem meglepő tehát, hogy az ötvenes évek második felében a szín alternatív használata ritkaság számba ment.⁹⁵ Noha néhány kimondottan a nagyipari filmgyártáson kívül mozgó alkotó, mint Jean Rouch kísérletezett 16mm-es Kodachrome-mal – ami olcsóbb és gyorsabb technikának bizonyult, mint a 35 mm-es színes film –, de mivel a 16 mm-es filmet még mindig amatőr formátumnak tekintették és stigmatizálták a filmiparban, ennél fogva a játékfilm iránt elkötelezett rendezők inkább elkerülték a használatát.⁹⁶ Tehát azoknak a filmrendezőknél, akinek nem járt alanyi jogon a 35 mm-es színes film, a színes 16 mm-es és a fekete-fehér 35 mm-es nyersanyag között kellett választania. Ezen okból kifolyólag például a francia új hullám rendezői, akik természetesen játékfilmes ambíciókkal kezdték meg pályafutásukat, a késő ötvenes években eleinte alapvetően 35 mm-es, fekete-fehér nyersanyagot használtak. Így alakult ki az a paradox helyzet, hogy az újfajta ábrázolásmód, azaz a színes technika az senior filmesek csoportjához volt köthető (Jean Renoir, Max Ophüls, Roger Vadim), míg az új mozi képviselői (Godard, Truffaut, Chabrol, Rivette, Rohmer) a régi forma, a fekete-fehér használta által vált felismerhetővé. Ez a helyzet egészen a kora hatvanas évek közepéig fennállt, amikor a legtöbb európai filmgyártó számára már különösebb anyagi megterheltség nélkül lehetővé vált a színes film készítés.⁹⁷

Míg a nyugati blokkban a TV felemelkedése és a gazdasági megerősödés eredményezte az első színes filmes hullámot, addig Kelet-Európában a gazdasági lehetőségek mellett, elsősorban az ideológia határozta meg a színes film sorsát. A haladás bűvöletében élő Szovjetunió elsősorban nem gazdasági megfontolásból kezdett Hollywood felé kacsintgatni, hanem egyszerűen lépést akart tartani és versenyképesé akart válni az Európa előtt járó, korszerű hollywoodi filmiparral. Így a nyugathoz hasonlóan ők is az amerikai mintához képest fogalmazták meg saját stratégiájukat. Az amerikai filmiparban – ahogy később a nyugat-európaiban is – elsősorban a vígjátékokat, komédiákat és a kosztümös filmeket gyártották színesben. Mivel azonban a szovjet ideológia az üres szórakoztatást mélyen megvetette, a szín és a műfajiság kapcsolatát kezdetben nem vette át, hanem helyette a szín propagandisztikus

⁹⁵ Uo. 52.

⁹⁶ Uo. 53.

⁹⁷ Uo. 53.

felhasználása mellett döntött. Ennek megfelelően a szocialista realista filmművészet bástyáját képző termelési filmekben a heroikus munkás hősök nagy érzelmekkel vetik bele magukat a kommunista eszmék agitálásába. A nagy érzelmek és az ideológia együttes kifejezésére pedig kifejezetten alkalmasnak tűnt a színek expresszív és szimbolikus erejének kiaknázása. És mivel az amerikai filmipar színkonceptióját megalapozó színfilozófia is hasonló elveken alapult, szinte gond nélkül átültethetőnek bizonyult a termelési filmekre.

Ahogy korábban kifejtettem, Hollywoodban már a harmincas években a Technicolor művészeti vezetője, Natalie Kalmus színfilozófiájában megfogalmazódott a pszichikai és szimbolikus színelmélet együttes alkalmazásának a lehetősége. Kalmus színfilozófiája szerint a filmképen megjelenő színeknek ugyanakkor elsősorban érzelmi magyarázattal kell szolgálniuk. Ennek értelmében pedig a színhasználatnak az egész film és annak külön-külön minden jelenetének, képsorának, beállításának és karakterének érzelmi tartalmával harmóniában kell lennie. A színnek ez a fajta érzelm kifejező vonása, amely a befogadóra elsődleges szinten hat, ragadta meg tehát a szovjet filmkészítőket. Mindezt persze úgy alakították át, hogy a filmben megjelenő színek és azok érzelmi vetületei saját ideológiájukat támogassák. A szocialista realista filmkészítésben a szín tehát az ideológia szolgálatába állított presztízskérdés volt. Mivel azonban a Szovjetunió a filmgyártás terén még csak hasonló technikai feltételekkel sem rendelkezett, mint Hollywood, így a korai színes film készítését egyértelműen a korszerű elképzelések és a korszerűtlen körülmények egymásnak feszülése határozta meg.

A korszak magyar filmgyártásában ugyanez a dinamika köszönt vissza. Az ideológiát támogató, színek által kifejezett érzelmek ugyan hazánkat is hamar utolérték, ugyanakkor a színes film készítéshez szükséges technikai feltételek megteremtése sokáig váratott magára. Az államosítást követően a Révai József vezette kultúrpolitika hozzáfogott a 1945 előtti filmrendszer megreformálásához. Az ötvenes évek elején lefektették a szovjet mintát követő ideológiai célkitűzéseket, amelyek szerint csakis munkaversenyfilmek és kosztümös filmek lehettek színesek. Ugyanakkor színes film készítés és az erre épülő technika biztosításának megszervezésére már kisebb hangsúlyt fektettek. Az ideológiai túlhajszoltság és a korszerűtlen technikai feltételek között feszülő kibékíthetetlen ellentét eredményeként a kibontakozó szocialista realista filmművészet néhány sikert leszámítva (*Ludas Matyi*, *Civil a pályán*, 1952) eredménytelennek bizonyult.⁹⁸

3.2.1. A *Ludas Matyi* színképelemzése

⁹⁸ Szilágyi Gábor: *Tűzkeresztiség*. Budapest, Magyar Filmintézet, 1992. 127.

Mivel a Révai-korszak működési mechanizmusa és az abból származó problémakörök zöme, az első színes film, a *Ludas Matyi* keletkezéstörténetében és fogadtatásában egytől egyig kimutathatóak, ezért mindezeket a film technikai, ideológiai, esztétikai vonatkozásain keresztül egy esettanulmányban igyekszem összefoglalni.

A fordulat utáni hazai színes filmgyártás megteremtésének legfontosabb technikai feltételeit a megfelelő nyersanyag, lámpapark és laborálási körülmények jelentették. A színes filmgyártás kezdeti időszakában, a negyvenes évek második felétől az ötvenes évek első feléig bezárólag, színes nitrofilmeket használtak, amelynek legelterjedtebb változata az Agfacolor volt.⁹⁹ Mivel a nitrofilm lobbanékony és kiemelten hőérzékeny anyag, ezért tárolása speciális körülményeket igényelt.¹⁰⁰ A magyar filmgyártás az ötvenes években tért át a biztonsági nyersanyag a kelet-német Orwo használatára, amelyet nem utolsó sorban a korai nitrofilmek átmentésére is használtak. A nitrofilm átmentése a felhasználás utáni ötven éven belül azért válik elkerülhetetlenné, mert ez az az átlagidő, ameddig a színes filmet alkotó három réteg (zöldeskék, sárga, bíbor) még hasonló arányban fakul, azonban ezt követően az átmentés sokkal körülményesebbé válik.¹⁰¹ A hazai színes film kezdeti korszakában, a színes nitrofilm öregedésénél tehát nemcsak magának a nyersanyagnak, hanem annak külön-külön mindhárom rétegének a tartósságát is figyelembe kellett venni.¹⁰² A korszak nitrofilmes sztenderdjét a barnás-vöröses, narancsos árnyalatú Agfacolor anyag jelentette, emellett bukkant fel a kék-hiányos, barnás belga Gevaert.¹⁰³ Utóbbi filmtörténeti jelentősége, hogy 1949-ben erre forgott az első színes magyar játékfilm, a *Ludas Matyi*, amely a világ első Gevacolor filmje is egyben.¹⁰⁴ A hazai filmgyártás a belga nyersanyag kiválasztásával ugyanakkor nagy kockázatot vállalt, hiszen annak tesztelése tulajdonképpen egybeesett a film forgatásával. További kockázati faktort jelenített a gyártó cég által megszabott egyéves színtartóssági garancia. A belga nyersanyag alacsony faktorú színtartóssága mellett annak érzéketlensége is gondot okozott. Sőt

⁹⁹ Fazekas Eszter: Két filmkocka között egy kis legenda. Tűnődések az első magyar színes film, a *Ludas Matyi* digitális restaurálása közben. *Muszter*, 2004, szeptember. (<http://epa.oszk.hu/00300/00373/00008/fazekas.htm>) utolsó letöltés: 2024.05.01.

¹⁰⁰ Uo.

¹⁰¹ Uo.

¹⁰² Uo.

¹⁰³ Uo.

¹⁰⁴ Szilágyi Gábor: *Tűzkeresztység*. 165.

olyan mértéket ütött meg, hogy akármilyen világos volt is a külsőkben, nagyszámú szeneslámpával kellett bevilágítani a jeleneteket.¹⁰⁵

De nem csak az anyag színtartósságával és érzéketlenségével kellett megküzdeni, hanem a színek érvényesülésével is. A film operátora, Hegyi Barnabás korábban, 1942-ben *A beszélő köntös* forgatásán már dolgozott színes filmre.¹⁰⁶ Így előrelátóan a *Ludas Matyi* előkészületei során a filmben használni kívánt színárnyalatokból komplex palettát állított össze, és ez alapján rengeteg próbafelvételt készített, gyakran csak a kellékek, díszletek, ruhák színéről is.¹⁰⁷ Ezekből a forgatást megelőző tesztekől kiderült, hogy a negatívon az eredeti színek módosult formái jelentkeznek: a pirosak például lilára változnak.¹⁰⁸ A Gevaert használata megfelelő lámpapark és a színes film előhívásra alkalmas vegyszerek híján embert próbáló feladattá nőtte ki magát. A nyersanyag kedvezőtlen színekondíciója az utómunkálatok során vált igazán látványossá, amelyre a Szivárvány Laborban került sor. A labor története egészen a harmincas évekig vezethető vissza, ugyanis ekkor alakult meg a Kovács és Faludi Filmlaboratórium Kft. (KOFA), amely a háború után, 1946-tól új arculattal és ennek megfelelően új néven, Szivárvány Laborként élt tovább.¹⁰⁹ A színes film hazai propagálására vonatkozó törekvés már a beszédes névválasztásban manifesztálódott. Ezt tovább fokozta az 1947-es igazgatóváltás, amikor a labor élére az új technika meghonosodásának elkötelezett „misszionáriusát”, a későbbi népművelési miniszter, Révai József testvérét, Révai Dezsőt nevezték ki.¹¹⁰ Révai Dezső nagy erővel vetette bele magát a labor színes filmes profiljának kialakításába, ezzel egyidejűleg pedig megnövekedett a laboratórium munkatársai között a vegyészek száma. Erre azért volt szükség, mert a fekete-fehér film kidolgozásán szocializálódott, vegyészeti ismeretekkel nem rendelkező szakemberek tudásán a színek kapcsolás és halványítás műveletei túlmutattak, ezért a színes film laborálási problémáit nem tudták egyedül ellátni.¹¹¹ Így került a labor kiemelt státuszába, a fekete-fehér film laborálás megteremtője, Volkmayer Antal vezetése alá a Chinoin Gyógyszergyár vegyész-mérnöke, Dobrányi Géza, aki korábban fotokémikusként szerzett tapasztalatokat, és emellett amatőr fotós

¹⁰⁵ Fazekas Eszter: „Milyen színű legyen a ruha, hogy kéknek látszon a filmen?”. Szécsényi Ferenc a színesfilm hőskorszakáról a *Ludas Matyi* digitális restaurálása kapcsán. *Filmkultúra*, 2004.

(<https://filmkultura.hu/regi/2004/articles/profiles/szecsenyi.hu.html>) utolsó letöltés: 2024.05.01.

¹⁰⁶ Szilágyi Gábor: *Tűzkeresztység*. 138.

¹⁰⁷ Garai Tamás: Filmpróba – színészek nélkül. *Magyar Nap*, 1949 augusztus.

¹⁰⁸ Itt az első színes film!. Budapest, Magyar Rádió, 1949.11.28.

¹⁰⁹ Szilágyi Gábor: *Tűzkeresztység*. 138.

¹¹⁰ Révai Dezső fotóriporter. Artportal. (<https://artportal.hu/lexikon-muvesz/revai-dezso-6062/>) utolsó letöltés: 2024.05.01.

¹¹¹ Szilágyi Gábor: *Tűzkeresztység*. 139.

volt.¹¹² Dobrányi a *Ludas Matyit* megelőző színes filmes kísérletei során kiismerte az Agfacolor sajátosságait, és ebből kiindulva annak hívó vegyszereit próbálta átdolgozni a Gevaertre.¹¹³ Az ezzel kapcsolatos kísérletezésre Volkmayer Antal az alábbi módon emlékezett vissza: „A Gevaert minden utasítást és színszűrőt mellékelte a Labor részére. Három hónap garanciát adott a fotografálására, a negatív színtartósságára pedig egy évet. Így történt, hogy a Ludas Matyit egy év múlva már nem lehetett kopírozni, mert a negatívból a színek kifakultak.”¹¹⁴ A szín-elhajlásokat végül a kopírozás folyamán sokféle különböző szűrő többszöri alkalmazásával állították helyre, és bár az 1950-es nagysikerű díszbemutatóra többé-kevésbé sikerült korrigálni az elcsúszásokat, az eredeti elképzeléseknek a közelébe sem ért.¹¹⁵

Széchenyi Ferenc operatőr, a film másodasszisztensének erre vonatkozó megfogalmazásából ezen túlmenően kiolvasható a Révai-korszakot meghatározó működési elv is:

„Nagyon érzéketlen, kontrasztos anyag volt a Gevacolor. Ezért már ennél a kezdetleges nyersanyagnál sem akartuk a színek minden tulajdonságát érvényesíteni. Azóta is általános tapasztalat, hogy ha megelégszünk azzal, amit az anyag produkálni tud, nagyon sokszor giccses, csiricsáré, élénk színű, a valóságtól elszakadó színvilágot kapunk, olyat, amilyenek természetben sosem látjuk. Ezt már a régi operatőrök sem szerették. Ha a fekete-fehér önmagában is absztrakció, miért nem gondolkozhatunk a színesben is eszerint. Hát ez a harmóniaigény volt a színnapló mögött. Persze, amint korrigálni akartunk, az érzéketlenség miatt eltűntek a színek. Tele voltunk tévedésekkel, jogos bizonytalansággal, csak azt tudtuk, hogy színeset akarunk csinálni, mert a »népmese« egyenesen kívánta a színeset. És a »progresszív keletnek« föl kellett vennie a versenyt a »reakciós nyugattal«.”¹¹⁶

Széchenyi kimondja a bűvös szót: progresszió. Az egész szocialista realista Révai-korszakot a korszerű igények és korszerűtlen feltételek önellentmondásos, fából-vaskarika gondolkodásmódja határozta meg. A technikai korszerűtlenség és a progresszív igények egymásnak feszülése, s az ebből fakadó ingadozó teljesítés – néhány kivételt leszámítva – valódi változást nem hozhatott. A Révai-korszak messziről nézve korántsem könyvelhető el a

¹¹² Fazekas Eszter: Az egyik arc bíbor, a másik penészöld. Az első magyar színesfilm, a Ludas Matyi 98%-ban eltűnt színeinek restaurálásáról. *Filmkultúra*, 2004.

(<http://www.filmkultura.hu/regi/2004/articles/essays/ludasfazek.hu.html>) utolsó letöltés: 2024.05.01.

¹¹³ Uo.

¹¹⁴ Uo.

¹¹⁵ Szilágy Gábor: *Tűzkereszttség*. 119.

¹¹⁶ Fazekas Eszter: “Milyen színű legyen a ruha, hogy kéknek látszon a filmen?”.

magyar film aranykorának, hiszen hosszútávon nem fektette le a biztos alapot a következő filmes nemzedékek számára, ugyanakkor mégsem tekinthető teljesen eredménytelennek. A non-konzisztens folyamatban voltak kiugrási kísérletek, a színes film terén pedig néha egészen magas nívójúak. És bár a technikai kudarcok taglalása után különösen hathat az alábbi kijelentés, a kivételek egyik első példájának mégis egyértelműen a *Ludas Matyi* tekinthető. Annak ellenére, hogy a fentebb sorolt hátráltató tényezőknek köszönhetően a végeredmény technikai értelemben igen távol került az eredeti elvárásoktól, a film más tényezők miatt mégis eredményes tudott lenni.

A *Ludas Matyi* filmtörténeti jelentősége egyfelől valóban az, hogy az első színes magyar játékfilm, viszont korabeli sikere elsősorban nem erre vezethető vissza. Jól mutatja ezt az is, hogy a díszbemutatón megfogalmazott kritikák elsősorban pont a film látványvilágának, szín és hanghatásainak szóltak, amik egytől egyig a színes nyersanyag rossz minőségére vezethetők vissza, és aminek eredetileg a film legnagyobb erényének kellett volna lennie.¹¹⁷ A *Ludas Matyi* arra volt hivatott, hogy az első színes magyar film legyen, és sikere ebben álljon. De ez éppen a korábban emlegetett feltételeknek köszönhetően csak részlegesen valósulhatott meg. A film a bemutató idejére szinte teljesen elveszítette színtelítettségét, a hangsáv pedig erősen megkopott. A díszbemutatón és az azt követő vetítéseken mégis óriási sikert aratott, és ez a film olyan rétegeinek, aspektusainak volt köszönhető, amelyeknek tulajdonképpen semmi köze nem volt a színes filmhez. A felsőbb vezetés azért tudta diadalként elkönyvelni a filmet, mert az új népidéológiának remekül megfelelt az urat verő, igazságosztó legény története, aki a korszak filmtermésének első pozitív hőse lett.¹¹⁸ A nézők körében pedig azért válhatott népszerűvé, mert számos más kortárs presztízsfilmmel (*Szabóné*, 1949, *Teljes Gőzzel*, 1951, *Felszabadult föld*, 1951) ellentétben nem a sematizmus mintáit követte.¹¹⁹ A forgatókönyv filmre vitelével a korszak egyik legtapasztaltabb vezető színház-, film- és operarendezőjét, Nádasdy Kálmánt bízták meg, aki kellő hozzáértéssel gyűjtötte maga köré a legkiválóbb szakembereket. Mivel a film dramaturgiai megoldásai nemcsak gördülékenyre, de átélhetőre is sikeredtek, a történettel könnyedén sodródott a néző. Szintén az azonosulást segítette, hogy az eredeti mű feldúsult az ideológiát támogató, de mindamelllett színes, komikus, szórakoztató alakokkal.¹²⁰ A kiváló színészi játék és a realiztikus jelenetek (vásári kártyaparti) is hitelesek lettek.¹²¹ Kiemelkedő teljesítmény, hogy a film sok természetes környezetben játszódó jelenettel operál, ráadásul

¹¹⁷ Szilágyi Gábor: *Tűzkeresztység*. 166.

¹¹⁸ Szilágyi Gábor: *Tűzkeresztység*. 166.

¹¹⁹ Fazekas Eszter: Két filmkocka között egy kis legenda.

¹²⁰ Szilágyi Gábor: *Tűzkeresztység*. 167.

¹²¹ Fazekas Eszter: Két filmkocka között egy kis legenda.

olyan nagyszabású képekkel dolgozik, mint a látványos Döbrögi vásár. A végül is ízlésesen tált politikai áthallások szintén erősítik a filmet. Talán az egyik legerősebb, legszellemesebb abban a jelenetben fogalmazódik meg, amikor Matyi (Soós Imre) másodszorra veri el Döbrögít (Solthy György), ezt követően pedig a faluban elindul egy névadási hullám, és minden újszülöttet Mátyásnak neveznek el, akárcsak Rákosi Mátyást.¹²² A *Ludas Matyi* azon kivételes alkotása a kornak, amely egyszerre volt képes kiszolgálni a vezető ideológia és közönség igényeit. Ez akkora bravúr, amelyre a filmet megelőző és az azt követő időszakból is nehéz találni jobb példát hozni.

Jóllehet a *Ludas Matyi* sikerének záloga elsősorban nem “színességében” keresendő, gondosan előkészített és kidolgozott színhasználatát ugyanakkor vitathatatlan. A film feltűnően tudatos színhasználatát ráadásul új megvilágításba helyezi a Révai-korszak színes filmhez való viszonyát, esztétikai ízlését, és erősíti azt a koncepciót, hogy valóban érdekelt volt a színes film gyártásban, komolyan gondolkodott a színről és annak pszichikai-szimbolikus erejéről. A *Ludas Matyi* színekonceptiója ugyanis igen találékony és tudatos színhasználatról tanúskodik. Mivel egy népmesei történetről van szó, ami már “önmagában színért kiált”,¹²³ nem csoda, hogy a színek játékos, szimbolikus és az ideológiát támogató szerepe egyaránt megjelenik. A szín játékos használatában a beszélő nevek konkrét jelentést kapnak. Piros (Horváth Teri) minden öltözékén a piros és a vörös árnyalatai dominálnak, ami a nevéen túl, pszichikai értelemben a meleg szívű, szenvedélyes leány érzelmi világát hivatott kifejezni. A vásár nyüzsgését, színességét, a portékák változatosságát szintén játékos tarkasággal erősítik. A Matyi kalapján díszelgő vörös virág és fehér lúdtoll, olyan markáns jelentéssel bíró tárgyak, amelyek nemcsak a főhős belső tulajdonságainak pszichikai megnyilvánulásai, hanem egyúttal szimbolikus jelentést is tulajdoníthatunk nekik. A fehér szín Matyi igazságérzetére, tisztaságára, szimbolikus magára a nagybetűs igazságra, míg a vörös virág Matyi szenvedélyes természetére, Pirossal való összetartozásra, elvont értelemben pedig a forradalmiságra utal. A szín ideológiát támogató szerepét továbbá Döbrögiék tarka-barka, habos-babos, franciás udvartartása és a falusi világ puritánsága közti határozott színbeli különbségtétel szemlélteti. Döbrögiék világa nemcsak több színnel operál, hanem a színek sokkal tarkább árnyalataival is, a falusi udvarok szinte egyszínű, már-már monokrómhoz közelítő árnyalataihoz képest. Ez a feltűnő kontraszt egyértelműen a társadalmi osztályok között meghúzódó különbségekre hívja fel a figyelmet. A színhasználat értelmében, amíg a burzsoázia fényesre polírozott, fénylő gyümölcstálak mellett tengeti semmirekellő életét, addig a nép gyermeke a sötét konyhában, a koromtól feketéllő kemence mellett kuporog szürkére kopott ruhájában, és körömszakadtáig

¹²² Uo.

¹²³ Fazekas Eszter: “Milyen színű legyen a ruha, hogy kéknek látszon a filmen?”.

műveli magát. A felsorolt színhasználatok egytől egyik olyan dolgokat jelenítenek meg, amely ilyen formában egyedül a szín által lehetséges. Fekete-fehér filmnél egész más eszköztárral lehetett volna ugyanezeket a jelentéstartalmakat közvetíteni.

A *Ludas Matyi* keletkezéstörténete és végkimenetele tekinthető tehát az ellentmondásokon alapuló színes filmgyártás első ambivalens eredményének. Amely talán azért sem terelte rövid időn belül hatékonyabb irányba a filmkészítést, mert egyetlen filmre korlátozva a rendszer hiányosságai nem tűnhettek általánosnak, illetve a részsikerek mellett elhomályosultak. Két évnek kellett eltelnie ahhoz, hogy a népművelésügyi minisztérium a hazai filmes helyzet megoldásának szándékával egy új program kidolgozását kezdeményezze. Az így létrehívott 1952-es tématerv beiktatását követően rövid időn belül aránytalanul sok pénz került a színes film gyártásba.¹²⁴ A színes film proponálásával párhuzamosan pedig megfogalmazódott az igény egy új, haladó eszméket képviselő fiatal rendező generáció bemutatására is. Utóbbi többek között azzal magyarázható, hogy a kultúrpolitika számára a háború előtti szemléletmódon szocializálódott alkotók ideológiailag megbízhatatlannak minősültek, illetve a progresszív filmkészítés eszményét a fiatal generációban látta. Az emelt éves költségvetés rövidtávú eredményeképpen 1953-ban és 1954-ben ugrásszerűen megnövekedett a színes filmek száma. A fiatal alkotók helyzetbehozásával pedig négy elsőfilmes rendező (Révész György, Herskó János, Fábri Zoltán, Makk Károly) is színes filmmel kezdhette meg pályafutását. Következésképp Révai filmpolitikája, az 1952-es tématerv és a fiatal rendezők iránt megfogalmazódott igény szerencsés együttállásából alakulhatott ki az a kivételes helyzet, hogy a tématerv meghirdetését követő két évben több színes film készült, mint fekete-fehér. 1955-től azonban a színes film gyártásba investált lendület kifűlt és a színes filmek száma erősen visszaesett. Mindez egyfelől azzal magyarázható, hogy a kultúrpolitika a túlteljesítés csapdájába esve, szinte sztahanovista módon akarta bizonyítani a filmgyártás színes filmes potenciálját, ugyanakkor hosszú távon nem volt képes megváltoztatni a rendszer alapjaiban meghúzódó problémákat, így helyette ismételten a túlhajszoltság állapotába került. A másik értelmezés szerint, mivel az államosítást követő éveket nem lehetett prosperáló időszakként elkönnyelni, ezért amikor 1953-ban, a Sztálin halálát követő politikai átrendeződés egyik következményeként Rákosi Mátyás távozni kényszerült főtitkári tisztségéből, valamint a személyi változások a Művelődési Minisztériumot is elérték, és Révai József státuszát Darvas József vette át, a színes film szerepe is átértékelődött. Mivel az előző struktúra alapjára nem számított követendő példának, a színes film előtérbe állítását sem tartották meg az előző vezetés rossz eredményeket produkáló filmpolitikájából.

¹²⁴ Szilágyi Gábor: *Tűzkeresztység*: 81.

Az ideológiai behatások és a gyártási feltételek változásán keresztül tehát jól levezethető a színes filmek előfordulása. Annak megfelelően, hogy a szovjet mintát követve a magyar filmes döntéshozók a látványos propaganda és az ideológiai alapú népművelés érdekében hajlandók voltak pénzt költeni a színes filmre, s így módon az ötvenes évek első felében megnövekedett a színes filmek aránya, pontos átfedésben van a grafikonon azon részével, ahol a színes filmtermés toronymagasan kimagaslik. És ahogy az 1953-1954 utáni anyagi és szemléleti okok változása miatt az ötvenes évek második felében megtorpan a fejlődés, úgy esik vissza a grafikonon is a színes filmek száma. Innentől kezdve a hazai filmgyártásban bár arányait tekintve fokozatosan növekedett a színes filmek száma, a színes filmes túlsúly egészen 1970-ig egyetlen egyszer sem ismétlődött meg. Ezért is tekinthető az 1949-1954 közötti időszak teljesen egyedülállónak és egyben a színes film első hullámának a magyar film történetében.

A grafikonról leolvasható tendenciák relevanciáját a fentebb említett rendezők életművének vizsgálata tovább erősíti. A színes film hullámzó jelenlétének konkrét lenyomata az elsőfilmes rendezők életművén figyelhető meg leginkább, akik 1952 és 1954 között – átfedésben a színes filmes túlsúly két évével – lehetőséget kaphattak arra, hogy színes filmmel mutatkozzanak be. A színes film számok visszaesésével párhuzamosan azonban egy nagy lélegzetvételi, közel tíz éven át tartó vargabetűt tettek a fekete-fehér filmmel, majd a hatvanas évek végén – vagyis a színes film váltás idején – kerültek újra a színes film közelébe. Révész György első színes játékfilmjét, a *2 x 2 néha 5-öt* 1954-ben, míg a másodikat, az *Egy szerelem három éjszakáját* 1967-ben készítette el. Herskó János első színes filmje, *A város alatt* 1953-as, míg a második, az *N.N. a halál angyala* 1970-es. Fábri Zoltán első színes filmje, a *Vihar* 1952-es, a második, *A Pál utcai fiúk* pedig 1968-os. Makk Károly első színes filmje, a *Liliomfi* 1954-es, a második, a *Mit csinált felséged 3-tól 5-ig* 1964-es. A grafikonról leolvasható tendenciák érvényességét tehát az alkotói életművek is igazolják.¹²⁵

¹²⁵ Az elsőfilmes rendezők színes darabjai közül *A város alatt* és a *Vihar* még a szocialista realista filmek sematizmusát követik, a *2 x 2 néha 5* és a *Liliomfi* ugyanakkor már stiláris értelemben némi elmozdulást jelentenek a színes vonulaton belül. Utóbbi a Sztálin halálát követő politikai enyhülés, kulturális átalakulás fejleményeként is felfogható. A Révai-korszak végén készült *2x2 néha 5*-ben is felismerhető még a színek pszichikai-szimbolikus tartalmainak ideológiai kiaknázottsága: tucatnyi vörös zászló, karszalag és repülő dísz. Ugyanakkor műfaji filmről lévén szó, a színhasználat a hollywoodiánus pszichikai-érzéki megközelítéssel is operál, azaz a szereplők belvilágának, illetve a jelenetek drámai tónusának kifejezésével. „Makk Károly első rendezése a magyar film történet legszínesebb és legkönnyedebb bohózata, amely felüldést jelentett a Rákosi-korszak sematizmusát után.” (forrás: <https://nfi.hu/alapfilmek-1/alapfilmek-filmek/jatekfilm/liliomfi.html>) A Biedermeier korszakát felidéző tagolt felületek, rakott szoknyák, csipke napernyők és legyező költemények, valamint a cirádás enteriőrök

Annak megállapítása, hogy a színes filmek előfordulása szoros összefüggésbe hozható a gyártási (anyagi, technikai) feltételek változásával, a filmpolitika deklarált igényeivel, csupán a vizsgálandó tényezők egyik oldala, amely elsősorban a színes film kezdeti korszakát érinti. A komplex kutatási eredmény érdekében, ezért tovább lépek a színes film második hulláma felé, amelyet a korábbi szempontok, mellett a növekvő fontosságú szerzői törekvések felől közelíték meg.

3.3. A színes film második hulláma (1968–1974)

Miközben Európában a színes filmmel kapcsolatos kísérleti folyamatok zajlottak, Hollywood már rég túltette magát a színes film témakörén, és az esztétikai kérdései között is mindinkább háttérbe szorult. Ezzel párhuzamosan a hatvanas évek első felére az európai filmkészítők listáján a sor elejére került. Nemcsak a francia új hullám rendezői (Jean-Luc Godard, Eric Rohmer, Agnes Varda), hanem a nyugat-európai rendezők zöme (Michelangelo Antonioni, Federico Fellini, Ingmar Bergman) is készen állt arra, hogy színekkel dolgozzon. Mivel az új hullámos filmek készítői alacsony költségvetéssel dolgoztak, viszonylag kevés beavatkozást kellett elviseljenek a gyártók részéről.¹²⁶ Ezért abba sem igazán szólhatott bele senki, hogy mit kezdjenek a színes filmmel. Azok, akik Hollywood rendszerén kívül dolgoztak, nem voltak kötelesek követni az általános paradigmákat, és azoknak a standardizáló hatásoknak sem voltak a potenciális céltáblái, amelyeket a szakmai testületek gyakoroltak a korabeli filmesekre.¹²⁷ „A testületek, mint a *Society of Motion Picture and Television Engineers (SMPTE)* és az *American Society of Cinematographers (ASC)*, havonta megjelenő folyóiratokban – *Journal of the Society of Motion Picture and Television Engineers* és *American Cinematographer* – terjesztették Hollywood kedvenc esztétikai nézeteit”,¹²⁸ amelyek színhasználatra vonatkozó részei lényegében megegyeztek a már említett 1935-ös színtörvénnyel. Ismételten Kalmus színelméletének két legfontosabb pontja, hogy a szín a karakter érzelmeit hivatott hangsúlyozni, illetve a szín adja meg a jelenetnek tónusát és a hangulatát. Továbbá a törvény szerint, ha a színek nem érzelmi töltetűek, akkor minden más esetben valami intellektuális-szimbolikus dolgot kell közvetíteniük.¹²⁹

színes filmes megfogalmazása szemet gyönyörködtetően látvány gazdag. A kosztümös vígjáték szintén a műfajfilmes színkonceptiókat követi, a színhasználat elsősorban a dramaturgiai ív kihangsúlyozását szolgálja.

¹²⁶ Misek i. m. 56.

¹²⁷ Thompson, Kristin – Bordwell, David: *A film története*. Budapest, Palatinus, 2007. 471.

¹²⁸ Misek i. m. 53.

¹²⁹ Kalmus i. m. 139.

Misek Alain Bergala a *La couleur, la Nouvelle Vague et ses maîtres* című, 1995-ös esszéjéből kiindulva azt fejtegeti, hogy noha a francia új hullám rendezői különböző módokon kezdték el használni a színeket, mégis mindnyájan, ugyanarra a dologra, a klasszikus Hollywood színhasználatára reagáltak.¹³⁰ Ez egészen odáig vezethető vissza, hogy sok új hullámos rendező az ötvenes években még mielőtt megkezdte alkotói tevékenységét a *Cahiers du Cinéma* kritikusaként, rendszeresen véleményezte a legújabb hollywoodi filmeket. Cikkeikben visszatérő módon kritizálták a hollywoodi filmek elavult színhasználatát, amely értelmezésük szerint totálisan érzéketlen a tiszta színek értékeire.¹³¹ A kritikusok szerint a színes film korai korszakában kiadott, 1935-ös színtörvény az ötvenes évekre érvényét veszítette, és egy elhasznált sablonná vált, amit vagy teljesen el kell vetni, vagy újra kell fogalmazni. Máskor írásaikban a színtörvényt érintő konkrét bírálatok helyett, azokat a kivétel számba menő hollywoodi megoldásokat magasztalták, amelyek a hagyományos szín sémától valamilyen módon leváltak és önálló útra léptek. Jean-Luc Godard például kifejezetten olyan megoldásokért lelkesedett, amik egyértelműen szembe helyezkedtek Kalmus színtörvényével: Nicholas Ray *Forró vér* (1956) című filmjéről szóló kritikájában a rendkívül harsány színekkel stilizáló erőszakos jeleneteket szinte ünnepelte.¹³² Ezek, az innovatív megoldásokat dicsérő szövegek ugyanúgy a törvény elavultságára hívták fel a figyelmet, mint a konkrét kritikák. Eric Rohmer a kritikákon túl felhívás formájában is megfogalmazta színekkel kapcsolatos állásfoglalását, amelynek leghíresebb tételmondata így szól: „Elfogadtuk a színt. Jó. Tegyük többet, üdvözljük!”¹³³ Szövegével, amelyben a realiztikusan motivált színhasználat mellett érvel, „szimbolikusan eltemette Natalie Kalmus szín tudatát”.¹³⁴ Az ugyanakkor egyértelműnek tűnt, hogy a francia lap maroknyi csapata kritikai észrevételeken és kiáltványokon keresztül nem tudja megváltoztatni a világ legnagyobb filmiparának esztétikai nézeteit, színtörvényhez fűződő viszonyuk mégis előrevetíti az új hullám későbbi revízióját. Ahogy David Bordwell megfigyelte, noha Hollywood mindig is nagy hatással volt az európai filmkészítőkre, a háború utáni európai mozi kényszeresen szembement a hollywoodi sablonnal.¹³⁵ Nem meglepő tehát, hogy végül a kritikák támadási felületét adó színtörvény vált az európai rendezők színéről való gondolkodásának fő viszonyítási pontjává. Az új hullám rendezői ehhez képest dolgozták ki

¹³⁰ Misek i. m. 56.

¹³¹ Uo. 56.

¹³² Uo. 57.

¹³³ Rohmer, Eric: Of Taste and Colours. in: Rohmer, Eric: *The Taste for Beauty*. (ford. Carol Volk), Cambridge, Cambridge University Press, 1989. 69.

¹³⁴ Misek i. m. 57.

¹³⁵ Thompson – Bordwell i. m. 471.

egyéni stratégiáikat, amelyek két nagyobb irányt rajzoltak ki: a túlzó és a mérsékelt színhasználatot. Godard színhasználata *Az asszony az asszonyban* (1961) vagy Jacques Demy-é a *Cherbourgi esernyőkben* (1964) az ötvenes évekbeli hollywoodi musicalek látványvilágának eltúlzott változatai, egyúttal tudatos elmozdulás a színtörvénytől.¹³⁶ Ugyanakkor például Rohmer realiztikus színhasználata a törvény által megszabott sztenderdhez képest jóval visszafogottabb volt.¹³⁷ Az európai filmesek színes film használata a testületi nyomás hiányában, valamint a színtörvénytől való tudatos elmozdulás által, kivételesen változatosnak bizonyult. Mivel a hatvanas évek közepén kialakult sajátos színhasználatok elsődleges célja nem az volt, hogy a szín a szereplők érzelmi, pszichológiai állapotát tükrözze, az esetek többségében a szín nem az érzelmekkel és az intellektussal hozható összefüggésbe. Rohmer realiztikusan, Bergman szimbolikusan, Godard grafikusán, Jacques Demy érzéki módon kezdte el használni a színes filmet.¹³⁸

A kelet-európai színes film második hullámán a hollywoodi hatás helyett már egyértelműen a nyugat-európai alternatív színhasználatok ismertetőjegyei érzékelhetők. A második hullám kialakulásában több, különböző esemény is szerepet játszott. A nyugat-európai színes film – hatvanas évek első felében virágzó – második hulláma és tendenciái miután keleten is felismerhetővé váltak, a hatvanas évek második felében kezdték el éreztetni hatásukat. Ezzel párhuzamosan egy kortárs európai trend, az „esztétizmus” nyugaton és keleten egyidejűleg vált láthatóvá. Ez a stílustörténeti szinkronitás pedig elsősorban az 1968-as eseményekkel magyarázható. „*A világszerte eltiport 1968-as forradalmak, diáklázadások megtörték a hatvanas évek bizakodó, reformokkal teli lendületét, melynek következményeként a politikai szerepvállalás és a történelmi analízis nagy filmes korszaka megszakadt.*”¹³⁹ A kiábrándult értelmiség és kultúra amellet, hogy elbizonytalanodott a filmművészet társadalomformáló erejében, formanyelvének érvényességét is megkérdőjelezte. „*1968 után a kilátástalan jelen és a hozzá vezető út ábrázolásában a kelet-európai filmek közeledni kezdtek a Nyugat-Európában a hetvenes évek elején kialakult jelképes, szürrealisztikus, allegorizáló látásmódhoz*”¹⁴⁰, amelynek a szín vált az egyik legfontosabb kifejezési eszközévé. Az esztétizmus markáns színhasználatának eklatáns példái közé tartozik Visconti *Meghitt családi kör* (1974), Pasolini *Salo* (1975) és Ferreri filmjei, valamint keleti oldalról Paradzsanov *A*

¹³⁶ Mises i. m. 54.

¹³⁷ Uo. 53.

¹³⁸ Uo. 50.

¹³⁹ Fazekas Eszter: A magyar film fő tendenciái (1945–1979). *Filmkultúra*, 2004.

(<https://filmkultura.hu/regi/2000/articles/essays/fazek.hu.html>) utolsó letöltés: 2024.05.01.

¹⁴⁰ Uo.

gránátalma színe (1969), Wajda *Menyegző* (1973), Makavejev *Sweet movie* (1974) és Vera Chytilová filmjei. Említésre méltó továbbá Havetta szimbolikus színhasználata, Klimov barokkos színeképei vagy Menzel színes darabjai.

A színes film második hulláma Magyarországon, a kelet-európai viszonylatoknak megfelelően az európai váltáshoz képest jó fél évtizedes késéssel, a hatvanas évek végén jelentkezett. Ez egyfelől a fentebb említett, a magyar filmet is érintő stílustörténeti behatások időbeli eltolódásával, és az esztétizmus szinkron idejű megjelenésével, valamint az ez idő tájt korszerűsödő technikával magyarázható.

A nyugat-európai színes film második hulláma és az esztétizmus egyidejű, kettős hatásának háromféle lecsapódása figyelhető meg a magyar filmben: megszorodtak a parabolák, előtérbe került a satíra, és nem utolsósorban az esztétizmus bölcsőjéből kikerült a tudatfilm, a szecessziós film és a szecessziós tudatfilm. Mivel az esztétizmus eszköztárának egyik legfőbb eleme a szín, mind az öt vonulat esetében erre helyeződött a hangsúly. A korszak változatosságát mutatja, hogy a parabolisztikus elbeszélésű filmekben a szín szimbolikus és grafikus használata figyelhető meg, míg a satírához jellemzően az érzéki színhasználat társul. A színhasználat másik irányvonalát pedig a '68 utáni személyesség felerősödésével előtérbe kerülő tudatfilm, a szecessziós stílus, illetve környezet és variánsaik egyedülálló színvilága adja ki. Utóbbi nagy mértékben összefonódik a századfordulós képzőművészettel, így a szecessziós színhasználat gyakran él képzőművészeti, építészeti, ornamentális párhuzamokkal.¹⁴¹

Ennek a sokszínűségnek az érzékeltetésére a színes film hazai előfordulásának fentebb említett öt irányvonalát fogom röviden összefoglalni, majd hat különböző rendező első színes filmjének elemzésén keresztül részletesen megvizsgálni. Ez alól kivételt jelent a szecessziós filmet taglaló fejezethez választott, *Egy erkölcsös éjszaka* (1976) című film, amely Makk Károly rendezői életművének ugyan nem az első színes darabja, sőt a kijelölt korszakhatárból is éppen kilóg, azonban mivel a szecesszió és a szín témakörén belül megkerülhetetlen, mégis kiemelt szerepet szánok neki dolgozatomban.

3.3.1. Szimbolikus és grafikus színhasználat

¹⁴¹ Mindez természetesen nem azt jelenti, hogy a hatvanas évek filmtermése sematikus színeképet mutatna. Ellenkezőleg, a színes film váltással egyidejűleg jelentkező szerzői szintörekvéseket megelőzően is feltűntek invenciózus színes darabok. Elég csak a *Katonazene* vagy a *Gyerekbetegségek* című filmekre gondolni, amelyek a színhasználat tekintetében vitathatatlanul unikális alkotások. Ugyanakkor az említett példák egyedi esetek, amelyek nem szerveződnek olyan egységes trendbe, amely képes lenne (effektív módon) átkeretezni a színes filmről alkotott korabeli esztétikai képet.

A '68-at követő időszakban sorra jelentek meg a jobbnál jobb történelmi parabolák, köztük Maár Gyula *Prés* (1970), Kósa Ferenc *Nincs idő* (1972) valamint Jancsó Miklós filmjei. Ugyanakkor újdonságként hatott a történelmi parabolák mellé felzárkózó jelen idejű parabolák kisebb korpusza. Itt említhetném Kardos Ferenc *Egy örült éjszaka* (1969), Gaál István *Magasiskola* vagy akár Sára Sándor *Holnap lesz fácán* (1974) című filmjeit. Ezzel egyidejűleg a parabolisztikus elbeszélésű film szimbólumokban és koreográfiákban gazdag struktúrája ideális kifejezőeszközzé talált a színben. A történelmi parabolák színes változatainak emblemikus példája a *Fényes szelek* (1968), a jelen idejű színes parabolákat pedig a *Magasiskola* reprezentálja. A szimbólumokból és jelképekből álló motívumvilágot mindkét esetben a szimbolikus színhasználat, a stilizált koreográfiákat pedig a grafikus színhasználat teszi még plasztikusabbá. Mivel a *Fényes szelek* tekinthető az új áramlat első darabjának, sajátos színhasználatát egy esettanulmány formájában elemzem. Majd áttérve a jelen idejű parabolák csoportjára, a *Magasiskola* színeképeit veszem górcső alá.

3.3.1.1. A *Fényes szelek* színeképelemzése¹⁴²

A parabolisztikus elbeszélésmód, amely Jancsó Miklós filmművészetének is sajátja, egyszerre hordoz magában konkrét és elvont jelentésrétegeket. A szimbólumokkal operáló, összetett gondolatvilágból fakadó sajátos képi látásmód Jancsó filmnyelvének alapvető szervezőelvévé képezi, melynek alapjait már fekete-fehér korszakában kidolgozza. Formai eszköztárát kezdetben a hosszú beállítások, belső vágások, bonyolult koreográfiák együttese alkotja, amely később a színnel egészül ki. A parabolisztikus elbeszélésmódban gyökeredző, a szimbolikus és grafikus szemléletmódot ötvöző színhasználat először a *Fényes szelek* című filmjében jelentkezik, majd az *Égi bárány* (1970) és a *Még kér a nép* (1971) című filmekben teljesedik ki. Jancsó első színes filmjét Somló Tamás fényképezte, ezt követően azonban hosszú időn át kizárólag Kende Jánossal dolgozott. Az, hogy a különböző operatőrök által fotografált filmek színhasználatára egységet mutat, nagy valószínűséggel a rendező ízlésére vezethető vissza. Mivel a jancsó-i színvilágot kontúrozó pirosak, feketék, fehérek és kékek annyira jól felismerhetők, hogy akár egyetlen képkockáról elárulják szerzőjüket, kézenfekvő a színhasználat felől megközelíteni a filmeket, különösen az elsőt, a *Fényes szeleket*.

A *Fényes szelek* szimbolikus színhasználatára a film jelképrendszerével együtt jár a sajátosság, amely elsősorban a szereplők öltözékeiben és egy kiemelt eszközben, a vörös kendőben mutatkozik meg. A film jelképrendszere szerint mindennek önmagán túlmutató

¹⁴² Szöveg megjelent: Kovács Ágnes: Piros, fehér – szürke, A *Fényes szelek* színdramaturgiája. *Filmvilág*, 2019/5. 8–9.

jelentésrétege van, szimbólumként is működik. Ez alapján a kolostor Magyarország, a líceum tanulói a nép, a kollégisták a kommunista mozgalmárok, a fehéringesek a párthatalmat képviselik, a rendőrség pedig az erőszakszervezet. De egy tágabb értelmezési lehetőség is kínálkozik, mely szerint az egyház a mindenkori Rend, a seminaristák a mindenkori Nép, a kollégisták a mindenkori Forradalom, a rendőrség a mindenkori Elnyomás, a fehéringesek a mindenkori Hatalom, a tér-idő dimenzió pedig a világtörténelem szintjére tágul. A kollégisták két vezető egyéniségében a Forradalom kettős természete kel életre. Fekete Laci (Balázsovits Lajos) a forradalom eszmeiségét, Jutka (Drahota Andrea) pedig a forradalmi terrort képviseli. A film tehát nem önálló identitású személyiségek bemutatásán keresztül kíván beszélni a történelemlről, hanem éppen ellenkezőleg, modellek felsorakoztatásával. Ennek mintájára a szereplők pusztán fogalmak megszemélyesített változataiként működnek. A film formavilága számos ponton, így a színhasználat terén is, ennek a modellalkotó felfogásnak van alárendelve, így fonódik össze a film szimbólumvilága a színhasználattal.

A szereplők csoportokba tömörülnek, a tagok meghatározott színű, egyenruha jellegű öltözetet viselnek: a líceum tanulói és a rendőrök szürkét, a paptanárok feketét, a népi kollégisták tarka ruhákat, míg a párt emberei fehér inget. Már ennyiből is jól kivehető, hogy a csoportok színek alapján különíthetők el a legkönnyebben. A jelképrendszer szerint, áttételesen tehát: a népet és a végrehajtószervezetet a szürke, a felsőbb párt illetékeseit a fehér, a mozgalmárokat a tarka színek szimbolizálják. A ruhák színe tehát nem a szereplők személyes ízlését tükrözi, hanem hovatartozásukat. A színes ruhák együttese a tömeghatást támogatja. A csoporttagok – vezetőiket leszámítva – személyiség nélküli bábok, kellékek, akik külön-külön egyetlen jelentéstartalommal rendelkeznek: a létszámmal. Csoportosan viszont az elvontabb jelentést, vagyis a jelképrendszert támogatják.

Az egyetlen nem egységes színűre uniformizált csoport a kollégisták köre. A tarka, lenge ruhák egyszerre utalnak a csoport összetettségére, azaz a színes, eltérő személyiségekre, és a hatvanas évek hippy-mozgalmának öltözködési kultúrájára. Utóbbi azért is lehetséges, mert a film forgatásának korában, 1968 körül, elsősorban Nyugat-Európában az ellenkultúrális mozgalmak és a kommunista (maoista) eszmék nem álltak messze egymástól.

A népi kollégisták vezetőjét, Fekete Lacit jellegzetes vörös inge különbözteti meg a többiektől. A színválasztás ez esetben kétféle értelmezési lehetőséget nyújt. Pszichikai értelmében a vörös szín a fiú szenvedélyes érzelmi világát hivatott kifejezni, míg a szimbolikus színhasználat szerint a vörös szín a kommunista eszmékbe vetett hitét demonstrálja. Laci lazára gombolt ingje nyíltságot, felhajtott ingujja pedig tette készséget tükröz, ezzel is kifejezve, hogy őszintén hisz a konstruktív vita lehetőségében. A vörös szín előfordulása a filmben elsősorban aszerint változik, hogy Laci éppen pozícióban van-e vagy sem. Amíg Lacié a vezető szerep,

karaktere folyamatosan az előtérbe kerül. Ezeknél a kompozíciós megoldásoknál Laci háttal áll, így arca helyett felsőtestén, ingjén van a fókusz. Az így előtérbe kerülő ing képe gyakran a képmező jelentős részét elfoglalja, ezért könnyen érzékelhetjük úgy, mintha nem is egy inget, hanem egy nagy vörös foltot látnánk. Az, hogy Laci arca gyakran "láthatatlan", és ezáltal személyéről vörös ingjére helyeződik át a hangsúly, arra hívja fel a figyelmet, hogy Laci elsősorban nem egy személy, hanem jelkép, a kommunista forradalom eszmei képviselője. Amikor a kollégisták radikálisabb frakciója lemondhatja Lacit, és az eszmék létjogosultságukat veszítik, a vörös szín is egyre inkább háttérbe szorul. (2-5)

Ezzel párhuzamosan emelkedik ki a kollégisták radikális csoportjából Jutka karaktere, aki kékes-lilás, nyakig begombolt, merev anyagú, könyékig felhajtott ingjében már-már harcias benyomást kelt. És ahogy páncél hatású öltözéke is sejteti, ő az, aki Lacival ellentétben nem riad vissza a terror eszközeitől sem. Abban az esetben, ha filmképen azért nem kerül annyira előtérbe sem maga Jutka, sem kékes-lilás ingje, mint előtte Lacié, mert módszere nem tekinthető követendő példának, egy nagyon finom formai megoldásról van szó. Lacit az eszmék, Jutkát az eszmék gyakorlatba való átültetése foglalkoztatja. Laci a gondolat, Jutka a gondolatot követő tett. A film szerint a kettő között félresiklik valami. A vörös szín az eszmék tisztaságát, a páncél kék szín pedig a terrort szimbolizálja. (6)

A szeminaristák szürke egyenruhája utalhat a rend által képviselt szegénységre, egyszerűsége, illetve a csoport által megjelenített mindenkori Nép „szürke tömegére”. A rendőrök esetében pedig a szürke talán a végrehajtó szervektől elvárt semlegességet hivatott kifejezni. Míg a bencés szerzetesek egyenesre vasalt, komoly, fegyelmezett benyomást keltő fekete reverendája a mindenkori Rend, a felsőbb pártilletékesek fehér ingje pedig a legfelsőbb hatalom igazságosztó szerepét érzékelteti. A fekete-fehér közt van egy ellentét, ugyanakkor mindkét esetben a saját csoportjuk vezető beosztású emberei viselik.

Az újból és újból felbukkanó vörös kendő, amely háromszor – minden esetben a kollégisták akciói kapcsán – kap jelentős szerepet, a kommunizmus allegóriájaként is felfogható. A kendőt először egy Krisztus szoborra akasztják fel. (7-8) A gesztus a kommunizmus kereszténységhez fűződő viszonyára, illetve hagyományromboló, felforgató erejére is utalhat. Mindkettő az ideológiával hozható összefüggésbe. Másodszor a líceum vaskapujára lógatják, utalva ezzel annak erőszakos megszállására. (9) Ez a helymegjelölő, területfoglaló gesztus könnyen értelmezhető a második világháborút követő szovjet térhódítás áthallásaként. A vörös kendő harmadik előfordulása a film végére tehető, amikor is az erőszakos akciókat végrehajtó, kollégiumból kitagadott lányok lenge öltözetben, fürdőruhában szaladgálnak vele egy mezőn. (10) Ez a jelenet a párizsi '68-as baloldali fiatalok hippy kultúrával keveredő szabados életmódját idézi. Hasonlóan Godard egy évvel korábbi, szintén

vörös színnel operáló *Weekend* (1967) című filmjéhez, ahol a „maoista-hippi” fiatalok a természetbe kivonulva keresik a társadalmon kívüli lét törvényeit. A vörös kendőhöz több jelentésréteg is társul. A hármaskor előfordulás azt a folyamatot sűríti gócpontokba, miként változott, deformálódott a kommunizmus eszméje a gyakorlatba való átültetése során a huszadik században. Az első az eszme születését (ideologikus szint), a második az eszme gyakorlati alkalmazását, a harmadik az eszme továbbélését jeleníti meg. Továbbá arra is rámutat, hogy egy eszme, miközben különböző célokra használják fel, eredeti jelentésrétegét elveszítve, teljesen kifordulhat önmagából. „Ha ilyen rövid idő alatt ennyiszor változtatjuk a nézeteinket, akkor ez már jellemkérdés” – mondja Laci a terror felé forduló társainak. Ugyanez jelenik meg tehát képi szinten, amikor a kommunizmus eszméjét megtestesítő vörös kendőt kézről kézre adják. Mindaz tehát, ami a film verbális szintjén megfogalmazódik, elvontabb módon is megjelenik a filmben. Ezzel az alkotók minél árnyaltabb képet próbáltak festeni a kommunizmus 20. században betöltött szerepéről, és úgy általában az eszmék gyakorlatba történő átültetésének problematikájáról, lehetőségeiről.

A felsorolt példák jól érzékeltetik, hogy a *Fényes szelek* színkoncepcióját legerőteljesebben a szimbolikus szemlélet határozza meg, ám a színhasználat szerepköre mindemellett a film megkoreografáltságával is kapcsolatba hozható. A szereplők közti kommunikáció a verbalitáson túl a táncban, mozgásformákban is megjelenik. A gazdag, bonyolult koreográfiák érzéki hatását a színes ruhák fokozzák. A csoportok térbeli egységeket képeznek, amelyek egymáshoz képest hol frontálisan, hol vertikálisan helyezkednek el. Máskor egyik csoport bekeríti a másikat, vagy egyszerűen elvegyül benne. Ezek a koreográfiák bizonyos távolságból olyan hatást keltenek, mintha nem emberek, hanem színek mozognának. Amikor például a rendőrök és a líceum tanulói egymással szemben állnak, mintha két színfoltot látnánk: szürke a szürke mellett. Amikor pedig a kollégisták vegyülnek el a seminaristák között, olyan, mintha színes pontok mozognának egy szürke masszában. Máskor mintha tarka ingek járnának körtáncot. Mivel a csoportok közti hatalmi viszonyokat leíró koreográfiák geometrikus alakzatai a színek által válnak kézzelfoghatóvá, grafikus színhasználatról beszélhetünk.

A szimbolikus és grafikus színhasználat együtteséből összeálló színhasználat, amely a jelképrendszert és ezáltal a parabolisztikus elbeszélésmódot szolgálja, a *Fényes szelektől* Jancsó életművének jelentős részét végigkíséri, s olyan felismerhető „brandd” nővi ki magát, amely szinte csak Godard-éhoz fogható.

3.3.1.2. A *Magasiskola* színeképelemzése¹⁴³

Gaál István művészetét alapvetően a formatudatosság, valamint az ebből fakadó markáns képi látásmód határozta meg. A puritán kompozíciós elven, szigorú ritmuson és motívumvilágon alapuló képlátás színhasználatának is irányt szabott, és először a *Tisza – Őszi vázlatok* (1963) című etűdben öltött formát. A közös munkafolyamatra félévszázad távlatából a film operatőre, Sára Sándor így emlékszik vissza:

*„Elhatároztuk Gaál Pistával, hogy csak azt vesszük föl, ami tisztán a színekben jelentkezik, jelentkezhetsz, és megpróbáltunk a színek egymásutániságával is játszani, tehát a különböző snittekben látható színek egymásra gyakorolt hatásával. Egy konkrét példa, amire még emlékszem, amikor azt figyeltük, mi történik akkor, ha egy hajó belsejében forgatunk, ami teljesen vörös, és utána egyszerűen váltunk egyet, és kimegyünk a hajó belsejéből a természetbe, ami már más lesz. Minket az érdekelt, hogy mi a kettőnek a hatása, hogyan hat az egyik a másikra. A *Tisza – Őszi vázlatok*nál ezt kísérgettük vagy próbálgattuk, és csak olyasmiket vettünk föl, aminek a színi hatásában biztosak voltunk. Ez egy ilyen laza filmnél megtehető, egy játékfilmnél viszont már sokkal bonyolultabb.”¹⁴⁴*

Az idézetből is jól kivehető, hogy az alkotókat elsősorban a színek egymásutánisága, a kontrasztok, túlzások, ismétlések alakzatai által létrejövő grafikus hatás foglalkoztatta. A színek grafikus megjelenítése, azért is említésre méltó, mert Gaál első színes játékfilmje, a *Magasiskola* színhasználatának egyik irányát ugyanez a gondolatiság hatja át. A film színvilágának másik, szimbolikus irányvonala az elvonatkoztatott jelentésből fakad. Gaál korai fekete-fehér munkáinak történelemre, politikára, társadalmi kérdésekre érzékeny, ugyanakkor személyes hangvételű történeteire egyaránt jellemző, hogy a konkrét jelentésen túl valami egyetemest fejeznek ki. Ez a gondolatiság íródik tovább a *Magasiskolában*, ahol az elvont jelentés a szimbolikus színhasználat által, Ragályi Elemér bravúros képiben, szinte absztrakt szintre helyeződik.

A formatudatosságból és elvonatkoztatásból fakadó absztrakt színtilizáció a parabolisztikus elbeszélésen keresztül fonódik össze végérvényesen. A korszakban megszorodó parabolák és az azokra jellemző parabolikus színhasználat kétfajta, szimbolikus és grafikus iránya egyaránt tetten érhető a filmben. A szimbolikus színhasználat – akárcsak a *Fényes szelek* esetében – a szereplők öltözékével, míg a színek grafikus alkalmazása a táj

¹⁴³ Szöveg megjelent: Kovács Ágnes: Palaszürke égbolt – Színdramaturgia: *Magasiskola*. Filmvilág, 2019/9. 22–23.

¹⁴⁴ Kovács Ágnes: A gammagörbe alja. 22.

megjelenítésével hozható kapcsolatba. A már önmagában összetett parabolikus színhasználat a realizmus kérdéskörével kiegészülve azonban duplacsavart vesz. Bár nem jellemző, hogy parabola stilizált formája a realizmussal párosul, a *Magasiskola* esetében – ahol a solymásztelep a mindenkori diktatúra allegóriájaként jelenik meg – az elvont jelentést érdekes módon mégis a dokumentarizmus támogatja. A film sajátos fogalmazásmódja ugyanis az alapvetően egymást taszító dokumentarista jellegű közelítésmód és a parabolisztikus ábrázolásmód találkozatásának merész törekvéséből fakad. A dokumentarista megközelítés a realizmust, míg a parabolisztikus forma a stilizációt hívja elő. A realizmus a konkrét, a stilizáció az elvontabb jelentésréteget támogatja. A realizmus és a stilizáció kettős természete a parabolikus színhasználat grafikus és szimbolikus irányán egyaránt tetten érhető.

A szimbolikus színhasználat esetében a realizmus az egyes jelenteken belül, míg a stilizáció a jelenetek együttesén keresztül jön létre. „*A kameramozgás, a táj, az emberek mozgása, a színek olyan funkciót töltenek be, hogy a pillanatnyi valóságképet tükrözzék; csak a képsorok összeállítása eredményezzen olyan hátteret, ami az egészet megemeli, s aminek révén a periférikus és hermetikusan zárt világban lejátszódó mikro-történet túlmutat önmagán*”¹⁴⁵ – mondta filmjéről a rendező a bemutató alkalmából. Az, hogy a mikrorealista jelenetek összességének egy általánosabb érvényű olvasatot kell kiadnia, a film egész koncepcióját és nem utolsó sorban a színhasználatot is áthatja. A realizmusból kiinduló, elvontabb jelentést létrehozó szimbolikus színhasználat a szereplők ruházatához kapcsolódóan jelenik meg. A szereplők öltözékének színe az egyes jeleneteken belül természetes hatást kelt, viszont a film egészét tekintve mégis jól kivehető konstruáltsága. A színek között létrejövő dinamikát maga a rendszer irányítja, ugyanis a szereplők ruháinak színét a solymásztelep szigorú rendjéhez fűződő pillanatnyi viszonyuk határozza meg. A telepet fenntartó, ahhoz rendületlen hűséggel ragaszkodó Liliknek (Bánffy György) és embereinek katonás fegyelmet sugárzó, merev, szürke, egyenruha szerű viselete a film során mindvégig változatlan. (11) Ezzel szemben a szuverén személyiségek öltözéke időről időre módosul. A telep rendjéhez és rendszeréhez közeledve ruhájuk színe is ahhoz hasonul, míg amikor érzelmileg eltávolodnak tőle, öltözékük árnyalatai is a szürkétől eltérő irányt vesznek. Teréz (Meszléry Judit) szinte mindvégig egy kifejezetten érzéki hatást keltő, testhez simuló, mélyen dekoltált, piszkos fehér blúzt visel. (12) Miután feltétel nélküli lojalitása meginog, az erotikus darabot egy bágyadt kék, bő ingre cseréli. A Fiú (Ivan Andonov) meleg színű, piros pulóverben érkezik, amelyet egészen addig visel, amíg a közösség hatása alá nem kerül, ezt követően ugyanis az egyenruhákhoz

¹⁴⁵ Zsugán István: A realizmus parabolái irodalomban és filmen, Beszélgetés Gaál Istvánnal és Mészöly Miklóssal, *Filmkultúra*, 1970/4. 23.

hasonló barna felsőt kezd hordani, amit azonban az eltávolodását követően levet magáról, és végül civilként egy sárga felsőben távozik. (13) Az öltözékek színvilágának egyes jeleneteken belül létrejövő valószínű hatása a film egészében szimbolikus jelentést kap.

A film összetettségét tükrözi, hogy a grafikus színhasználat esetében a realizmus és a stilizáció kettős természete nem válik szét, hanem egyidejű marad. Az egyes jeleneteken belül a realizmust kiegészítve, nem túl harsányan ugyan, ám mégis egy leheletnyi stilizáció a túlzás, fokozás, ismétlés alakzataiban tetten érhető, ahogy a táj realiztikusan motivált színvilága finoman „túlhajszolttá” válik. A mező, és a nádas élénk zöld színe még a nyári meleg burjánzásával könnyen magyarázható, azonban rikító hatása, amelynek köszönhetően szinte kiviláglik a képből, már nem lehet valódi.

A telep egyhangú közegében szokatlanul hat továbbá Lilik gazdagon berendezett lakrészének tarkasága is, amely élénk sárga falaival teljesen leválik a többi szoba puritán fehérségétől. A kitömött madarak, a Diánát ábrázoló festmény, az ecsetek, a festékek, valamint a könyvek és az apró személyes tárgyak sokaságából, többek között a színek fokozott használata következtében, egy olyan külön kis világ áll össze, amely teljesen szembe megy a telep eszköztelen, rendezett egyszerűségével, és inkább emlékeztet egy művész életterére, mintsem egy idomáréra. A fokozás mellett a színek ismétlése, állandósága is hasonló látványt eredményez. Míg az eredeti regényben az égbolt egyszínűségét a palaszürke jelző állandó visszaköszönése teszi plasztikussá, addig a filmben a rekkenő hőségtől felhőtlen égbolt szürkességét, annak állandó pásztázása hangsúlyozza.¹⁴⁶ A környezet tehát egyfelől a felfokozott színű természet, valamint a palaszürke égbolt konstans képeiben válik elemeltté.

A *Magasiskola* egyszerre realista, mégis stilizált világának színekben való megfogalmazása teremti meg tehát azt a szokatlan atmoszférát, amely a konkrét jelentéstartományon túl egy elvontabbat is sejtet.

3.3.2. Érzéki színhasználat

A megújulásra váró magyar filmet a hatvanas évek végén a parabola mellett a szatíra billentette át egy új korszak felé, melynek fő képviselői Gyarmathy Livia és Böszörményi Géza voltak. Az alkotópáros a szatíra ironikus hangvételén keresztül mutatta be, hogy a hatvanas évek cselekvő hős típusa a társadalmi kiábrándultsággal egyidejűleg, hogyan veszítette el aktualitását. Mindezt az emberi kapcsolatok, a nyelv, az egyén viselkedésének és küllemének lezüllésében, torzulásaiba foglalva. A torzulások legkifejezőbb eszköze a túlzás, amelynek érzékeltetésére különösen alkalmas a szín. Utóbbi már az alkotópáros első játékfilmjénél, az

¹⁴⁶ Gelencsér Gábor: *Forgatott könyvek*. Budapest, Kijárat Kiadó, 2015. 428–429.

Ismeri a Szandi mandit? (1969) groteszk világának megfogalmazásánál nagy szerepet kapott, és ezáltal a satirikus filmek színes vonulatának indító darabjává vált. A hetvenes évek közepére a satíra színes változatai egyre inkább átalakultak, s harsányabb, abszurdabb formái is megjelentek: Rózsa János: *Pókfoci* (1976), *Ékezet* (1977), Gazdag Gyula: *A kétfenekű dob* (1977), Bacsó Péter: *Ereszd el a szakállamat* (1972), *Zongora a levegőben* (1976), András Ferenc: *Veri az ördög a feleségét* (1977)¹⁴⁷. Böszörményi Géza szerzői világa pedig egyre inkább a vígjáték felé billent el (*Szívűr*, 1981).

3.3.2.1. Az *Ismeri a Szandi mandit?* színeképelemzése¹⁴⁸

A szerzői satíra alapvetően realista forma, amely valóságos társadalmi jelenségekkel, problémákkal foglalkozik, s nagyítja fel őket, hogy így még jobban felhívja rájuk a figyelmet. Gyarmathy Livia első játékfilmje az *Ismeri a Szandi mandit?* is úgy abszurd, hogy közben nagyon is hiteles megállapításokat tesz a korabeli magyar valóságról. A realizmus elsősorban a témában, az abszurditás pedig a stílusban jelenik meg. A középpontban egy értelmetlenül működő gyár áll, ahol senki sem azt csinálja, ami a feladata, helyette mindenki áltevékenységeket folytat. A rendező szavaival: „*Arról szól a film, hogy a – szovjet típusú – modernizáció az alkotói energiákat nem köti le, és ezeket miként engedik ki, füstölögtetik ki magukból az emberek.*”¹⁴⁹ Ilyen szempontból a vegyi üzem a létező szocializmus, a kádári Magyarország metaforájaként, illetve annak kritikájaként is könnyen értelmezhető. Ezt a társadalomkritikus attitűdöt egészíti ki a túlzásokra építő satirikus stílus, amelynek egyik alapvető kifejezési eszköze a színhasználat. A satirikus formából következő túlzások miatt sok egyéb mellett a színvilág is stilizálttá válik – sőt, a valóság elemei közül épp a színek lesznek a legstilizáltabbak a filmben.

A hatvanas évek közepétől egyre népszerűbbé váló érzéki színhasználat esetében a szín egyfajta mesterséges többlet, amelynek következtében szinte minden rendelkezésre álló felületet kifestenek, a szereplők ruhái harsányan színesek, nem beszélve a szintetikus színűre festett hajkról. Az érzéki színhasználatot Jacques Demy *Cherbourgi esernyők* (1964) és *Rochefort-i kisasszonyok* (1967) című filmjeinél a műfaj indokolja. Demy a hollywoodi musicalekre jellemző zenés szekvenciákat filmjeinek egészére kiterjeszti, s e túlzó gesztusából következik felfokozott színhasználat. Ugyanebből a korszakból Vera Chytilová

¹⁴⁷ Fazekas Eszter: A magyar film fő tendenciái (1945-1979).

¹⁴⁸ Szöveg megjelent: Kovács Ágnes: Sárban cuppogó körömcipők – Színdramaturgia: Gyarmathy Livia: *Ismeri a Szandi mandit?* (1969). Filmvilág, 2019/6. 42–43.

¹⁴⁹ Stóhr Lóránt: Kettős plánban, Beszélgetés Gyarmathy Líviával. Filmkultúra, 2006.

(<https://filmkultura.hu/regi/2006/articles/profiles/gyarmathylivia.hu.html>) utolsó letöltés: 2024.05.01.

a *Szászorszápeknél* (1966) az érzéki színhasználatot nem a műfaj, hanem a túlzásokkal operáló szatirikus forma hívja elő. A szatirikus forma és az érzéki színhasználat összefonódása miatt talán ez a film rokonítható leginkább az *Ismeri a Szandi mandit?* vizualitásával.

Az *Ismeri a Szandi mandit?* szereplői gyakran össze nem illő ruhákat viselnek – mondjuk narancssárga nyári ruhát szürke gyapjú pulóverrel –, amelyek nemcsak a színes falakról, hanem általában az egész közegről is leválnak. Éppen ezért a ruhák, de az egész film tárgyi világa sem írható le egy adott színsémával, hiszen az pont a maga tarka összevisszaságában következetes. Gyarmathy nem erőltet végig egyetlen koncepciót, ehelyett minden szereplőnek és minden egyes mellékszereplőnek külön színvilágot teremt, ahol a színpompás öltözékek és frizurák nemcsak a szereplők belső érzelmi világát, hanem (szatírából fakadó) társadalomban betöltött szerepét is kifejezik. Ugyanis a szereplők a korszakra jellemző archetípusokat jelenítenek meg, méghozzá aszerint, hogy az adott szereplőnek mi a viszonya a szocializmushoz, mennyire hisz benne, mennyire része a rendszernek, avagy éppen mennyire kívülálló. Mindez érzéki szinten a szereplők megjelenésében, öltözködésük forma- és színvilágában igen szemléletesen fogalmazódik meg.

A főszereplők közül a nonkonformista karakterű Piroska (Soós Edit) színei a narancssárga és a vörös árnyalatai között mozognak. Vörös haja, narancssárga, virág mintás mini ruhája – amely úgy feszül rajta, mintha sajátjánál minimum egy számmal kisebbet hordana – pszichikai értelemben jól tükrözi szabados, temperamentumos vérmérsékletét. Állandóan kócos, a túlfestéstől drótszálúra gyötört haja, valamint elnyűtt, gyűrött ruhái még lepusztultabbá teszik a vidékről felkapaszkodott, gyermekét egyedül nevelő, kitörni vágyó proletár amúgy is megviselt külsejét. Pirinek már megjelenésében is pontosan kirajzolódik, hogy nemcsak természete, hanem társadalmi helyzete, szociális körülményei is ellehetetlenítik az előre jutásban. (14)

Ezzel szemben a másik főszereplő, a félszeg diáklány Juli (Schütz Ila) felül zárt, galléros, általában világos vagy sötétkék tónusú mini ruhái távolságtartó természetét, jólfésül frizurája és szépen vasalt, geometriai mintás ruhái pedig szabályt követő habitusát tükrözik. Julin a konformista személyiségjegyei teszik lehetővé, hogy a szakközépiskola éltanulójaként – a papa protekciójával ugyan – játszva érvényesüljön a gyárüzem „játzóterén”. (15)

A főszereplők közül Piri alakja a leginkább árnyalt, legkevésbé stilizált. Igazi hús-vér ember. A szatírára jellemző túlzások, elrajzolások és az ebből fakadó komikum inkább a további archetípusokat hordozó mellékszereplőkhöz köthetők. Olajosnak (Sztankay István) valóban olajfekete, hátrafésült haja, sötétkék öltönye és aransárga, műszálas rövidujjú inge közötti vibráló színekavalkád kölcsönöz piperkőc megjelenést. Jampecként csak arra hajt, hogy a munkaidő lejártával lehúzhasson egy felest, és egy világszámmal elcsavarja a fiatal gyakornok

lányok fejét. A vörös színben úszó, alkoholista anya elrajzolt karaktere, aki lecsúszott sleppjével élösködik lánya gyári fizetésén, koronázza meg a kívülállók csoportját. A rendszerhez szorosabban kapcsolódók köre is számos típust felvonultat. Az üzemvezető szürke öltönyegyüttese maga a lojalitás, felesége meg hidrogén szőke hajával és hozzá illő élénk színű ruháival a fölényes „úriasszony” megtestesülése. Az üzemvezető helyettes, aki pasztell színű ruháival teljesen beleolvad környezetébe, a státuszába belekényelmesedett érdekmber. De ide sorolható a portások szürke csinovnyik egyenruhája, vagy a tanuló lányok naivitását visszaadó élénkék tornadresszek esetlen komikuma is.

A film színhasználatát a realiztikus ábrázolásmódtól a stilizáció felé billentő rikitóan élénk, fényes, egyéni ruhadarabok és a szintetikus árnyalatban úszó frizurák együttese az érzéki színhasználat csupán egyik komponense, amely a külső és belső terek szín pompás tárházával egészül ki.

A belső terek vizuális mezőjét a kék és a sárga színek határozzák meg. A gyár kékre és sárgára festett felületeit hatalmas fénylő fém csövek tagolják. Ezek a túlfestett súlyosan színes felületek természetellenes hatást keltenek. Hasonlóan a *Szászsorszépék*hez, ahol szintén alig találhatunk olyan felületet, amely ne lenne lefestve, kikapétázva vagy valamilyen módon díszítve. A túlzás következtében mindkét filmben a szín mesterségessé válik. Gyarmathynál néha még a természet színei is rendezői beavatkozásnak tűnnek. A belső terekről a külsőkre is áterjedő túlszínesség elsősorban a tóparti környezethez köthető. A hajómodell verseny helyszínéül szolgáló bányatavat szinte világítóan zöld nádas övezi, a víz-felszínt színes vitorlák és az akadályokat jelző rózsaszín luftballonok tarkítják. S ide sorolhatók a stégen hangszerelő beat zenekar színes felszerelése, a piros napernyők és a parton sorakozó autók is.

A környezet teljesen megkomponált, steril, Jacques Tati-féle látványvilágát idéző vizuális koncepcióról tanúskodik. A külső és belső terek színvilágát azonban megzavarja a szürke és barna színekhez társítható valami, amit egyszerűen pizsoknak nevezhetünk. A szürke és tarka színek közti kontraszt kétféleképpen jelenik meg a filmben. Egyfelől a gyár színes felületeit ellenpontoszó szürke egyenruhák, másfelől a gyárat övező latyakos utcák szürke monotonitását megszakító élénkszínű ruhák képében. A kontraszt szempontjából különösen az utóbbi izgalmas. A saras utcák és színes ruhák kettőse ugyanis már a főcím alatt exponálódik, majd a sárban cuppogó női körömcipők képében válik visszatérő motívummá. A ruhadarabok feltűnő látványát az őket körülölelő, hol sáros, hol poros szürkés-barna környezet fokozza mármár rikitóvá. A sártenger nagyságának és a ruhák tarkaságának ilyen mértékű elrajzoltsága növeli a két minőség között létrejövő kontrasztot. Mindez arra hívja fel a figyelmet, hogy a karakterek – társadalomban betöltött szerepüktől függetlenül – hiába próbálnak igényes, ápolat, gondozott külsőre szert tenni, környezetük visszaveti őket. A fényes lakkcipők és a tarka ruhák

hol az utca porában, hol a tószéli iszapban, vagy éppen a gyárcsőből spriccelő sárga vegyszerek kereszttüzeiben újból és újból bepiszkolódnak. Az értelmezés egyszerű, ám annak megfogalmazása annál szemléletesebb: ahogy a szürke ellepi a színeket, ahogy a szutyok betemeti a tarka ruhákat, úgy veti vissza a szereplőket a kitörés lehetőségétől környezetük. A színek között létrejövő kölcsönhatás oly módon támogatja a film eszmei mondanivalóját, hogy – ismét a rendezőt idézve – „megmutatja, hogy a létező szocializmus, mint >>a világ legfejlettebb társadalmi rendje<<, mire ad lehetőséget az embereknek”.¹⁵⁰ (16-17)

3.3.3. Tudatfilm

A tudatfilm olyan szerzői film, melynek cselekménye egy szubjektum tudati tartalmaiból áll össze. Jellemzően nem követi a klasszikus elbeszélés logikus szerkezetét, ehelyett időrendfelbontó elbeszélés és asszociatív gyorsmontázs segítségével modellezi az emberi tudat működését.¹⁵¹ A tudatfilm a valós és a képzeletbeli események határvonalait összemosza, filmes eszközökkel sem jelöli ezek összekeveredését a cselekményen belül.

A tudatfilm forma ugyan a hetvenes évek jellegzetessége, az időrend felbontása már a hatvanas években megjelent, de ott még nem a tudatfilm szerzői műfajban, hanem kifejezetten társadalmi-történelmi-politikai aspektusban. Az utóbbi korszak darabjai egytől egyig fekete-fehérek (*Hús óra*, 1965, *Hideg napok*, 1966, *Utószézon*, 1966, *Próféta voltál szívem*, 1968), a formát tovább radikalizáló filmek viszont már jellemző módon színesek. 1970-ben négy tudatfilm is készült: Makk Károly *Szerelem* (1970), Huszárik Zoltán *Szindbád*, Szabó István *Szerelmesfilm* (1970), és Révész György *Utazás a koponyám (1970) körül*. Ezek közül egyedül a *Szerelem* fekete-fehér, amely erős politikai jelentése miatt még könnyedén kapcsolható a hatvanas évek fekete-fehér időrendfelbontásos filmjeihez. A politikai jelentés a többi film esetében azonban mindinkább háttérbe szorult, míg a *Szindbádból* teljesen kimaradt. S ez összefüggésbe hozható a poszt '68-as társadalmi kiábrándultsággal és a személyesség felerősödésével. A hatvanas évek időrendfelbontásos, erős társadalmi-történelmi-politikai jelentéssel bíró szikár, lényegre törő filmjeihez sokkal inkább passzolt a sallagmentes fekete-fehér. Míg a személyes hangvételű, radikalizálódó tudatfilm formai kifejezésére a montázs és a hang mellett különösen alkalmasnak bizonyult, és újdonságként hatott a szín.

Mivel a korszak egyik első és egyben formai szempontból legtisztább tudatfilmjének Szabó István *Szerelmesfilmje* tekinthető, színeképelemzése feltárhatja a tudatfilm és a szín

¹⁵⁰ Stóhr Lóránt: Kettős plánban, Beszélgetése Gyarmathy Líviával.

¹⁵¹ Kovács András Bálint: A történet nullfoka, Távoli hangok, csendes életek. *Filmvilág*, 1990/10. 16–17.

között létrejövő korrelációt. A film azért is különösen figyelemre méltó, mert Szabó István színes filmes korszakának nyitódarabja.

3.3.3.1. A *Szerelmesfilm* színképelemzése¹⁵²

Szabó István korai filmjeit alapvetően emlékek és fantáziák asszociációs kapcsolatán alapuló képi szerkesztési mód határozta meg. Az ebből származó gazdag képi világ végül az időrend felbontás radikális formáin, valamint a színhasználaton keresztül a *Szerelmesfilm*ben teljesedett ki.

A *Szerelmesfilm* színhasználata kétféle, egy pszichikai és egy átvitt értelmű értelmezési lehetőséget hordoz magában. Mindkettő a két főszereplőhöz köthető. Kata (Halász Judit) világa egy komplementer szín pár, az ibolyakék és a sárga dinamikájára épít. Jancsiét (Bálint András) pedig a barna és a szürke árnyalatai jellemzi.

A pszichikai értelmezés szerint a színek a szereplők érzelmi világát hivatottak kifejezni. E szerint Kata szeszélyes, merész, élénk személyiségére nagyon jól rezonál a komplementer színek közti vibrálás, míg Jancsi befelé forduló alkata, féltékenysége, kissé egyhangú, passzív életvitele a barna-szürke színvilágban tükröződik.

A másik, elvontabb értelemezési lehetőség akkor merül fel először, amikor a két szereplőnek elválnak útjai, Kata disszidál, Jancsi pedig az országban marad. Innentől kezdve a színhasználathoz új jelentésrétegek kapcsolódnak. Kata élénk színekben pompázó lakása, ruhái, életvitele a nyugati világgal, míg Jancsi barna és szürke ruhái, kopottas régi bútorai a szocialista kelettel párosulnak.

A film során a két színvilág közti különbség egyre erőteljesebben jelenik meg. A gyerek- és kamaszkorra való visszaemlékezésekben először csak Kata kék és Jancsi hol barna, hol szürke ruháinak kettősében, majd a fiatalkor emlékképeiben a lány aranyszőke haja és élénk ibolyakék ruhái között létrejövő játék egyre fokozódik, és ezt Jancsi változatlanul barna ruhái még inkább ellen pontozzák. Végül a felnőttkorban, ami a filmben Jancsi utazására korlátozódik, folyamatosan az ibolya-sárga-barna-szürke játéka köszön vissza. (18)

Az út során a színek önálló életre kelnek, és összekeverednek: a vonaton nincs ott Kata, de helyette az ablakból sárga villamosokat látni, és Jancsi inge is pont olyan élénk kék, mint Kata fiatalkori ruhái. Jancsi öltönye szürke, a barna viszont „átcsúszott” róla a vonathuzatra.

A színek akkor térnek vissza eredeti gazdájukhoz, amikor Jancsi Franciaországba érkezik, az utcán sétál, és a város sárga falaiban és a férfiak kék farmerjeiben Kata színei bukkannak fel. Aztán belép Kata lakásába, ami aligha lehetne sárgább és kékebb. A konyha

¹⁵² Szöveg megjelent: Kovács Ágnes: Kint és bent – Színdramaturgia: Szerelmesfilm. Filmvilág, 2020/2. 10–11.

falai és csempével burkolt részei egyaránt kékek, az abrosz, a falon lógó merőkanalak nyele és a konyharuha pedig sárga, a fürdőszoba szintén kék, a fürdőköpeny szintén sárga. Nem beszélve Kata hálósobájáról, ahol a két szín kettőse szinte már tobzódik. Jancsi ebből a milióból igencsak kilóg. (19)

A két szereplő eltérő személyisége, eltérő világa egyértelmű. A történet azonban arról szól, hogy ez a két ember összetartozik, összeköti őket a múlt, a cinkosságuk és a szerelmük. Az újratalálkozás mámoros állapotát egyezkedés követi, amelynek célja a közös élet megteremtése, s ami az egyik fél részéről mindenképpen áldozatot követelne. Ha Kata hazaköltözik, lemond karrierjéről, nem beszélve a szabadságról és jólétről, amit otthon aligha találna meg. Ha Jancsi kint marad, beláthatatlan ideig nem látogathat haza, el kell válnia családjától, új életet kell kezdenie. A győzködés a színek szintjén is megjelenik. Amikor Kata sárga fürdőköntösébe bugyolálja Jancsit, integrálni próbálja saját világába. (20) Ugyanez ismétlődik meg, amikor a lány egy napsárga inggel ajándékozza meg a fiút. Ezek a gesztusok azért nagyon finom megoldások, mert indirekt módon utalnak a lány azon vágyára, hogy a fiú vele maradjon. Az sem véletlen, hogy Jancsin ezek a holmik idegenül hatnak, szinte ledobják magukat róla, hiszen ez is előrevetíti, hogy vágyuk az együtt maradásra csak gondolat kísérlet szintjén tud megvalósulni.

A két főszereplő vágya az egységre már a történet elején megfogalmazódik. Gyerekkoruk álma, hogy híres orvosok lesznek Dél-Amerikában. Nemcsak egyformák, hanem makacsul szinte azonos identitásúak akarnak lenni, mintha együttlétük záloga is ez volna. Azonban sem az orvosi karrier, sem a dél-amerikai élet nem valósul meg, hiszen személyiségükből nem ez következik. Eltérő jellemükből fakadóan külön utakon járnak. Kata textiltervező, női szabó, míg Jancsi mérnök lesz. Ez a gyerekkori meg nem valósult terv is egy előreutalás a pár kudarcos együtt maradási kísérletére.

A kék-sárga, barna-szürke színvilág a szereplők ruházata és tárgyi világa mellett a tájban is megjelenik. A már említett francia utca, a tengerpart sárgás-barna homokja és az égbolt, valamint a vonatablakból látszó kék ég és a sínek közti sárga kavicsok elmosódott képében. A színvilág azzal, hogy túlnyúlik a szereplők privát szféráján és eluralkodik környezetükön, a film álomszerűségét erősíti. (21)

A film folyamatosan lebegteti, hogy mindaz, amit látunk, valóban megtörténik-e, vagy csak Jancsi fejében játszódik le. A film egyik kezdőmondata: „Ma egész éjjel Katával álmodtam.” Hogy ezt pontosan mikor és hol hangzik el, szándékosan rejtve marad. Jancsi ugyanis egy teljesen homogén barna háttér előtt állva mondja el monológját, amiből konkrét tér és idő koordinátákra nem tudunk következtetni. Az álom motívum később is számtalanszor előkerül. Kata és Jancsi gyakran álmodnak egymással, és erről részletekbe menően be is

számolnak egymásnak. Kata utolsó levelében annyi áll, hogy Jancsival álmodott, semmi több. A részletek azért nem számítanak, mert az egymással álmodás annyit tesz, hogy ha fizikailag már nem is, de az álmok szintjén kapcsolatban vannak. A fantázia-, álom- és vágyképek között az asszociációk teremtik meg a kapcsolatot, amelynek formai kifejezőeszköze az asszociációs montázs, s ez a tudatfilmek fő szervezőelve is egyben. A film különleges sajátága, hogy az asszociációs montázs a megszokottól eltérően nem csak a tematikából, a motívumokból, hanem a színvilágból is építkezik. A filmet meghatározó színkoncepció ezáltal egyre intenzívebbé válik, mígnem mindenre kiterjed, és ezzel együtt a realiztikus ábrázolásmódtól is fokozatosan elszakad. Az életszerű hatástól elrugaszkodó színtilizáció tehát a tudatfilmek jellegéből fakad: a *Szerelmesfilm* színei legalább annyira külső, mint belső színek.

Szabó következő két játékfilmjében a *Szerelmesfilm* színhasználtát tovább gondolva a színeket még inkább elemeli a valóságtól. A *Tűzoltó utca 25.* (1973) onirikus vagy a *Budapesti mesék* (1977) allegorikus színvilága már a korabeli érett esztétizmus markáns darabjaira (*Szeressétek Ódor Emíliát*, 1970, *Herkulesfürdői emlék*, 1976, *Egy erkölcsös éjszaka*) emlékeztet.

3.3.4. Tudatfilm és szecesszió

Az a jelenség, hogy a hetvenes évektől megszorodó tudatfilmek színes formát öltenek, több különböző okra is visszavezethető. Egyfelől a korábban tárgyalt filmtechnikai fejlődésre, a stílustörténeti változásokra, a személyesség felértékelődésére, valamint az korszakban divatosá váló intertextuális tendenciákra.

Az intertextualitás (magyarul szövegköziség) különböző szövegek közötti kapcsolat megteremtése. Szövegalkotó, szövegátalakító eljárásaként valamely szövegben szó szerint vagy célzásszerűen beépített másik szöveg.¹⁵³ Az eredetileg nyelvi fogalomtól ellépve, tágabb értelemben intertextuálisnak nevezzük az adott műalkotásra vonatkozó referencialitás keretében a más művekre vonatkozó utalást (intertextuális kapcsolatok, idézetek) és a műfajok megidézését (például paródiák formájában).¹⁵⁴

Az intertextek alkalmazása ugyan nem a hetvenes években kezdődik a magyar filmben, de ekkortól válik egyre divatosabbá az idézetek halmozása. *“Részben a francia új hullámos inspiráció elevensége miatt, részben az alkotók filmtörténeti műveltségének és tudatosságának*

¹⁵³ Pethő Ágnes (szerk.): *Képvittelek, Tanulmányok az intermedialitás tárgyköréből*. Kolozsvár, Scientia Kiadó, 2002. 17.

¹⁵⁴ Vincze Teréz: *Szerző a tükörben, Szerzőség és önreflexió a filmművészetben*. Budapest, Kijarat Kiadó, 2013. 38.

*megnövekedéséből adódóan, továbbá mert erre az időszakra nevelődik ki egy olyan mozilátogató réteg, amely számára az intertextek detektálásának a feladata effektív örömet jelent.*¹⁵⁵

Az intertextualitás tehát több szempontból is relevánssá válik a hetvenes évek filmművészetében, ezzel együtt nem minden műfajban jelentkezik ugyanolyan erővel. Az intertextualitás és a tudatfilm kapcsolata a filmforma legalapvetőbb tulajdonságából eredeztethető, vagyis utóbbi alkalmas a tudat működésének modellezésére. A tudatfilm cselekménye jellemzően a tudat tartalmaiból (emlékek, álmok, fantáziaképek) áll össze. Az emlékek, álmok és fantáziaképek között létrejövő asszociációs háló pedig részben idézetekből teremődik meg. A tudat tartalmainak közvetítési folyamata tehát rendkívül szabad terepet biztosít a különféle intertextek alkalmazására.

A képi intertextek lehetnek jelöltek: ilyen, amikor az alkotó a befogadó tudomására hozza, hogy idézetet alkalmaz. Erre példa a konkrét alkotások közvetlen idézése, amely jellemzően a képi referencia filmképre való átültetését jelenti. A magyar filmek közül Huszárik Zoltán *Szindbádja* mellett, talán Makk Károly *Macskajáték* (1972) című filmje az, ahol az idézetek jelölt formái a legszívesebben, legtöményebben és leginkább megszerkesztett módon mutatkoznak meg. Mindkét filmben fotók, festmények, freskók és szobrok filmes lenyomataival találkozunk.¹⁵⁶

A képi utalások másfelől lehetnek jelöletlenek, ilyenkor a mozinéző kulturáltságától függ, hogy felismeri-e őket. Ebben az esetben a konkrét képi referencia nem közvetlen, hanem közvetett módon jelenik meg. Mindez a képzőművészeti alkotások filmre adaptálásán keresztül szemléltethető leginkább. Huszárik Zoltán *Capriccio* (1969) című rövidfilmjének szánkázó és hóemberépítő jeleneteinek képi kivitelezésében idősebb Pieter Brueghel *Téli táj korcsolyázókkal és madárcsapdával* (1565) című képe ismerhető fel inspirációs forrásként. A filmképen más a konkrét cselekvés, hiszen nem korcsolyáznak, hanem szánkóznak, de a kompozíció, a részletgazdag ábrázolásmód és a kopasz fákkal tarkított fehér háttér előtt mozgó apró figurák együttese, grafikusan a németalföldi hagyományt idézik meg. Ugyanez a megoldás

¹⁵⁵ Pápai Zsolt: *Hollywoodi Reneszánsz. Formátörténet és európai hatáskapcsolatok a hatvanas-hetvenes években*. Budapest, Gondolat Kiadó, 2020. 163.

¹⁵⁶ Fám Erika: *Utazás képekkel. Kép a képben, idő az időben – Kronosz játéka Huszárik Zoltán Szindbád című filmjében*. *Apertúra*, 2012/tél. (https://www.apertura.hu/2012/tel/fam_utazas_kepekkel/) utolsó letöltés: 2024.05.01.

köszön vissza az egy évvel később bemutatásra kerülő nagyjátékfilmben, a *Szindbád*ban is, csak ott már valóban korcsolyázás formájában.¹⁵⁷

Az intertextuális utalások képi megnyilvánulásai számos esetben az asszociációs montázs eszközén keresztül realizálódnak. Ezen keresztül érkezünk meg a tudatfilm és a szecesszió kapcsolódási pontjához. A tudatfilm jellegzetes formanyelvi megoldása ugyanis speciális képi referenciaanyagot igényel. A korszak filmjeiben feltűnő gyakorisággal szereplő szecessziós közeg kifejezetten az asszociációs gyors montázshoz köthető, amennyiben az mintegy apró részletekre bontja a teret és az időt, s erre különösen alkalmas „motívumterep” a szecesszió világa. A képzőművészeti irányzat főbb jellemzői közé tartozik ugyanis a nagy mértékű stilizálás, a növényi vagy geometrikus mintákból építkező ornamentika, az élénk, erőteljes színek alkalmazása, valamint az „organikus” jellegű formálás.¹⁵⁸ A nagymértékű stilizálás során a természet motívumvilága apró részletekre bomlik, a különálló elemek felnagyítása vagy zsugorítása folytán a mikro- és makro formák hierarchiája felbomlik, végül sajátos módon újrendeződik. A természeti elemek élveboncolásának, majd rendhagyó újraszerveződésének szisztémája pedig kiválóan rímel az asszociációs montázs módszertanára.

Ennek megfelelően a tudatfilmek képzettársításait megalkotó intertextuális utalások az asszociációs montázs filmes formanyelvi eszközén keresztül konstruálódnak. Az apró részletekből építkező asszociációs gyorsmontázs képanyagához pedig a szecessziós mintavétel lehetőségei korlátlanak bizonyulnak.

Ugyanakkor annak érdekében, hogy az idézetek halmozása ne öncélúan, hanem realiztikusan motiváltan jelenjen meg a filmben, a cselekmény idejét célszerű a századforduló időszakára helyezni. A szecessziós idézetek így az utalások szintjén túl, egyúttal a filmes miliő megalkotásában is jelentékeny szerepet játszhatnak.

A szecesszió irányzatának főbb jellemzői közül a harsány, élénk színek jelentősége egy fekete-fehér filmben nem tud megmutatkozni. Talán ezzel is magyarázható, hogy a szecesszió és a tudatfilm forma összetalálkoztatása éppen a színes film váltás korszakára tehető. Elég csak 1970-re, a színes film váltás évére gondolni, amikor két szecessziós tudatfilm is bemutatásra került. Mivel Makk Károly ide tartozó filmje, a *Szerelem* fekete-fehér, ezért a tudatfilm forma és a szecesszió világából kibomló sajátos színhasználatot Huszárik Zoltán *Szindbád* című filmjén keresztül elemzem.

¹⁵⁷ Kovács Ágnes: Huszárik Zoltán – Képfestő. in: Mohi Sándor (szerk.): *Átmeneti idők, Mohi Sándor beszélgetései Huszárik Zoltánról*. Budapest, MMA Kiadó, 2021. 130.

¹⁵⁸ Végh János (szerk.): *Művészeti kislexikon*. Budapest, Corvina, 2006. 201.

3.3.4.1. A *Szindbád* színeképelemzése¹⁵⁹

Huszárik Zoltán elméleti és gyakorlati jártassága a képzőművészetben, valamint az ebből fakadó sajátos képi látásmód filmnyelvének alapvető szervezőelvét képezte. Az elsősorban képzőművészet iránti fogékonyságból fakadó formatudatosság a színes film alkalmazására is kiterjedt, és először kísérleti jellegű rövidfilmjeiben jelentkezett. Huszárik színes filmről való, Tóth János operatőrrel közösen kialakított gondolkodásmódjának gyakorlatba való átültetése az *Elégia* (1965) című filmben kezdett kibontakozni. A különleges végeredmény a rendezőt tovább gondolásra sarkallta. Ennek eredményeképp Huszárik képzőművészetben gyökeredző színhasználata a szecesszió és a különböző festészeti referenciák megidézésén keresztül *Szindbád* című filmjében teljesedett ki, amelyet már Sára Sándor fényképezett. Az ezt követő, és egyben utolsó, immáron Jankura Péter által fotográfált *Csontváry* (1980) című filmjében a színhasználat az eddig említettek mellett további funkcióval egészült ki. Mivel Huszárik a legendás festő életét, annak festészeti stílusát filmen rekonstruálta, a színpaletta is szükségszerűen ehhez igazodott. De talán éppen ez a túlon túl összetett „szín-terv” lehetett az egyik oka annak, hogy végül nem jött létre az a színharmónia, ami a *Szindbádesetében* egyszer már megszületett, és a mai napig gazdag értelmezési lehetőségeket rejt magában.

A *Szindbád* színhasználatát kézenfekvő a szín és a képzőművészet kapcsolata felől megközelíteni. A film szecessziós világa egyértelműen a századforduló megidézésének hozománya, amely elsősorban nem is a film díszletét képező kisvárosi házak, patikák, kiskocsmák homlokzatain mutatkozik meg egyértelműen, hanem a gazdagon díszített belső terekben. A kisvárosi miliő épületsorait egytől egyig markáns, egyszínűre festett házak alkotják. Ezek élénk citromsárga vagy égbék falai éppen annyira stilizáltak, hogy még az életszerű hatást keltő színhasználat keretein belül maradnak, miközben képzőművészeti referenciákat is előhívnak. A fehér keretezésű sárgára festett ház Rippl-Rónai József 1910 körül festett képére, a *Villa előtt*-re emlékeztet. (22-24)

A belső tereknél még egyértelműbbek a képzőművészeti párhuzamok, mint a külsőknél. Az enteriőrök már nem is pusztán a szecesszió belsőépítészeti és tárgyi világát idézik, hanem annak nagyon finom, de egyértelmű fokozását, ami akár a posztmodern túlhajszolt színességre, eklektikára is emlékeztethet. A belső terekre jellemző színstilizáció ha finoman is, de elrugaszkodik a realiztikus ábrázolásmódtól. Érzékletes példa erre Majmunka (Dajka Margit) lakása. (25) A barnára kopott sárga tapétát labdányi nagyságú fehér-piros virágok díszítik,

¹⁵⁹ Szöveg megjelent: Kovács Ágnes: Vörös tapétán tengerkék virágok, *A Szindbád* színdramaturgiája. Filmvilág, 2019/4. 7–9.

amire nagyszerűen rímelnek Majmunka magasra feldúcolt vörös fűrtjei. A hajkorona és az óriás virágokkal díszített tapéta között ugyanaz a dinamika köszön vissza, mint Henri Matisse *A vörös szoba* (1908) című képén. (26) Áthallás még a virágos terítővel borított asztal és a rajta nyugvó két, nyújtott szárú üvegedény is. Majmunka és a képen lévő nő szinte megegyező pózban hajol az asztal fölé, és még ruházatuk fekete-fehérrel kombinált alapszínei is egyeznek. A festmény bal oldali, tág kivágású ablaka zöld kertre néz, amit a film terebélyes pálmafára cserél. Az eltérő színű, együttesen vibráló összhangot teremtő apróságokkal telezsúfolt lakás minden felülete mintás, jellemzően virágmotívumos. Egy másik kép: vörös tapétán tengerkék virágos tányérok, mellette sárga függöny mályvaszínű virágokkal. Majmunka Matisse ihlette otthonát a szecesszió egyik leglényegibb vonása a virág- és növényi motívumok, az ornamentika határozza meg.

A patikusfeleség (Ruttkai Éva) otthona, ahogy ő maga is, egy megelevenedett Gustav Klimt festmény. (27) Az asszony öltözékét, frizuráját, ékszereit, továbbá a színes üvegekkel kirakott ajtót, aminek nekitámaszkodik Klimt *Nő aranyban* (1907) című festménye alapján mintázták. (28) A jelenet pedig, amikor Szindbád az asszony fölé hajol, Klimt *Csók* (1907–1908) című képére utal. (29) A patikusasszony otthonának színvilága Klimt aranykorszakának palettájából táplálkozik. Az alapszín tehát a szecesszió ismertetőjegyeként is szolgáló aransárga, amely zöldekkel (fülbevalók) és pirosakkal (ablaküvegek) egészül ki.

Az egyetlen, egyszerre több nőhöz is köthető belső tér a bordélyház, amelynek mélyvörös színű falai és bútorzata, valamint az egymásba gabalyodó lengén öltözött női testek képében Henri de Toulouse-Lautrec bordélyházas korszaka elevenedik meg, azon belül is egész pontosan *A Rue de Moullins szalonjában* (1894). (30-31)

Az eddig említett belső terek a szecesszió legalapvetőbb ismertetőjegyeit hordozzák magukon. Majmunka lakása az ornamentális motívumokat, a patikus asszony otthona az aransárga színt, míg a bordélyház a szecessziós grafika jeles képviselője, Toulouse-Lautrec vizuális világát idézi. Ilyen mennyiségű és különbözőségű képzőművészeti referencia filmre adaptálása, majd ezek összekapcsolása úgy, hogy végül egységet képezzenek, valódi vizuális erőpróbát jelent. A folyamat összetettségére Sára Sándor így emlékszik vissza:

„...mivel együtt készítettük elő a filmet, nagyon tudatosan odafigyeltünk, hogy milyenek legyenek a díszletek és a ruhák. És ezt itt valóban meg lehetett tenni. Ha a főszereplő pirosban van, a szobában hozzá hangolunk mindent. De mindjárt összetettebb a dolog, ha ez a szereplő átmegy egy másik, és főleg egy harmadik szobába. Ezt mind össze kellett hangolni, és a

Szindbádnál erre oda tudunk figyelni, mert sok, kicsi, egymástól független rész volt, amit utána összepasszítottunk.”¹⁶⁰

A szecesszió és ehhez köthető festészeti példák megelevenítését a cselekmény epizodikus szerkezete teszi tehát lehetővé. Az epizodikuság pedig a *Szindbád* tudatfilm jellegéből következik. A tudatfilm tér és idő egységét megbontja, és az így kiváló apró részleteket sajátos módon, az asszociációs montázs formaeszközével újra szervezi. Az újra szervezés során a részletek új hangsúlyt kapnak, így váltogathatják egymást mikro- és makrovilágok képei a filmben. Ennek kifejezésére pedig különösen alkalmas a szecesszió motívumvilága. Következésképp tehát a szecesszió nem pusztán a korszak és a képzőművészeti referenciák megidézésével, hanem a tudatfilm formavilágán keresztül is értelmet nyer.

Felmerülhet a kérdés, hogyha a szecesszióból következő képzőművészeti vonalat ilyen erősen meghatározza a színdramaturgia, vajon a szintén a szecesszióhoz kapcsolódó tudatfilm formával is kapcsolatba hozható-e?

A felsorolt képzőművészeti referenciák alapján egyértelmű, hogy a *Szindbád* színhasználatát legerősebben a megidézett kor, a szecesszió világából hozott színpaletta irányítja. Azonban mindemellett még valami megkívánja a virágokban és színekben burjánzó látványt, ez pedig a nőiség megjelenítése. Szindbád bolyongásainak a kocsmai „hét fogásos” ebéd kiterőjét és Valentinnél tett látogatását leszámítva minden állomása magányos nőkhöz köthető. Ez a motívum már a film legelején megjelenik: a szekéren fekvő halott Szindbádot egyik nő a másikhoz küldi. A nők vágyaktól duzzadó belső világa középszerű halandók számára rejtve marad, Szindbád viszont bebocsátást nyer. A nőket gyakran látjuk szobájukban egyedül üldögélve gondolkodni. Mindez összecseng azzal, ahogy a nők belső világukba zárva élik életüket. A szobák azért olyan karakteresek, mert látványuk a tulajdonos belső világának pszichikai kivetülése is egyben. Szindbád számára minden nő egyszerre egyforma és teljesen egyedülálló, egyszerre könnyen megfeythető, szinte átlátszó, és teljesen kiismerhetetlen. Költői kérdése: „Vajon miért szeretik a nők a tengert?” is erre a paradoxonra utal. Éppen ezért Szindbád visszaemlékezéseiben a női uniformitás a szavak szintjén, míg különbözőségük öltözködésük, otthonuk, tárgyi világuk és nem utolsósorban kalapjaik változatos színeiben jelenik meg.

Visszatérő kép a filmben, hogy miközben a tetőtől-talpig szürkébe öltözött Szindbádnak feltárulkozó nők szavait halljuk, nem az arcukon, hanem színes, extravagáns kalapjaikon van a fókusz. (32-33) Ez a kompozíciós megoldás szintén az említett ellentmondásra utal, valamint

¹⁶⁰ Kovács Ágnes: *A gammagörbe* alja. 25.

az emlékezet alakító erejére. Ugyanis a nőket Szindbád szemén keresztül látjuk, tehát olyannak, amilyenek ő látja őket. Visszaemlékezései szubjektívek, ezért módosítják a múltat, és ezzel együtt a nőket is. A számára lényeges elemeket, mint a női toalett, felcicomázza, míg a számára érdektelenebb dolgokat, mint a nők szavai, lefokozza. A *Szindbád* tudatfilm formája és a színhasználata itt ér össze. A tudatfilmből következő szubjektív visszaemlékezésekben a színek módosult formái jelentkeznek. A túlzott színesség Szindbád fejében születik meg.

A *Szindbád* színhasználatát meghatározó felfokozott színvilágot a tudatfilmből következő, emlékekben elrajzolódott női dimenzió, illetve a képzőművészeti referenciák táplálják, amelyek a szecesszió keresztül fonódnak össze, s teremtenek páratlanul gazdag színvilágot.

A szecessziós tudatfilm színes vonulatának nyitódarabját később olyan nagyszabású művek követték a sorban, mint Makk Károly Örkény István azonos című műve alapján készült filmje, a *Macskajáték* vagy Fábri Zoltán Déry Tibor háromrészes nagyregénye (*A befejezetlen mondat*) nyomán készült *141 perc a befejezetlen mondatból* (1975) című filmje.

3.3.5. Szecesszió

Mivel a szecesszió irányzatáról a tudatfilm forma kapcsán már sok szó esett, specifikus karakterjegyeinek ismételtetésétől eltekintek, s inkább olyan filmes példákat sorolok fel, amelyek műfajtól függetlenül képviselik a szecesszió filmes megjelenítését. Ide sorolható többek között a *Szeressétek Ódor Emíliát*, a *Herkulesfürdői emlék*, tehát Sándor Pál filmjei, Maár Gyula *Déryné, hol van?* (1975), valamint Makk Károly *Egy erkölcsös éjszaka* című filmje. Mivel utóbbi magán hordoz minden olyan ismertetőjegyet, amely egyértelműen a „tisztá” szecessziós színhasználattal hozható kapcsolatba, színekélemzése kapcsán próbálom összefoglalni annak sajátosságait.

3.3.5.1. Az *Egy erkölcsös éjszaka* színekélemzése¹⁶¹

Makk Károly életművére nem jellemző, hogy trilógiákban gondolkodott volna, mégis egymást követő három filmjét, a *Szerelmet* (1970), *Macskajátékot* és az *Egy erkölcsös éjszakát* egyértelműen összefűzi a szecesszió, az öregség motívuma és a tudatfilm forma. (Mindhárom filmet Tóth János fényképezte.)

A szecessziót minden film esetében az idős nők jelenléte hívja elő. Az idős hölgyek történetük szerint egytől egyik a századforduló idején voltak fiatalok. A *Szeretem* és

¹⁶¹ Kovács Ágnes: Örömlányok, festményen – Színdramaturgia: Az Egy erkölcsös éjszaka. Filmvilág, 2019/8.

a *Macskajáték* jelen idejű történeteiben egyaránt az idős főszereplők emlékképein keresztül bontakozik ki a szecessziós világ. Az *Egy erkölcsös éjszaka* története eleve századfordulós közegbe van ágyazva, ilyen szempontból tehát kivételt jelent. Másfelől mégis hasonlóságot mutat, ugyanis itt is a Mama (Makay Margit) figurája az, aki egy letűnt kor különleges báját hordozza.

Az öregedés, az időskor motívuma a szecesszió megidézésén túl újabb funkcióval egészül ki, amennyiben a hozzá kapcsolódó emlékképek a folyamatos jelent megbontják. A *Szerelemben* a betegen, ágyban fekvő Mama (Darvas Lili) előtt lázalom formájában jelennek meg az emlék- és fantáziaképek. A *Macskajáték* Erzsije (Dajka Margit) a nővérével folytatott telefonos beszélgetések, levelek kapcsán emlékszik vissza ifjú korára, fiatalkori szerelmére és arra a bizonyos fényképre. Az *Egy erkölcsös éjszakában* szintén a levélírás motívumához kötődik a visszaemlékezés, ez esetben azonban nem a filmben szereplő idős nőhöz, hanem a fiatal Darinkához (Tarján Györgyi) kapcsolódóan. Az emlékképek különböző terekből és időkből kiragadott szinte kockányi snittjei az asszociációs gyorsmontázs és a flashback technika által illeszkednek egymáshoz, és hozzák létre a tudatfilm formát, amely elsősorban a *Szerelemben* és a *Macskajátékban* kap jelentős szerepet. Az *Egy erkölcsös éjszakának* mindössze egyetlen epizódja, a levélíró jelenet utal a tér-idő felbontásra – amely ily módon egyfajta hommage-a az előző két filmnek –, ezt leszámítva lineáris az elbeszélés.

A filmekben feltűnő szecessziós közeget az emlékek, a cirádás enteriőrök és az apró részleteken elidőző passzázsok mikro- és makrovilága közti váltakozás hívja elő. Makk Károly különös vonzalma a szecesszióhoz a három film közül az *Egy erkölcsös éjszakán* érezhető leginkább. A *Szerelemre* és a *Macskajátékra* is jellemző aprólékos díszlet- és jelmezgyűttesen túl az *Egy erkölcsös éjszaka* a szecessziós közeggel kiegészülve újszerű, erős látványt ad. (Jelmeztervező: Csengey Emőke, díszlet: Vayer Tamás.) Ezen felül a filmet olyan szecessziós színhasználat határozza meg, amely egyrészt a századfordulós közegből, másrészt képzőművészeti referenciákból táplálkozik, a két irány azonban eltérő funkciót tölt be.

A gazdag artisztikumú miliőhöz kapcsolható színvilág a „másképp láttatás” egyik segédeszköze. A filmbéli bordélyház ugyanis nem annak tűnik, ami valójában. A ház, de legfőképp a lányok szobái, berendezési tárgyaik és ruháik hihetetlen aprólékos felépítése és mindennek színbeli megfogalmazása egy olyan kellemes „otthon” képét nyújtja, amiről finom fogalmazva nem egy nyilvános ház jut eszünkbe. Erről a tisztaságot sugárzó csipkeözönről rántják le a leplet és hívják fel a ház valódi mibenlétére a figyelmet a filmben elhelyezett képzőművészeti referenciák és az abból fakadó színhasználat. A film ugyanis az örömlány témakörben készült festmények elsőrangú példáit vonultatja fel.

A másképp láttatás színvilága a fehér színhez és két markáns helyszínhez, a lányok hálósobáihoz és a fürdőszobához köthető. Mivel a lányok szobái jellemző módon az ébredés és a nyugovóra térés időpontjaiban tárulnak fel, nem meglepő, hogy ilyenkor a különféle szabású, de egységesen fehér hálóingek és patyolat paplanok kerülnek elő. A feltűnően tiszta hálósobák fénylő padlója, a hosszú, fehér, finom esésű csipkefüggönyök, valamint a fésülködő asztalokon sorakozó megannyi apró személyes tárgy, dísz, emlék, ékszer vagy gyöngyfüzér mind intimitást és ártatlanságot sejtetnek. A fürdőszoba szintén a tisztaság, a megtisztulás motívuma. A dézsában fürdőző Bella (Carla Romanelli), a fehér törülközőbe bugyolált, nevetgélő Darinka és a vízzel fröcskölődő, egymást ugrató többi lány látványa inkább emlékeztet a kecsketejben fürdőző, gondtalan Kleopátrára és udvarhölgyeire, mint a századfordulós Kolozsvár kis nyilvánosházának éjjeli műszakosaira. A szinte irreálisan tágas fürdőszobában minden törülköző, függöny és kendő élére vasalt és makulátlanul fehér. A kivételes tehetségű Tóth János operatőr nemcsak a tárgyakat, motívumokat és a színeket, hanem a lányok megjelenését is úgy tudja fényképezni, hogy a képek kevésbé az erotikát, mint inkább a szépséget sugározzák. A munka előtti és utáni ébredés, megnyugvás, szépítkezés életképeit jellemző módon részletező passzázsok kötik össze. A gazdag hangulatképek lassú folyama egyedül a fürdőzés jelenetnél szakad meg a kirándulás rövid snittjeinek gyorsmontázsával. A bevillanó képek, mint később kiderül, Darinka képzelete szerint tűnnek fel, átkötést jelentek a két jelenet között. Ezt követően a film visszatér a passzázsok szemlélődő hatásához, amelyek lassúsága, „ejtőzése” ugyanazt a meghitt nyugalmat teremti meg, mint a ház fentebb részletezett miliője.

A film két kiemelt helyszíne, a bordélyház és a mezei kirándulás helyszínéül szolgáló virágos rét is képzőművészeti referenciákat hív elő. A bordélyház szalonja, amely az eredeti novella címéhez, *A vöröslámpás házhoz* igazodva vörös színben úszik, Henri de Toulouse-Lautrec mulatók korszakát idézi. (34-35) Lautrec a bordélyházi élet mindennapjait ábrázoló festményein egyértelműen a mélyvörös szín dominál, amelyet néhol zöld árnyalatok egészítenek ki. Mivel az eltérő színfoltok átmenetek és tónusok nélkül illeszkednek egymáshoz, a kontraszt felerősödik, és a természetes hatástól eltávolodik. Ez a fajta stilizáció a legkülönbözőbb szűrők használata által jelenik meg a filmben. A belső terek hol egyidejűleg, hol külön-külön, piros és zöld fénnel vannak megvilágítva. A Tóth János által létrehozott vörös és zöld színek rengeteg mindent hozzátesznek ahhoz, hogy a film helyszínéül szolgáló bordélyház esztétizált közegként tud megjeleníteni. A Mama érkezését követő átalakítások során a szalon piros alapszíne még bátrabb színskálával bővül, és egy szempillantás alatt a lila, piros és zöld legkülönbözőbb árnyalatai tarkítják, miközben egy enyhe vörös szűrő a lányok arcát is finoman megfesti. A belső terek határozott színvilága, a bordélyház belső udvarára is kiterjed.

A ház körüli külsők legalább annyira ornamensek, színgazdagok, mint a belsők. Az udvar egyszerre valós és festményszerű hatása szintén a világításban keresendő. Míg a nappali jeleneteknél szűrt fény simogatja az ébredező lányok kócos haját és pongyolás testét, addig az éjszakaiaknál harsány megvilágításban vonulnak a harci díszbe öltözött éjszakai pillangók. A belső udvar a vörös falak és a zöld zsalugáterek, valamint a leánderek között létrejövő kontrasztban veszi át a belső terek színdinamikáját. Az udvar gyönyörűen meggyötört felületeinek éke, a gang falára festett virágmotívumos freskó, amely szintén a szecessziós ornamentumok sorát bővíti. A mezei kirándulás külsőinél még mindig a zöld irányít, azonban a színek itt már egészen más, lágyabb karaktert hoznak, és a Lautrec-i idézeteket elhagyva egy impresszionista festő művészetét elevenítik fel. A kirándulás csúcspontját jelölő szalonnasütés jelenete, ahol az egyetlen férfit, Jenőkét (Cserhalmi György) a virág-koszorús „tündérek” tejben-vajban fürösztik, Manet *Reggeli a szabadban* (1863) című képének parafrázisa. (36) De emellett a mezei kirándulás totáljai (37), a csónakázás és a természetközelség is mind szecessziós motívum.

A közeg mérhetetlen gazdagsága, amely egyszerre jelenít meg egy valódi kuplerájt és egy tiszta családi fészket, azt a színjátékot vetíti előre, amikor Jenőke védelmében a hely leánynevelő intézetté alakul át. Hiszen mintha maga a Muter (Psota Irén) is csak akkor szembesülne vele, hogy egy kupiban van, amikor a kívülálló Mama megjelenik a színen. A játék, hogy a bordélyház másképp van láttatva, mint ami valójában, miközben a történet szempontjából realiztikusan motivált, esztétikai fogás is egyúttal. A különböző minőségek egymás mellé állítása, keverése vagy éppen ütköztetése sztereotípiáktól mentes, új minőséget szül. Ezt az esztétikumot pedig többek között a századfordulós milióból és a képzőművészeti referenciákból összeálló szecessziós színdramaturgia hozza létre. Makk Károly és Tóth János ezzel a kettős színhasználattal két merész állítást tesz: a kuplerájt mélységesen emberséges közegként mutatja be, illetve eléri, hogy mindezt egyszerűen jólesik nézni.

Az esettanulmányokon keresztül kibontakozó változatos színhasználatok, amelyek mind más eszközöket alkalmazva támogatják a film jelentését, egytől egyik arról tanúskodnak, hogy a különböző stílustörténeti tendenciák hatása, valamint a technikai feltételek (nyersanyag) megszilárdulásának egyidejű jelentkezése nagy mértékben tágitotta a korabeli filmkészítők mozgásterét.

A hetvenes évek fordulóján tehát azért is látszik a színes filmek arányának nagy megugrása, mert a hatvanas évekre jellemző fekete-fehér trend megfordul. Szerzői filmet is lehet, sőt kell színesben forgatni. Részben ez is világtendenciát követ, de részben sajátos hazai okai is vannak. A hazai szerzői film tematikus arányai is változnak: egyre kevésbé jelent

szinkronidejű, verbalitáson alapuló „problémafilm”, ezzel szemben egyre többször parabolát, szatírárt, tudatfilmet vagy szecessziós filmet, amelyekhez egyre többször társul operatőri „jutalomjáték” (Sára, Kende, Tóth). Ez az operatőri jutalomjáték először megelégszik izgalmas fekete-fehér ornamentikus fény-árnyék megoldásokkal (*Feldobott kő*, 1968, *Csend és kiáltás*, 1968, *Szerelem*), aztán viszont igénye támad a legszofisztikáltabb színhasználatokra.

A dolgozat egyik célkitűzése a magyar színes film váltás idejének megállapítása volt. A témát először is a színes film elterjedése felől közelítettem meg, amely során a váltás idejeként az 1968–1974 közötti időszak rajzolódott ki. Ebből kiindulva arra kérdeztem rá, hogy ez a kvantitatív módszerekkel megállapított periódus valóban tekinthető-e a színes film váltás idejének. Az elemzések kapcsán arra a következtetésre jutottam, hogy a színes film számok, a hazai nyersanyag elérhetősége, valamint a stílustörténeti változások egymáshoz igazodnak. A fő kérdésből következő alkérdés megválaszolása során pedig kiderült, hogy a színes film második hulláma, és ezzel együtt a váltás ideje azért jelentkezett a nyugatihoz képest később, mert mind a technikai korszerűsödés, mind a nemzetközi stílustendenciák a hatvanas évek második felére érték el hazánkat.

Mivel a színes film számok alakulását, mind a nyersanyagtörténet, mind a stílustörténet levezetése kapcsán levont következtetések egyértelműen támogatják, a kutatás rész eredményeként megállapítom, hogy a színes film váltás korszakhatárai 1968 és 1974.

3.4. A színes film harmadik hulláma (1980–1985)

A magyarországi színes film harmadiknak nevezett, nyolcvanas évekbeli hullámával a kutatás új szakaszába lépett. Míg az első hullám (1949–1954) mindenekelőtt technikatörténeti és ideológiai szempontokat hozott be, a második, a színes film váltás időszaka (1968–1974) pedig szerzőit (hiszen a populáris film mellett ekkor a szerzők is elkezdtek színesben dolgozni, s főként első ilyen filmjükben különösen fontossá, tudatossá, formaszervezővé vált ez a stilizációs eszköz), addig a most tárgyalt szakaszban a színes film már alapadottság, vagyis egy általános közegben kell megtalálni a színhasználat markáns képviselőit. A korszakban színes filmet készítenek a szórakoztatófilmesek, a közepgenerációs esztétizáló filmművészek, az új érzékenység játékfilmesei, a „problémafilmesek” (még a Budapest Iskola kései darabja is ilyenek) és az új akadémizmus képviselői is. Mivel színelméleti szempontból a felsorolt irányvonalak közül egyértelműen az új érzékenység a legfigyelemreméltóbb, elemzésemben erre az irányzatra helyezem a fókuszot. Az új érzékenység filmjeinek színképelemzése egyfelől azért indokolt, mert keletkezésük időpontja egybeesik az 1980–1985 között mérhető, kiugróan magas számú színes filmterméssel, másfelől azért, mert a párhuzamos tendenciák közül ebben az irányzatban a legdominánsabb a vizualitás, a látvány és a színek.

Az új érzékenység a nyolcvanas évek első felére tehető, progresszív filmes irányzat. Az elemzések konszenzusos véleménye szerint Bódy Gábor *Psyché* (1980) című filmje tekintő a legfontosabb előzménynek és a rendező rákövetkező, *Kutya éji dala* című, 1983-ban bemutatott alkotása az indító darabnak. Szűken értelmezve továbbá Szirtes András *A Pronumabolyok története* (1983), Müller Péter Iván *Ex-kódex* (1983), Xantus János *Eszkimó asszony fázik* (1983), Wahorn András és feLugossy László *Jégkrémbalet* (1983), illetve Tarr Béla *Őszi almanach* (1984) című munkája sorolható a mozgalomhoz.¹⁶² Stilizációs technikája, eklekticizmusa és epizodikus szerkezete ugyanakkor Jeles András *Álombrigád* (1983/1989) és *Angyali üdvözlét* (1984) című filmjeit, valamint Gothár Péter *Idő van* (1986) és *Tiszta Amerika* (1987) című alkotásait is erős szálakkal fűzi az irányzathoz.

A fejezet központi állítása, hogy a filmek látvány- és színvilága a képzőművészeti hatásokra vezethetők vissza. Az új érzékenység képzőművészeti vonatkozásainak vizsgálata több szempontból adja magát. Egyfelől a filmcsoport leírására kezdetektől jórészt képzőművészeti fogalmakat használtak, következésképp érdemes áttekinteni, hogy az emlegetett festészeti irányzatok miként kapcsolódnak a filmekhez. Másfelől jellemző, hogy a tárgyalt filmeknél nem válik szét a díszlet- és a jelmeztervező feladatköre, hanem a kettő egyetlen látványtervező alakjában találkozunk, aki rendszerint egy autonóm képzőművész (Pauer Gyula) vagy képzőművészként is tevékenykedő építész (Bachman Gábor, Rajk László, Kovács Attila), akiknek a személye alkalmat ad a korabeli képzőművészeti hatások beszüremkedésére.

Az új szenzibilitás fogalma eredetileg a nyolcvanas évek fordulóján jelentkező, az avantgárd művészettel szembeforduló, transzavantgárdnak nevezett képzőművészeti irányzat hasonszavaként jelent meg. A nemzetközi diskurzusba Alan Sondheim, Werner Hoffmann és Achille Bonito Oliva művészettörténészek emelték be a később nálunk is széles körben elterjedt „új szubjektivizmus” és „új szenzibilitás” formulákat. Hegyi Lóránd „*Transavantgarde*” – „*postmodern*” – „*új szubjektivizmus*”, *avagy az expanzió utáni művészet a nyolcvanas évek küszöbén* című programadó írása szerint az új szenzibilitás az avantgárd modernitásával, expanzionizmusával, konceptualizmusával szemben rezignált, introvertált, érzékiségre törekvő műveket teremt.¹⁶³ A hazai neoavantgárd lassú kimerülése, tetszhalála szintén valamiféle megújítást vetített előre, és a nyolcvanas évek elejétől mindinkább láthatóvá vált, hogy a festészet, a gesztusszerű ábrázolás és az erőteljes kolorit lesz a neoavantgárd meghaladásának fő iránya. „*Esztétikailag vagy technikailag pedig a festészet mellett egy nagyon egyszerű és energikus érv szól: a hetvenes évek művészete roppant közvetett volt, és ez a közvetettség bizonyos fakóságot hozott magával. Ezután van egy képéhség, amelyik a spontán gesztust és a*

¹⁶² Gelencsér Gábor: *Magyar Film 1.0.* Budapest, Holnap Kiadó, 2017. 195–203.

¹⁶³ Hegyi Lóránd: *Új szenzibilitás.* Budapest, Magvető Kiadó, 1983. 207.

legélményszerűbb elemet, a színt ünnepelni tudja.”¹⁶⁴ A leírásból is látszik, hogy az új szenzibilitás jelenségköre igencsak kiterjedt. A fogalom nem egy új stílus, hanem egy olyan alkotói attitűd megjelenését akarta reprezentálni, amelynek fókuszában a kép, a látvány és a színek érzéki variánsai állnak. Ez a törekvés a korszak számos képzőművészeti tendenciájában tetten érhető. A pseudo art, az érzéki konceptualizmus, az új eklektika, az új személyesség és a hozzánk késve érkező pop art egymástól markánsan eltérő trendjeit a látványra helyezett hangsúly szervezi csoportba. Az új szenzibilitás tehát nem egy önálló stílus, hanem különféle képzőművészeti törekvések gyűjtőneve, amelyek közös nevezője a látvány orientált műalkotás.

Míg az új szenzibilitás jelenségköre és teoretikus reflexiója a képzőművészet kapcsán elsősorban Hegyi Lóránd tevékenységével, addig a filmművészet vonatkozásában Szilágyi Ákos nevével fonódott össze. A filmelméleti kritikát illetően fontos hangsúlyozni, hogy annak ellenére, hogy a filmes irányzat leírására egy a képzőművészetben már bejáratott terminust vesz át, sőt körülírására is ekvivalens fogalmakat használ („új festőiség”, „pseudo-stílus”, „új eklektika”, „radikális eklektika”, „új személyesség”, „új hatásosság”) ¹⁶⁵, mégis rendre megkerüli a képzőművészet felől való szorosabb vizsgálatot, mélyebb elemzést. Pedig az analízis adná magát, hiszen az új érzékenység a képzőművészeti új szenzibilitás szervezőelvének pontos lekövetése.

Az új érzékenység képzőművészeti trendek filmre adaptálásával dolgozik. A filmek látványvilága szinte minden esetben egy meghatározott képzőművészeti irányzatra vezethető vissza. Ugyanakkor nem egységes, hanem egymástól markánsan eltérő művészeti törekvésekről beszélhetünk. Tehát nem egy közös stílus tartja össze őket, hanem a képzőművészeti gyökerekből következő látvány orientáció. Csak néhány példát említve: Tarr Béla *Őszi almanach* című filmjét, ahogy Jeles András *Álombrigádját* is a pseudo art koncepciója határozza meg; Xantus János *Eszkimó asszony fázik* című filmje a pop art és a dekonstruktivista elgondolás mentén írható körül; Bódy Gábor *Psychéje* (mozgó)képtörténeten alapuló intermediális szemléletmóddal jellemezhető.

Tehát a képzőművészetből előbukkanó, intermediális alkotásokról van szó. Az intermediális hatások pedig a korszak meghatározó képzőművészein, építészein és vizuális alkotóin keresztül jelennek meg. A társművészek beszivárgását a filmgyártásba összetett helyzetegyettes eredményezte.

Részint az a körülmény, hogy a hetvenes évektől a Balázs Béla Stúdió kapuja egyre szélesebbre nyílt a különböző művészeti ágak képviselői előtt. Ez a nyüzsgő, heterogén alkotói

¹⁶⁴ Birkás Ákos: Az avantgárd halála. *Aktuális Levél*, 1983/1. 40.

¹⁶⁵ Szilágyi Ákos: Az elmesélt én. *Filmvilág*, 1985/7. 27.

közeg lehetőséget adott új találkozásokra és kollaborációkra. Így került a film közvetlen közelébe Szentjóbý Tamás, Hajas Tibor, Maurer Dóra, Erdély Miklós vagy Pauer Gyula. A felsorolt képzóművészek túlnyomó többsége a kísérleti filmezés felé fordult, mások a látványtervezésben láttak kihívást. Közülük is a legmeghatározóbb Pauer Gyula alakja, aki pszeudo koncepcióját az *Őszi almanach* és az *Álombrigád* esetében szinte egyidejűleg fogalmazza filmre.

A látvány orientáció másik becsatornázási felülete az építészet. A Bauhaus koncepciójából eredeztethető modernista racionalizmus kifulladására a nyolcvanas évek elején a dekonstruktivista építészet adott választ, ahol a funkció helyett a látvány vált meghatározóvá. György Péter *A mulandóság építészei* (1986) című tanulmánya szerint „Magyarországot a felismerés e hulláma különösen rosszkor érte el, hiszen a hetvenes évek végére az építőipar még mindig az általános, mindent meghatározó hiánnyal küzdött, még mindig nem jöhetett el a minőségi igények kielégítésének ideje. Eközben – arányban az ország gazdasági helyzetével – gyorsan fogyni kezdett az építészetre szánható pénz. A posztmodern szkepszisének kifejezésére, az individuális értékek rehabilitációjára, ha lehet, még kevésbé nyílt lehetőség, hiába nőtt irántuk az igény az informáltságnak megfelelően, az >>új érzékenység<< nyomán.” György szerint továbbá: „E töredékesen felvázolt helyzet eredménye az, hogy a magyar építészek egy kisebb csoportja beszorult, illetve bevonult a filmgyár >>álmvilágába<<. Valódi lehetőségek hiányában illuminációkat, Potemkin-házakat, örökké befejezetlen romokat épített, ők lettek a mulandóság építészei. Több épület, térkonstrukció azért épült a Filmgyár égiske alatt, mert sehol máshol nem épülhetett fel. S a részben realista ihletettséggű, fantáziaszegény, részben túlesztétizált magyar film világában megjelentek az építészek: merőben új tájékozottsággal, új művészettörténeti kötődésekkel, ezeknek megfelelően eddig soha nem látott látványelképzelésekkel.”¹⁶⁶

A mulandóság építészei: Bachman Gábor, Kovács Attila vagy Rajk László egytől egyig olyan alkotók, akik az építészet szűken értelmezett keretein túl, más művészeti ágak határterületein is otthonosan mozogtak, installációkat, tárgy- és fotóobjektet, akciókat, színházi díszlet- és filmes látványterveket hoztak létre. Mindez alkalmat adott arra, hogy ne pusztán építészeti elgondolásokból, hanem a korabeli vizuális kultúra egészéből induljanak ki, és képesek legyenek az építészeti trendek (dekonstruktivizmus) mellett képzóművészeti koncepciókat is elsajátítani, majd filmes munkáikban felhasználni. Így jutott el Bachman Gábor a *Psyché* önreflexív (mozgó)képtörténetéig, majd az *Eszkimó asszony fázik* pop artot és

¹⁶⁶ György Péter: *A mulandóság építészei. Filmvilág*, 1986/5. 8.

dekonstruktivizmust összehuzalozó látványvilágának megalkotásáig. És ily módon készíti el Rajk László Gothár Péter filmjeinek expresszionista térkonstrukcióit.

A fejezet esettanulmányai során azt vizsgálom, hogy az egyes képzőművészeti elgondolások hogyan jelennek meg az új érzékenység filmjeiben, azon belül a látványvilágban és legfőképpen a színhasználatban, valamint mindebben milyen szerepet játszottak a társművészetek felől érkező látványtervezők.

3.4.1. Önreflexív (mozgó)képtörténet

3.4.1.1. A *Psyché* színeképelemzése¹⁶⁷

Bódy Gábor *Psyché* című – Weöres Sándor regénye nyomán készült – filmjében a történelmi idő ciklikussága a stílustörténet ismétlődéseiben fogalmazódik meg. Azaz a filmben felvonultatott különböző történelmi korszakok analógiáját egy képtörténeti tabló illusztrálja, amelyen keresztül egyúttal a film előtörténetének állomásait és társművészeti kísérőit is nyomon követhetjük.¹⁶⁸ Elemzésem során azt vizsgálom, hogy a filmen átívelő (mozgó)képtörténet, amely az árnyékkép rajzolástól egészen az első színes eljárásokig terjed, miképpen határozza meg a film vizuális világát, hogyan jelenik meg a látványtervezésben, illetve a színhasználatban.

Bódy Gábor és Weöres Sándor több alkalommal találkozott a *Psyché* előkészítése során. Beszélgetéseikből két részes interjú sorozat is megjelent, amely a regény fő motívumainak és rétegeinek kielemezésével az eredeti mű és a készülő forgatókönyv közötti eltéréseket és átfedéseket is megmutatja. A két szerző értelmezési horizontjának előterében a stílustörténet ismétlődő tendenciáinak kérdésköre áll, az összefüggéseket pedig a visszatérő eszmékben és motívumokban keresik.

A weöresi időfelfogásban „az idő jelenti az őskornak a maradványait, jelenti a különböző történelmi stíluskorszakokat, jelenti a jelenkort, és jelenti a jövőt. Persze végeredményben csak jelen van. A múlt és a jövő – azok aktatáskáink. A múlt mindig csak volt, a jövő pedig csak lesz, a múlt az a táská, amiben a reményeink és félelmeink vannak. Ilyen módon jövő soha nincs, ahogy múlt sincs soha.”¹⁶⁹ A költő elképzelése szerint ugyanakkor

¹⁶⁷ Szöveg megjelent: Kovács Ágnes: A színes film természetéről, Bódy Gábor *Psyché* című filmjének színeképelemzése. *Apertúra*, 2022 tavasz. (<https://www.apertura.hu/2022/tavasz/a-szines-film-termeszeterol-body-gabor-psyche-cimu-filmjenek-szinkepelemzese/>) utolsó letöltés: 2024.05.01.

¹⁶⁸ Beke László – Peternák Miklós: *Bódy Gábor 1946-1985 Életmű Bemutató*. Budapest, Műcsarnok, Művelődési Minisztérium Filmfőigazgatóság, 1987. 135.

¹⁶⁹ Bódy Gábor: Nárcisz és *Psyché*, Bódy Gábor beszélgetése Weöres Sándorral egy készülő film alkalmából 1. rész. *Filmvilág*, 1978/4, 9.

felidézhető és élővé válhat a múlt, és ez leginkább akkor történhet meg, amikor a múlt jobban hasonlít a jelenhez, mint ahhoz a hajdani jelenhez, amikor az adott események játszódtak. A különböző korszakok egybejátszása pedig akkor tud a legérzékletesebben megmutatkozni, amikor művészet által találkozunk vele.¹⁷⁰ „Olyan módon, ami mindannyiszor megtörténik, amikor egy régi művészt egy későbbi kor, utókor felismer, és újra méltányol.”¹⁷¹ Weöres számtalan művészettörténeti példa közül Rembrandt, El Greco és Pieter Bruegel esetét említi, akiket saját koruk kevésbé éltetett, így néhány évszázadra szinte elfelejtődtek, majd egy későbbi kor ráeszmélt nagyságukra.¹⁷² Ugyanakkor arra is rámutat, hogy az utólagos felkarolás gesztusa ellentétes irányú mozgásokat is előidézhet. Amikor a korizálás egy korábban kevésbé méltatott művész kvalitását utólag ismeri fel, az együtt jár az addig kikiáltott tehetség renoméjának halványulásával. „Azzal, hogy felismerték Rembrandtot, veszített a fényességéből Rubens vagy Van Dyck, akiket ma is nagyra becsülünk és tisztelünk, a képtárakban a munkájukat megnézzük, de nincs hozzá olyan forró közünk, mint Rembrandtéhoz vagy Seghers nevű kortársához.”¹⁷³ Tehát azáltal, hogy a 19. század eleje Rembrandtot teljes nagyságában felismerte, tulajdonképpen azt is mondhatjuk, hogy a 19. század elejében volt valami rembrandti, Rembrandt-szerű. Távolabbról nézve pedig, hogy a két kor szellemiségében volt valami közös. Emellett a felfogás mellett érvel Bódy is, amikor a keleti művészet szerepét firtatja, és a rokokóban, az impresszionizmusban és a posztimpresszionizmusban, majd a hetvenes években újra érdekessé váló kínai festészet stílustörténeti összecsengéseivel eltérő korok analógiáira mutat rá.¹⁷⁴

Ez a szemléletmód kétségtelenül szerepet játszott az irodalmi mű idősíkjaik megválasztásában is. Az eredeti mű három időegységgel operál: „Egyszer a történés ideje: az 1810/20-as évek. Aztán egy visszaemlékezés dátuma: 1871. És azután az összefoglaló és a megjelenés dátuma: 1971.”¹⁷⁵ Psyche története tehát a közelmúlt, a visszatekintő régmúlt és a pszichéi régebbi múlt hármasságában lett kivetítve. És „ez a hármasság – amellett, hogy elfogadhatóbb keretet ad a fikciónak, mint a hagyományos narratív realizmus – ad még egy egészen különös mozgást az időben. Úgy érezzük, mi is több kor tudatán át nézünk egy tájra, és úgy érezzük, ezek a korok is összenéznek egymással.”¹⁷⁶ Tehát az eredeti Weöres

¹⁷⁰ Uo. 9.

¹⁷¹ Uo. 10.

¹⁷² Uo.

¹⁷³ Uo.

¹⁷⁴ Uo.

¹⁷⁵ Uo.

¹⁷⁶ Uo.

Sándor-mű idősíkjai valamiképpen egymásba játszanak. A 19. század 10-es, 20-as, és 70-es éveinek, valamint a 20. század 70-es éveinek közös nevezője, hogy békekorok voltak. Amikor „a történelem nem avatkozott be olyan intenzíven az individuális sorsokba, s ezzel más keretet adott az érzéseknek is, a művészetnek is. A személyes sorsképletek másképp szövődhettek.”¹⁷⁷ Tehát semmiképp sem tekinthető véletlennek, hogy az eredeti műben ezek és nem pedig más korok lettek kiválasztva. Ugyanakkor a békeidők mentén szervezett időkonceptió az 1810/20-as évek ellentmondásosságával némiképp árnyalódik. A műben ez az időszak érdekes módon békekornak hat, miközben valójában a napóleoni háborúk kora. Az érzéki csalódás leginkább azzal magyarázható, hogy a könyvben Napóleon és külpolitikai csatározásai pusztán említés szinten jelennek meg, és ezáltal az említett időszak – ellentétben a történelmi valósággal – kissé békekorszakká képes változni.¹⁷⁸ Az alapműről ezzel együtt elmondható, hogy az elmúlt századok kevésbé zivataros időzónáiban játszódik.

Bódy Gábor filmje – az eredeti műhöz hasonlóan – abból indul ki, hogy van valamifajta kereszttrimelése az idő múlásának a történelemben. A rímeket pedig a történelmi idő vakfoltjaira fókuszáló szerkesztési elv mentén gondolja el: „A film történelmi computerébe is hasonló csendes időszakokat tápláltunk, amikor a személyes sorsok, egymás közötti kapcsolatok kerülnek előtérbe, kiélesednek, s a »Nagy Történelem« csak távoli beszűrődésekben: előkészületekben vagy lecsapódásokban van jelen. Óránk tehát nem működik egyenletesen, időnként megáll, az idő elnyújtózik, majd hirtelen sietni kezd, felpereg.”¹⁷⁹ Vagyis a film alapvetően követi az eredeti mű időkonceptióját, ugyanakkor több ponton el is tér tőle. Egyfelől kibővíti annak idő-spektrumát, a kimerevített évek filmi keretei: a „biedermeier”, a korai reformkor, a Bach-korszak, a századvégtől az első világháborúig terjedő időszak, a húszas évek és egy meghatározhatatlan jelen.¹⁸⁰ Másfelől a szereplőket kortalan mitológiai alakokként látatja, akik nem öregszenek és bármelyik korban képesek megállni a helyüket. Végezetül a filmben felvonultatott történelmi korok analógiáját a stílustörténet felől ragadja meg, az áthallásokat pedig képtörténeti idézetekkel teremti meg.

Bódy Gábor a képtörténeti referenciaanyag elméleti kidolgozására az alábbi módon hivatkozik: „Az a finom ismétlődés, amellyel a háttérben egy-egy régebbi kor figuráját visszaidézzük, vagy amellyel egy-egy régebbi részlet reprodukálódik az új helyzetekben és

¹⁷⁷ Uo.

¹⁷⁸ Uo.

¹⁷⁹ Bódy Gábor: Előszó. in: Bódy Gábor: *Egybegyűjtött filmművészeti írások 2.* (szerk. Gelencsér Gábor), Budapest, Magyar Művészeti Akadémia Kiadó, 2021. 33.

¹⁸⁰ Uo. 33.

gesztusokban, s szövi a filmben az emlékezés megfoghatatlan hálóját.”¹⁸¹ Konceptiója alapján az idősíkok közti párhuzamvonás eszköze a szerialitás, amely szerint egy adott kor sajátos eleme és annak ismétlődő jelenléte képes kapcsolatot teremteni a különböző korszakok között. (48) Ebben az elgondolásban a hatvanas-hetvenes évek szemiotikai kutatások eredményei és tendenciái köszönnek vissza. Umberto Eco *A nyitott mű* (1962) című kötetének alapvetése, hogy a hagyományos fogalmak nem elegendők a legújabb kori művészetek megértéséhez, s ezért a fennálló kutatási szempontok és módszertanok bővítésre szorulnak. A kötet talán legtöbbet hivatkozott szövege az *Egy építészeti jel: az oszlop összetevőinek elemzése*¹⁸², amely az oszlop és komponenseinek építészettörténetben betöltött szerepét vizsgálja. Eco felfogásának újdonsága, hogy az építészettörténetet a szemiotika felől közelíti meg. Az építészeti elemeket jelként értelmezi, majd a jelek között kirajzolódó szeriális ismétlődésekben követi az építészettörténet menetét.

A film előkészítése idején közismert szöveg gondolatmenetére a filmen végig vonuló jón oszlopfő képében ismerhetünk rá. Az antik motívum fűzi össze a „biedermeier”, a korai reformkor, valamint a húszas és hetvenes évek korszakait. Mindezt világosan mutatja az is, hogy a film látványtervezője, Bachman Gábor elmondása szerint az időt szemantikai alapon kezelték, és a jón oszlopfővel a klasszicizmust jelenítették meg.¹⁸³ Miközben a filmben kiemelt szerepet játszó építészeti elem is elmond valamit arról a korról, amiben feltűnik, ugyanakkor annak értelmét is befolyásolja az adott kontextus, amiben és ahogyan éppen megjelenik. Az antik motívum láthatóan összeköti a klasszicizmus, a weimari köztársaság és a hetvenes évek korszakait, ennek dacára hol körbe-táncolják és árnyékában verseket szavalnak, hol sírkövet emelnek belőle, hol a történet „mesélője” (Pilinszky János) támasztja rajta fejét, máskor pedig egy performance keretei között gépsortűz semmisíti meg. (49-50)

A stílustörténeti párhuzam másik változata az anakronizmuson alapszik. Ezesetben a különböző korszakok közötti összefüggést egy adott korból kiemelt képzőművészeti idézet más korba való áthelyezése teremti meg.

A reformkori ülésteremben feltűnő szélforgó a kultúrtörténet egyik legösszetettebb és egyben legmegfoghatatlan művészeti alkotását, Marcel Duchamp *Nagy Üveg (La Grande Verre, 1915–1923)* című művét idézi. Pontosabban annak egyik részletét, a geometrikus

¹⁸¹ Uo. 32.

¹⁸² Eco, Umberto: Egy építészeti jel az oszlop összetevőinek elemzése. in: Eco, Umberto: *A nyitott mű*. (ford. Berényi Gábor, Biernaczky Szilárd, Szabó Győző, Szegedy-Maszák Mihály, Zentai Éva), Budapest, Gondolat, 1976. 386-401.

¹⁸³ Bachman Gábor: SZÉP VOLT(?)... NEHÉZ VOLT(?)... Bachman Gábor építész, dizájnér, festő, art director visszaemlékezése a '80-as évekre. *Art Magazin*, 2019/8. 45.

elemekből kollázstechnikával összerendezett, üveglapokkal borított mű alsó darabját. Az idézet a korszakok közötti párhuzamvonás eklatáns példája. Az emblematikus avantgárd mű reformkori interpretációja a tizenkilencedik század eleje és a kilencszázhuszas évek analógiájaként fogalmazódik meg, utalva ezzel a két korszak felfogásbéli hasonlóságára. (51)

Ugyanakkor a stílustörténeti huzalozás mellett a hivatkozás beemelése egyúttal realiztikusan is motivált. Hiszen a *Nagy Üveg* legelterjedtebb olvasata szerint a vágy, a szexualitás, valamint a beteljesületlen szerelem manifesztuma, amint azt eredeti, kevésbé köztudomású címe, *Agglegényei vetkőztetik a mátkát, sőt (La mariée mise à nu par ses célibataires, même)* is jelzi.¹⁸⁴ A geometriai komponensekből álló mű egyszerű vizuális olvasatának elkerülése vagy éppen megelégedése végett Duchamp utólag egy jegyzetekkel ellátott könyvet (*The Green Book*, 1934) mellékelte az alkotás mellé. Eszerint az üveg felső táblája a mennyasszony tartománya, az alsó darab pedig a vőlegényeké. A mennyasszony és a vőlegények jelképrendszere – ahogy Duchamp maga is írja – végtelen számú értelmezési lehetőséget kínál. Ugyanakkor a kurrens narratíva egyértelműen a reménytelen szerelem történeteként írja le. Melynek értelmében a kép alsó felében felsorakozó kilenc vőlegény sóvárogva vágyakozik a felhők felett lebegő mennyasszony után, találkozásukra azonban – amint azt az üveget megfelelő határvonal is jelzi – nem kerülhet sor.¹⁸⁵ Az elérhetetlen szerelem köré épülő értelmezések révén válik a képzőművészeti utalás igazán hitelessé a filmben. Hiszen a szerelmi háromszög szereplői – a megidézett mű alakjaihoz hasonlóan – a vonzás és taszítás folyton változó erőitől szenvednek. További argumentum, hogy az eredeti látványterv megmaradt darabjain még szerepelnek is az elkészült filmben végül mellőzött vőlegény alakok. Bachman Gábor festékszóróval felvitt skiccein a kérők tógába burkolt testtel, fejük helyén különböző állatoktól kölcsönzött pofatípusokkal sorjáznak körbe. A koreográfia azért is rezonál az eredeti műre, mert Duchamp agglegényeit sakkfigurák alapján mintázta, a népszerű játék darabjai között pedig szintén fellelhetők az állatvilág attribútumai (lásd ló) (52)

Mindemellett a filmben a *Nagy Üveg* felhőkön lebbenő „mennyasszonya” sem marad láthatatlan. Az avantgárd alkotás felső tartományának jelentős részét elfoglaló felhő-ábrázolásnak megfelelően az üléstermi szélforgó feletti mennyezet egy ponton megnyílik, szikrázóan kék égbolttá változik, melynek homogén látképét glédában rohanó felhők vonulata szakítja meg. Az elének táruló látványban a *Nagy Üveg* tartományai egyedülálló módon szimultán jelennek meg: a mennyasszonyi felső szféra a vágatózó felhők, a kérők számára

¹⁸⁴ Golding, John: *Marcel Duchamp: The Bride Stripped Bare by Her Bachelors, Even*. New York, Viking Press, 1973. 2.

¹⁸⁵ Uo. 13.

fenntartott, alsó passzus a szélkerék képében elevenedik meg. A két mezőt elválasztó illesztés pedig a terem elmetszett falainak egyenes vonalában folytatódik. (53)

Az eredeti mű koncepciózus alkalmazása során annak szexuális vonatkozásai sem elhanyagolhatóak. Különösen, ha abból a magyarázattól indulunk ki, amelyik az alkotás alsó tartományának fő alkotóelemét képző forgóeszközt szerelmi gépezetként aposztrofálja. A gépezet felső részét kiadó háromszög alakzatok sora által leírt félköríves mozgásábrázolást pedig a szerelmi gépezet „üzemanyagát” adó spermiumokként értelmezi.¹⁸⁶ Hiszen a filmben a reménytelen szerelem érzelmi aspektusai mellett a fizikaiak is legalább annyira hangsúlyosak. A „szerelmi anyag”, a testnedvek, az érzékiség visszatérő motívumok: Psyché (Patricia Adriani) görcsökkal járó gyakori vérzéstől, Nácisz (Udo Kier) vérbajtól szenved, ami fizikai együttlétüket teljesen ellehetetleníti. Amíg Nácisz és Psyché érzelmei kölcsönösek, és az érintés jelenti a gátat beteljesülő szerelemük előtt, addig Psyché és Zedlitz báró (Cserhalmi György) viszonya éppen ennek az ellentétére épül: érzelmeik viszonzatlanok, a testi szerelem gyönyöreit mégis időről-időre átélhetik. Gondoljunk csak kettejük szerelmi légyottjának vizuális megfogalmazására, a csillagos égboltra kivetülő meztelen testek ölelkező képére, ahol a fénycsóvák villódzása apró spermiumok mozgásába fordul át. (54)

Mindamellet, hogy a képzőművészeti alkotás jelentéstartományai szorosan kapcsolódnak a film cselekményéhez, az idézet egy további aspektusa átkötést jelent a filmen végigvonuló önreflexív mozgóképtörténethez. A *Nagy Űveg* elemelt értelmezési rétegei mellett ugyanis grafikusán is kiváló referenciaanyagnak bizonyul. A szerelmi gépezet szerkezete – Duchamp szándékával összhangban, aki művében a mechanikus szerelemmel együtt a gépesített világ új rendjét is tematizálja – leginkább egy tervrajzra emlékeztet, amelynek működési szisztémája egy mozgástanulmányt is magába foglal. Eszerint az egymás után sorakozó háromszög alakzatok a „szerelmi gépezet” forgómozgásának terven megjelenített fázisképeiként értelmezhetők leginkább. Ilyen értelemben tehát egy fázisképekből álló mozgástanulmányt látunk. (55)

Utóbbi nem rendhagyó példa: a filmben fellelhető mozgás-megfigyelések vezetnek el a film önreflexív rétegéhez, azaz a filmen végig vonuló mozgóképtörténethez, amely során a művészettörténet egyik legalapvetőbb kérdését, a valóság ábrázolhatóságát és az erre vonatkozó legfontosabb állomásokat és lehetséges megoldásokat követhetjük nyomon. A valóság leképzése köré szervezett képtörténeti áttekintés már önmagában önreflexív gesztusnak minősül, hiszen ez az a kérdéskör, amelynek egyik kései és egyben legfontosabb állomása maga a film létrejötte. Mindez tehát „kiváló alkalom arra, hogy Bódy felvillantsa a film, mint

¹⁸⁶ Uo. 64.

technikai médium előtörténetének állomásait és társművészeti kísérőit”.¹⁸⁷ Ugyanakkor fontos megemlíteni, hogy ez az elgondolás nem előzmények nélküli, a rendezőben már a hetvenes évek derekán megfogalmazódik egy olyan önálló esszé-film gondolata, amely a „puszta képrögzítés aszketikus pátoszat”¹⁸⁸ körüljárva állítana emléket a kinematográfia úttörőinek.¹⁸⁹ Noha az enciklopédikus vállalkozás maradéktalanul sosem valósul meg, alaptétele visszatérő módon keretezi a rendező életművét. *Mozgástanulmányok 1880–1980* (1980) című kísérleti rövidfilmjével, amelyben a kronofotográfia filmre adaptálására tesz kísérletet, Eadward Muybridge amerikai fotográfus és feltaláló előtt tisztelig. Az itt kidolgozott gyakorlat később egy szekvencia erejéig a *Psyché* nagyívű reprodukcióelméleti mustrájában is visszaköszön. A nagyjátékfilm esetében a kezdetek heroizmusát bemutató mozgóképtörténet a különböző stílustörténeti korszakok közötti analógiára épülő szerkesztési elv mentén bontakozik ki. Következésképp nem minden állomás megjelenítésére kerülhet sor, pusztán azokat az etapokat láthatjuk, amelyek felidézésére a filmben kiemelt korok, békekorok lehetőséget adnak. A kivonatolás fókuszába ennek megfelelően a Silhouette, a lanterna magica, a már korábban említett kronofotográfia, valamint a korai színes eljárások állnak. A felidézett állomások különlegessége, hogy egy részük megalkotását Bachman a korszak kiemelkedő képzőművészeire bízta.

¹⁸⁷ Mohácsi Tamás: A *Psyché* szemiotikai, mítosztörténeti és eszmetörténeti elemzése. *Apertúra*, 2008 tél.

(<https://www.apertura.hu/2008/tel/mohacsi-a-psyche-szemiotikai-mitosztorteneti-es-eszmetorteneti-elemzese/>)
utolsó letöltés: 2024.05.01.

¹⁸⁸ Beke – Peternák i. m. 110.

¹⁸⁹ “Bizonyos, hogy a második ciklusban sor kerül egy olyan önálló essay-re, amely a kezdetek heroizmusát, a puszta képrögzítés aszketikus pátoszatát, a reprodukció filozófiáját járja körül, és emlékművet állít Schulze, Niépce, Daguerre, Talbot, Kramolin, Petzval, Nadar, Brady és a többiek fotográfiájának, Greene, Collins korai kinematográfiájának, a camera obscurának és a rajzolószervezeteknek, a tájmatematikának, 'Silhouette'-nek, a spekulának, a varázstintának, a „fényírásnak”, a bűvös lámpának, az epizkópnak, a lanterna magicának, a nekromantikus vetítésnek, a szellem kávéházaknak, a ködfátyolképnek, a varázskorongnak: a thaumatropnak, a "pedemaskop"-nak, az életkeréknek: a "phenakistoskop"-nak, "stroboszkóp"-nak, az "anorthoskop"-nak, a csodadobnak: a "Dadaleum"-nak, vagy "Zootrop"-nak, a "Kineograph"-nak, a "Taschenkinoskop"-nak, az Abblatter-Kinoskop"-nak, "Kleinkinoskop"-nak, "Postkartenkino"-nak, vagy "Taschenkinematograph"-nak, a "stereomutoskop"-nak, a phono-Mutoskop"-nak, a "Kinematoskop"-nak, Eadward James Muybridge -nek, „Zoogyroskop”-jának és „Zoopraxiskop”-jának, a fotópuskának, a “Chronophotograph”-nak, Uchatius forgókorongos készülékének, továbbá a "Polyrama"-nak, a "Choreutoskop”-nak, Emile Reynaud „optikai színházának”: a „Praxinoskop”-nak és a „Projections-Praxinoacop”-nak, a "biophantoscop”-nak, Edison „Kinetograph”-jának és “Kinetoskop”-jának, a "Nickel Odeon"-nak, a „Pantoskop”-nak, a "Vitaskop"-nak és végül Lumière-ék „cinématographe”-jának. Budapest, 1975. szeptember 15. Bódy Gábor” forrás: Beke – Peternák i. m. 110.

A valóság ábrázolhatóságának kérdésköre elsőként a vetett árnyék kapcsán kerül előtérbe. Psyché Bányácskán tett látogatása során, miközben a vidéki költőfejedelmek nyelvújító kollokviumot tartanak, a nemesi udvarház félreeső belső terében ifjú poéták egy kisebb csoportja sziluettportré készítéssel tölti az időt. A modell profilját mutatja, gyertyafény világítja meg arcát, a meszelt falra sötét árnyként vetülő arcélt szén kontúrrajz fixálja. (56)

A valóság visszaadására tett korai kísérlet életszerű módon helyeződik a 19. század elejére a filmben, hiszen a sziluettportré készítés a klasszicizmus felkapott ábrázolási formái közé tartozott. A polgárosodással egyidejűleg a feltörekvő középréteg számára ugyanis egyre fontosabbá vált az önreprezentáció kérdése. A polgárság az arckép-készítettség gesztusával az arisztokrácia mintáit kívánta követni, mivel azonban a portréfestészet megfizethetetlennek bizonyult számára, egyszerű leképzési technikája és költséghatékonysága miatt az árnyékkép vált megkülönböztethetetlen reprezentációs eszközévé.¹⁹⁰

A klasszicizmusban divatos sziluettportré filmbéli megalkotása – amely Birkás Ákos képzőművész keze nyomát dicséri – a kinematográfiai áttekintés első darabja, mechanizmusában pedig a filmvetítés folyamatát ismerhetjük fel. A klasszicista eljárás tényezői, azaz a mesterséges fény, a vetített kép, valamint a monokróm síkfelület a filmvetítés műveletének komponenseivel egyeztethetők össze. Eszerint a mesterséges fényforrás a vetítógép fénycsóvájának, a vetett árnyék a filmképnek, a mindennek háttérrel biztosító világos felület pedig a filmvászonnak feleltethető meg.

A mozgóképtörténet következő állomása a *laterna magica*. Az egri érsek a pecunia átadása alkalmával körbe vezeti ifjú pártfogoltját, Nárciszt az Egri Universitas épületében. A tárlatvezetés során különös hangsúlyt helyez a mennyezetfreskók részletező ismertetésére, ahol a műszerábrázolások között egy *laterna magica* képe is feltűnik.¹⁹¹ (57)

A *laterna magica* előtörténete egészen az 15. századig vezethető vissza, de csak közel két évtized elteltével, a 17. század közepén vált ismertté, majd a század végére széles körben elérhetővé, szabadalmazására pedig a 19. században került sort. A század derekán az egri egyetem oktatási segédeszközei között már megtalálható volt a *laterna magica*, vagy ahogy akkoriban emlegették: *sciopticon* vagy *skioptikon*. Mivel a tantárgyak a mennyezetfreskók műszerábrázolásain keresztül tematizálódtak, az optikai ismeretek illusztrációjaként a *laterna magica* is a falidíszek közé került. Ez a technológia szintén rokonságot mutat a filmvetítés eljárásrendjével. A *skioptikon* esetében a mesterséges fényt az olajlámpa, a vetített képet egy lencse és üveglapokra festett ábrázolások együttes alkalmazása, a síkfelületet egy világos

¹⁹⁰ Koltai Magdolna – Tőry Klára: *A fotográfia története*. Budapest, Digitálfotó Kft., 2007. 14.

¹⁹¹ Beke – Peternák i. m. 135.

vásznon vagy falfelület adja meg. A vetítés tárgyát pedig különféle optikai és mechanikai kombinációk elevenítik meg. A „filmvetítógép-embrió” mozgáskísérlete egy alakábrázolást hordozó mobil és egy háttérrel ellátott fix üveglap egymáshoz képest való elmozdításán alapszik.¹⁹²

A mozgóképtörténeti almanach az időfényképezéssel folytatódik. Az eljárás az 1870-es évektől eredeztethető, amikor a növekvő fényérzékenységű felvételi anyagok lehetővé tették a mozgó látványok rögzítésére és reprodukálására tett fotografiai kísérleteket. Ezzel egyidejűleg Eadweard Muybridge kronofotográfiájának nevezett eljárásával készített sorozatfelvételeket különböző mozgásfolyamatokról. A filmben Muybridge innovatív találmánya kronologikusan az 1890–1900 közötti időszakot megidéző epizódban tűnik fel. Ekkor Nácisz „egy irracionális fajelmélet megalkotójaként láthatjuk, aki egy új ideológiát alapoz meg *Az egyén szerepe a sors tükelyében* című művében. Ebben kulturális-antropológiai vonatkozású rögzítései fejt ki, miközben a filmben egy szociálbiológiai-antropometriai vizsgálat képei elevenednek meg. Eltorzult proletártestek láthatók, az antropológiailag átlagolt egyedek „ideális” társadalmának víziója úgy jelenik meg, mint a mozgásfényképezés múlt századi úttörőinek felvételein a mérce előtt futó aktok.”¹⁹³ (58)

A forgatás során a muybridge-i jelenet megalkotásával megbízott hiperrealista festőművész, Nyári István áttetsző műanyag zsinórokat feszített fakeretre, a kifeszített spárgák együttesével négyzethálós felületet hozva létre. Majd a raszteres keret mögött modellt álló meztelen női- és férfitestek minden egyes izomzatát és erezetét festékszórópisztollyal hangsúlyozta.¹⁹⁴ A mozgásban lévő alakokról készült mozgó- és pillanatfelvételek együttes alkalmazása olyan összhatást eredményez, mintha a Muybridge-féle fázisfotók filmes eszközökkel lennének mozgásba hozva. A filmes önreflexivitás ebben a formai megoldásban ragadható meg leginkább. A muybridge-i kronofotográfia nyomán megalkotott jelenet tulajdonképpen sűrített változata annak folyamatnak, ahogy a mozgóképtörténet a mozgásábrázolás kezdeti kísérleteitől eljutott a film logikájáig.¹⁹⁵

A valóság leképzési kísérleteire utaló következő filmtörténeti mérföldkő a színes film optikai előzménye, a prizma. A jelenet során miközben Nácisz egy prizmat tart a kezében, amelyet a napfény felé fordít, és az kivetíti a fény teljes színkép spektrumát,¹⁹⁶ Psyché az alábbi

¹⁹² Vivié i. m. 1.

¹⁹³ Mohácsi Tamás: *A Psyché szemiotikai, mítosztörténeti és eszmetörténeti elemzése.*

¹⁹⁴ Bachman i. m. 41.

¹⁹⁵ Szilágyi Gábor: *150 év – A fotográfia története eredeti írásokban és képekben.* Budapest, Műszaki Könyvkiadó, 1990. 42.

¹⁹⁶ Mohácsi Tamás: *A Psyché szemiotikai, mítosztörténeti és eszmetörténeti elemzése.*

szöveget olvassa fel: „Egy fényt, egy sűgárt, s egy képet fest az igazság, Még is ezerképen tűnik előnkbe nekünk. Nem csoda: mert amint sűrű vagy ritka az elme, Úgy szegi a sűgárt célja s iránya felé.”¹⁹⁷ Ezt követően Psyché Nárctisz felé fordul, szeme elé emeli a prizmat, átnéz rajta, majd Nárctiszt is a fény színekép spektrumában látjuk.¹⁹⁸ (59)

A prizma működését prezentáló jelenetsorban a korai színes film eljárások működési elvére ismerhetünk rá. A szubtraktív színkeverés esetében a felvevőgépben az objektív lencsájén keresztül érkező fényt egy színsűrűkökkel ellátott prizma osztotta szét a három alapszínnek (vörös, kék, zöld) megfelelően a filmszalagokra. A technikai fejlődéssel párhuzamosan a színes film eljárások ugyan folyamatosan változtak, de a kameraprizma mindvégig az analóg korszak megkerülhetetlen tényezőjének számított. Beemelése a filmbe tulajdonképpen alkalmat ad arra, hogy Bódy Gábor első színes játékfilmjén keresztül magáról a színes fzetéről értekezzen.

A technikatörténeti utaláson túl ugyanis ebben a jelenetben koncentrálódik a filmi valóságábrázolás egyik legfőbb dilemmája. A prizmajelenet a megismerés, az analízis lehetőségeiről és problémáiról szól, amelyek szorosan kapcsolódnak a „film egészét átfogó önreflexív jelentésréteghez is, hiszen a felvetett kérdések a film médiumára is vonatkoznak. Mennyire hihetünk a filmképen rögzített valóság dokumentumértékében, amikor a kép a legkülönbélebb eszközökkel manipulálható? (...) Ez visszavezet bennünket a kozmikus szem problémájához: lehet-e a filmszem kozmikus szem, egyáltalán létezik-e ilyen mindent látó szem, amely a valóságot a maga teljességében és tisztaságában tudja szemlélni, illetve tükrözni?”¹⁹⁹ Talán nem véletlen, hogy ez a kérdéskör éppen a prizmajelenet és egyúttal a színes film kapcsán kerül előtérbe. Hiszen a színes technika megjelenése óta az eljárás kapcsán felmerülő leggyakoribb kérdés, hogy előrébb jár-e a valóság precíz leképzésében, mint a fekete-fehér? A minket körülvevő világ ugyan színes, a filmművészet gyakorta mégsem a realizmus, hanem sokkal inkább a stilizáció eszközeként tekint a színekre. A prizmajelenet az igazság firtatásán keresztül áttételesen arról elmélkedik, hogy a színes film a valóság visszaadásának alkalmas eszköze-e. A színes film és valóságábrázolás körüli feszültség pedig a színes film optikai előzménye, a prizma működési elvén keresztül szemléltethető leginkább:

¹⁹⁷ Párbeszéd a filmből.

¹⁹⁹ Czifra Réka: *A Nárctisz és Psyché* (poszt)modern szeriálistása. A szeriális forma jelentősége Bódy Gábor elméletirői és filmkészítői munkásságában. *Apertúra*, 2013, tél. (<https://www.apertura.hu/2013/tel/czifra-a-narcisz-es-psyche-posztmodern-szerialitasa-body-gabor/>) utolsó letöltés: 2024.05.01.

„A prizmával optikai szempontból alapvetően kétféle dolgot érdemes csinálni: átvezetni rajta a fényt, és úgy tanulmányozni a spektrumot, vagy közvetlenül belenézni a prizmába, és úgy szemlélni a világot. Az „átvezetés” szóban ott visszhangzik a tudatosság, a kiszámíthatatlan véletlenek teljes elkerülésére való törekvés. Bár a nap sugarai gyakran törnek meg és bomlanak színekre a szemünk előtt, és szivárványt is mindenki látott, ahhoz, hogy kísérletezni lehessen a megtört fénysugárral, mesterségesen kell létrehozni a helyzetet.”²⁰⁰

Ez történik, amikor Nácisz a nap felé tartja a prizmát, és annak megtört fénysugarai a prizma működési módszerét megörökítő papírlapra vetődnek. Ez történik a színek természetes visszaadására tett színes film kísérletek során. És nem utolsósorban ez történik a *Psyché* című színes játékfilm felvételei alatt is. Tehát a prizmán átvezetett fénnel való kísérletezés a színes filmkészítés mechanizmusával mutat analógiát.

„Átnézni a prizmán sokkal magától értetődőbb, természetesebb dolog: ösztönös mozdulat is lehet, ami a prizmát a tekintet útjába emeli. Még ha szándékosan is tesszük ezt, (...) akkor is a személyes tapasztalás és a szubjektív kísérletezés felé vesszük az irányt.”²⁰¹ Ugyanis „[a] prizmán keresztül látott-készített kép nem tud tökéletes lenni, sem élességben, sem az egyenes vonalak megőrzésében. Ha nekiállunk fotókat készíteni prizmán keresztül, a képeken az jelenik meg, amit előzőleg a prizmába nézve a saját szemünkkel is láttunk: a tárgyak szélei színes sávokra bomlanak.”²⁰² A prizmán keresztül máshogy látjuk a tárgyakat, többszínű, elmosódott körvonalakkal. Ugyanez történik, amikor *Psyché* belenéz a prizmába, és Náciszt megtört fénysugarak keresztüzében látja. Ez történik akkor, amikor színes filmet nézünk. És ez történik akkor is, amikor a *Psyché* című filmet nézzük. A színes felvételek előállításánál ugyanígy a képek a prizmán keresztül íródnak a filmszalagra, a végeredményt tekintve tehát mindenképpen egy prizmán átszűrt látványt kapunk.

A prizmajelenet értelmében színes filmet nézni tulajdonképpen annyit tesz, mint prizmán keresztül nézni a világot: valóságon alapszik, ugyanakkor a valóságtól messze eltávolodó jelentéseket hordoz.²⁰³ A színes film látványa olyan, mint a prizmán keresztül látott – készített látvány: szórt és színekre bomlott.

Ez a gondolatmenet bonyolódik tovább, amint a kinematográfiai áttekintésben egyet visszalépünk, és a színes filmtechnológia első variánsai felől szemléljük a kérdést. A színek természetére és visszaadására vonatkozó egyik első kísérlet, a stencilezés technikája ugyanis a

²⁰⁰ Eperjesi Ágnes: *Színiügyek – Komplementaritás a fotóban*. DLA értekezés, 2010. 29.

²⁰¹ Uo.

²⁰² Uo.

²⁰³ Uo.

színes film és a valóságábrázolás között húzódó dilemmák szemléltetésének egyik iskolapéldája. A Pathé cég égisze alatt 1905-ben szabadalmaztatott filmfestés technikáját a valóság-hű hatáskeltés végett fejlesztették ki, ambivalens módon mégis az egyik legmesterkéltbb eljárásnak érzékeljük. Erre az ellentmondásra alapozva kerül sor a színes szűrők alkalmazására is a filmben. A szűrők ez alkalommal a filmképnek csak egyes részeit színezik meg, akárcsak az utólagos kiszínezés esetében, ahol a festés szintén csak részelemeket érit. A *Psyché* szűrőkkel manipulált látványa tehát az utólag színezett filmképek stílusát idézi. Ráadásul a századfordulós találmány a századelő idején játszódó jelenetek filterezésével az időrendhez hűen jelenik meg a filmben. (60)

Bachman Gábor elmondása szerint „a színes egek ismét szükségből, a kelet-európai >>semmiből<< lettek megalkotva”.²⁰⁴ A forgatáson, miután Bódy Gábor és a film operatőre, Hildebrand István kiválasztották a pontos, fix képet, Bachman a világosítóktól kért színtelen fóliát, amit a kamera lencséjére illesztett, majd arra – elkerülve, hogy a szereplőt kitakarja – szórópisztollyal ráfújta a különböző színű festékeket. Az elképzelés szerint a színes szűrők a szereplők fölött húzódó égboltot színezték volna meg a filmképen, ugyanakkor ez nem mindig sikerült tökéletesen, előfordult, hogy a szereplőkre is került a „színes égből”.²⁰⁵ Ugyanakkor az a tényező, hogy a színes szűrők által megfestett képelemek néhol kilógtak a kontúrvonalakból, az alkotókat nem zavarta. Sőt azt gondolták, mindez hozzátartozik a film stílusához és koncepciójához,²⁰⁶ ami még inkább aláhúzza a színes szűrők és a stencilezés analógiáját. Hiszen a színes szűrők alkalmazásával együtt járó esetlegesség a filmfestésnek is sajátja volt. (61)

Mindazonáltal a színes film hőkorszakát idéző vizuális megoldás műfaji revíziós törekvésként is felfogható. Az alkotók a szűrőkkel tarkított képeket tudatosan keverték a szintén Hildebrand által fotografált Várkonyi-filmek kommersz, számukra geil látványvilágával.²⁰⁷ Az így létrejövő sajátos stíluselegy egyszerre idézi a klasszikus történelmi filmek látványvilágát, miközben a harsány színeffektekkal át is hangolja annak irányelveit.

Az alkotók integratív szemlélete egyúttal a színes égboltok kortárs előzményeként említhető filmre, Wim Wenders *Az amerikai barátjára* (1977) is visszavezethető. A hetvenesnyolcvanas évek kétpólusú világában, a nyugati és keleti blokk között kialakuló integratív kulturális szemlélet bölcsőjévé először Hamburg, később Berlin vált. A tengerentúlról érkező radikális művészeti mozgások hullámai elsőként az amerikai felügyelet alatt álló nyugat-német

²⁰⁴ Bachman i. m. 44.

²⁰⁵ Uo. 44.

²⁰⁶ Uo. 41.

²⁰⁷ Uo. 17.

kikötővárosba érkeztek, ahol előbb a német, majd a vasfüggönyön átszűrődve a keleti blokk kulturális szféráival keveredtek. A filmben az amerikai műkincs hamisító, Tom Ripley (Dennis Hopper) és a német képkeretező-restaurátor, Jonathan Zimmermann (Bruno Ganz) Hamburgban kötött különös barátságának története tulajdonképpen hommage-nak is tekinthető, tiszteletadás a város közvetítő szerepe előtt. Mivel Bódy és számos alkotótársa (Bachman Gábor, Király Tamás, Baksa-Soós Vera) ismerősen mozogtak a német kultúrkörökben, és a fentebb említett nemzetközi folyamatokat is közelről követték, így a német új film kiemelkedő darabjára is komoly viszonyítási pontként tekintettek.²⁰⁸ Jól mutatja ezt az is, hogy *Az amerikai barát* műkereskedelmi történetisége mentén kibontakozó képtörténeti utaláshálózat jelentős részét szintén kinematográfiai idézetek alkotják. A praxinoscope, a camera obscura, és a lentikuláris nyomatok mellett még egy ötletesen előadott Lumière utalás is feltűnik: a felkapcsolt éjjeli lámpán megjelenő robogó mozdonyban ugyanis *A vonat érkezése* (1895) című ős-film főcselekményére ismerhetünk rá. Mindemellett a filmnek egyetlen formai megoldása kapcsán következtethetünk, annak konkrét, *Psyché*-ben betöltött referenciális szerepére. Wenders neonfényekben gazdag vizuális világának csúcspontja a párizsi metróban elkövetett gyilkosság után felszínre érkező Jonathan elé táruló város látképe. A kivilágított kávézóval, film- és reklámplakátokkal szegett utca fölé magasodó felhőkarcolók baljós együttesét az épületek felett húzódó osztatlan vörös égbolt fokozza. A toronyházakba itt-ott belekapó vörös fény foltok és a Psyché-i lóversenypályán mozgó zokék lila kontúrtévesztései hasonló eljárásra engednek következtetni. (62)

A kinematográfiai áttekintés egyes állomásai a cselekményhez szorosabb-lazább kötődéssel, de realiztikusan motiváltan jelennek meg a filmben. Az Egri Egyetem professzor emeritusa az épület bemutatása során kézenfekvő módon veszi sorra a freskó ábrázolásokat. Miképpen a klasszicista nyelvújítók összejövételén sem tűnik szokatlannak a méz és bor szürcsölgetés közepette a sziluettportré rajzolással önmagukat mulattató költőpalánták csoportja. Valamint az anatómiai vizsgálatokhoz is szemléletes módon kapcsolódnak a kronofotográfián alapuló mozgástanulmányok.

A filmtörténeti szemle kezdetben tehát a történet keretein belül marad, majd a színes film kérdésköréhez érve a cselekményes szerkesztési elvtől elszakad és formanyelvileg is mindinkább előtérbe kerül. Az epigrammában megfogalmazott gondolatokat vizuálisan is megjelenítő prizma egyszerre működik narratív elemként és formai megoldásként. A stencilezés technikája pedig már egyedül a film materiális részeként, az utólagosan megfestett filmek hatását idéző színes szűrők használatán keresztül tematizálódik.

²⁰⁸ Uo. 6.

A *Psyché* „legszínesebb” jelenetei tehát a színes filmmel kapcsolatos önreflexív gesztusokkal kapcsolhatók össze. Bódy Gábor filmtörténete bemutatja, hogyan jutott el a mozgóképtörténet a valóság visszaadására tett kezdeti kísérletektől a színes filmig. Ráadásul mindezt az első színes játékfilmjén keresztül beszéli el, így bizonyos értelemben arra is rámutat, hogy egy alkotó, aki saját stílusát és formanyelvét fekete-fehérben dolgozta ki, miképpen jut el a színes film alkalmazásáig. Bódy esetében nem egyszerűen arról van szó, hogy tudatosan gondolkodik a színes filmről és megállapításait filmre viszi, hanem mindezt formanyelvi eszközökkel teszi, gondolatait a film legérzékibb szintjén, képekben beszéli el. Bódy Gábor *Psyché* című filmjében színes filmmel beszél a színes film természetéről és történetéről.

3.4.2. Pszeudo art

3.4.2.1. Az *Őszi almanach* színeképelemzése²⁰⁹

Pauer Gyula „pszeudo art” koncepciója a létező és a látszat, a valóság és az illúzió kérdésköreit feszegeti. Az alkotót az elgondolás műfaji kiszélesítése már a kezdetektől foglalkoztatta. Ezzel kapcsolatos kísérletei eleinte a képzőművészet és a film peremvidékén összpontosultak, majd játékfilmes irányt vettek. A „pszeudo art” filmes alkalmazása egyik legösszetettebb esetének Tarr Béla *Őszi almanach* című filmje tekinthető. Pauer a díszlet- és jelmezterven keresztül egy hamis, „pszeudo” látványvilág létrehozását célozta meg. A kivitelezés egyik alapvető formai eszközének pedig a színhasználatot választotta.

„A PSZEUDO a minimal szobor puritán formái elé egy másik szobor felületét hazudja, s tulajdonképpen két szoborról ad egyszerre képet. Ezt úgy éri el, hogy az egyszerű geometrikus formák felületére egy másik, kevésbé egyszerű plasztika képét vetíti. A leképezés fotóeljárással vagy festékszóró-pisztollyal történik, a szobor felületén egy másik szobor felülete jelenik meg. A PSZEUDO szobor így egy tárgyon egyszerre jeleníti meg a létezőt és a látszatot, az anyagot és az anyagtalant. A konkrét formák felfoghatók, de tudomásulvételüket az illuzionista kép állandóan megzavarja.”²¹⁰ (63)

Pauer programja az első pszeudo manifesztumból bomlik ki. Az *Őszi almanach* látványvilágában a pszeudo szobor puritán formáit a fehér lepedőkkel, átlátszó fóliákkal borított tárgyi világra és a póre, világos bőrfelületekre cseréli. Ezek a lecupaszított formák helyettesítik

²⁰⁹ Szöveg megjelent: Kovács Ágnes: „Nem úgy volt szánva” – Színdramaturgia: *Őszi almanach. Filmvilág*, 2021/3. 10–12.

²¹⁰ Pauer Gyula: Pszeudo manifesztum 1.

a minimal szobor felületét, a másik, vetített szoborét pedig színes szűrők váltják fel. Itt is azzal az eljárással találkozhatunk, hogy egy dísztelen, sima felületre vetítéssel rákerül egy plusz tartalom, és a kettő találkozásából létrejön egy harmadik jelentés. A különbség abban figyelhető meg, hogy amíg a pszeudo szobor esetében a vetített kép leképzése fotóeljárással vagy festékszóró-pisztollyal történik, addig a film látványvilágában a vetített kép már szó szerint értendő.

A fehérbe burkolt enteriőr koncepciójának előtörténete egészen az első pszeudo bemutatóig vezethető vissza, amely *Pszeudo (Pauer Gyula zártkörű szobor-kiállítása)* címmel a József Attila Művelődési Házban került megrendezésre 1970-ben. A kiállítás apropóját Gulyás János *Pszeudo* című főiskolai vizsgafilmjének forgatása adta.²¹¹ A film keletkezéstörténetét Gulyás az alábbi módon idézi fel:

„Korábbi szobrai alapján választottam Gyula műveit a főiskolai vizsgafilmem témájául; ő éppen abban az időben alakította ki a Pszeudo koncepcióját. Egy zuglói csoportos kiállításon láttam egy mobilszobrát (aminek a reprodukciójával se nagyon találkoztam azóta); akkor amatőrfilmesként forgattam róla a bátyámmal, Gulyás Gyulával, de a 8 mm-es anyag felnagyítása nagyon költséges lett volna, így az elsőéves vizsgafilmbe ezek a felvételek nem kerültek be. Ennek forgatáshoz inkább megszerveztünk egy kiállítást, ahol ő létrehozott egy teljes environment-t – szinte az egész kiállítóterem egy pszeudo szobor volt. Ezt „természetesen” csak pár napig engedték nyitva tartani, de mi felvettük, amit akartunk: megpróbáltuk a Pszeudo megoldásait a film formanyelvében is alkalmazni.”²¹² (64)

Gulyás visszaemlékezéséből világosan kiderül, hogy már maga a kiállítás koncepciója a pszeudo jegyében fogalmazódott meg. A megnyitó egyszerre tekinthető hagyományos értelemben vett ceremóniának és filmforgatásnak. A jelenlevők pedig nézőközönségként és forgatási statisztériaként is felfoghatók. Ennélfogva nehéz eldönteni, hogy a forgatás a kiállítás megszervezéséhez kiöltött alibi tevékenység, vagy éppen fordítva. A pszeudo szemlélet tehát az esemény kétértelműségében érhető tetten, amit a kisfilm pszeudo formanyelvi kísérlete csak még inkább stimulál. A bemutató másik filmes vonatkozása a térszervezésre és az *Őszi almanach* díszlettervének formai párhuzamára vezethető vissza. A leírás szerint Pauer a kiállítás terét a pszeudo elv mentén fogta körül. A plasztikai átrendezés során nagy méretű

²¹¹ Szőke Annamária – Beke László: *Pauer*. MTA Művészettörténeti Kutatóintézet, Budapest, 2005. 31.

²¹² Gulyás János: „Mindig tudtunk egymásról...”. *Válasz Online*, 2012. (<http://valasz.hu/kultura/mindig-tudtunk-egymasrol-56574>) utolsó letöltés: 2024.05.01.

műanyagfólia lapokat gyűrt össze és fűjt le fekete festékkel, majd gondosan a terem falaira, padlójára és mennyezetére simította azokat. A művelet az „illuzionisztikus összegyűrtség állapotát”²¹³ eredményezte. Pauer ebből a térbeli átalakításból az anyaggal betakart téralkotó elemeket mint manipulálható alapfelületeket viszi tovább a film látványvilágába. Mivel ezesetben nem a gyűrt hatás megteremtése a cél, a feketével felrakott ráncokat elhagyja. A manipuláció ugyanakkor továbbra is szempont marad, csak eszközt cserél: a festékszórók helyébe színes szűrők lépnek.

A szűrővel manipulált látvány közvetlen előzményének Pauer Gulyás János közreműködésével tervezett, mindeddig befejezetlenül maradt *Monochrom* (1972) című filmje tekinthető.²¹⁴ Pauert már az első pszeudo kiállítást követően a pszeudo elv kiterjesztésének lehetőségei foglalkoztatták. Az alkotó pályáján ez a műfaji nyitás a színek felé fordulással párhuzamosan zajlott. Az újabb kontextusok keresése közben ugyanis a szürke, gyűrt felületek alkalmazásán túllépve, elkezdett vörössel dolgozni. A vörös felületekkel való kísérletezés során pedig a színszűrő használata vált egyre gyakoribb eszközévé.²¹⁵ A vörös szűrővel manipulált látvány egyik legérdekesebb megvalósulása a *Vörös Szemüveg Terv* (1971). A pszeudo szoborról vörös szűrőn át nézve a vörös gyűrődések eltűnnek, és ezáltal egy egyenletesen sima alakzatot kapunk. A szűrő használata azért illeszkedik jól a paueri illúziókeltés eszköztárába, mert a látvány jelentése a szűrő színével együtt változik. (65)

A BBS Filmnyelvi Sorozata számára eltervezett *Monochrom* ugyanezen az elven alapult. Az elgondolás szerint a film különböző színű monokróm felületek egymásra exponálásából jött volna létre. Az alkotók a vetítés előtt egymástól eltérő színű lencsékkel ellátott szemüvegeket osztogattak volna szét a nézők között. A film jelentése pedig aszerint változott volna, hogy ki milyen szemüveget visel. A vizuális kísérlet azt a kérdést feszegette, hogy ugyanazt a filmet különböző szűrőkön át nézve mennyire látjuk másként.²¹⁶

Ahogy a pszeudo plasztika önmagát mint manipulált plasztikát mutatja be, és ezzel a manipulált egzisztencia létét bizonyítja, ugyanúgy az egymásra exponált képek és a különböző színes szűrők együttes alkalmazása is azt a célt szolgálja, hogy a filmet mint manipulált médiumot mutassa be. Ez egy többszörösen összetett elgondolás, hiszen a film illuzionista jellegéből fakadóan eredendően képes önmagát mint hamis látszatot adó médiumot bemutatni. Ráadásul a *Pszeudo manifesztum* szó szerinti olvasata a filmvetítés műveletének körülírásaként

²¹³ Szőke – Beke i. m. 39.

²¹⁴ Uo. 43.

²¹⁵ Uo. 56.

²¹⁶ Palotai János: Pauer – pszeudo – film, Pauer Gyula életmű-kiállítás a Műcsarnokban. *Filmkultúra*, 2005.

(<http://www.filmkultura.hu/regi/2005/articles/profiles/pauer.hu.html>) utolsó letöltés: 2024.05.01.

is felfogható. Amikor Pauer arról értekeznek, hogy a pszeudo a minimál szobor puritán formái elé egy másik szobor felületét hazudja, s így tulajdonképpen két szoborról ad egyszerre képet, akkor ugyanarról a jelenségről beszél, mint amikor a besötétített mozi terem fehér vásznát a rávetülő film képe világítja meg. A manifesztum második feléből pedig még inkább érhetővé válik a pszeudo elgondolás és a filmkép közti analógia. Ugyanis ahogy a pszeudo szobor, úgy a film is képes arra, hogy egy tárgyon a valóság és az illúzió szféráit egyszerre jelenítse meg. A vászon kézzelfoghatóságának látszata a vetített kép által születik meg. A pszeudo tehát azért találó párja a filmképnek, mert annak egyik legalapvetőbb problémáját járja körbe. Nevezetesen azt, hogy a vetített filmkép egyidejűleg magában foglalja a létezőt és a látszatot, az anyagit és az anyagtalant, és ezáltal saját magát leplezi le a mozi sötétjében.

Pauer *Monochrom* című filmterve úgy hívja fel a figyelmet a film illuzionista jellegére, hogy konceptuális keretek között többszörösen aláhúzza azt. Felmerül a kérdés, lehetséges-e a film kétértelműségét még ennél is tovább hangsúlyozni? Ennek a kérdésnek a feszegetése érhető tetten az alkotó azon munkáiban, amikor a kísérleti filmen túllépve a játékfilm területére merészkedik. A gondolatmenet kiindulópontja a film pszeudo jellegének felismerése. A következő lépés erre különböző technikák segítségével felhívni a figyelmet. A *Monochrom* esetében a manipulált látványt még a színes okulárék és az egymásra játszott felületek együttes alkalmazása hozza létre. Az önreflexió következő szintjén Pauer arra vállalkozik, hogy a film pszeudo jellegét egy játékfilm látványvilágába plántálja át. Ennek érdekében az *Őszi almanach* kapcsán olyan látványtervet dolgoz ki, amely gyakorlatilag a filmvetítés műveletét imitálja. Ezért két dolgot tesz. Egyfelől Kardos Sándor operatőrrel közösen egy olyan világítástechnikai eljárást dolgoznak ki, amely során a színes szűrőket a díszletet megvilágító fényforrások elé helyezik. Másfelől olyan díszlet- és jelmeztervet kreál, amely képes vetővászonként funkcionálni. A fehér vásznat a pszeudo kiállításból átemelt, halovány, seszínű enteriőr, a vetített film-képet pedig az erre rávetülő színes fények szimulálják. A kettő a felvétel pillanatában találkozik és íródik egymásra végérvényesen. Így válik az *Őszi almanach* látványvilága színes illuzionista vászonná.

A díszlet alaptónusait a lepusztult nagypolgári lakás megtépázott, mészfehér tapétái, a fóliába pólyált kandalló, a fátyollal letakart asztali lámpa, a földön sorakozó patyolat párnák, a szélfúttá csipkefüggöny és az egykor tejfehérre mázolt bútorok adják. A jelmezek alapszíne már változatosabb, ugyanakkor a szereplők ruhatárának alapdarabjait szintén a világos-halvány színek dominálják. Hédi (Temessy Hédi) toalettjének hajszál híján minden darabja a fehér, bézs és barna különböző árnyalatai között mozog. Legjellegzetesebb viselete egy földig érő, átlátszó selyem köntös és egy nagyméretű borzas plüss mamusz. Ez a fakóra koptatott milió lesz tehát

a színes, illuzionista látvány elé kifeszített vászon, aminek a tarka szűrők váltakozása ad újabb és újabb színezetet. (66)

A szűrők elsősorban a testfelületeket színesítik meg. Szinte minden szereplőhöz társítható legalább egy vagy kétféle szín. Hédié rendszerint a kék és a zöld között mozog. Jánosé (Derzsi János) szintén sok esetben a kék, Miklósé (Székely B. Miklós) a piros, ahogy Annáé (Bodnár Erika) is, Tiboré (Hetényi Pál) pedig jellemzően a zöld. A színek a beállításokhoz képest változnak. Közeli, szűk kivágásoknál, amikor a képkeretet szinte teljes egészében egy arc látványa tölti ki, a bőrfelület egy adott színnel van megvilágítva. (67) Amikor kissé tágabb beállításokkal operál a film, és már két arc is megfér egymás mellett, a színpaletta is bővül. (68) A karakterekhez ilyenkor rendszerint két különböző, jellemzően komplementer színpár társul. Amikor a plánozás még lazábbra, bővebbre szabott, már nem pusztán a szereplőket éri a fényfestés, hanem az őket körülvevő színehagyott tárgyi környezetet is. (69)

A fényfestés egyfelől a személyes érzelmek kivetülésének megjelenítését szolgálja. Ez a fajta stilizáció egyszerűen a szereplők érzelmi állapotainak vizuális megfogalmazása. A melankólia vagy a magány elviselhetetlen fájdalma az enteriőr kékségében mutatkozik meg. Az ármánykodást, csalást, hazugságot, azaz az intrika mindennemű formáit pirossal érzékeltetik. Azoknál a film egészét tekintve ritkaságszámba menő jeleneteknél pedig, amikor a cselszövés éppen szünetelni látszik, és az események nyugvópontra érnek, melegebb, sárgásbarnás árnyalatot vesz a világítás.

A másik, elvontabb jelentése a fényfestésnek az illúzióval hozható összefüggésbe. Eszerint a színes szűrők használata a valóság látszólagosságát hivatott hangsúlyozni. Ahogy a szereplők félrevezetik, manipulálják, befolyásolják egymást, ahogy szánt szándékkal átértelmezik és önkényes módon kiszínezik a valóságot, hasonló módon festik meg a különböző színű szűrők a csontfehér arcokat és a világos alapozású díszletet.

A film több, mint két tucat olyan jelenetből építkezik, amikor egyszerre csak két szereplő van jelen, beszélgetéseik pedig kizárólag saját viszonyaikra reflektálnak. A szereplőket érzelmi sivárságuk folyamatos kapcsolatteremtésre sarkallja, bizalmatlanságuk, belső elesettségük ugyanakkor állandó gyanakvásban tartja őket. Mikor végre szövetségre lépnek valakivel, nyomban elárulják azt egy új, erősebbnek vélt kötelék reményében. A folyamatos intrikák közepette nehéz megkülönböztetni az őszinte feltárulkozást, az önhazugságtól, a jóhiszemű tanácsadást a félrevezetéstől, a támogatást a behízeltől, vagy az események objektív értelmezésére tett kísérletet a közönséges projekciótól. A tudatos manipuláció, a másik fél valóságérzékelésének szándékolt aláásása az események legfőbb mozgatójává lép elő. Ezen a ponton ér össze az érzelmi kép a pseudo-gondolattal. A manifesztum első sora a „pseudo” kifejezés magyarázata: „Pseudo = ál, hamis, nem valódi,

valódinak látszó.” A felsorolt jelzők maradéktalanul fedik a lakóközösség viszonyrendszerének milyenségét, ahol az egyes tagok a valóságészlelés manipulációjára tett kísérleteikkel folyamatosan elbizonytalanítják és hiteltelenítik egymás világvilágképét. „Es war nicht so gemeint” – mondja Hédi. Majd nyomban le is fordítja: „Nem úgy volt szánva.” Mindezt a szemfényvesztés egyik közismert jelképével, kártyával a kezében teszi. A megjegyzés arra utal, hogy a manipuláció során a konkrét tett és a mögötte húzódó szándék szétcsúszik, és ezáltal a valóság nehezen megragadhatóvá válik. (70)

Következésképp a filmben az „érzelmileg motivált valóság”²¹⁷ megteremtésére helyeződik a hangsúly. A szereplők közti szándékos pszichológiai manipuláció a formai megoldások vállaltan látványos torzításaiban és elváltozásaiban jelenik meg. „A konkrét formák felfoghatók, de tudomásulvételüket az illuzionista kép állandóan megzavarja.”²¹⁸ A *Pseudo manifestum* idevágó gondolata a film érzelmi tartományaiban úgy alakul át, hogy a szereplők számára a konkrét valóság felfogható ugyan, de annak észlelését az érzelmi manipuláció időről időre kikezdi. Ennek képi megfogalmazásában a fehér környezet jelenti a konkrét valóságot, a színes szűrők pedig az ezt megzavaró képet. Az *Őszi almanach* látványvilágát tehát a világba kivetített érzelmi állapotok motiválják. Ezáltal a film látványa szimbolikus jelentést kap: a minden emberi kapcsolatot átható manipuláció megnyilatkozik a tárgyi környezetben.

Illusztratív példája ennek mindjárt az egyik első jelenet, Anna monológja. A konyhában vagyunk, Anna mosogatás közben Jancsihoz beszél, de kihívó szavai Hédit illetik. A kamera egy ponton mozgásba lendül, lassú svenk következik. Kiérünk a folyosóra, ahol egy időre a feszengve álló Tanár úron pihen meg a kamera, majd tovább lendül, és az üldögélő Miklóson pásztáz, végül átérünk egy másik szobába, ahol Anna tovább monologizál, csak a hallgatóság változik, a szobában már Hédi ül. Ekkor értjük meg, hogy annak a szidalom áradatnak, amit egy ideje hallgatunk, az alanya már nem az a személy, mint akit eddig hittük. A kérdés, hol történik a váltás, illetve megragadható-e a váltás pillanata? A fordultnak egyértelműen a folyosói passzázs alatt kellene végbe mennie. De hogy azon belül hol, mikor történik, az beláthatatlan. Az, hogy összefolyó módon tud testet cserélni a hallgatóság és a szidalmazás alanya, azt jelzi, hogy a monológ tulajdonképpen a lakóközösségen belül bárkiről szólhatna. A kibeszélés szókészletének sematikussága arra mutat rá, hogy nem a kibeszélés tárgya a lényeges, hanem maga a kibeszélés, vagyis pontosabban a kibeszélés aktusa és annak mindenre kiterjedő jellege. A passzázs az események összefolytatásával az igazság és a hazugság

²¹⁷ Kovács András Bálint: Egy műfajváltásról, Tarr Béla: *Őszi almanach*. *Filmkultúra*, 1985/1. 26.

²¹⁸ Pauer: *Pseudo manifestum* 1.

mezsgyéjén oszcillál. És mindezt a színek váltakozása kíséri: ahogy Anna János és Hédi viszonyát egymásnak ellentmondó interpretációkban bontja ki, és ezáltal a valóságot újabb és újabb fénytörésbe helyezi, aszerint kap újabb és újabb színezetet az őket körülölelő környezet is. Ebből következően fordul át az első szoba zöld megvilágítása a másodikban pirosba. A szereplők viszonyrendszerének hamissága tehát a sápadt bőrfelületek és a fehérbe bugyolált tárgyi környezet színekkel manipuláltságában fejeződik ki. A film színhasználata azért válik pszeudóvá, mert a látvány manipulációja a színhasználat által jön létre, és festi alá a dramaturgiai eseményeket.

3.4.3. Dekonstruktivizmus és pop art

3.4.3.1. Az *Eszkimó asszony fázik* színeképelemzése

„Az ötvenes évek a pop előtörténetének korszaka, a háború után még mindig fennálló vagy/vagy-ok megroppanásának, érvénytelenné válásának ideje. A harmincas években, de még a világháború idején is érvényes művészetszemlélet a „magas és alacsony”, „individuális és tömeges”, „művészi és giccses”, „etikus és romlott”, az „öntudatot felszabadító és az öntudatot manipuláló”, az „eredendő, új tapasztalatokat, felfedezéseket jelentő és a polgári szokáskultúra keretein belül maradó, repetitív” ellentétpárjaiban gondolkozott.”²¹⁹ Ezt a művészeti világot az absztrakt ábrázolás, az individuális és referenciamentes tiszta művészet uralja, ahol a műalkotás a végső nagy kérdésekre keresi a választ, és eredendően más, mint a piacnak alávett mindennapi kulturális környezet. Ezzel a korszakkal és művészeteszménnyel szakít a pop art, amikor a háborút követő kulturális átrendeződésére adott válaszában a kritika helyett a cinkosságot választva a művészeti világot már nem a fogyasztás világán és kultúráján kívül, hanem annak részeként kezdi el értelmezni.²²⁰ A pop art az ötvenes években kialakuló fogyasztói életforma mindennapjaiból indul ki, annak tárgyi világát használja fel. „A művészet és az élet, az esztétikum és a banalitás közötti éles határvonal fellazítására, a művész és a nem-művész közötti minőségi különbség felszámolására, a hagyományos esztétikai érték destruálására törekszik, miközben a fogyasztói társadalom tárgyfetisizmusát, pénzközpontúságát, uniformizáló hatását kritizálja. Legfőbb eszköze az ironia, mellyel a széles tömegek számára kézenfekvő és elfogadott értékeket bomlasztja; s indirekt módon rámutat a reklámpiacon, a manipuláció, a fogyasztói tárgyfetisizmus negatívumaira.”²²¹

²¹⁹ György Péter: A kultúrpolitika teremtette pop art. *BUKSZ – Budapesti Könyvszemle*, 1994/2. 188.

²²⁰ György Péter: A kultúrpolitika teremtette pop art. 188.

²²¹ Hegyi Lóránd: *Utak az avantgárdból*, Jelenkor Kiadó, Pécsrő, 1989. 204.

A nyolcvanas évek hazai filmművészetét meghatározó egyik legeredetibb stílusirányzat, az új érzékenység és a pop art törekvései számos ponton átfedést mutatnak. Metszéspontjukban a „játékosság, a művészetek közötti határok, s egyáltalán a művészi hagyományok lebontása, színpompás összevisszaság és összeférhetetlenség, s mindennek idézőjelbe tétele.”²²² A hazai progresszív irányzat ismérvei Xantus János *Eszkimó asszony fázik* című filmjében egytől egyig felfedezhetők. A film ugyanakkor az áramlat jellemzőin túl két olyan tényezővel is operál, amely annak fogalomtárán túlmutatva a pop art felé vezet. Az élet és a művészet közötti határok kikezdése, valamint a fogyasztói társadalom tárgyfetisizmusának erőteljes és ironikus reflexiója az újérzékenységben kevésbé hangsúlyos, a pop artban viszont többszörösen aláhúzott, központi kérdés.

A továbbiakban azt vizsgálom, hogy a pop art fő tendenciái, azaz a művészet és a népszerű tömegkultúra, illetve a művészet és az élet közötti határok felszámolása, valamint a mindennapi élet banális jelenségeinek és tárgyainak a műbe való bevonása, hogyan jelennek meg az *Eszkimó asszony fázik* című filmben, valamint hogyan határozzák meg annak vizuális világát.

Xantus János életművét végigkíséri a hagyományos és avantgárd filmkészítés kettőssége. A Színház- és Filmművészeti Főiskolán Makk Károly osztályába jár, ahol a filmrendezés akadémikus módszereit sajátítja el, miközben a második nyilvánosság szféráiban mozog, kisjátékfilmjeit pedig a kísérletezésnek tágabb teret adó Balász Béla Stúdióban készíti el. Már az itt megvalósuló munkáiban is hangsúlyosak a kommersz műfaji klisék alkalmazása. A *Diorissimo* (1980) a melodráma, a thriller és a reklámfilm elemeit villantja fel, míg a *Női kezekben* (1981) a thriller vezérmotívuma mentén a melodráma, az ismeretterjesztő- és a katasztrófa film idézeteket elegyíti bőséges betétekkel.²²³ Az *Eszkimó asszony fázik* pedig a zenés film keretei között küld pajkos fintort a melodráma felé. A művészi hagyományok lebontása, a művészet és a népszerű tömegkultúra ellentétének áthidalása, tehát Xantus filmjeiben elsősorban a klasszikus műfajok kifordításában képződik meg. Eszerint „az *Eszkimó asszony fázik* egyszerre felel meg a melodráma műfaji követeléseinek és teszi idézőjelbe azt.”²²⁴

A melodráma átkeretezésének gesztusköre egy rövid, ámde szükségeszerű műfajelméleti kitekintést von maga után. A Xantus-film elemzése során a melodráma műfaji sajátosságaiként tárgyalt noir elemek ugyanis azt a benyomást kelthetik, hogy a film vagy éppen annak elemzője összecsiszva alkalmazza a fogalmakat. A továbbiakban amellet szeretnék érvelni, hogy a kettő

²²² Gelencsér Gábor: *Magyar Film 1.0.* 194.

²²³ Pápai Zsolt: *Női kezekben*. MMA lexikon. (<https://www.mmalexikon.hu/kategoria/film/noi-kezekben>) utolsó letöltés: 2024.05.01.

²²⁴ Gelencsér Gábor: *Magyar Film 1.0.* 194.

összekapcsolása mögött nem a fogalmak keverése, hanem azok tudatos átfedésbe hozása áll. A melodráma és a filmben felbukkanó film noir elemek összefüggéseit a műfaj magyar ismérvei felől igyekszem megragadni. Nevezetesen, hogy a magyar melodráma műfaji hagyományát egy sokkal erőteljesebb noir hatás kíséri, mint annak amerikai változatát. Ez a tézis a legkifejtettebb formában Pápai Zsolt *El nem csókolt csókok* (2013) című tanulmányában fogalmazódik meg, ahol a szerző a magyar melodráma noir-szenzibilitásáról értekezik. Véleménye szerint a magyar melodráma noir-szenzibilitásának feltérképezésében annak felkutatása segíthet, hogy a műfaj hazai variánsainak milyen elemei hasonlítanak a(z amerikai) film noirra. Érvelése szerint a magyar melodráma noir-szenzibilitását a következő elemek alakítják ki: *„az erőszakos halál megjelenítése, a „bűntelen bűnös” (az ösztönkiller) felléptetése, az egyszerűlemhit megtagadása, a végzetszerűség hangsúlyozása, illetve a döntéshozatal problematizálása. A magyar melodráma a társadalmi kérdések iránti látványos közömbösségével és a magánéleti problémák preferálásával, továbbá az elmúlástematika dalokban történő érvényesítésével, valamint a stiláris eszközök segítségével és adott esetben a happy endek boldogtalanná hangolásával, illetve a féltékenységmotívum kijátszásával és explicitté tételével, azaz a „frusztrációt”, a „kudarcot”, a „kielégítetlen vágyakat” tematizálva igyekszik a noir-szenzibilitást megfogalmazni.”*²²⁵

A noir-szenzibilitás specifikumainak listába szedése során a női hóstípus szemlézése következik. Pápai szerint a magyar melodráma noir hatásának kialakításában nagy szerepet játszik, hogy a nő karakterek a noirok végzet asszonyaira emlékeztetnek. Miképpen: *„A magyar végzet asszonyának különlegességét fokozza, hogy nem egyszerűen imitálja amerikai társait, hanem helyi jellegzetességekkel teli szexepillel bír. A femme fatale az amerikai noirokban minden rejtélyével, titokzatosságával együtt is kiszámítható, ellenben nálunk nehezebben kiismerhető. Végletes ösztönlény, nem pedig számító pókasszony, a vágy titokzatos tárgya, de nem csupán a férfi, hanem a maga számára is rejtély. Amikor a végzet asszonya a passzivizálódás végállapotába, azaz az öngyilkosságba (Halálos tavasz) vagy a halálos sokkba (Egy szív megáll) hajszolja a férfit, akkor öntudatlanul öl: „ártatlan gyilkos”, ösztönkiller. Sejtelmesebb és kiszámíthatatlanságánál fogva veszélyesebb is, mint amerikai társnői.”*²²⁶

A tanulmány rész konklúziója szerint, a végzet asszonya-prototípus felülreprezentáltabb a magyar melodrámban, mint a hollywoodiban. Pápai a korai hangosfilmkorszak filmtermésének vizsgálata során jut erre a következtetésre, míg Gelencsér Gábor a magyar melodráma következő nagykorszaka, a premodern időszak elemzése során fogalmaz

²²⁵ Pápai Zsolt: *El nem csókolt csókok*. *Metropolis* 2013/4. 28.

²²⁶ Pápai Zsolt: *El nem csókolt csókok*. *Metropolis* 2013/4. 28.

hasonlóképpen.²²⁷ Az említett szerzők nyomán igyekszem hangsúlyozni, hogy a szerkezetben a „magyar” melléknévnek legalább akkora a jelentősége, mint a „melodráma” főnévnek. Hiszen az *Eszkimó asszony fázik* elemzésében ezzel érzékeltethetem, hogy olyan filmről beszélünk, amelyik hasonlít az amerikai melodramára, de különbözik is tőle: „magyar melodráma”.²²⁸ Az elemzés további részében a melodráma kifejezés alatt, tehát a műfaj magyar variánsát értem.

A film a zsáner elvárásaival a műfaj narratív és vizuális elemeinek ironikus átfogalmazásán keresztül megy szembe. A módszeres „idézőjelezés” eszköze a túlzás, ami a látvány esetében a műfajból származó vizuális minták túlszínezésében bontakozik ki. A túlszínezés stilizációs technikája pedig az életszerűtől elrugaszkodó összhatást eredményez. A túlzás gesztusa azért is rezonál remekül a melodráma műfajára, mert annak eredendően központi eleme. Ennek megfelelően az *Eszkimó asszony fázik* műfaji játéka a következő kihíváson alapszik: miféle túlzásokba fordulhat egy olyan műfaj eltúlzása, amelynek alapeleme a túlzás?

A film színvilága tehát egyfelől az ironikus műfaj idézésből következik. A két korábban említett kisjátékfilm esetében is látványos, hogy a melodramatikus történethez vörös-fekete színekre komponált képi világ párosul. A korai munkák az *Eszkimó asszony fázik*-ban felhasznált és tovább fejlesztett vizuális kódok előtanulmányainak is tekinthetők. Miképpen a vörös-fekete színvilág kidolgozása a *Diorissimon*nál kezdődik, a *Női kezekben* bontakozik ki és a nagyjátékfilmben válik teljesen uralkodóvá. „A zöldéken kívül szinte ez a két szín uralja az egész filmet, de végig vonulnak rajta a sötét tónusok és a vér is.”²²⁹

Ahogy a film operátőre, Matkócsik András fogalmaz: „a fekete-vörös színpár elsősorban mint dramaturgiai vezérmotívum értendő.”²³⁰ És mint ilyen rögtön az első jelenetben megjelenik az aszfalton elfolyó vörös vér képében. Majd mindjárt ezt követően a zeneakadémiai koncert végén, ahol „a főszereplő zongoraművész, Laci, kicsit már spiccesen azt mondja, hogy >>én egy szőkét akarok<<, és egy hirtelen balra svenk után a toalett ajtajában megjelenik Mari, azaz Méhes Marietta, és kilép a folyosóra. Premier plánban látjuk. Mari szája meggyvörös, és a szempárja tengelyében egy fekete csík fut végig a folyosón. Ezzel exponáljuk be a vámpot. A vörös-fekete ruhával pedig Laci Marihoz van hozzáöltöztetve a

²²⁷ Gelencsér Gábor: *Lopott Boldogságok, Premodern magyar melodramák (1957-1962)*. Budapest, Kijarat Kiadó, 2022.

²²⁸ Pápai Zsolt: El nem csókolt csókok. *Metropolis* 2013/4. 28.

²²⁹ Balázs Kata – Szabó Eszter Ágnes: Metszéspontok: *Eszkimó asszony fázik* II. Beszélgetés Matkócsik András operatőrrel. *Artmagazin Online*. 2018.

(<https://www.artmagazin.hu/articles/interju/31cd4cebe12008ee985a8d238a074dda>) utolsó letöltés: 2024.05.01.

²³⁰ Uo.

bőrdzsekijével.”²³¹ A főhős és a femme fatale első találkozásának különös hangvételét egyfelől a bizarr szituáció teremtés adja, vagyis az a szokatlannak mondható körülmény, hogy a végzet asszonya egy wc fülkéből bukkan elő, másfelől az a stilizációs technika, amely a valóságot felülfestő színekben rejlik.

A melodráma idézőjelbe tétele tehát a helyzet és motívum-függelékek ironizált felmutatásán túl a műfajt jellemző vizuális effektek túlhajszoltságában jelenik meg a filmben. A vizuális világot megalapozó vörös és fekete színek hatásirányult kivitelezéséhez pedig kétféle eljárás kínálkozik. Az egyik esetben a színpár komplett jelenetek vagy motívumok felfokozott, túlszínezett képeiben koncentrálódik. Máskor pedig a film tárgyi világán végigvonulva szinte mindenre kiterjed.

Az egyes jelenetekben belül koncentrálódó erőteljes színhatás jellemzően a film dramaturgiai fordulópontjain érhető tetten, amelyek történetesen egybeesnek a zenei nagyjelenetekkel, azaz Mari szólóival, illetve a Trabant zenekar fellépéseivel. Mari alkalmoszerű színpadi megjelenéseit a vamp ikonográfia sajátos átfogalmazása jellemzi, ami különösen jó terepnek mutatkozik a színek harsogtatásához.

Az eseménysor első idevágó mozzanata Mari és Laci (Boguslaw Linda) randevúja. A szállodai étteremben élőzene szól, Mari egy ponton rázendít a *Tangó* című számra, a különös szerenáddal végleg elrabolva ifjú partnere szívét. A felvázolt helyzet az *Egy szív megáll* (1942) című film kapcsolódó jelenetének parafrázisa. Kalmár László melodramája az *Eszkimó asszony fázik*-hoz hasonlóan egy olyan szerelmi háromszög történetet mutat be, ahol az énekesnői álmokat dédelgető főhősnőt (Karády Katalin) fiatal hódolója támogatja, korosodó férje azonban visszatartja az önmegvalósítástól. További hasonlóság, hogy az egymásnak feszülő vágyak a hősnő fellépéseire szorítókozó zenés jelenetekben kulminálnak majd tragikus irányt vesznek. A két film a műfaji egyezésen túli konfliktus halmazában és karakter típusaiban is erős átfedést mutat. Így Posta Mária a férfiak között őrlődő, kiszámíthatatlan Karády-hősnő komikus szabadfordításaként is értelmezhető.²³² A megidézett jelenetben Karády zongora mellett ül, fehér bevágású fekete ruhát visel, mellkasát három kis ében masni díszíti, ajkán sötét rúzs. „Szomjas a szám csókot kíván” – éneklí fiatal rajongóját megbabonázva. (71) Az újrafogalmazott verzióban Mari énekel elragadtatva, csak teljesen hamisan. A Karády-kosztüm szakasztott mását ölti magára, mégsem áll rajta sehogy. Ondolált fürtök helyett pedig kócosan

²³¹ Balázs Kata – Szabó Eszter Ágnes: Metszéspontok: Eszkimó asszony fázik III. *Artmagazin Online*. 2018.

(<https://www.artmagazin.hu/articles/interju/6c15a7d2b779b7202723b56611d99c74>) utolsó letöltés: 2024.05.01.

²³² Pápai Zsolt, Eszkimó asszony fázik. MMA lexikon. (<https://www.mmalexikon.hu/kategoria/film/eszkimo-asszony-fazik>) utolsó letöltés: 2024.05.01.

ragadós frizurát visel. És ugyan az összhatás inkább komikus, mintsem vonzó, a dalos szájú femme fatale itt is képes magával ragadni hallgatóságát. (72)

A jelenet idézőjeles olvasatát a műfaj vizuális kódjainak hangsúlyozásán túl a pop art további eszköze, a kisajátítás technikája alapozza meg.²³³ Ennek megfelelően az *Eszkimó asszony fázik*-ban a vamp ironikus megidézése nem egyszerűen a karakter ikonográfiai kliséinek idézőjeles felsorakoztatásával történik, hanem áttételesen. A film nem a nagybetűs vampot eleveníti fel és figurázza ki, hanem a nagybetűs vampot megformáló Karády-hősnő alakját. A kiválasztott idézet pedig pontosan igazodik a film vizuális világához. Az értelemszerűen fekete-fehér „dresszkódot” diktáló fekete-fehér filmből átemelt ruhaköltemény sötét kontúrvonalainak és Mari meggyvörös ajkainak párosa a színdramaturgiai vezérmotívum tökéletes megfelelői.

Az emblematiszikus ruhadarab ezentúl hommage-ként is felfogható, a forgatás évében elhunyt, ugyancsak különös orgánumú és bizarr küllemű énekes, Klaus Nomi felé, akinek monokróm viselete szintén rokonságot mutat Marietta kosztümjével. A fekete-fehér jelmez utalás-hálózatát tovább gyarapítja az a tény, hogy a német énekes jellegzetes fellépőruhája szintén adaptáció, ihletője pedig a korszak ünnepelelt ikonja, David Bowie. Bowie 1979-ben a Saturday Night TV show vendégeként a *Man How Sold the World* című számot Nomi kíséreteben adja elő. A ma már legendásnak számító fellépésen Bowie csúcsra járátja a hermafrodita színpadi megjelenés kulcsínjeit. A merev esésű, kübli szabású szoknya deréktól felfelé kiszélesedő, deltás felsőrészben és hegyes válltömésekben folytatódik. A már önmagában hivalkodó plasztik dressz mély bevágású dekoltázsának megkoronázása egy túlméretezett, csillámporos csokornyakkendő. (73) Nomi a földöntúli jelmez legmarkánsabb elemeit magára igazítva alakítja ki saját művészi arculatát, amit élete végéig meg is őrizi. (74) A kisajátítás leporelló-szerűségét az adja, hogy a kisajátítás egy már előzetesen kisajátított motívum kisajátítása révén jön létre: Bowie karakterjegyei Nomi későbbi stílusában, Nomié pedig Mari jelmezében köszönnek vissza.²³⁴

Az *Eszkimó asszony fázik* fekete-fehér kosztümjének kettős áthallása tehát egyszerre alakít ki kötődést a melodráma műfajával és a korabeli alternatív zenei világgal.

A melodráma hazai műfaji mintázata szerint a végzet asszonya az ujjai köré csavart férfiakat zuhanórepülés-szerűen sodorja végzetük felé, mígnem az utolsó pillanatban hátát

²³³ Groys, Boris: Öngyűjtők. (ford. Sebők Zoltán), *Balkon*, 2002/11. 14.

²³⁴ Posta Mária dresszének leporelló-szerű utaláshálózatát Karády Katalin, Klaus Nomi és David Bowie fellépő ruhái alakítják. A sor ugyanakkor bővíthetőnek látszik: Nicolas Roeg *A Földre pottyant férfi* (1976) című filmjében David Bowie földönkívüli hermafrodita külsején túl, viselkedésmintáiban is az eszkimó asszonyra emlékeztet.

odamutatva sorsukra hagyja őket. A film idevágó epizódja a Bachman Gábor által tervezett látványvilág csúcspontja is egyben. A döntő jelenet helyszínét adó MOM Művelődési Ház színpadképe egy piros-fehér csíkos parancsnoki híddal, korlátokkal, és zászlókkal feldíszített hajófedelezt imitáció. Az összképet a sötét háttér és a mennyezeten világító vörös neonfények fokozzák. Mari a koncert egy adott pontján a matrózruhából özvegyi feketébe öltözik, majd a tribünt elhagyva búcsút vesz férjétől, és bejelenti, hogy Amerikába utazik, végezetül visszatér a színpadra, ahol Laci eszméletlenül elterülő teste várja.²³⁵ A koncertszituációt és a szerelmi szálakat fekete özvegyként záró dizőz, a helyzet megkoronázásaként paradox módon a *Tudod, hogy soha sincs vége* című számot énekli. Az ellentmondás reflektorfényében a helyzet drámaisága idézőjelbe kerül és komolytalanná válik. A párkapcsolati krízis bagatellizálásával egyidejűleg a gondosan felépített sötét tónusú milió és a grandiózus gyászruha baljós funkciója is átértékelődik. (75)

A melodráma szisztematikus ki-befordításának következő nagyjelenete a szakítást követő búcsúest. Mari fekete szárnyakkal felszerelt műanyag ruhakölteménye a film egyik legerőteljesebb vizuális eleme. *„Ezek a szárnyak egy, a valóság és az álom, vagy hajnali delírium határára helyezett jelenetben tűnnek fel. Koncert után beszélnek a zenekar tagjai olyan banális blödségekről, hogy vidéken kéne élni és állatokat tartani, és az ébrenlét és az álom keveredése a szövegeken túl ezzel az extrém kosztümmel is hangsúlyozódik. Amikor hajnalban a zongorista felébred és nem találja Marit, akkor ez a bizarr ruhadarab nagyon előtérbe kerül. A kezében tartja, amikor a zongorához ül, aztán ráteszi, és csak azután kezd el játszani rajta, mintha a nő megfoghatatlanságának a jelképe lenne.”*²³⁶ Műfaji sajátosság, hogy a semmiből előbukkanó végzet asszonya az útjába kerülő férfiakat elébb megigézi, majd tönkreteszi, végezetül minden átmenet nélkül, nyomtalanul eltűnik. Szirénszerű, tűnékeny lényére, a dekoratív szárnyas ruhadarab törekeny formái utalnak, mindeközben a sötét drapéria és a rajta nyugvó pirosra dekorált körmök felületi kettőse a vörös-fekete színpár pontos nyomon követése is egyben.

A koncentrált színhasználat legösszetettebb esete az eddigiekkel ellentétben a férfihős viseletével hozható összefüggésbe. A történet szerint Laci, a nemzetközileg elismert zongoraművész megismerkedik Marival, aki énekesnőnek készül és zenekar alapítást kezdeményez. A professzionális komolyzenész és az önjelölt énekesnő sajátos formációja Traband zenekar néven kel életre. Metaforikus értelemben a magaskultúra Laci, a populáris kultúra pedig Mari alakjában ölt testet. A történet tehát az individuális művész és a new wave

²³⁵ Balázs – Szabó: Metszéspontok III. 2018.

²³⁶ Balázs – Szabó: Metszéspontok II. 2018.

múzsza mitikus nászát ünnepli. Kettejük szakmai és érzelmi kapcsolódása egyúttal a magas- és tömegkultúra egybekelése is egyben. Utóbbi a képi ábrázolás terén leginkább összeöltözködésükben mutatkozik meg. Laci kívül fekete, belül vörös bőrdzsekije és Mari gardróbjának vörös-fekete darabjai maradéktalanul összecsendenek.

A dzseki az áttételezést tovább gazdagítva párhuzamot von a film rendezője és a főszereplő személye között. Átvitt értelemben ugyanis a zongoraművész a rendező alteregója. Az egyezés szándékoltságát mutatja, hogy Xantus a film előkészítéskor két ugyanolyan kabátot csináltat.²³⁷ Az egyiket a főszereplőnek szánja, a másikat pedig saját magának, és a forgatás alatt végig magán is viseli. Ezzel a gesztussal is érzékeltetve, hogy a filmben szereplő individuális művész nem más, mint maga a rendező. A rendező, aki megteremti a magasművészet és a tömegkultúra találkozását, miközben teremtője, áttételesen szereplőjévé is válik ennek a kulturális násznak. Xantus tehát képletesen a szóban forgó frigy hőse, s ugyanakkor teremtője is egyben.

A népszerű esztéta, Boris Groys az alkotói önreflexió ezen módozatát öngyűjtésnek nevezi és a pop artból eredezteti.²³⁸ Kézzelfogható példaként Jeff Koons kilencvenes évekre datálható *Made in Heaven* című portrészorozatot említi. Az amerikai képzőművész nagyszabású vállalkozása során újabb és újabb változatokban festi meg feleségével, Ciccíolinával közös, erotikus portréjukat, amelynek alkotója és szereplője is egyben. (76)

A kanonizált sztárfestő és az erotikus kisugárzásáról hírhedt „díva” párosportréi ugyanazokat a problémaköröket járják körbe a magasművészet és tömegkultúra színtereinek labirintusában, mint az *Eszkimó asszony fázik*. Ezt a kettős kötődést csavarja meg Xantus azzal, hogy saját magát – Koons-sal ellentétben – pusztán utalásszinten tünteti fel, így a képlet csak a forgatási körülmények ismeretében képes összerendeződni. A háttértudás birtokosai számára ugyanakkor a vörös-fekete bőrdzseki jelentése triplacsavart vesz: a magas- és tömegkultúra szintézise, önreflexív utalás a film rendezőjére és nem utolsó sorban egy újabb műfaji idézet. Ugyanis, ha Mari vörös és fekete jelmezeivel a vamp karaktert és ezáltal a melodráma színeit ölti magára, akkor Laci viselete Stendhal *Vörös és fekete* című regényére tett utaláson keresztül a karriertörténet műfaját szólítja meg. Így kettejük kapcsolata nemcsak a magas- és tömegkultúra érintkezési felülete, hanem a műfaji keveredés terepe is egyben.

A realista regény a mindenre elszánt Julien Sorel társadalmi érvényesülését, felfelé ívelő karrier történetét mutatja be. Az *Eszkimó asszony fázik* ettől eltérően a karriertörténet különféle variánsait sorakoztatja fel. Míg Sorel a társadalmi ranglétrán felfelé igyekszik, Laci éppen lefelé veszi az irányt, és egy alternatív karrier építésbe kezd. Bár a zongoraművész újonnan hozott

²³⁷ Uo.

²³⁸ Groys i. m. 14.

döntésével társadalmi szempontól deklasszálódni látszik, választott életútja mégsem tekinthető teljes mértékben anti-karriernek. Művészi szempontból ugyanis az új ismeretségek, a környezetváltozás, valamint az underground zenei világ ingergazdag kulisszái láthatóan inspirálóan hatnak rá. Annak ellenére, hogy a karrier szál elsősorban Laci művészi útjának bemutatására van felfeszítve, a femme fatale karakter kapcsán sem lehet szó nélkül elmenni mellette. Mari esetében ugyanis a magasfokú szereplési vágygal megáldott, autodidakta művész sztárrá cseperedését követhetjük nyomon. És bár az ő pályafutása zökkenőmentesen ível felfelé, ez esetben sem beszélhetünk egy abszolút pozitív folyamatról, hiszen hajóra szállva éppen azt az „új világot” irányozza meg, amelynek fonákjait megérezve Laci egykor elhagyott. A műfaji áthangolás tehát a karriertörténet kifordításában érhető tetten: amíg a *Vörös és fekete* egy klasszikus karriertörténetet mutat be, addig az *Eszkimó asszony fázik* lükvercbe kapcsol és az érvényesülés Janus-arcáról mesél, pironkodás nélkül használva fel a regény címének szavait és jelentésrétegeit.

Stendhal címválasztásával kapcsolatban az irodalomtörténet az idők során gazdag értelmezési lehetőségekkel állt elő. Az egyik népszerű magyarázat szerint a „vörös és fekete” szókapcsolat a rulettjáték két színével hozható összefüggésbe. Eszerint a színpár a kiszámíthatatlan sors jelképe, amely a Sorel-i karriertörténetnek épp úgy sajátja, mint a film szereplők életpályáinak. Vörös-fekete ruhadarabjaik a rulettasztal színpalettájával ugyancsak könnyen társíthatók. Ráadásul a hazardőr játék vagylagosságára Laci felöltőjének szabása azáltal, hogy alapesetben fekete, kifordítva viszont vörös, még inkább rájátszik. Egy másik értelmezés szerint a címszavak a vér és a gyász színét jelölik, illetve a tragikus befejezésre utaló baljós előjelként is olvashatók. Ezutóbbi értelmezés is könnyedén konnotálható Xantus filmjével. A színpár drámai jelzésként való értelmezése még a melodráma szín-játékára is kitűnően rímel. A filmen végig húzódó sötét tónusok és a vér ugyanis a melodráma esetében is baljós előjelként értelmezhetőek. A vörös és fekete tragikus hangvétele tehát közös pontot teremt a Sorel-i és a Xantus-i karriertörténet, valamint a melodráma között. Tovább lépve pedig a színpár a melodráma és karriertörténet műfaji találkozásának vizuális helymegjelölése.

A koncentrált színhasználat mellett feltűnő alternatív eljárás: a színpár mindenre kiterjedő térbeli tobzódása. Eszerint a sötét tónusok és a mély vörös árnyalatok nem pusztán a drámai helyzetekből adódó vészjósló pontokon jelennek meg, hanem a film egészen végig húzódva a teljes tárgyi környezetben. Ezzel maguk alá vonva a berendezési- és használati tárgyakat, ruhadarabokat, a különféle feliratokat és reklámfelületeket, valamint a nyugati fogyasztói kultúra termék megjelenítéseit is. A módszer kidolgozásában kiemelt szerep jutott a film díszlet- és látványtervezőjének, Bachman Gábornak. Az építőművész saját munkáira ugyancsak jellemző a vörös-fekete színpár kitartó és hangsúlyos alkalmazása, munkásságát

ugyanis az azonos színpalettájú orosz Rodcsenko – Tatlin féle képzőművészeti irányvonal, valamint a hetvenes évek dekonstruktivista építészetére határozta meg.²³⁹ (77)

A dekonstrukció Jacques Derrida-féle elméletének hatása erőteljesen megjelent a nyolcvanas évek dizájnjának és építészetének formavilágában, a mozgalom jelképévé pedig rövid időn belül a vörös-fekete színpár vált. Ezzel egy időben hazánkban még kevés alkotó munkáiban jelentkezett, és elsősorban az építészetben vált nagyhatásúvá. „Tatlin építménye a dekonstruktivizmus szempontjából élen járó építészekben: Bachman Gábor, Rajk László, Szalai Tibor is mély nyomot hagyott. Szalai Tibor volt ennek az egésznek az úttörője, ő csinálta a legfantasztikusabb dolgokat.”²⁴⁰ A későbbiekben a koncepció az építészek mellett egyre több designer, divattervező (Király Tamás) és iparművész (Vida Judit) munkáiban visszaköszönt, sőt a képzőművészetben (El Kazovszkij) is nagy erővel képviseltetett. A közös szemléletű alkotók nem ritkán csoportokba tömörülve, műhelymunka-szerűen dolgoztak, kapcsolatban álltak az osztrák Himmelblau kollektívával, ismerték Peter Eisenman, Bernard Tschumi, Rem Koolhaas és Daniel Libeskind fluid tereit, tehát tisztában voltak azzal, ami ezen a téren nemzetközi szinten zajlott.²⁴¹ Ezek közül az egyik legfontosabb felállásnak a Bachman Gábor, Rajk László és Vida Judit által 1980-ban alapított PLUSZ Stúdió tekinthető. A közösségként való fellépés ezesetben részben egy kényszerszülte megoldásból következett, Rajk ugyanis nem használhatta a saját nevét, így sokáig Vida Judit porcelánművész neve alatt dolgozott. A formáció a *Psychében* és a *Kutya éji dalában* már PLUSZ Stúdióként debütált, majd számos későbbi produkcióban lépett fel együtt. Azzal egyidejűleg, hogy a dekonstruktivista építészek egyre nagyobb számban kezdtek el látványtervezőként dolgozni a filmgyárban, a szemlélet is mindinkább beszüremkedhetett a korabeli filmek látványvilágába.

Bachman számára tehát az *Eszkimó asszony fázik* színdramaturgiai vezérmotívumának szabad felhasználása voltaképpen adta magát, és a végeredményt tekintve láthatóan élt is a lehetőséggel. A korábban hivatkozott MOM Művelődésház koncert helyszínét tetőtől talpig a dekonstruktivista színpár direkt használata mentén fogta körül. Sőt a film operatőre, Matkócsik András értelmezésében az egész berendezés voltaképpen egy totális tatlini konstrukció.²⁴² De érdemes kiemelni a film személyes tereit is. Hiszen a házaspár lakótelepi lakását szintén az orosz iskola formatörekvései szerint gondolták el. Az enteriőr következetesen a piros-fehér-

²³⁹ Balázs – Szabó: Metszéspontok III. 2018.

²⁴⁰ Balázs Kata – Szabó Eszter Ágnes: Mindig késztetést éreztem, hogy a statikus tárgyakat elmozdítsam, Beszélgetés Vida Judit keramikusművésszel. *Artmagazin*, 2019/8. 67.

²⁴¹ Soós Andrea: A szabad művészetet választottam, Interjú Rajk Lászlóval. *Tranzitblog*, 2017. (<http://tranzitblog.hu/a-szabad-muveszetet-valasztottam/>) utolsó letöltés: 2024.05.01.

²⁴² Balázs – Szabó: Metszéspontok II. 2018.

fekete trikolor mentén mozog. Elég csak a fekete keretezésű piros könyvespolcok, a vörösre mázolt sarokágy vagy a piros-fehér színekkel hivalkodóan operáló telefonkészülék bevillanó képeire gondolni. Továbbá az ifjú pár puritánan berendezett szerelmi fészkére, ahol a berendezési tárgyak szintén a vezérmotívumot követik: a trikolor színeiben pompázó konyhai eszközök, piros-fehér kontrasztos bútorok, függönyök és terítő. A színpár leginkább ingerlő megjelenési formája az ablak sötét tónusait megtörő Újpesti Áruház vörös neon betűi. De mondhatnám a film zárójelenetét is, ahol a Calais-ból Doverbe tartó hajó piros-fehér korlátainak látványa egy fekete kalapos hölgygel egészül ki.²⁴³ (78)

Az Újpesti Áruház neon fényei mindjárt átkötést jelentenek a filmben felvillanó frappáns feliratokhoz, amelyek szintén Bachman keze nyomát dicsérik. Ugyan a feliratokban visszaköszönő színpár harsány alkalmazása a cselekménytől idegen, játékos művészi gesztusként is leírható, valójában ennél többről van szó. A feliratok miközben a melodrámaival asszociálódnak, komoly narratív szereppel is bírnak. A randevút követő ölelkezés-csókolózás háttérében a „Vigyázz 380V. Életveszélyes” szövegezésű vörös felirat díszel. A magas feszültségre utaló tábla baljós előjelként és egyúttal a főhősnek címzett figyelmeztetésként is felfogható. (79) A sötét ablaküvegben világító Újpesti Áruház vörös neon betűi pedig miközben a melodráma szín komponenseit tükrözik, egyúttal tájékozódási pontként is szolgálnak. Hiszen nem mellékes, hogy a szereplők milyen környezetből jönnek, és ahhoz képest éppen hol vannak, majd milyen irányt vesznek és végezetül hova jutnak.

Tehát a rendező már az első pillanattól kezdve mehökkentő vizuális megoldásokkal operálva igyekszik kommunikálni. „A környezet erőteljes és látványos vizuális jelekben van jelen. Háttereit illetően összességében Xantus János filmje egyfajta házilagos Pop-Art ikonográfiát próbál sugallani.”²⁴⁴ Erdély Miklós *Pop art* tanulmánya szerint az irányzat sajátossága, hogy a „tartalmat is csomagolásnak tekinti”.²⁴⁵ Az *Eszkimó asszony fázik* hasonló koncepciót követ, amikor a melodramatikus történethez párosuló sötét tónusokat és szélsőséges érzelmeket a fekete-vörös színpár vezérmotívumában örökíti túl, és a film egész tárgyi környezetére kiterjeszti. Erdély megfogalmazásában a pop art vizuális „módszere: magára ölt és felmutat”.²⁴⁶ Ennek mentén a film tárgyi világa a melodráma felfokozott és kiterjesztett színekjain keresztül magát a műfajt ölti magára és mutatja fel. Innentől kezdve a vizuális

²⁴³ Uo.

²⁴⁴ Ember Marianne: Kollektív jelentésmeghatározási kísérlet, Xantus János: *Eszkimó asszony fázik* című filmjéről (Alexa Károly, Antal István, Mátyás Győző, Veres András). *Filmkultúra*, 1984/3. 40.

²⁴⁵ Erdély Miklós: Pop-tanulmány. in: Peternák Miklós (szerk.): *Művészeti írások. Válogatott művészetelméleti tanulmányok I.* Budapest, Képzőművészeti Kiadó, 1991. 24.

²⁴⁶ Uo.

elemek sokaságában a melodráma érhető tetten. A film a melodramát csomagolásnak tekinti, a melodramába csomagolt környezet pedig háttérként funkcionál. A jelenséget Xantus *Így és ekképp tovább* (1978) című főiskolai vizsgafilmjében az egyik szereplő a következőképpen magyarázza: „Mivel csak egymást értjük, a környezet csak háttér a beszélgetéseinkhez. A világ, bárhol is vagyunk, csak háttér nekünk. Csak az a fontos, hogy a háttér esztétikus legyen.”²⁴⁷ Ennél jóval tovább megy az *Eszkimó asszony fázik*, ahol Mari megéneklésében már „a háttér a lét”.²⁴⁸ Tehát a háttér tulajdonképpen megegyezik azzal, ami előtte lejátszódik. És innentől kezdve nem pusztán egy „mezei” háttér, hanem önálló életre kel, és visszatükrözi azt az eseményt, aminek éppen hátteret ad. Sőt túllép rajta.

Olyannyira, hogy a stilizált táj ornamentikája a nyugati kultúra termékeinek ironikus idézésével bonyolódik tovább. Miközben a nyugati márkák feltűnése dramaturgiai szempontból realiztikusan motivált, sok esetben környezetükkel együtt olvasva, mégis fölöttébb valószerűtlenül hatnak. Amikor Mari felcsönget barátnőjéhez, hogy kölcsönkérjen valami rendes holmit, a neki ajtót nyitó lány mintegy félvállról odavetve ajánlja fel vadonatúj, párizsi Chanel ruháját. A helyzet furcsaságát a kontextus teremti meg. Hiszen a barátnő egy szűkös panellakásból lép elő. Hogy lenne Chanel ruhája? Vagy ha mégis, hogy tűnhet ennyire triviálisnak? Hasonló a *Diorissimo* hosszúra nyúlt „kihallgatás” jelenete, amely során Méhes Marietta egy száguldó sportkocsiban lesajnálóan monologizál a nyugati drogériák mellékhatásairól. Nem az a különös, hogy a nyugati jóléti társadalom luxus cikkeiről hablatyol, hanem hogy mindezekről olyan természetességgel nyilvánul meg, mintha azok az államszocializmus hétköznapijaiban is jelenvalók volnának, sőt, mintha errefelé egyenesen divatjamúlt, elcsépeelt cuccoknak számítanának. Egy másik alkalommal Laci egy presszóban találkozik édesanyjával, aki egy tekintélyes méretű Marlboro feliratú nejlonzacskóval érkezik, majd hosszan sorolja a csomag tartalmát, fia kedvenceit: gyulai kolbász, sonka, hasonlók. Az ellentmondás itt is a megnevezett tárgy és környezetének rendhagyó viszonyából ered. Egyfelől érthető a nyugati nejlón, hiszen Laci családjának társadalmi helyzete az expozíció során már körvonalazódik: a villanegyedben éldegélő felsőközéposztálybeli família nyugatra utazgat, taxival közlekedik, a kredencből pedig időről-időre a whisky is előkerül. Tehát az anya figura és a marlborós kiegészítő kombinálása cseppet sem szürreális. Ugyanakkor a kádárkori Budapest üresen kongó, előkelő presszója, benne a Marlboro zacskó és az azon belül sorakozó szuvenírszerű hazai élelmiszerek együttesének egyvelege minden inkonzisztenciájával együtt groteszkül hat.

²⁴⁷ Párbeszéd az *Így s ekképp tovább* című filmből

²⁴⁸ Részlet a *Trabant zenekar Balettcipőben* című számából

Ezekkel a gesztusokkal a film a vasfüggönyön túli világot, annak emblemikus termékeivel együtt nem idealizálja, sokkal inkább kifigurázza. Hasonlatos ez Jean-Luc Godard *Weekend* című filmjének felejthetetlen pillanatához, ahol a főhős nő fejvesztve rimánkodik az égő autóban megsemmisült Hermés táskája fölött. Különbség ugyanakkor, hogy az új hullámos rendező a nyugati, jóléti fogyasztói társadalmat úgy froclizza, hogy benne él, annak részese. Xantus ugyanezt a szocialista táborból teszi, ahol „a külföldről beáramló tárgyak, ezek a magasabb technikai szintről árukkodó kulturális javak, valamint a hozzájuk tapadó érzelmek annak idején a *szabadság jelképei* voltak”.²⁴⁹ Xantus ezzel az illúzióval számol le, amikor a nyugati termékek lejáratásán keresztül, nemcsak a nyugati tárgy-fétist, hanem annak hazai megjelenési formáit is karikírozza. Első olvasatra tűnhetne úgy is, Xantus jó szocialistaként hazabeszél, és a nyugati jóléti társadalom fölött tör pálcát, de ha feltételezünk némi szellemességet részéről, akkor a kritikai hangot a jóléti társadalom egészére érti, és az államszocializmusra is kiterjeszti. Azzal, hogy keveri a két világ design-ját, hogy a nyugati termékek természetes környezetének tünteti fel a legvidámabb barakkot, elmosza a nyugat és kelet között húzódó éles határvonalakat, felhívja a figyelmet a két látszólag teljesen eltérő rendszer hasonlatosságaira, és ezáltal képes párhuzamot vonni a kettő között. A márka fetisizmusra tehát éppen azzal hívja fel a figyelmet, hogy de-fetisizálja azt. Xantus nem pusztán a nyugati fogyasztói társadalom árucikkeit járhatja le, hanem ezen termékek ironizált bemutatásán keresztül magát a fogyasztói attitűdöt veszi górcső alá, amely a nyugati és keleti blokk gazdasági berendezkedésének egyaránt sajátja volt.

A megjelenített árucikkek színvilága nem mellesleg a film vörös-fekete vezérmotívumához is illeszkedik. A nejlon piros-fehér alapozását a Marlboro felirat fekete betűi, a Karády-hősnő ihlette fekete-fehér Chanel ruhát pedig Mari meggyvörös ajkai tarkítják. Miközben a tárgyak színben a melodráma felül színezett mintáit követik, és ezzel a műfaj áthangolásában is fontos szerepet játszanak, a fogyasztói tárgyfetisizmus kritikájának vizuális megfogalmazásai is egyben.

A pop art azon törekvése, amely a művészet és az élet közötti határok lebontását kísérli meg, többféleképpen értelmezhető. A hétköznapi tárgykultúra felhasználásán túl, az alkotói metódusban, valamint témaként is megjelenhet. Az *Eszkimó asszony fázik* a felsorolt eljárások mindegyikével él.

A művészet és az élet összefonódása az alkotói folyamatokban egyfelől a kommunális együttműködésben érhető tetten. Xantus a film előkészületei során egy családi házat bérel az eredeti Trabant zenekar és a film kreatív alkotói számára, akik a rendező művészeti

²⁴⁹ Pernecky Géza: Ipi-apacs pop-art. *Balkon*, 1994/2. 13.

konzulenseivel, Méhes Lóránt és Vető János képzőművészekkel együtt be is költözködnek. Az együttélés és együtt alkotás során közösen írják a film zenéjét, festik a kellékeket, mázolják a díszletelemeket, tervezik a plakátokat. Az újpesti bázis örömszínházával és házi bulikkal fűszerezett műhelymunkájában a warhol-i Factory életérzés köszön vissza.

A művészet és az élet határfeszítése az alkotói folyamatokban másfelől az alternatív művészek popularizálásán keresztül jelenik meg.

„Ez az egész jelenség Amerikában kezdődött, a pop art filmezéssel, azzal, amit Andy Warhol és Kenneth Anger csinált: egy szubkultúra szereplőit – Andy Warhol kifejezésével – „szupersztár” – ként felléptetni, a maguk fantáziájával, allűrjeivel és életformakellékeivel, mégpedig valamilyen nagyobb társadalmi közönség előtt. Esztétikai objektummá tenni életüket, sztorijaikat. Tény, hogy ezek létező emberek, de filmen való megjelenésük valamiféle önmitológia is. Ez is hozzátartozik ehhez az életszemlélethez. Itt van Méhes Marietta mitologizált alakja, aki Bódy és Xantus filmjében is szerepel, és akinek az image-a az ő saját életéből, létező személyiségéből épül fel.”²⁵⁰

Xantus a művészet és az élet között húzódó határok kikezdését tematizálja is. Vizuális szempontból pedig ezutóbbi válik meghatározóvá. Ha Laci alakjában a magasművészet elevenedik meg, akkor János (Lukáts Andor) természeti lényében maga az élet. Amíg zongoraművész karaktere a művészeti szférán és az ahhoz kapcsolódó tereken keresztül a vörös-fekete színpárt, addig János karakterénél az állatkerti milió és a természeti környezet a zöld színeket hívja elő. Az állatkert az élővilág organizmusán túl, a süketnéma hős révén a „nyelvtől, a racionalitás hordozóanyagától való kényszerű megfosztottság egyszersmind a matériával, az érzékiséggel, az érzellemmel kialakított szorosabb kapcsolat forrása”.²⁵¹ Ebből fakadóan a filmben előtérbe kerülnek a nem-verbális elemek: az érzékelés problematikája, a taktilitás és a szexualitás. Az állatkert így válik az élő- és ösztönvilág gyűjtőhelyévé. Markáns jelenlétéhez pedig zöld háttér társul. Az elemelt, stilizált színhasználat elsősorban nem a zöldek harsány, élénk változataiban figyelhető meg, hanem annak túlburjánzásában. Az állatkerti környezet számos eleme reális színezetű: a növények, a ketrecek rácsai, a gondozói uniformis zöldjei értelemszerűek. (80) A stilizáció ott lép be, amikor a szín többletsúlyba kerül, és nem evidens módon zöld elemekre is rátelepszik. Ilyen az állatkerti szoba vakolata, a bútorzat, a falon függő térkép és a helyszínen felbukkanó süketnéma barát pulóvere is. (81)

²⁵⁰ Szilágyi Ákos: Milarepaverzió, Kerekasztal-beszélgetés. *Filmvilág*, 1985/7. 21.

²⁵¹ Schubert Gusztáv: Elfelejtett érzelmek iskolája. Beszélgetés Xantus Jánossal. *Filmvilág*, 1984/2. 13.

Laci karaktere a művészethez kapcsolódik, János karaktere a természethez, Mari pedig a két tartomány között oszcillálva próbálja lebontani a falakat. Mivel a lány mindkét közegben otthonosan mozog, az ő személye teremt kapcsolatot a két világ között. Ennek képi megfogalmazásában mindkét szféra vizuális kódjait magán viseli. Öltözködése a művészet vörös-fekete színeit és a természet bukolikus motívumait ötvözi. A színpár ruhatárának változatos darabjaiban köszön vissza, a természet mintázatai pedig ékszereiben, melyek közül a leghangszúlyosabb a féltve őrzött halacszkás üvegfülbevaló.

A zongorista és a süketnéma találkozása a művészet és a természet, illetőleg az élet találkozása is egyben, színekben megfogalmazva pedig a vörös-fekete találkozás a zölddel.

A film színhasználata azért pop art, mert a színek megjelenési formáit a pop art elemek műbe való beemelése határozza meg. A magas és tömegkultúra közötti határok felszámolása a filmben a műfaji revízió, pontosabban a melodráma kifordításában érhető tetten. Az idézőjelezés a műfajból következő vizuális elemek, azon belül is a vörös-fekete színpár eltúlzott, felfokozott használatában jelenik meg. Utóbbi a fogyasztói tárgyfetisizmus filmben előforduló elemeit is maga alá vonja. Az élet és a művészet áthidalása is színek szerint rendeződik, amennyiben a művészet és pop kultúra kétarcú világához a fekete-vörös színpár, míg az élethez a zöld színek társulnak.

Az esettanulmányokon keresztül kibontakozó változatos színhasználatok egytől egyik arról tanúskodnak, hogy a különböző képzőművészeti tendenciák hatása, az alkotók intermediális törekvései, valamint a színes eljárások (nyersanyag) általános hozzáférhetősége nagy mértékben motiválta a filmkészítők színes filmes ambícióit a nyolcvanas évek első felében. Az új érzékenység szín-orientált alkotásainak megjelenése és kifutása, átfedést mutat a színes film számok korabeli alakulásával és az abból kirajzolódó korszakhatárokkal. Az irányzat előfutárának tekintett, *Psyché* keletkezéstörténete és bemutatása egybeesik azzal a periódussal (1980–1981), amikor a magyar film történetében először csak és kizárólag színes filmek készültek. A filmes irányzat lecsengése pedig arra az évre tehető (1984), amikor ez a rendhagyó arányszám ismételten megmutatkozik. Az elemzések kapcsán arra a következtetésre jutottam, hogy a színes film számok, a hazai nyersanyag elérhetősége, valamint a stílustörténeti változások egymáshoz igazodnak, ezért a kutatás részeredményeként megállapítom, hogy a színes film harmadik hullámának korszakhatárai 1980 és 1984.

Ezt követően a nyolcvanas évek második felét már alapvetően a színes dominancia és évi egy-két fekete-fehér film jellemzi. Ebben az időszakban 303 filmből 273 színes. Végezetül, ha kitekintünk a rendszerváltást követő évekre, a fekete-fehér filmek számának enyhe

emelkedését láthatjuk. Míg a nyolcvanas évek végén átlagosan évi egy fekete-fehér film készült, addig 1991 és 1993 között ez a szám 3–4-re emelkedett.

4. Összegzés

A színek áthatják az egész filmtörténetet, ugyanakkor a színek tanulmányozása a magyar film vonatkozásában eddig csak töredékesen teljesült. Dolgozatom írása során arra vállalkoztam, hogy a színek változó használatát és jelentését vizsgáljam a magyar filmtörténetben, az első színes film megjelenésétől egészen a rendszerváltásig bezárólag, különös tekintettel a színes film által dominált korszakokra.

A kutatói munka részfeladataként a színes film (váltás) időbeli elhelyezését, korszakhatárainak kijelölését tűztem ki célul. Elgondolásom szerint ugyanis a fekete-fehér és a színek egymást áthatva és kölcsönhatásban vannak jelen a filmtörténetben. A színes film a fekete-fehérből alakult ki, a fekete-fehérré adott válaszként határozta meg önmagát, és vele szimbiózisban fejlődött. Ennek megfelelően dolgozatomban a korszakhatárok vizsgálatánál nem kizárólag a színes filmre összpontosítottam, hanem a fekete-fehér és a színes film kölcsönhatására is, amely magában foglalja a színes film hullámzó jelenlétét és áramlását a filmtörténetben. Ennek megfelelően a kutatás első lépéseként a szín és annak hiányán alapuló szempontrendszerből kiindulva, kvantitatív módszerekkel vizsgáltam a színes film számok hazai alakulását. A folyamat során először utánanéztem, hogy a magyar filmtörténeten belül mikorra tehető a „színes film váltás” éve, tehát melyik az az év, amikor már több a színes film, mint a fekete-fehér. Sorra vettem, hogy az első színes magyar játékfilm bemutatását követően évente hány fekete-fehér és hány színes film készült. Majd az adatokból megszerkesztett grafikon alapján igyekeztem kimutatni a színes film korszakhatárait.

A színes film számok hazai alakulásából az alábbi tendenciákat tudtam leolvasni: A színes film korai korszakát jelentő, első színes hullám időszaka 1949 és 1954 közé tehető. Ezt egy átmeneti korszak követte, amely időperiódusa 1955 és 1967 között mozog. Az 1968 és 1974 közötti időszak tekinthető a második színes hullám és ezzel együtt a váltás idejének is. A váltás időszakán belül 1968 a színes film kezdőéve, 1969 a fordulaté, 1970 pedig a váltásé. A hetvenes évek eleje a színes film kibontakozásának tekinthető. Ezt követően, 1975-től a rendszerváltásig bezárólag a színes film érett korszakáról beszélhetünk, amelynek csúcspontja, az 1980–1984 közötti időszak, azaz a színes film harmadik hulláma.

A kutatás további részében ezeket a korszakhatárokat elsősorban kiindulási pontnak tekintettem. Ugyanis a színes film időkereteinek definiálásánál a kvantitatív módszerekkel mérhető adatok felmutatását önmagában nem tartottam elegendőnek. A grafikonról leolvasható részeredmények verifikálása során komparatív módszerekkel elemeztem, hogy a színes filmek

előfordulása miként korrelál a technika- és stílustörténeti változásokkal, valamint mindezen szempontok együttesen miképpen kerülnek kölcsönhatásba egymással.

A nyersanyagtörténeti áttekintés fő kérdése a hazai színes film számok és a technikai változások összefüggéseire irányult. A két komponensen alapuló összehasonlító elemzések a grafikonról leolvasható korszakhatárok relevanciáját erősítették, amely nagy vonalakban a fekete-fehér dominanciából a színes dominanciába vezető tendencia irányvonalával írhatók le. A kutatás részeredményeként továbbá az is megállapítható, hogy a Kodak Eastmancolor hatvanas évek közepétől számított térnyerésével egyidejűleg tért át a hazai filmgyártás teljes egészében a színes technikára, fordult meg a fekete-fehér és a színes filmek számának aránya és zajlott le a színes film váltás folyamata.

A stílustörténeti áttekintésről szóló fejezetben elsősorban a magyar színes filmtörténetének azon korszakaira koncentráltam, amelyek a színes film dominanciájával írhatók le, illetve amelyek hosszú távon befolyásolták a színes film esztétikáját. A színes film számok hazai alakulásából kirajzolódó tendenciák közül az első színes hullám (1949–1954), a második hullám (1968–1974), illetőleg a harmadik hullám (1980–1984) volt érdekes számomra. A korszakok elemzése során elsősorban azt igyekeztem kimutatni, milyen szempontok határozták meg az adott időszak színhasználatára vonatkozó fő nézeteket. Kutatásaim eredményeképpen pedig megállapítottam, hogy a színes film korai korszakát elsősorban ideológiai, a színes film váltás időszakát szerzői, míg a harmadik hullámmal mintegy átfedésben jelentkező, új érzékenység irányzatát képzőművészeti, illetve intermedialis törekvések motiválták.

Összegezve a három korszak részletes elemzése kapcsán arra a következtetésre jutottam, hogy a színes film számok hazai alakulása, a színes eljárások hazai elérhetősége, valamint a stílustörténeti változások alapvetően egymáshoz igazodnak, egymást erősítik. Ezért a kutatás eredményeként megállapítom, hogy a színes film az államszocializmus kezdetétől a rendszerváltásig bezárólag három hullámban jelent meg a magyar film történetében.

5. Köszönetnyilvánítás

Nagy tisztelettel és szeretettel köszönöm a támogatást és a bizalmat témavezetőimnek, Gelencsér Gábornak, aki szemével puhította az utat. Továbbá köszönöm a segítséget Hörcher Gábornak és Kovács Lászlónak.

6. Bibliográfia

- A Timeline of Historical Film Colors, <https://filmcolors.org/timeline-entry/1405/> (utolsó letöltés: 2024.05.01.)
- Alberti, Leon Battista: *A festészetéről*. (ford. Hajnóczi Gábor), Budapest, Balassi Kiadó, 1997.
- Andrew, Dudley: The Post-War Struggle for Colour. in: Heath, Stephen – de Lauretis, Teresa (szerk.): *The Cinematic Apparatus*. London, Macmillan Press, 1980. 61–75.
- Aumont, Jacques (szerk.): *La Couleur en cinéma*. Paris, Cinémathèque française. 1995.
- Bachman Gábor: SZÉP VOLT(?)... NEHÉZ VOLT(?)... Bachman Gábor építész, dizájnér, festő, art director visszaemlékezése a '80-as évekre. *Art Magazin*, 2019/8. 28–63.
- Balázs Kata – Szabó Eszter Ágnes: Metszéspontok: Eszkimó asszony fázik II., Beszélgetés Matkócsik András operatőrrel. *Artmagazin Online*. 2018.
(<https://www.artmagazin.hu/articles/interju/31cd4cebe12008ee985a8d238a074dda>) utolsó letöltés: 2024.05.01.
- Balázs Kata – Szabó Eszter Ágnes: Metszéspontok: Eszkimó asszony fázik III. *Artmagazin Online*. 2018.
(<https://www.artmagazin.hu/articles/interju/6c15a7d2b779b7202723b56611d99c74>) utolsó letöltés: 2024.05.01.
- Balázs Kata – Szabó Eszter Ágnes: Mindig késztetést éreztem, hogy a statikus tárgyakat elmozdítam, Beszélgetés Vida Judit keramikusművésszel. *Artmagazin*, 2019/8. 64–71.
- Batchelor, David. (szerk.): *Colour*. Cambridge, MA, MIT Press, 2008.
- Basten, Fred E.: *Glorious Technicolor: The Movies' Magic Rainbow*. London, Thomas Yoseloff, 1980.
- Belton, John: Cinecolor. *Film History*, 2000/4. 344–57.
- Beke László – Peternák Miklós: *Bódy Gábor 1946-1985 Életmű Bemutató*. Budapest, Műcsarnok, Művelődési Minisztérium Filmfőigazgatóság, 1987.
- Bezold, Wilhelm von: *Die Farbenlehre in Hinblick auf Kunst und Kunstgewerbe*. Braunschweig, Westermann, 1874.
- Birkás Ákos: Az avantgárd halála. *Aktuális Levél*, 1983/1. 31–41.
- Bíró Yvette: *A film formanyelve*. Budapest, Gondolat Kiadó, 1964.
- Bódy Gábor: Nárcisz és Psyché, Bódy Gábor beszélgetése Weöres Sándorral egy készülő film alkalmából 1. rész. *Filmvilág*, 1978/4. 7–11.
- Bódy Gábor: Előszó. in: Gelencsér Gábor (szerk.): *Bódy Gábor Egybegyűjtött Filmművészeti Írások*. Budapest, Magyar Művészeti Akadémia Kiadó, 2021. 31–35.

Bódy Gábor elméletírói és filmkészítői munkásságában. *Apertúra*, 2013 tél.
(<https://www.apertura.hu/2013/tel/czifra-a-narcisz-es-psyche-posztmodern-szerialitasa-body-gabor/>) utolsó letöltés: 2024.05.01.

Buscombe, Edward: Sound and Colour. in: B. Nichols (szerk.): *Movies and Methods*. Berkeley, University of California Press, vol. 2, 1985.

Chevreur, Michel Eugène: *De la loi du contraste simultané des couleurs, et de l'assortiment des objets colorés, considéré d'après cette loi*. Párizs, Pitois-Levrault et Cie, 1839.

Coe, Brian: *A History of Movie Photography*. London, Ash and Grant, 1981.

Czifra Réka: A *Narcisz és Psyché* (poszt)modern szerialitása. A szeriális forma jelentősége Bódy Gábor elméletírói és filmkészítői munkásságában. *Apertúra*, 2013, tél.
(<https://www.apertura.hu/2013/tel/czifra-a-narcisz-es-psyche-posztmodern-szerialitasa-body-gabor/>) utolsó letöltés: 2024.05.01.

Dalle Vacche, Angela – Price, Brian (szerk.): *Color: The Film Reader*. New York, Routledge, 2006.

Durgnat, Raymond: Colours and Contrasts. *Films and Filming*, 1968/2. 58–62.

Eco, Umberto: Egy építészeti jel az oszlop összetevőinek elemzése. in: Eco, Umberto: *A nyitott mű*. (ford. Berényi Gábor, Biernaczky Szilárd, Szabó Győző, Szegedy-Maszák Mihály, Zentai Éva), Budapest, Gondolat, 1976. 386–401.

Ember Marianne: Kollektív jelentésmeghatározási kísérlet, Xantus János: Eszkimó asszony fázik című filmjéről (Alexa Károly, Antal István, Mátyás Győző, Veres András). *Filmkultúra*, 1984/3. 35–46.

Eperjesi Ágnes: Színügyek – Komplementaritás a fotóban, DLA értekezés, 2010.

Erdély Miklós: Pop-tanulmány. in: Peternák Miklós (szerk.): *Művészeti írások. Válogatott művészetelméleti tanulmányok I*. Budapest, Képzőművészeti Kiadó, 1991. 23–36.

Everett, Wendy (szerk.): *Questions of Colour in Cinema: From Paintbrush to Pixel*. Bern, Peter Lang Publishing, 2007.

Fazekas Eszter: Zöldeskék, bíbor, sárga. Az 1945 után készült színes filmek fakulásának, felújításának típusproblémái. *Filmkultúra*, 2001.
(<http://epa.oszk.hu/00300/00336/00011/fazekas.htm>) utolsó letöltés: 2024.05.01.

Fazekas Eszter: A magyar film fő tendenciái (1945-1979). *Filmkultúra*, 2004.
(<https://filmkultura.hu/regi/2000/articles/essays/fazek.hu.html>) utolsó letöltés: 2024.05.01.

Fazekas Eszter: Az egyik arc bíbor, a másik penészzöld. Az első magyar színesfilm, a Ludas Matyi 98%-ban eltűnt színeinek restaurálásáról. *Filmkultúra*, 2004.
(<http://www.filmkultura.hu/regi/2004/articles/essays/ludasfazek.hu.html>) utolsó letöltés: 2024.05.01.

Fazekas Eszter: Két filmkocka között egy kis legenda. Tűnődések az első magyar színes film, a Ludas Matyi digitális restaurálása közben. *Muszter*, 2004, szeptember.

(<http://epa.oszk.hu/00300/00373/00008/fazekas.htm>) utolsó letöltés: 2024.05.01.

Fazekas Eszter: “Milyen színű legyen a ruha, hogy kéknek látszon a filmen?”. Szécsényi Ferenc a színesfilm hőskorszakáról a Ludas Matyi digitális restaurálása kapcsán. *Filmkultúra*, 2004. (<https://filmkultura.hu/regi/2004/articles/profiles/szecsenyi.hu.html>) utolsó letöltés: 2024.05.01.

Fám Erika: Utazás képekkel. Kép a képben, idő az időben – Kronosz játéka Huszárik Zoltán *Szindbád* című filmjében. *Apertúra*, 2012 tél.

(https://www.apertura.hu/2012/tel/fam_utazas_kepekkel/) utolsó letöltés: 2024.05.01.

Féjja Sándor: Színes film és színdramaturgia. *Filmkultúra*, 1982/3. 68–79.

Filmgyártásunk technikai feszültsége. *Filmkultúra*, 1970/3. 110–117.

Garai Tamás: Filmpróba – színészek nélkül. *Magyar Nap*, 1949 augusztus.

Gelencsér Gábor: *Forgatott könyvek*. Budapest, Kijárat Kiadó, 2015.

Gelencsér Gábor: *Magyar Film 1.0*. Budapest, Holnap Kiadó, 2017.

Gelencsér Gábor: *Lopott Boldogságok, Premodern magyar melodramák (1957-1962)*. Budapest, Kijárat Kiadó, 2022.

Goethe, Johann Wolfgang von: *Színtan*. (ford. Rajnai László), Budapest, Corvina, 1982.

Golding, John: *Marcel Duchamp: The Bride Stripped Bare by Her Bachelors, Even*. New York, Viking Press, 1973.

Goldstein, Carl: Rhetoric and Art History in the Italian Renaissance and Baroque. *The Art Bulletin*, 1991/4. 641–652.

Groys, Boris: Öngyűjtők. (ford. Sebők Zoltán), *Balkon*, 2002/11. 12–15.

Gulyás János: „Mindig tudtunk egymásról...”. *Válasz Online*, 2012.

(<http://valasz.hu/kultura/mindig-tudtunk-egymasrol-56574>) utolsó letöltés: 2024.05.01.

Gunning, Tom: Colorful Metaphors: The Attraction of Color in Early Silent Cinema. *Fotogenia*, 1995/1. 249–255.

György Péter: A mulandóság építészei. *Filmvilág*, 1986/5. 8–15.

György Péter: A kultúrpolitika teremtette pop art. *BUKSZ – Budapesti Könyvszemle*, 1994/2. 187–194.

Haines, Richard W.: *Technicolor Movies*. Jefferson, NC, McFarland and Company, 1993.

Hegyí Lóránd: *Új szenzibilitás*. Budapest, Magvető Kiadó, 1983.

Hegyí Lóránd: *Utak az avantgárdból*. Pécs, Jelenkor, 1989.

Higgins, Scott: *Harnessing the Technicolor Rainbow: Color Design in the 1930s*. Austin, University of Texas Press, 2007.

- Holm, William R. (szerk.): *Elements of Color in Professional Motion Pictures*. New York, Society of Motion Picture and Television Engineers, 1957.
- Itt az első színes film!. Budapest, *Magyar Rádió*, 1949.11.28.
- Itten, Johannes: *A színek művészete*. (ford. Karátson Gábor), Budapest, Corvina Kiadó, 1978.
- Johnson, William: Coming to Terms with Color. *Film Quarterly*, 1966/1. 2–22.
- Kalmus, M. Natalie: Color Consciousness. *Journal of the Society of Motion Picture Engineers*, 1935/2. 139–147.
- Kalmus, Herbert T.: Technicolor Adventures in Cinemaland. in: R. Fielding (szerk.): *A Technological History of Motion Pictures and Television: An Anthology from the Pages of the Journal of The Society of Motion Picture and Television Engineers*. Berkeley, University of California Press, 1967.
- Kemp, Martin: *The Science of Art. Optical Themes in Western Art from Brunelleschi to Seurat*. New Haven Yale University Press, 1990.
- Kindem, Gorham: Hollywood's Conversion to Colour: The Technological, Economic, and Aesthetic Factors. *Journal of the University Film and Video Association*, 1979/31. 29–36.
- Koltai Magdolna – Tóry Klára: *A fotográfia története*. Budapest, Digitálfotó Kft., 2007.
- 2008 tél. (<https://www.apertura.hu/2008/tel/mohacsi-a-psyche-szemiotikai-mitosztorteneti-es-eszmetorteneti-elemzese/>) utolsó letöltés: 2024.05.01.
- Kovács András Bálint: Egy műfajváltásról, Tarr Béla: Őszi Almanach. *Filmkultúra*, 1985/1. 25–29.
- Kovács András Bálint: A történet nullfoka, Távoli hangok, csendes életek. *Filmvilág*, 1990/10. 16–17.
- Kovács Ágnes: A gammagörbe alja, Beszélgetés Sára Sándorral. *Filmvilág*, 2019/1. 22–24.
- Kovács Ágnes: Fények, világok, Beszélgetés Kende Jánossal. *Filmvilág*, 2019/3. 15–17.
- Kovács Ágnes: Vörös tapétán tengerkéek virágok, A Szindbád színdramaturgiája. *Filmvilág*, 2019/4. 7–9.
- Kovács Ágnes: Piros, fehér – szürke, A Fényes szelek színdramaturgiája. *Filmvilág*, 2019/5. 8–9.
- Kovács Ágnes: Sárban cuppogó körömcipők – Színdramaturgia: Gyarmathy Lívია: Ismeri a Szandi mandit? (1969). *Filmvilág*, 2019/6. 42–43.
- Kovács Ágnes: Örömlányok, festményen – Színdramaturgia: Az Egy erkölcsös éjszaka. *Filmvilág*, 2019/8. 30–31.
- Kovács Ágnes: Palaszürke égbolt – Színdramaturgia: Magasiskola. *Filmvilág*, 2019/9. 22–23.
- Kovács Ágnes: Kint és bent – Színdramaturgia: Szerelmesfilm. *Filmvilág*, 2020/2. 10–11.

- Kovács Ágnes: „Nem úgy volt szánva” – Színdramaturgia: Őszi almanach. *Filmvilág*, 2021/3. 10–12.
- Kovács Ágnes: Huszárik Zoltán – Képfestő. in: Mohi Sándor (szerk.): *Átmeneti idők, Mohi Sándor beszélgetései Huszárik Zoltánról*. Budapest, MMA Kiadó, 2021. 130–137.
- Kovács Ágnes: A színes film természetéről, Bódy Gábor Psyché című filmjének színeképelemzése. *Apertúra*, 2022 tavasz. (<https://www.apertura.hu/2022/tavasz/a-szines-film-termeszeterol-body-gabor-psyche-cimu-filmjenek-szinkepelemzese/>) utolsó letöltés: 2024.05.01.
- Limbacher, James L.: *Four Aspects of the Film*. New York, Brussel and Brussel, 1969.
- Mészöly Miklós: *A tágasság iskolája*. Budapest, Szépirodalmi Könyvkiadó, 1977.
- Mészöly Miklós: *A pille magánya*. Pécs, Jelenkor Kiadó, 2006.
- Misek, Richard: *Chromatic Cinema, A History of Screen Color*. Wiley-Blackwell, 2010.
- Mohácsi Tamás: A Psyché szemiotikai, mítosztörténeti és esztétörténeti elemzése. *Apertúra*, 2008 tél. (<https://www.apertura.hu/2008/tel/mohacsi-a-psyche-szemiotikai-mitosztorteneti-es-esztetorteneti-elemzese/>) utolsó letöltés: 2024.05.01.
- Neale, Stephen: *Cinema and Technology: Image, Sound, Colour*. London, Macmillan, 1985.
- Palotai János: Pauer – pszeudo – film, Pauer Gyula életmű-kiállítás a Műcsarnokban. *Filmkultúra*, 2005. (<http://www.filmkultura.hu/regi/2005/articles/profiles/pauer.hu.html>) utolsó letöltés: 2024.05.01.
- Pápai Zsolt: *Hollywoodi Reneszánsz. Formatörténet és európai hatáskapcsolatok a hatvanas-hetvenes években*. Budapest, Gondolat Kiadó, 2020.
- Pápai Zsolt: Női kezekben. MMA lexikon. (<https://www.mmalexikon.hu/kategoria/film/noi-kezekben>) utolsó letöltés: 2024.05.01.
- Pápai Zsolt: Eszkimó asszony fázik. MMA lexikon. (<https://www.mmalexikon.hu/kategoria/film/eszkimo-asszony-fazik>) utolsó letöltés: 2024.05.01.
- Pápai Zsolt: El nem csókolt csókok. *Metropolis*, 2013/4. 8–32.
- Pauer Gyula: Pszeudo manifesztum 1. (<http://www.pauergyula.hu/kepzuveszetide.html>) utolsó letöltés: 2024.05.01.
- Perneczky Géza: Ipi-apacs pop-art. *Balkon*, 1994/2. 9–15.
- Pethő Ágnes (szerk.): *Képtárvitelek, Tanulmányok az intermedialitás tárgyköréből*. Kolozsvár, Scientia Kiadó, 2002.
- Poirier, Maurice George: *Studies on the Concepts of 'Disegno' 'Invenzione' and 'Colore' in Sixteenth- and Seventeenth-Century Italian Art and Theory, Fine Arts*. New York, New York University, 1976.

Révai Dezső fotóriporter. Artportal. (<https://artportal.hu/lexikon-muvesz/revai-dezso-6062/>) utolsó letöltés: 2024.05.01.

Rohmer, Eric: Of Taste and Colours. in: Rohmer, Eric: *The Taste for Beauty*. (ford. Carol Volk), Cambridge, Cambridge University Press, 1989. 67–70.

Ryan, Roderick T.: *A History of Motion Picture Color Technology*. London, Focal Press, 1977.

Schubert Gusztáv: Elfelejtett érzelmek iskolája. Beszélgetés Xantus Jánossal. *Filmvilág*, 1984/2. 12–15.

Schopenhauer, Arthur: *Ueber das Sehn und die Farben*. Leipzig, Hartknoch, 1816.

Shapiro, Alan E.: Artists' Colors and Newton's Colors. Chicago, *The University of Chicago Press*, 1994/4. 600–630.

Soós Andrea: A szabad művészetet választottam, Interjú Rajk Lászlóval. *Tranzitblog*, 2017. (<http://tranzitblog.hu/a-szabad-muveszetet-valasztottam/>) utolsó letöltés: 2024.05.01.

Stóhr Lóránt: Kettős plánban, Beszélgetés Gyarmathy Líviával. *Filmkultúra*, 2006. (<https://filmkultura.hu/regi/2006/articles/profiles/gyarmathylivia.hu.html>) utolsó letöltés: 2024.05.01.

Szilágyi Ákos, Az elmesélt én. *Filmvilág*, 1985/7. 27–29.

Szilágyi Ákos: Milarepaverzió, Kerekasztal-beszélgetés. *Filmvilág*, 1985/7. 18–27.

Szilágyi Gábor: *Tűzkeresztség*. Budapest, Magyar Filmintézet, 1992.

Szilágyi Gábor: *150 év – A fotográfia története eredeti írásokban és képekben*. Budapest, Műszaki Könyvkiadó, 1990.

Szöke Annamária – Beke László: *Pauer*. Budapest, MTA Művészettörténeti Kutatóintézet, 2005.

Thomson, Kristin – Bordwell, David: *A film története*. Budapest, Palatinus, 2007.

Varga Balázs (szerk.): *Magyar Filmográfia: Játékfilmek 1931-1997*. Budapest, Magyar Filmintézet, 1998.

Vasari, Giorgio: *A legkiválóbb festők, szobrászok és építészek élete*. (ford. Zsámboki Zoltán), Budapest, Európa Könyvkiadó, 1983.

Végh János (szerk.): *Művészeti kislexikon*. Budapest, Corvina, 2006.

Vincze Teréz: *Szerző a tükörben, Szerzőiség és önreflexió a filmművészetben*. Budapest, Kijárat Kiadó, 2013.

Vivié, Jean: *A filmtechnika története és fejlődése*. (ford. Dékány Sándor), Budapest, Magyar Filmtudományi Intézet és Filmarchívum, 1961.

Wölfflin, Heinrich: *Principles of Art History: The Problem of the Development of Style in Later Art*. New York, Dover Publications, 1950.

Zsugán István: A realizmus parabolái irodalomban és filmen, Beszélgetés Gaál Istvánnal és Mészöly Miklóssal, *Filmkultúra*, 1970/4. 20–28.

7. Filmográfia

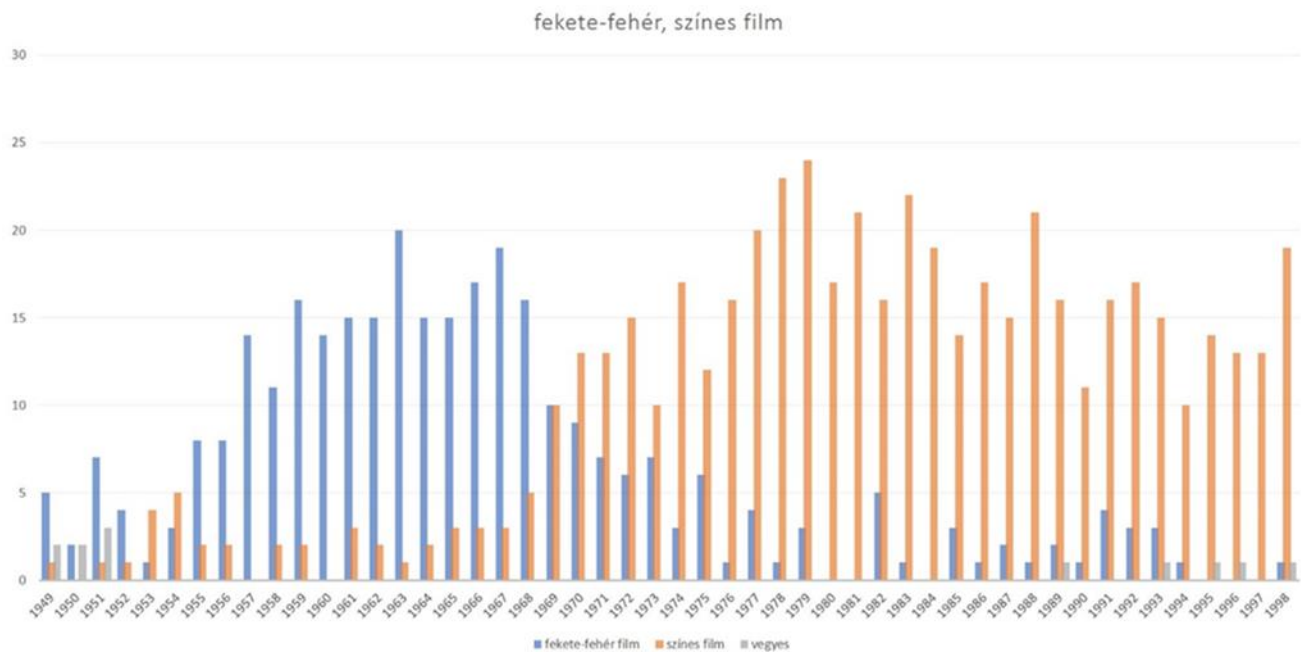
141 perc a befejezetlen mondatból (Fábri Zoltán, 1975)
A beszélő köntös (Radványi Géza, 1942)
A Földre pottyant férfi (The Man Who Fell to Earth, Nicolas Roeg, 1976)
A gránátalma színe (Sajat Nova, Sergej Parajanov, 1969)
A jazzénekes (The Jazz Singer, Alan Crosland, 1927)
A kőszívű ember fiai (Várkonyi Zoltán, 1965)
A kétfenekű dob (Gazdag Gyula, 1977)
Angyali üdvözlét (Jeles András, 1984)
A Pronumabolyok története (Szirtes András, 1983)
A tanú (Bacsó Péter, 1969)
A vonat érkezése (L'arrivée d'un train à La Ciotat, Auguste és Louis Lumière, 1895)
Az amerikai barát (Der amerikanische Freund, Wim Wenders, 1977)
Az aranyember (Várkonyi Zoltán, 1962)
Az asszony az asszony (Une femme est une femme, Jean-Luc Godard, 1961)
Álombrigád (Jeles András, 1983/1989)
Budapesti mesék (Szabó István, 1977)
Capriccio (Huszárik Zoltán, 1969)
Cherbourgi esernyők (Les parapluies de Cherbourg, Jacques Demy, 1964)
Civil a pályán (Keleti Márton, 1952)
Csend és kiáltás (Jancsó Miklós, 1968)
Csontváry (Huszárik Zoltán, 1980)
Diorissimo (Xantus János, 1980)
Elmegyek vadnyugatra (Go West, Buster Keaton, 1925)
Egri csillagok (Várkonyi Zoltán, 1968)
Egy erkölcsös éjszaka (Makk Károly, 1976)
Egy magyar nábob (Várkonyi Zoltán, 1966)
Egy örült éjszaka (Kardos Ferenc, 1969)
Egy szív megáll (Kalmár László, 1942)
Elégia (Huszárik Zoltán, 1965)
Ereszd el a szakállamat (Bacsó Péter, 1972)
Eszkimó asszony fázik (Xantus János, 1983)
Ex-kódex (Müller Péter, 1983)
Égi bárány (Jancsó Miklós, 1970)
Ékezet (Rózsa János, 1977)

Feldobott kő (Sára Sándor, 1968)
Felszabadult föld (Bán Frigyes, 1951)
Fényes szelek (Jancsó Miklós, 1968)
Forró vér (Hot Blood, Nicholas Ray, 1956)
Herkulesfürdői emlék (Sándor Pál, 1976)
Hideg napok (Kovács András, 1966)
Holnap lesz fácán (Sára Sándor, 1974)
Húsz óra (Fábri Zoltán, 1965)
Idő van (Gothár Péter, 1986)
Isten hozta, őrnagy úr! (Fábri Zoltán, 1969)
Jégkrémbalett (Wahorn András, fe Lugossy László, 1983)
Kárpáthy Zoltán (Várkonyi Zoltán, 1966)
Kutya éji dala (Bódy Gábor, 1983)
Különös melódia (Lugossy László, 1968)
Lola Montez (Lola Montès, Max Ophüls, 1955)
Ludas Matyi (Nádasdy Kálmán, Ranódy László, 1949)
Macskajáték (Makk Károly, 1972)
Magasiskola (Gaál István, 1970)
Meghitt családi kör (Gruppo di famiglia in un interno, Luchino Visconti, 1974)
Menyegző (Wesele, Andrzej Wajda, 1973)
Még kér a nép (Jancsó Miklós, 1971)
Mulató a Montmartre-on (French Cancan, Jean Renoir, 1955)
Psyché (Bódy Gábor, 1980)
Nincs idő (Kósa Ferenc, 1972)
Női kezekben (Xantus János, 1981)
Óz, a csodák csodája (The Wizard of Oz, Victor Fleming, 1939)
Őszi almanach (Tarr Béla, 1984)
Pókfoci (Rózsa János, 1976)
Prés (Maár Gyula, 1970)
Próféta voltál szívem (Zolnay Pál, 1968)
Rochefort-i kisasszonyok (Les demoiselles de Rochefort, Jacques Demy, 1967)
Saló (Salò o le 120 giornate di Sodoma, Pier Paolo Pasolini, 1975)
Sirokkó (Jancsó Miklós, 1969)
Sweet Movie (Sweet Movie, Dusan Makavejev, 1974)
Szabóné (Máriássy Félix, 1949)

Százszorszépek (Sedmikrásy, Vera Chytilova, 1966)
Szerelem (Makk Károly, 1970)
Szerelmesfilm (Szabó István, 1970)
Szeressétek Ódor Emíliát! (Sándor Pál, 1970)
Szindbád (Huszárik Zoltán, 1970)
Szívzúr (Böszörményi Géza, 1981)
Teljes gőzzel (Máriássy Félix, 1951)
Tisza-Őszi vázlatok (Gaál István, 1963)
Tiszta Amerika (Gothár Péter, 1987)
Tízezer nap (Kósa Ferenc, 1967)
Tűzoltó utca 25. (Szabó István, 1973)
Utazás a koponyám körül (Révész György, 1970)
Utószezon (Fábri Zoltán, 1966)
Veri az ördög a feleségét (András Ferenc, 1977)
Weekend (Week End, Jean-Luc Godard, 1967)
Zongora a levegőben (Bacsó Péter, 1976)

8. Képjegyzék

1) fekete-fehér és színes filmek száma 1949 és 1974 között, grafikon készítette: Kovács Ágnes



(2) jelenet a *Fényes szelek* című filmből²⁵²



²⁵² a külön nem jelzett forrás esetében a fotó a filmből kifényképezett kocka

(3) jelenet a *Fényes szelek* című filmből



(4) jelenet a *Fényes szelek* című filmből



(5) jelenet a *Fényes szelek* című filmből



(6) jelenet a *Fényes szelek* című filmből

forrás: https://mindigtvextra.blog.hu/2015/01/19/fenyesszelek_jancso_miklos (utolsó letöltés: 2024.05.01.)



(7) jelenet a *Fényes szelek* című filmből



(8) jelenet a *Fényes szelek* című filmből

forrás: <https://teljesfilm.info/mozi/fenyesszelek/> (utolsó letöltés: 2024.05.01.)



(9) jelenet a *Fényes szelek* című filmből



(10) jelenet a *Fényes szelek* című filmből

forrás: <https://teljesfilm.info/mozi/fenyesszelek/> (utolsó letöltés: 2024.05.01.)



(11) jelenet a *Magasiskola* című filmből

forrás: <https://port.hu/adatlap/film/tv/magasiskola-magasiskola/movie-3416> (utolsó letöltés: 2024.05.01.)



(12) jelenet a *Magasiskola* című filmből

forrás: <http://ttbirodalom.blogspot.com/2013/07/magasiskola-1970-r-gaal-istvan.html> (utolsó letöltés: 2024.05.01.)



(13) jelenet a *Magasiskola* című filmből

forrás: <https://kinoeast.com/2015/03/16/magasiskola-the-falcons/> (utolsó letöltés: 2024.05.01.)



(14) jelenet az *Ismeri a Szandi mandit?* című filmből

forrás: https://kulturpart.hu/2008/07/15/elhunyt_soos_edit (utolsó letöltés: 2024.05.01.)



(15) jelenet az *Ismeri a Szandi mandit?* című filmből

forrás: http://urania-nf.hu/now_showing/ismeri-a-szandi-mandit- (utolsó letöltés: 2024.05.01.)



(16) jelenet az *Ismeri a Szandi mandit?* című filmből



(17) jelenet az *Ismeri a Szandi mandit?* című filmből



(18) jelenet a *Szerelmesfilm* című filmből



(19) jelenet a *Szerelmesfilm* című filmből



(20) jelenet a *Szerelmesfilm* című filmből



(21) jelenet a *Szerelmesfilm* című filmből



(22) jelenet a *Szerelmesfilm* című filmből



(23) jelenet a *Szerelmesfilm* című filmből



(24) jelenet a *Szerelmesfilm* című filmből

(25) jelenet a *Szerelmesfilm* című filmből



(26) jelenet a *Szerelmesfilm* című filmből



(27) jelenet a *Szerelmesfilm* című filmből

(28) jelenet a *Szerelmesfilm* című filmből



(29) jelenet a *Szerelmesfilm* című filmből



(30) jelenet a *Szerelmesfilm* című filmből



(31) jelent a *Szindbád* című filmből

(32) Rippl-Rónai József: *Villa előtt*, 1910 körül. forrás: <http://www.kultura.hu/ripl-ronai> (utolsó letöltés: 2024.02.08.)



(33) jelent a *Szindbád* című filmből

(34) jelent a *Szindbád* című filmből



(35) Henri Matisse: *Red Room*, 1908

forrás: <https://www.hermitagemuseum.org/wps/portal/hermitage/digital-collection/01.+Paintings/28389/> (utolsó letöltés: 2024.05.01.)



(36) jelent a *Szindbád* című filmből



(37) Gustav Klimt: *The Woman in Gold*, 1908

forrás: <https://www.neuegalerie.org/gustav-klimt-and-adele-bloch-bauer-woman-gold>

(utolsó letöltés: 2024.05.01.)



(38) jelent a *Szindbád* című filmből



(39) Gustav Klimt: *The Kiss*, 1907-1908

forrás: <https://www.belvedere.at/gustav-klimt> (utolsó letöltés: 2024.05.01.)



(40) jelent a *Szindbád* című filmből



(41) Henri de Toulouse-Lautrec: *In salon of rue des Moulins, 1894*

forrás: https://fr.wikipedia.org/wiki/Salon_de_la_rue_des_Moulins (utolsó letöltés: 2024.05.01.)



(42) jelenet a *Szindbád* című filmből



(43) jelenet a *Szindbád* című filmből



(44) jelenet az *Egy erkölcsös éjszaka* című filmből



(45) jelenet az *Egy erkölcsös éjszaka* című filmből



(46) jelenet az *Egy erkölcsös éjszaka* című filmből



(47) jelenet az *Egy erkölcsös éjszaka* című filmből

(48) Jó oszlopfő látványa a *Psyché* című filmben. forrás: fénykép a filmből



(49) Jón oszlopfő látványa a *Psyché* című filmben. forrás: fényképek a filmből



(50) Jón oszlopfő látványa a *Psyché* című filmben. forrás: fényképek a filmből



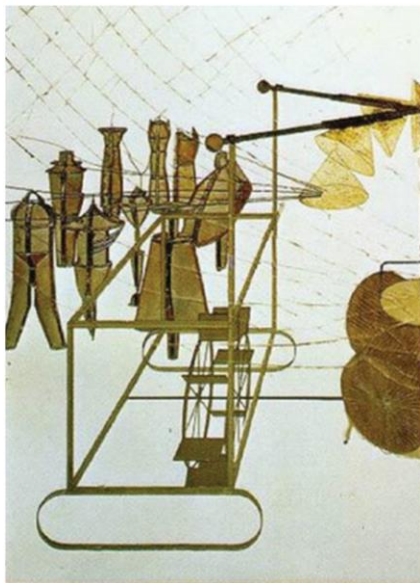
(51) Marcel Duchamp: *A Nagy Üveg* (1915-1923) és részlete, a szélforgó látvány a *Psyché* című filmből. forrás: Martha Kicsiny: Bódy Psziché Collection // Válogatás.

https://www.marthakicsiny.hu/?page_id=176 utolsó letöltés: 2024.05.01.



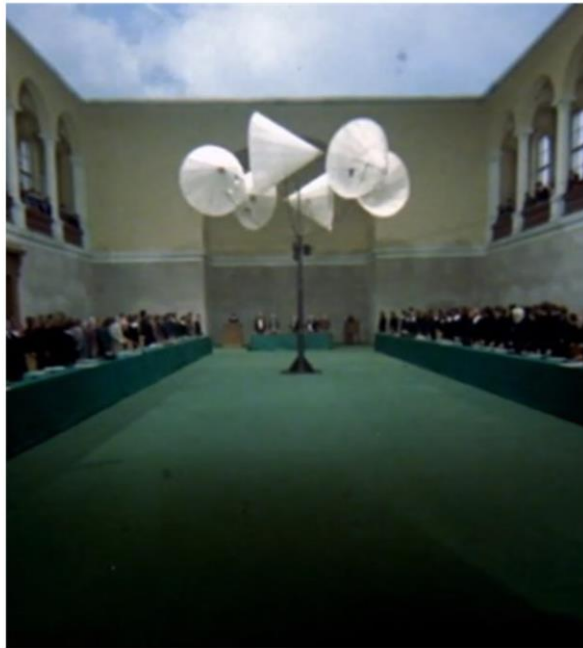
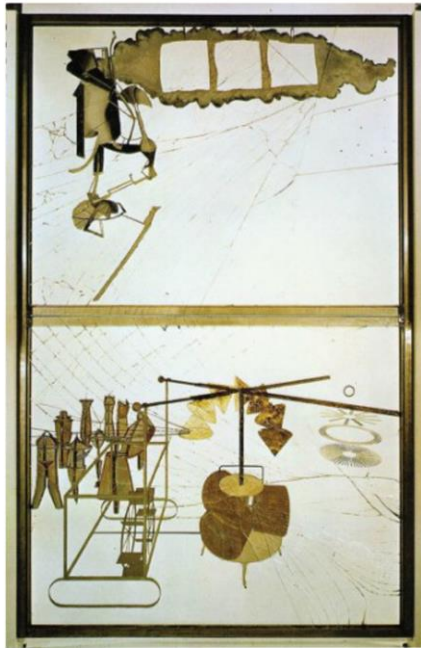
(52) Marcel Duchamp: *A Nagy Üveg* (1915-1923) részlet forrás: ResearchGate

https://www.researchgate.net/figure/Colour-online-Marcel-Duchamp-The-Bride-Stripped-Bare-by-Her-Bachelors-Even-1915-23_fig1_318195374 utolsó letöltés: 2024.05.01. illetve a szélforgó látványterve a *Psyché* című filmből. forrás: *Artmagazin*, 2019/8. 50.



(53) Marcel Duchamp: *A Nagy Üveg* (1915-1923) forrás: ResearchGate

https://www.researchgate.net/figure/Colour-online-Marcel-Duchamp-The-Bride-Stripped-Bare-by-Her-Bachelors-Even-1915-23_fig1_318195374 utolsó letöltés: 2024.05.01. illetve a szélforgó látvány a *Psyché* című filmből. forrás: fénykép a filmből



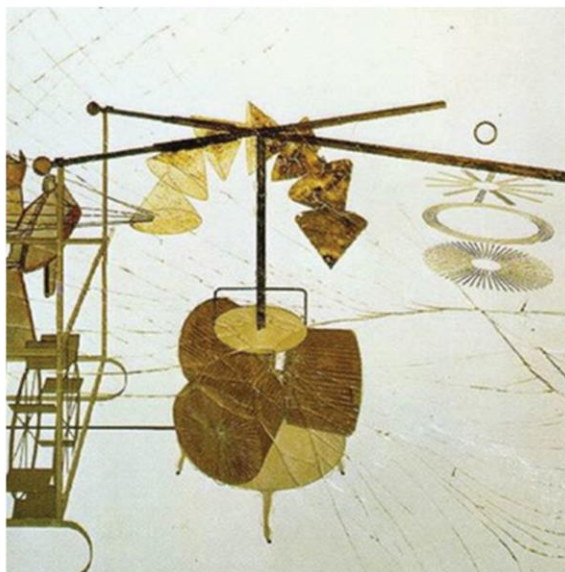
(54) *Psyché* és Zedlitz báró szeretkezése és a csillagközi térben villódzó spermiumok látványa a *Psyché* című filmben. forrás: fényképek a film



(55) Marcel Duchamp: *A Nagy Üveg* (1915-1923) forrás: ResearchGate

<https://www.researchgate.net/figure/Colour-online-Marcel-Duchamp-The-Bride-Stripped->

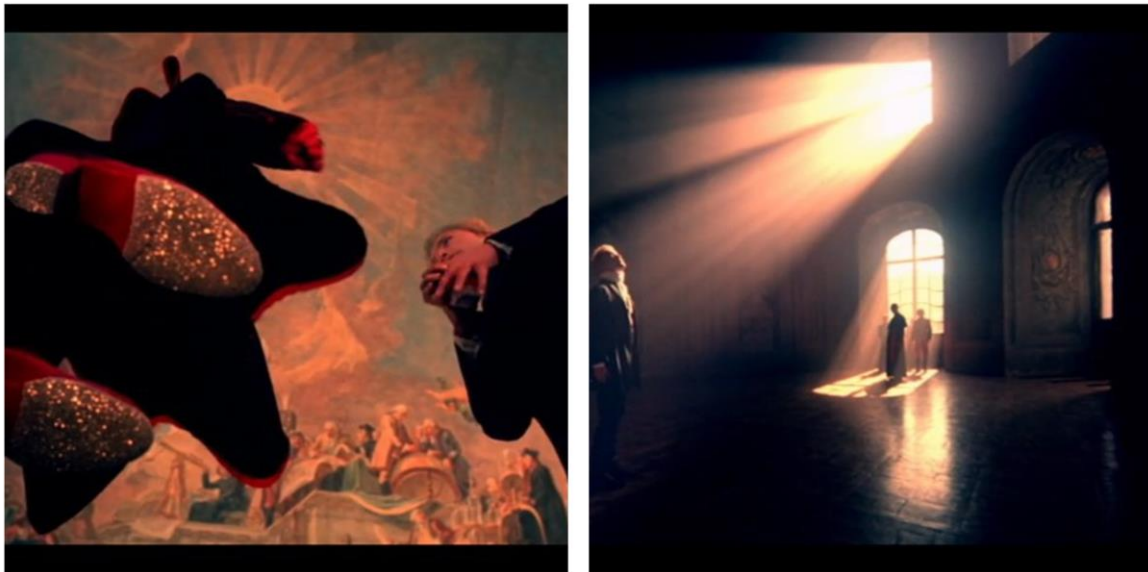
[Bare-by-Her-Bachelors-Even-1915-23_fig1_318195374](#) utolsó letöltés: 2024.05.01. illetve a szélforgó látvány a *Psyché* című filmből. forrás: fénykép a filmből



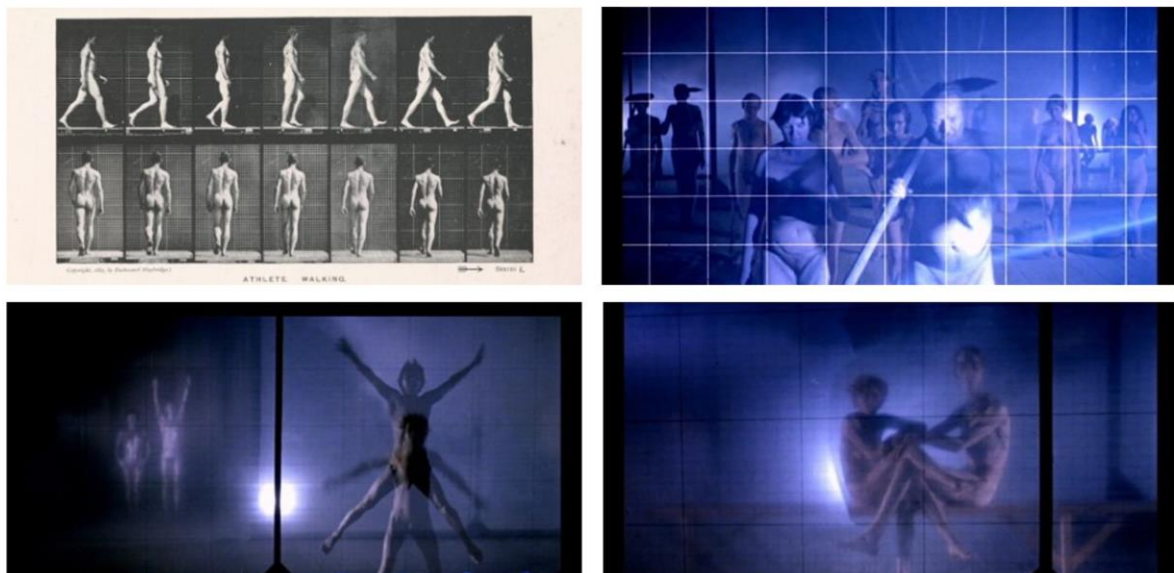
(56) Sziluettportré rajzolás látványa a *Psyché* című filmben. forrás: fénykép a filmből



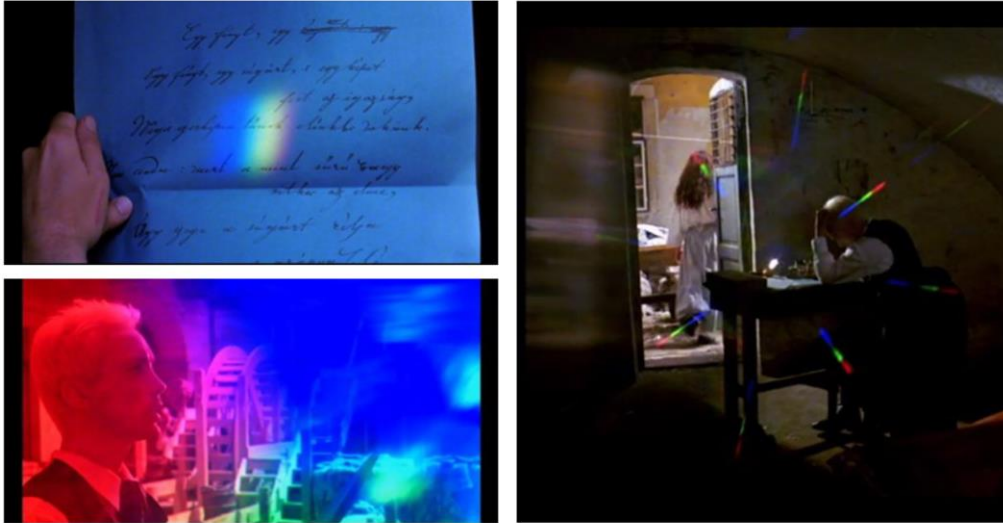
(57) Az egri egyetem mennyezetfreskójának látványa a *Psyché* című filmben. forrás: fényképek a filmből



(58) Eadweard Muybridge: *Athletet Walking*, 1901. forrás: Stanford Libraries
<https://exhibits.stanford.edu/muybridge/catalog/jf437nt9771> utolsó letöltés: 2024.05.01.
illetve mozgás-megfigyelések látványa a *Psyché* című filmben. forrás: fényképek a filmből



(59) A fény teljes színek spektrumának látványa a *Psyché* című filmben. forrás: fényképek a filmből



(60) Piros, lila és fekete égbolt látványa a *Psyché* című filmben. forrás: fényképek a filmből



(61) A színes szűrők kontúrtvévesztésének látványa a *Psyché* című filmben. forrás: fénykép a filmből

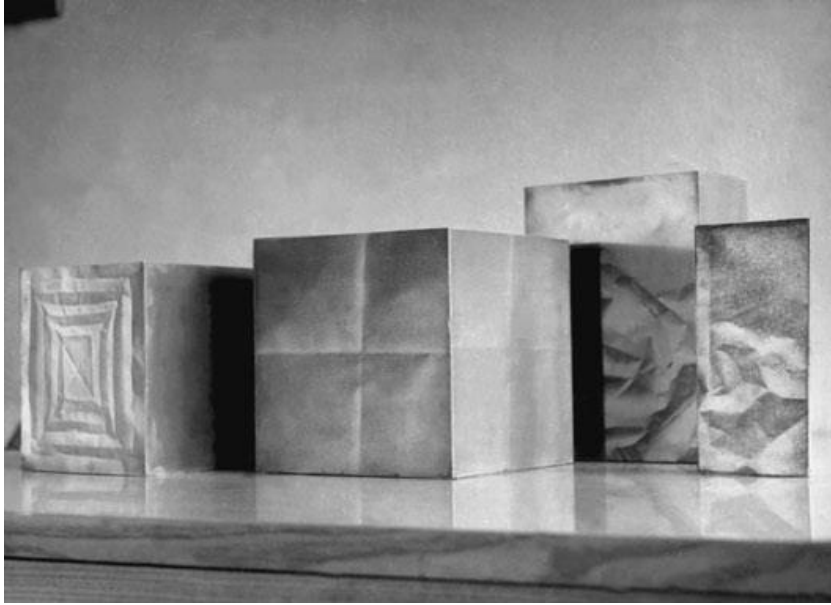


(62) Hamburg látványa Wim Wenders *Az amerikai barát* című filmjéből. forrás: fénykép a filmből



(63) Pauer Gyula: *Pseudo kockák*. forrás:

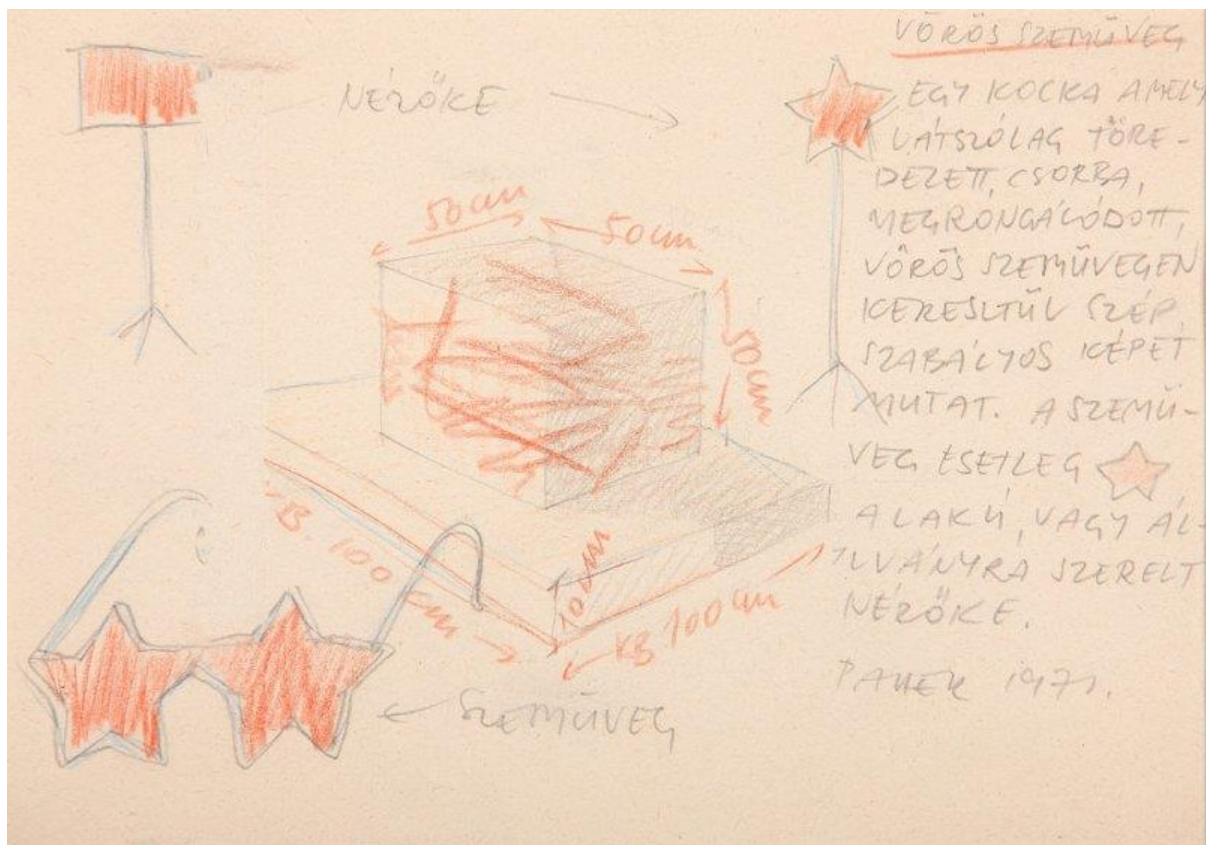
<http://www.pauergyula.hu/kepzuveszeti/pszeudo.html> utolsó letöltés: 2024.05.01.



(64) A pszeudo tér belseje. forrás: <http://www.pauergyula.hu/kepzuveszeti/pszeudo.html>
utolsó letöltés: 2024.05.01.



(65) Pauer Gyula: *Vörös Szemüveg Terv*, 1971. forrás:
<http://www.pauergyula.hu/kepzuveszeti/konceptek.html> utolsó letöltés: 2024.05.01.



(66) jelenet az *Őszi almanach* című filmből



(67) jelenet az *Őszi almanach* című filmből



(68) jelenet az *Őszi almanach* című filmből



(69) jelenet az *Őszi almanach* című filmből



(70) jelenet az *Őszi almanach* című filmből



(71) jelenet az *Egy szív megáll* című filmből



(72) jelenet az *Eszkimó asszony fázik* című filmből



(73) David Bowie a Saturday Night TV Show műsorában, New York City, 1979. forrás: <https://www.billboard.com/articles/columns/rock/6844034/snl-saturday-night-live-david-bowie-man-who-sold-the-world-fred-armisen> utolsó letöltés: 2024.05.01.



(74) Klaus Nomi. forrás: <https://hu.pinterest.com/pin/653866439630824397/> utolsó letöltés: 2024.05.01.



(75) jelenet az *Eszkimó asszony fázik* című filmből



(76) Jeff Koons: Jeff in the position of Adam, olaj-vászon, 243,8 x 365,8 cm, 1990. forrás: <http://www.jeffkoons.com/artwork/made-in-heaven/jeff-the-position-adam> utolsó letöltés: 2024.05.01.



(77) Bachman Gábor: Munka–Tett Kocsma, 1986-1988, Szigetszentmiklós. forrás:
<http://meonline.hu/archivum/epiteszet-a-vilag-korul/> utolsó letöltés: 2024.05.01.



(78) jelenet az *Eszkimó asszony fázik* című filmből



(79) jelenet az *Eszkimó asszony fázik* című filmből



(80) jelenet az *Eszkimó asszony fázik* című filmből



(81) jelenet az *Eszkimó asszony fázik* című filmből



9. Fordítás

Natalie M Kalmus²⁵³

Színtudat

Összegzés: A szín megjelenése egy újabb lépést jelent a mozgókép realizmus felé való törekvésében. A szín, a tónus és a kompozíció ugyanazon szabályai használatosak a mozgóképben, mint a festészetben. Annak érdekében, hogy a színes film lehetőségeit teljes mértékben kihasználjuk, el kell sajátítanunk a “színtudatosságot”, amely hiányát akár színvaksággént is felfoghatjuk. Az is a színes film mellett szóló érv, hogy az egyhangúság a nézői kíváncsiság ellensége, de fontos hozzátenni, hogy a színek tobzódása is természetellenes. Lélektanilag a színek két csoportra oszthatóak: meleg és hideg színekre. Minden színnek és árnyalatnak pszichológiai vonatkozásai vannak: vörös – veszély, vér, élet, forróság; zöld – természet, szabadság, frissesség; stb. Ahhoz, hogy karaktereket alkothassunk és jeleneteket érzelmekkel töltsünk fel, a színek pszichológiai vonatkozásainak egymásra gyakorolt hatását is figyelembe kell venni. Például két szín egymásmellé helyezése során az egyik saját komplementere felé tolja a másikat, és ezzel jelentősen megváltoztatja a szín hangsúlyát és hatását.

A paleolit ember mintegy ötvenezer évvel ezelőtt egyszerű vonásokkal és három szín felhasználásával készítette el a spanyolországi Altamira barlang falain található festményeket. Ezek a történelem előtti művészi kivitelezett festmények arról tanúskodnak, hogy az alkotójuk precíz színérzékkel rendelkezett, és arra törekedett, hogy ne csak a formát, hanem a mozgást is ábrázolja. A különböző állatábrázolások vörös agyag, okker föld és fekete pigment használatával készültek. Az egyik képen egy mozdulatlan vaddisznó látható. Egy közeli, másik kép ugyanezt az állatot futás közben ábrázolja. Ezen a lábak megkétszerezésével fejezte ki az alkotó, hogy az állat mozgásban van. A cselekvés ábrázolásának ez az ötletes módszere azt a művészen rejelő eredendő vágyat fejezi ki, hogy a mozgást színekkel mutassa be. Ez az ambíció a történelem kezdeteitől egészen napjainkig nyomon követhető. Ma ennek a gondolatnak az összegzését fedezhetjük fel a színes mozgóképben.

A mozgóképtörténet technikai fejlődését a valóság visszaadásának igénye, a realizmus motiválja. Ha megnézzük a filmnek mint médiumnak a technikatörténeti állomásait, azt látjuk, hogy minden egyes fordulópont a teljes realizmus elérése felé vezet: A korai években a mozi

²⁵³ Szín tanácsadó, Technicolor Motion Picture Corp., Hollywood, California

nem volt több egyszerű mechanikus eljárásnál, amely során a filmszalagra fénnel írtak, majd kivetítették azt. Ezt követte a fényképezés technikai tökéletesítése, amely egyre részletgazdagabb látványt eredményezett, amibe beletartozott a díszletek és jelmezek egyre aprólékosabb kidolgozása is. A hang megjelenése tovább fokozta a film valóságosságát. Az utolsó lépés, a színek beemelése – a kromatikus érzések hozzáadásával – pedig pontot tett ennek a folyamatnak a végére. Hiszen a mozgó-hangzó-színes film immáron képes hűen visszaadni mindazt, amit akusztikailag vagy vizuálisan érzékelünk a világból.

Ez a továbbfejlesztett realizmus lehetővé teszi számunkra, hogy az életet és a természetet teljes valójában ábrázoljuk. Ugyanakkor egészen addig, amíg ezt a fajta realizmust nem vezetjük át a művészet birodalmába, a mozgókép önmagában csak bizonyos események pontos leírata lesz. Ahhoz, hogy ezen túllépjünk, a felsorolt technikai folyamatok és a művész inspiráló munkájának a találkozása szükségeltetik. Tökéletes felvételt vászonra vinni még nem elég. A felvételt a művészet alapelvei szerint kell megformálni.

Ugyanazok az alapelvek teszik a színes mozgóképet műalkotássá, amelyek a festészetben érvényesek. Holbein és Bouguereau részletező pontossága, Rembrandt fényhatásai, Goya atmoszférája és kompozíciós megoldásai, Velazquez színei, Sorolla ragyogó napfénye, George Inness titokzatos árnyékai – mindezek a művészi tulajdonságok a szín(es film) médiumán keresztül átvezethetők a mozgókép világába. A díszletek, a jelmezek, a drapéria és a bútorok formáit és színeit úgy kell megtervezni és kiválasztani, mint amikor a művész kiválasztja a színeket a palettájáról, és a festmény megfelelő részeire illeszti azokat.

Annak érdekében, hogy a művészet törvényeit a szín vonatkozásában is képesek legyünk helyesen alkalmazni, először is egyfajta színérzéklet kell kifejleszteni, más szóval „szín tudatossá” kell válni. Meg kell tanulnunk az egyes színeket a megfelelő helyzetekkel és érzésekkel társítani, továbbá tanulmányoznunk kell a színharmóniát és a színek érzelmi vonatkozásait. Mindenekelőtt több érdeklődést kell mutatnunk a minket körülvevő hétköznapi csodák színkavalkádja felé – a pillangó szárnyának irizáló fényessége, a búzakalászok finom hangjai, a sivatag ibolyaszín árnyékai, a naplemente tükröződése az óceánban. Ilyen, és ehhez hasonló megfigyelésekkel fejleszthetjük a színérzékelésünket, és trenírozhatjuk a szemünket arra, hogy észrevegyük az árnyalatok végtelen sokféleségét.

A súlyos színvaktság viszonylag ritka eset; mégis mivel az átlagembernek nincs fejlett színérzéke, a színtudat hiánya egyáltalán nem ritka. Annak érdekében, hogy az emberek

értékelni tudják az operát vagy a klasszikus zenét, először is azt kell megtanulniuk, hogy hogyan viszonyuljanak magához a zenéhez. A színérzék fejlesztése mint tananyag teljesen mellőzött, annak ellenére, hogy a szín egy különösen fontos és örökké jelenvaló része az életünknek. Az átlagember idejének csak kis részét tölti zenehallgatással, viszont a nap minden pillanatában színekkel van körülvéve.

A színérzékelés tanulmányozása során két osztályba sorolhatjuk a minket körülvevő tárgyakat. Egyfelől ott a természet, fákkal, virágokkal, égbolttal stb., másfelől ott van az ember keze által készített tárgyak összessége, beleértve a művészeti alkotásokat is. Az első osztályban a szín már egy eleve létező dolog, amellyel kapcsolatban az egyetlen feladatunk, hogy élvezzük és értékeljük. A második csoport esetében viszont bizonyos mértékig szelektálhatunk. A színekkel kapcsolatos tudás általános hiánya miatt ugyanakkor ez a fajta szelekció nem mindig társul bölcsességgel. Ha a filmkészítés során a természeti tárgyak színeit használnánk sorvezetőnek, kevésbé kirívó hibákat véteneink. A fekete-fehér film használata a színek teljes nélkülözésével azonban határozottan szembe megy a természet szabályaival.

A természetes színek és fények közel sem terhelik úgy a szemet, mint az ember által létrehozott mesterséges színek és fények. Még a gyönyörű színekben tobzódó természet is olyan finom harmóniába képes összerendeződni, ami által a színek visszaigazolást nyernek. Az alkalmi megfigyelő gyakran figyelmen kívül hagyja ezeket a harmóniákat. A leggyönyörűbb virágnak is olyan színárnyalatú levele és szára van, ami kíséri vagy éppen kiegészíti annak színét. Minél jobban megértjük a színek működéselvét és felhasználási módjait, annál jobban tudjuk a színeket is értékelni. Az élet legszebb dolgainak értékelése és teljesebb élvezete szintudatot igényel.

A szem az észlelés szerve. A retina keresztül kapott fényimpulzusok a látóideg útján jutnak el az agyba, és így tudatosul bennünk a fény és a sötétség, a mozgás, a formák és a színek. A látás az egyéni élet korai szakaszában kifejlődő érzék, amely az elme számára szolgáltatott adatok tisztaságáért és pontosságáért felel. A látáshoz képest a többi érzékszerv tompa és kevésbé megbízható. Ez az az érzék, amelyen keresztül a legnagyobb számú inger érkezik a minket körülvevő világból. Ez az az érzék, amely a legnagyobb mértékben hat az idegrendszerre, uralja a figyelmet és stimulálja az elmét. Pszichológiai tény, hogy az idegrendszer sokkot él át, amikor a külső ingerek fogadása során bármilyen fokú természetellenességhez kénytelen alkalmazkodni.

A hallóérzékeinkre kellemetlenül hatna, ha a filmvászonról egy színész monoton hangon előadott sorait hallanánk vissza. Ilyenkor az elme arra törekszik, hogy kipótolja a hiányzó hangsúlyokat. A vizualitás felől nézve mindez hatványozottan igaz. A színek természetellenes tobzódása nem csak magára a szemre van kellemetlen hatással, hanem az elmére is. Másrészt a színek teljes hiánya is természetellenes. Az elme ilyenkor arra törekszik, hogy a hiányzó kromatikus érzeteket kipótolja, éppúgy, mint amikor a hiányzó hangsúlyokat igyekszik hozzáadni a színész monoton hangjához.

A fekete, szürke és fehér a színes látványhoz képest egyértelműen egyhangúan hat. Szinte pszichológiai axióma, hogy az egyhangúság a figyelem és az érdeklődés ellensége. Más szóval, ami monoton, az nem fogja annyira lekötni a figyelmünket, mint az, ami változatos. Nyilvánvaló, hogy a szemet a vakító színekombinációk és a fekete-fehér válogatás nélküli használata egyaránt bántja. Ismét a természet a tanúbizonyság arra, hogy a színek és a semleges színek kiegészítik egymást. A semleges színek megfontolt használata kiváló ellenpontnak bizonyul, erőt kölcsönöz és érdekessé teszi a színeket egy jeleneten belül. Másfelől a színek jelenléte is erősíti a semlegeseket, kiemelve a fekete intenzitását, a szürke komorságát és a fehér tisztaságát.

Általában véve a színek pszichológiájának ismerete rendkívül értékes egy rendező számára, akinek elsődleges szándéka az, hogy irányítsa és kontrollálja közönsége gondolatait és érzelmeit. A rendezőt az hajtja, hogy gazdagabb jelentést tartalmat közvetítsen ahhoz képest, amit önmagában a cselekvés és a dialóg hordozni tud. Ha irányítani tudja a közönség képzelőerejét és figyelmét, akkor teljesítette a küldetését. Ebben a tekintetben a színek pszichológiája különösen fontos. És most vegyük sorra, hogy a vásznon lévő színek, miképpen hoznak létre vagy idéznek elő bizonyos érzelmeket a közönségben!

Az értő színhasználattal tudunk drámai hangulatokat és benyomásokat közvetíteni a közönség felé, amely így fogékonyabbá válhat bármilyen érzelmi hatásra, amelyet a jelenet, a cselekmény és a dialóg hordoz. Csakúgy, ahogy minden jelenet hordoz valamilyen dramatikus hangulatot – valamiféle meghatározott érzelmi választ céloz kiváltani a közönség elméjében –, ugyanúgy minden jelenetnek és minden cselekménynek megvan a maga meghatározott színvilága, amely harmonizál azon érzelmekkel. Ma már feltérképezett területnek számít, hogy egy adott szín milyen hatással van egy átlagos személyre.

A színek két általános csoportba sorolhatók. Az elsőbe a meleg, a második csoportba a hideg színek tartoznak. A piros, a narancs és a citrom meleg, "hívogató", barátságos színek. Izgalmat, eseménydússágot és forróság érzetét keltik. Ezzel szemben a zöld, a kék és a lila hideg, visszahúzó, távolságtartó színek. Nyugalmat és elengedettséget sugallnak. Egy másik csoportosítás szerint azok a színek, amelyek fehérrel vannak keverve, fiatalságot, jó kedélyt és informalitást, azok a színek pedig, amik szürkével vannak keverve, nyugalmat, kifinomultságot és vonzalmat jelölnek. Amikor pedig a színek feketével keverednek, erőt, komolyságot, méltóságot jelölnek, de néha az élet legközönségesebb érzéseit is.

Viszont egy-egy szín önálló használata során, minden egyes színárnyalatnak megvan a saját külön érzelmi hatása. Például a piros a veszély és a stimuláció érzését idézi elő pszichénkben. De vért, szerelmet és életet is sugall. Anyagi jellegű és stimuláló: a haragvó arcát elborítja, a római katonát a csatába vezeti. A piros különböző árnyalatai az élet különböző szegmenseire utalnak, úgy, mint szerelem, boldogság, fizikai erő, bor, szenvedély, hatalom, izgalom, harag, zűrzavar, tragédia, kegyetlenség, bosszú, háború, bűn és szégyen. Ezek mind különbözőek, bizonyos tekintetben mégis egyeznek. A piros lehet a forradalmár zászlajának és a lázadók vérében úszó utcáknak színe is, miközben az áldozat(hozatal) szimbólumaként pünkösdkor a templomi szertartások során is megjelenik. Függetlenül attól, hogy jogosnak titulált okból ömlik a csataterre, vagy a bérgyilkos töréről csöpög, a vér így is úgy is vörös színű lesz. A pirossal együtt használt másik szín ugyanakkor utalhat a bűncselekmény indítékára, legyen szó féltékenységről, fanatizmusról, bosszúról, hazaszeretetről vagy vallási áldozathozatalról. A szerelem felforrósítja a vért: a vörös finomabb vagy erősebb árnyalatai a szerelem különböző típusaira utalnak. A bujaság, megtévesztés, önzőség vagy szenvedély színeinek a használatával viszonylagos pontossággal meghatározhatjuk az ábrázolt szerelem típusát.

A narancssárga fényessége életenergiát és cselekvést sugall. A citromsárga és az arany bölcsességet, világosságot, gyümölcsöző bőséget, aratást, jutalmat, gazdagságot és vidámságot szimbolizál. Ugyanakkor a citromsárga sötétebb árnyalataiban, különösen akkor, amikor zölddel keveredik, jelenthet még megtévesztést, féltékenységet és következtelenséget is. A zöld azonnal előhívja a Természetet és a szabadságot, valamint a frissességet, a növekedést és az életerőt. A sötétzöld, a kék és az indigó hűvös, csöndes színek. Nyugodtak és passzívak. Nem sugallnak aktivitást úgy, mint a vörös és a narancs. A kék az igazságot, nyugalmat, békességet, reményt, tudományt, a fém hidegségét, illetve a melankólia érzetét sugallja. A lila egy olyan szín, amely nem jelenik meg a spektrumon, ez a meleg vörös és a hideg kék kombinációja. Ha a piros szín dominálja, agresszív és életenergiával teli, ha a kék van túlsúlyban a pirossal

szemben, méltóságteljes és csöndes. A lila a királyi méltóságot, a pompát és a hiúságot jelenti. A bíborvörös (magenta) a lila és a vörös keveréke. Ez különösképpen anyagi(as) jellegű: magamutogató, arrogáns és hiú.

A semleges színek, amik valójában nem színek, mint a fehér, a szürke és a fekete, ugyancsak határozott érzelmeket váltanak ki. A fekete minden színnek az elnyelése. Erősen negatív és pusztító vonatkozásai vannak. A fekete ösztönszerűen előhívja belőlünk az éjszakát, a félelmet, a sötétséget és a bűnt, valamint temetésre és gyászra is utal. Áthatolhatatlan, mindenféle kényelmet nélkülöz és tiltó. A kalózhajó árbocán lobog. A nyelvünk tele van a feketének erre a félelemkeltő erejére utaló referenciákkal: feketeözvegy, fekete halál (pestis), fekete lyuk, fekete gazdaság, fekete lista stb. Amikor a fekete színt használjuk, egy nagyon erős nyelvi eszközt hozunk mozgásba. A szürke a borús égre és az esőre utaló szín. Szomorú és sivár, ugyanakkor ünnepélyességet és érettséget jelenít meg. A teljes semlegességéből és bármilyen szín vagy jellegzetesség hiányából fakadóan közepszerűséget, határozatlanságot, tétlenséget és bizonytalanságot hordoz. A fehér veri vissza a legtöbb fényt. Azt a fényességet árasztja magából, ami a lelket szimbolizálja. A fehér belső és külső tisztaságot, békét és házasságot jelenít meg. Bármelyik színbe való belekeverése finomítja az adott színt. Például a szerelem vöröse kifinomultabbá és idealisztikusabbá változik, ahogy a fehér a vöröset rózsaszínné teszi. Miközben a fehér felemel és nemesít, a fekete lealacsonyít és gonosszá aljasít bármilyen színt. Ha egy adott színt kivilágosítunk vagy besötétítünk, akkor módosítjuk azokat az értékeket vagy tulajdonságokat, amiket az a szín jelképez.

Most már látjuk, hogy a spektrum minden színe sajátos nyelven beszél. A harag villanása, a nap barnította bőr ereje, az aranybársony gazdagsága, a távoli hegyek misztikus ibolya színe, a kék ég magasztossága – ezek a színek önmagukban kifejezőbbek, mint a szavak, amik leírják őket.

Egy szín más színárnyalattal való keverése abban a mértékben befolyásolja a mentális reakciót, hogy mennyire intenzív színárnyalatot használunk. Például a kék hűvös szín, de abban a mértékben, hogy mennyi vörös színárnyalatot adunk hozzá, a kék hidegségét a vörös melegsége módosítani fogja. De ez az összefüggés, ez a komplexitás nincs hatással a színek alapszabályaira, és azokra az általános érzelmi hatásokra, amiket fentebb leírtunk.

Mikor egy filmet előkészítünk, a forgatókönyv elolvasása után elkészítjük a színskálát a teljes produkcióra, külön-külön minden jelenetre, képsorra, beállításra és karakterre. Ez a színskála a zenei aláfestéshez hasonlatos, ami úgyszintén a képeket erősíti fel. Ennek a színskálának az

előkészítése gondos és alapos munkát igényel. A szépség és az érzelmek finom hatásait durva módszerekkel nem lehet elérni. Helyette a művészet és a színek finom eszközeinek alkalmazása javallott az írói és történetmesélői világ szabály- és értékrendszerének megvalósítása során. Először is a színskálának pontos harmóniában kell lennie a történet cselekményével. Ismételten meg kell fontolnunk a művészet, a színharmónia és a kontraszt jelentőségét. És meg kell fontolnunk a mozgóképkészítés és a fotográfia adta lehetőségeket is. A látványtervezőnek egy színes film létrehozása során örökké észben kell tartania, hogy az emberi szem sokkalta érzékenyebb, mint a film emulzió, és sokszorta szélesebb skálájú, mint bármilyen sokszorosítási eljárás. Tehát számára ezeket a színeket a feldolgozási eljáráshoz képest kell alkalmaznia.

Amikor megkapjuk egy új film forgatókönyvét, minden szekvenciát és jelenetet gondosan analizálunk, hogy megállapíthassuk, milyen domináns érzelm és hangulat kerül bennük kifejeződésre. Amikor ez eldőlt, megtervezzük a megfelelő szín-kombinációkat, amik az elérni kívánt hangulatot hordozni fogják. Vagyis hozzáigazítjuk a színeket a jelenethez, felerősítve annak drámai felhangját.

A színészek jelmezének színeit különös figyelemmel tervezzük meg. Hacsak lehetséges, olyan színekbe öltöztetjük fel a színészt, amik létrehozzák a vásznon a személyiségét. Egy nemrég leforgatott filmen két fiatal lány egy testvérpárt játszott. Az egyikük életteli, érdelemgazdag és vidám, a másik eminens, csöndes és visszahúzó. Az elsőnek lila, vörös, melegbarna, napbarnított narancssárga, a másodiknak kék, zöld, fekete, szürke jelmezt terveztünk. Ezáltal a színek egységben maradtak a filmbeli karakterekkel.

A színes filmkészítés egyik nagyon fontos fázisa annak a belátása, hogy határozottan el tudjuk különíteni a színeket. A "szín-elkülönítés" kifejezése azt jelenti, hogy amikor egy bizonyos színt egy másik szín elé vagy mellé helyezünk, az egymás mellett lévő színek árnyalatában elég különbségnek kell lennie ahhoz, hogy a képalkotás során el tudjanak válni egymástól. Például muszáj, hogy elegendő különbség legyen egy színész arcának vagy jelmezének és a díszletfalnak a színe között ahhoz, hogy leváljon a mögötte lévő díszletről. Máskülönben megkülönböztethetetlenül bele fog simulni a háttérbe, mint ahogy a jegesmedve a hóba. Ha a színeket megfelelően kezeljük, olyan látványt hozhatunk létre, mintha a színészek ténylegesen előttünk állnának teljes valójukban, vagyis létre tudjuk hozni a három dimenzió illúzióját. Mivel általánosan elmondható, hogy a bőrszín meleg árnyalatú, legtöbbször a háttérben hideg tónusokat alkalmazunk. De ha úgy gondoljuk, hogy előnyösebb lenne meleg tónusokat

használni a díszletben, akkor úgy kell alkalmaznunk a fényeket, hogy a színész mögötti terület árnyékban maradjon. Ezáltal az arcoknak hideg kontrasztot tudunk adni annak ellenére, hogy a térben általános melegség van. Ha több különböző szereplő mindegyike különböző színű jelmezt visel, szükséges, hogy a kevésbé fontos szereplőket figyelmen kívül hagyjuk, és a háttérrel azokhoz képest tegyük kontrasztossá, akik abban a jelenetben kiemelt szerepet töltenek be. Fontos, hogy a díszlet érdekes legyen és változatos, nem lehet lapos. Ha a díszletnek mélysége van, sokkal könnyebb érdekes árnyékok és színes fények használatával különleges hatásokat elérni. Hacsak a drámai kívánalmak nem az ellenkezőjét követelik, javasolt, hogy a jelenet színei harmóniában legyenek. Máskülönben kellemetlen és diszharmonikus hangulatot hozunk létre. A díszlettervezés során a kompozíció-készítés szabályait is figyelembe kell venni. Semmi sem kerülhet kiemelésre, ami relatíve jelentéktelen. Például, ha egy harsány vörös elem van egy színész feje mögött, az élénk szín elvonja a karakterről és a cselekményről a figyelmet. Az ilyen típusú hibákat gondosan el kell kerülnünk.

A "színek egymásmellé helyezése"-nek a film színspektrumának a kiválasztásánál lesz jelentősége. Ha különböző színeket egymás mögé vagy egymás mellé helyezünk, az befolyásolja az eredeti színek árnyalatait. Ha két lapot, egy narancssárgát és egy zöldeskéket egymás mellé helyezünk, a narancssárga vörösebbnek fog tűnni, mint valójában, a zöldeskék pedig kékebbnek. Minden szín a másik színt a komplementere felé fogja eltolni. Más szavakkal: a narancssárga komplementere a kék, tehát a narancssárga a kékes zöldet kékesebbé fogja tenni. Ha bármilyen két színt egymás mellé helyezünk, az egyik szín a másikban azt a karaktert fogja felerősíteni, amelyik belőle hiányzik. Ebből következően az is jól látszik, hogy milyen fontos egy jeleneten belül a mozgást megkomponálni, mivel ilyenkor a színek is mozgásban vannak, vagyis folyamatosan találkoznak és ütköznek egymással. Ez egészen más probléma, mint amikor a művész egy festményt fest, amelyen a szereplőknek meghatározott helye van, és a színek kombinációk sincsenek kitéve folyamatos változásoknak.

A színek használata során folyamatos önmegtartóztatást kell gyakorolni. A két legelső színes film esetében a producerek azt gondolták, mivel a technika végre adott, vibrálóan élénk színekkel kell folyamatosan a nézőt bombázni. Ennek természetellenes és katasztrófális eredményei lettek. Ezért az ilyen típusú hozzáállás immáron kerülendő.

Ezen együtthatók szintézise sok-sok egyeztetést igényel a rendezők, díszlettervezők, írók, operatőrök, berendezők és az összes többi kreatív szakember között. A stúdió különböző

osztályainak folyamatosan konzultálnia kell a Technicolor színtanácsadókkal, operatőrökkel és világosítókkal a film előkészítése és forgatása során.

Mostanra a zene, a kép és a színjátszás művészete egyesült, és egy még összetettebb művészet kifejezésévé vált. Immáron első ízben a producer, az író, a színész és a zeneszerző egyesített tehetsége kerül a néző tekintete elé. A szín házasságra lépett a hangosfilmmel, és ez az összefonódás immáron örökké fennmarad.

A fordítás alapjául szolgáló szöveg: Natalie M. Kalmus: Color Consciousness. *Journal of the Society of Motion Picture*, 1935/8. 139–147.

Fordította: Kovács Ágnes