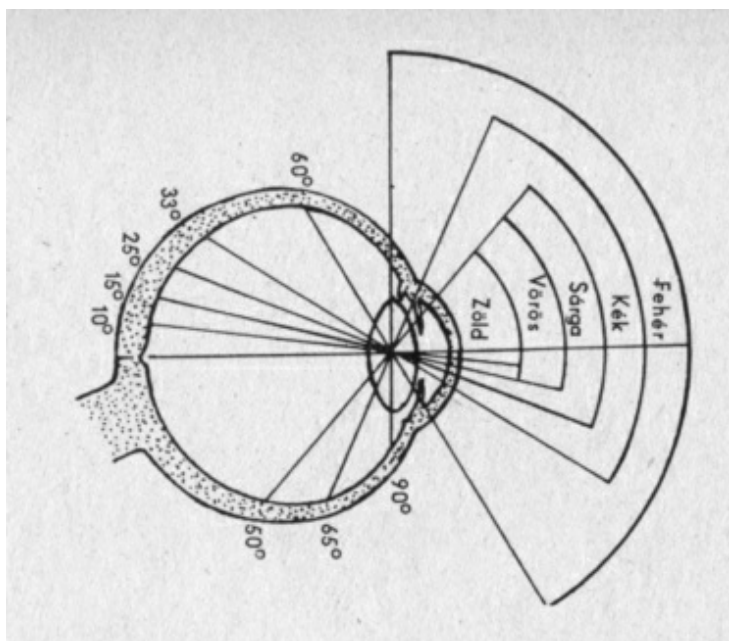


Kardos Sándor HÓRUSZ PILLANTÁSA [4]

Két szemünk együttes látótere vízszintesen 200° , függőlegesen $55\text{--}67^\circ$. Közismert, hogy nem ezen az egész területen látjuk a színeket, mert a pálcikák, melyek feltöltik a látómezőt csak fekete-fehér képet tudnak érzékelni. A színérzékelő csapocskák a látóterünk központi részén találhatók, ezek más-más kiteljesedésben fogadják be a különböző színeket. A színlátás rendkívül bonyolult folyamat, amelyben egyszerre működik az érzékelés, valamint az emlékezés. Ha a látótér szélén érzékelek egy foltot, odanézek, és látom, hogy piros, majd elfordulok, de az agyam akkor is emlékezni fog a színre, amikor épp másra figyelek. Tehát a körülöttem lévő világot pásztázva a szemem állandóan mozog, és a teljes látótérhez képest csak kis területen érzékel színeket. De amikor a képernyőt nézem vagy ülök a moziban, és a sötétben vagy a félhomályban figyelem a vetítövásznat, a megjelenő kép teljes egészében a szemfenék olyan szegmensére esik, ahol az összes színt látom. Ilyenkor az emlékezésnek nincs szerepe, hiszen a színeket a szem nem egyenlő területen, hanem különböző szögtartományokban érzékeli.



A legkisebb szögtartományba esik a zöld, utána a vörös, sárga és a kék következik. A filmképet tehát merev tekintettel is teljes egészében színesnek látjuk, és ez ugyancsak eltér a mindennapi tapasztalattól. Azokat az operatőröket, akik művészi képalkotásra törekednek, nem pedig vásári látványosságok létrehozására, sokat foglalkoztatja a színek megtörésének lehetősége. Ez ma csak egy kapcsolón múlik, de Sven Nykvist, Bergman operatőre még fekete harisnyaanyagot feszített az objektív elé, hogy megtörje a film harsány színeit, az elsők között találva rá erre a kreatív megoldásra. Mára ez a kérdéskör elvesztette vonzerejét, a film művészi vonala sokkal közelebb került a képalkotás üzleti szférájához, a közízlést pedig ízfokozók és színfokozók alakítják. Az emberek többsége a valóságtól idegen és aránytalanul erős ingereket vár el, a környezetünk tele van monitorokkal. Már az aluljáróban is mozgó hirdetésekkel találkozunk. A csomagolóanyag

mértéktelenül többet számít az általa burkolt tartalomnál.

Vajon lehetséges-e ilyen körülmények között a tartalomhoz szervesen kapcsolódó színdramaturgiát kidolgozni filmen?

a forma a domináns

Egy kísérleti összeállításban, amelyet több kutató is felhasznált, kék négyzetet és piros kört mutattak gyermekeknek. Az volt a kérdés, hogy egy piros négyzet melyikre hasonlít inkább: a négyzetre vagy a körre? A háromévesnél fiatalabb gyerekek rendre az alak alapján választottak, a három és hat év közöttiek viszont a szín szerint. A hat évnél idősebbeket zavarba ejtette a feladat ellentmondásossága, és gyakrabban választottak az alak kritériuma alapján. Rudolf Arnheim írja: „Az érzélem úgy hat ránk, mint a szín. Az alak viszont – úgy tűnik – sokkal aktívabb választ igényel. Megnézzük a tárgyat, megállapítjuk a szerkezeti vázát, felfogjuk a részek és az egész viszonyát. Hasonlóképpen a rendező elme ösztönösen cselekszik, elveket alkalmaz, a különböző élményeket koordinálja, és eldönti a tevékenység irányát. Általánosságban szólva: a színlátásban a hatás a tárgyból indul ki, és a személyre hat; az alak észlelése végett azonban a rendező elme 'megy ki' a tárgyhöz (...) célszerűbb egyrészt befogadó magatartásról beszélni, amely inkább a színek felé fordul, bár az alakra is érzékeny, másrészt egy aktívabb magatartásról, amely kiváltképp az alakészlelésben van jelen, de a színek kompozíciók felfogásához is szükséges.” (Arnheim, 1979, 367. o.) Tehát általában a forma a domináns, és ritkán veszi át a szín a vezető szerepet, de olykor erre is akad példa. Valószínű, hogy az alakot sokkal állandóbbnak és markánsabbnak érezzük, mint a színt, így könnyebben is jegyezzük meg. Az ismerős tárgyhipotézist könnyebben azonosítjuk és felismerjük. Ezzel szemben a

színeknek kb. hat virtuális megjelenési formájára emlékszünk, de árnyalataikat már nehezen tudjuk felidézni. Ezért vagyunk bajban, ha például úgy kell két színt összehasonlítani, hogy nem láthatjuk ezeket egymás mellett.

Az érzékelés gyengeségein túl a bizonytalanság másik oka, hogy a szín, szemben az alakkal, önnön megmutatkozásában is viszonylagos. Tamkó Sirató Károlynak van egy gyerekverse arról, hogy a világon minden *ha* színű. Például hányféle színt tud felvenni a piros cseréptető. Más, amikor rásüt a Nap, más, amikor viharos szürkület van, megint más, amikor belepi a hó, és sajátos színe van az éjszakai hold fényénél is. A színek valóban másképpen viselkednek a megvilágítás függvényében. Flaubert *Bovaryné* című regényében Emma szeme „a homályban fekete volt, a világoson meg sötétkék, s a színe mintha egymást fedő rétegekből tevődött volna össze.” (Flaubert, i. m., 33. o.) Még az ember szeme is más színű lehet a körülmények hatására, noha előfeltevésünk szerint többnyire kék, zöld vagy barna.

Arnheim megemlíti, hogy amikor a régi gótikus, színes üveglakokat mai átlátszó üvegre cserélték, a középkori falfestmények színösszeállítása teljesen megváltozott. „Ha egy verőfényben festett Monet vagy van Gogh képet wolframszálas izzólámpa fényében látunk, nem áltathatjuk magunkat azzal, hogy a művész szándékának megfelelő színeket látunk rajta... Mai művészek, akik szerint villanyfényben alkotott képeiket napvilágnál is minden veszteség nélkül lehet élvezni, tulajdonképpen beismerik, hogy műveiken a színminőségek és a színviszonyok csak a legdurvább, legáltalánosabb értelemben jönnek számításba.” (Arnheim, i. m., 367. o.)

szubjektivitás

Azért minden *ha* színű a világon, mert nem mindegy hány Kelvin fokon áll a fényforrás, ami megvilágítja. Hatalmas eltéréseket tapasztalhatunk ugyanannál a színnél is. Van azonban más tényező is az érzékelésnél: ez a szubjektivitás. Az egyszerűség kedvéért csak olyan irodalmi műveket citálok, amelyekről már korábban volt szó. „A lágerben letöltött öt évből, emlékezett Robert Viktorovics, különösen az első kettő volt nehéz, aztán valahogy enyhült – portrékat festett a nacsalnyik feleségekről, másolatok másolatait festette rendelésre...”

Maguk az eredetiek is nyomorúságos példái voltak a hanyatló művészetnek, s Robert Viktorovics ilyenkor általában valami formai dologgal is szórakoztatta magát, például hogy bal kézzel festett. Mellesleg fedezte fel, hogy az ideiglenes balkezesség az ember színérzékelését is megváltoztatja...” (Ulickaja, 2006, 19. o.)

Szinyei Merse Pál azt mondta, hogy akkor igazán sikerült egy kép, ha olyan műterem közepén is megél, amelynek négy falát a négy virtuális alapszínre festjük.

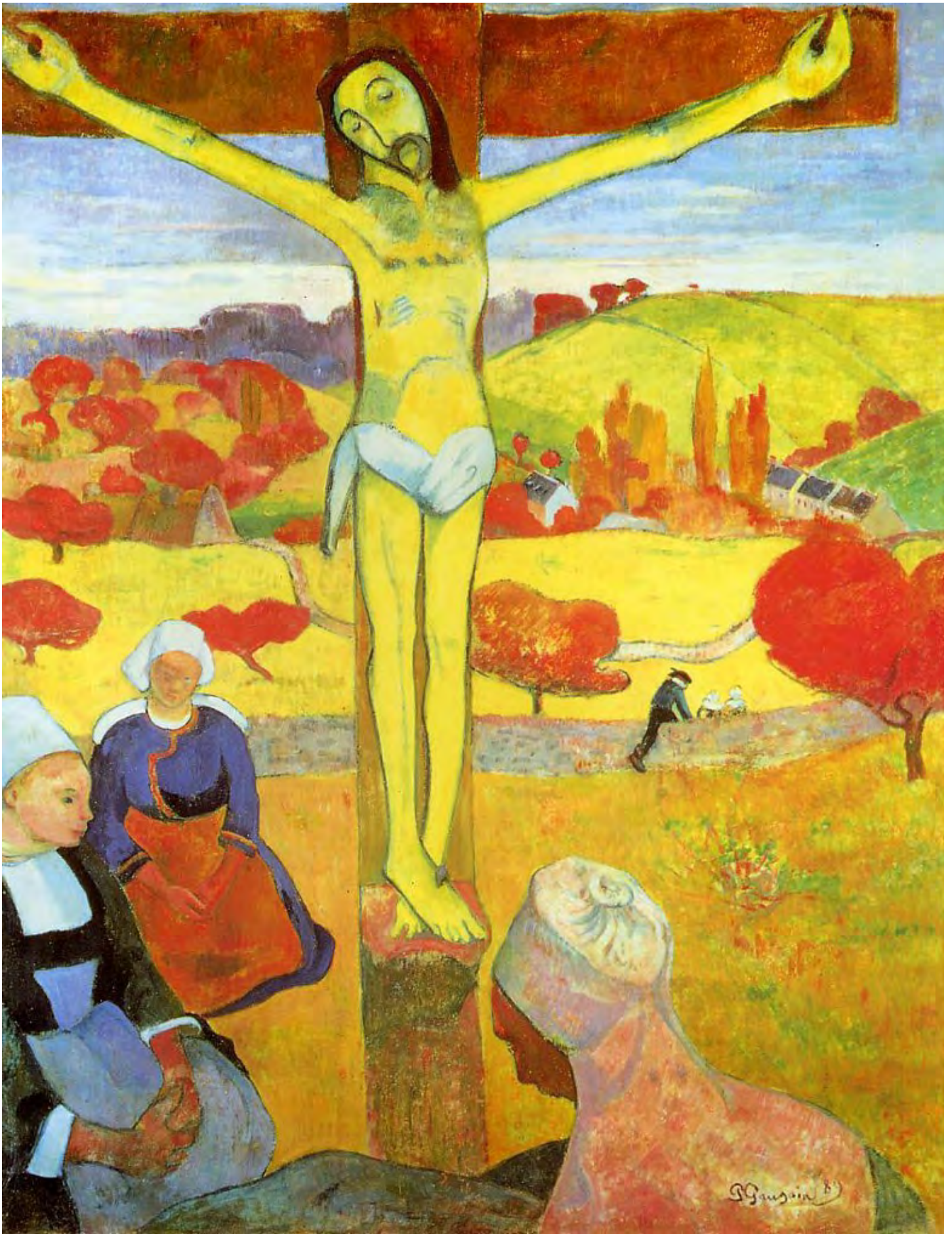
eltérő minőséget közvetít

A színek megítélésénél az eddigiek alapján három dolog számít. Az első a tudományos meghatározás, vagyis hogy hullámhossz alapján milyen színt ver vissza a felület. Ezen kívül mindenképpen figyelembe kell venni a tárgyra vetülő fény Kelvin fokban mért színhőmérsékletét is, mivel ez eltorzítja az eredeti színárnyalatot. És végül be kell számítani a szubjektív tényezőket, melyek gyakorta felülírják az érvényes tudományos nézeteket. Ilyen értelemben a tudományos tény kétségbevonhatatlanságával szemben álló szubjektív érzékelést, mely az elsőtől gyakran eltérő minőséget közvetít számunkra, szintén létező – személyes – valóságként kell elfogadnunk. Minden idők legnagyobb vihart kavarázó műve ebben a témában Goethe színelmélete. Goethe nagyra tartotta ezt a művét, sőt az egyik legjelentősebb munkájának vélte, talán erre volt a legbüszkébb, mégis rengeteg támadás érte miatta, nem is alaptalanul. Munkáját Newton elméletével szemben alkotta, megismételve az ő kísérletét, de rosszul; s az eredményt bizonyítéknak tekintette. Mindezek ellenére ma már tudományos szempontból is elismerik a tanulmány több részletét. Werner Heisenberg következőképpen próbált megoldást keresni az ellentmondásokra: „A két színelméletet nem kell egymással szembeállítani, hiszen Goethe csak ott téved, hogy Newtonnal vitatkozik. Egyébként a Goethe és Newton közötti különbséget talán leghelyesebben úgy határozhatjuk meg: a két elmélet a valóságok két különböző rétegével foglalkozik (...) – az objektív valósággal szemben, mely szigorú törvények szerint folyik és ott is köt bennünket, ahol érthetetlen véletlennek látszik, szemben áll a másik valóság, amelyik fontos számunkra, jelent valamit. (...) Ilyen valóságba tartozik a Goethe-féle színelmélet, mely bár szubjektív, de cseppet sem gyengébb a másiknál. Minden művészet ebbe a kategóriába tartozik, és minden műalkotás ezen a területen gazdagítja ismereteinket.” (Heisenberg, 2002.)

Heisenberg fizikus létére elismeri, hogy a szubjektív rendszernek is van létjogosultsága, és az objektív létező világ részét képezheti. Megpróbálom egyszerű példával illusztrálni az ellentmondást. Helmholtz így nyilatkozik Goethéről: színelméletét olyan próbálkozásnak kell tekintenünk, amely az érzéki benyomás valóságát igyekszik a tudomány

támadásától megmenteni.

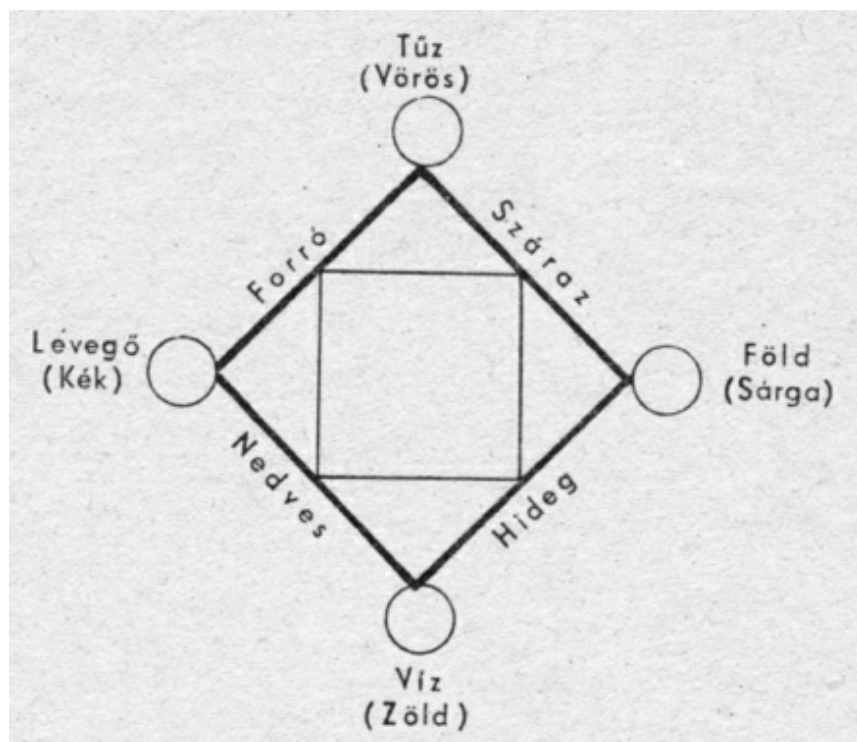
Kétezer éve, Hipparkhosz óta tudjuk, hogy a Hold 380 000 km-re van tőlünk, és 330 km az átmérője. Emberi szemmel viszont 1–2 km távolságban egy 30 cm-es korongot látunk. A hiba egymilliószoros, mégis igaz mind a két állítás. Az egyik objektív tudományos megállapítás, a másik szubjektív élmény: információ híján feltételezünk, de nem gondoljuk, hogy méretarányosan érzékeljük a látványt.



Paul Gauguin: Sárga Krisztus

Nézzük, más műfajokban hogyan lehet a színek segítségével a mondandót kifejezni vagy alátámasztani! Eugène Henri Paul Gauguin *Sárga Krisztusa* elég különös kép. A festő ismert és megszokott stílusától is eltér. Három alapszínt használ nagyobb foltokban: sárgát, kéket és pirosat. Kék ruhában vannak a siratóasszonyok, továbbá kék néhány távoli ház teteje. Ez feltehetően azt jelenti, hogy ott is olyan emberek laknak, akik átérzik az Ő szenvedését, vagy azok

a sirató asszonyok házai. A tájba illeszkedő test szinte ugyanolyan sárga, mint föld, amelyből vétetett. Arisztotelész színrendszerében, aki a négy elem szerint jelölte a fő színeket, a föld sárga.



Arisztotelész elmélete ma már érvényét veszítette, de történetileg hosszú századokon át fennmaradt – Goethe is védelmezte Newton kísérleteivel szemben, feltehetően a rendszer szubjektív igazsága miatt. A sárga szín szimbolikus jelentése az egyiptomi kultúrában (kb. i. e. 3000–640-ig) gazdagság, halhatatlanság, Isten, isteni teremtés. A kék és a sárga pedig komplementer színek, ezért egyensúlyban tartják a képet. A legmerészebb megoldás, hogy piros fák nőnek a földből. Elöl ritkábbak, balra-hátra egyre sűrűbbek, végül szinte már összefüggő foltot alkotnak. Minden fa olyan, mint egy-egy alulról feltörő vértócsa, és azt kell gondolnom, hogy Krisztus szenvedésének foltjait látom, ahogy a föld alól felfakadva megtöltik a világot. A Föld testén törnek fel. Krisztus testén ugyanis nyoma sincs a vérnek. Színelméleti szempontból a piros magányosan áll a kék-sárga komplementer világban, kiegészítő

színe, a kékeszöld teljesen hiányzik a képről, és ez diszharmóniához vezet. Ez a példa megvilágítja, hogyan lehet egyetlen képen erőteljes mondanivalót közvetíteni a néző felé három virtuális szín és a forma kombinációjával.

Flaubert képeiről már beszéltünk, most a *Salambo* című regény színvilágát vizsgáljuk meg. Felsorolom a jelentősebb színekapcsolatokat:

„A bronzalapú saruban járó barbár tiszték a kert középső ösvényén verődtek össze aranydíszes bíborsátor alatt”.

„Legelőszőr zöldszínű mártásban úszó szárnyast adtak nekik vörös agyagtányérok, melyeken fekete rajzok díszlettek”.

„A tálak közt, a biborteritőn ugrándozva széttaposták az elefántcsont zsámolyokat...”

„A zsoldosok bort, húst, aranyat követeltek”.

„A feltörő lángok belekaptak a fák lombjaiba és a nagy zöld tömegek hosszú, fehér, kanyargós vonalakat írtak le”.

„Igen sok férfi sorakozott mögötte, vörös rojtokkal díszített tunikában. Csillogó gyűrűkkel ékes kezükben óriási lantot tartva”.

„A homlokához erősített gyöngysorok ajkáig omlottak alá, mely vörös volt, mint hasadt gránátalma. Keblén a pettyes angolna bőrét utánozó ragyogó ékkövek villódtak. Gyémántokkal ékesített mezítelen karjai a vörös virágokkal telehímzett fekete, ujjnélküli tunikájából bújtak elő.”

„...a fekete keresztet vörös ajtó bezárult.”

„A hétszögletű templomok kúpalakú tetői, a lépcsők, sáncok lassan-lassan kibontakoztak a hajnalpirkadásból és az egész karthágói félsziget körül fehérén tajtékzó öv csillogott, míg a smaragdzöld tenger mintha megkövült volna a reggeli hidegben. Az égbolt pirossága egyre szélesedett”.

Végül pedig a regény záróképe, melyről már szó esett Flaubert legsikerültebb képei között.

„Amikor a testből élve kivágott szív utolsót dobban a naplementében. Itt minden vörös: a Nap, a szív, a vér egyaránt.”

Az egész regényben két komplementer szín küzd egymással, más virtuális szín nem fordul elő. Erről a kapcsolatról van szó akkor is, amikor a tűz belekap a zöld lombokba.

a vörös küzd a zölddel

Ezek a főszínek csak a feketével és a fehérrel kapcsolódnak össze, vagy amikor az előkelőség és méltóság jelenik meg, a vörös arannyal, bronzsal, illetve csodálatos ékkövekkel. Érdekes, hogy a több mint háromszáz oldalas, természeti környezetben játszódó regényben, egyetlenegyszer sem esik szó az ég kékjéről, még a karthágói hajnal leírásánál sem (lásd az idézetet), pedig ott a felkelő Nap oldala vörös, az ég másik fele kék. Gondoljunk Monet *Kikötőjére*, ahol a rengeteg kis hullám egyik élébe vörös, másik élébe kék foltot helyezett el a festő, mert a hullám két oldala ezeket a színeket tükrözi. A kék hiányának talán az a magyarázata, hogy nem hordozott volna szenvedélyt, mint a vörös és színekapcsolatai. A könyvbeli sivatagban sincs sárga. A vörös küzd végig a zölddel, míg hőseink, sorsukat maguk ellen fordítva, a végzetes vérvörösben el nem pusztulnak: lemenő Nap, vér, kivágott szív.

Ulickaja *Vidám temetés* című kisregényében az alapszínek a zöldessárga és az aransárga. Ez azoknak a rossz minőségű alkoholos italoknak a színe, amit Alik, a haldokló festő életében megivott. A cselekmény háttérét adó műterem teljesen fehér, és ha előkerül valamilyen szín, az mindig ebben a nem túl kellemes tónusban jelenik meg. Amikor az egyik szereplő megérkezett Amerikába, és várakozni kénytelen: „leült egy sárga padra” (Ulickaja, i. m., 79. o.). Máshol csak úgy jellemezznek valakit, „zöld csalmába tekert fej” (Uo., 81. o.). A szövegben egyszer fordul elő meleg szín. A festőn narancssárga lepedő van, ami ugyan szintén sárga, de van egy kis meleg színtartalma. Ha pedig följebb emeljük tekintetünket, a festő haja vörös. Ez a legmelegebb szín az egész írásban. A műteremben függ Alik nagyméretű festménye, amely az Utolsó vacsora jelenetét ábrázolja, de az embereket gránátalmák helyettesítik. „Tizenkét hatalmas, részletesen kidolgozott, rücskös gránátalma, a lila, a bíbor és a rózsaszín finom átmeneteivel...” (Ulickaja, i. m., 66. o.) Ez tart ellent a rengeteg elfogyasztott zöldessárga ital színének.

bújtatott reklám

Lehetséges-e a filmen ilyen elmélyült és gondosan eltervezett színrendszert beépíteni? Úgy tűnik, az irodalom vagy a festészet könnyebb helyzetben van. Az irodalmi műben az író, ahogy eltervezte, beleszövi a szövegbe a színekre vonatkozó szavakat, és azok szinte észrevétlenül hatnak, mint a bujtatott reklám. Felszívódnak a szervezetbe anélkül, hogy az olvasó regisztrálni tudná, mi hat rá. Ezen túlmenően csak annak van színe, aminek az író teremt. Ahogy Flaubertnél a *Salambó*-val kapcsolatban említettem, az ég kékje vagy vihar esetén a haragos szürkéje egyáltalán nem szerepel. Pedig tele van a történet szörnyű dolgokkal, bármikor szimbolizálhatná a szerző a sors haragját az időjárással. A magyar irodalomban Kármán József *Fanni hagyományai* című regényében jelenik meg először az a módszer, hogy a főhős hangulatát az időjárás leírásával jellemzi az író. Jelen esetben azonban valószínű, hogy a szenvedély hangsúlyozására sokkal alkalmasabb volt, ha a vörös – ami a vér színe is – hullámszín végig a regényen. Ezt a vonulatot bármilyen egyéb szín megzavarta volna, használatukat a szerző tudatosan kerülte. Ez azért érdekes, mert nem bizonyos dolgok kizárásáról van szó, hanem arról, hogy létezésük fel sem merül. Filmeken komoly fejtörést okozna egy ehhez hasonló, néhány színen alapuló szisztéma megvalósítása. Akármerre fordulok a kamerával, a választott színek mellett a többi árnyalat is megél, esetleg el is nyomja, amit hangsúlyozni szeretnék. Ha például kihagynám a kéket (mint Flaubert), mit kezdek az egész filmen keresztül az éggel? Bármiféle megoldás nagyon bonyolult. Sokan kísérleteztek, de vagy nem megnyugtató az eredmény, vagy nagyon drága az eljárás. A legegyszerűbb, ha a díszlet és a ruha festésével próbálkozunk. De mi van, ha utunkba akad egy erdő, amit más színben szeretnénk látni? Vagy mi lesz a felhőkkel? Az erdőt – meglehetősen bonyolultan – át lehet festeni. Gondoljunk Szergej Mihajlovics Eisensteinre, aki a *Patyomkin páncélos* párizsi bemutatója előtti éjszakát azzal töltötte, hogy a filmje végén felvont vörös lobogót a fekete-fehér filmen kockánként kiszínezte. Ma digitális számítógépes technikával bármit meg lehet oldani, de valószínűleg drágább lesz, mint az egész díszletet újraépíteni – nem beszélve arról, hogy az alkotót eltéríti, és a művészi elképzelés hajótörést szenved a technikai eljárás örvényei között.

Az irodalom fogalmi színkezelése ezen kívül szubjektív előnnyel is jár. Ha esti fényben villódzó tüzek között esik szó bronz saruról és aranydíszes bíborsátorról, az olvasó készségesen együttműködik a művésszel, és sötét, mély árnyalatokban idézi fel ezeket a színeket. Világos környezetben, fehér szobában a festő vörös haját is halvány tónusban képzeljük el. Ilyenkor sokkal rugalmasabban működünk, mint ha konkrét képen adott színt vetítenek elénk.

más színű a fal

Felmerülhetnek további színelméleti problémák is. Sokszor kérdezték tőlem, hogy egy bizonyos szín miért viselkedik mindig másként, ha megfontolt szándékkal ugyanolyanra festettük? Sokáig magam sem ismertem a választ, de – érthető módon – akkor sem örültek neki a rendezők, amikor már el tudtam magyarázni a jelenséget. Egy adott szín helyes visszaadásához feltétlenül szükséges, hogy megfelelő színhőmérsékletű fényforrás világítsa meg. Ha a festéket 3200 Kelvin fokos színhőmérsékletű fényforrásnál hordták fel, a színhatás minden más fényforrás esetében torzulni fog. A fényforrás iránya is fontos tényező. Miért más színű a fal már megint? Mert a jelenet szerint nem tudom a lámpát máshova tenni. Vagy a jelenet sérül, vagy a szín. Ha a kamera hegyesszögben néz egy fekete falra, és a lámpa fénysugarai szintén hegyesszögben érkeznek, még a legsötétebb falfesték is képes, hogy saját színét elveszítve csillogjon a képen.

Tehát – nézetem szerint – a konkrét filmkép színeit nemes értelemben meglehetősen nehéz kezelni, és a szaktudásunkkal szövetkező igyekezetünket is ritkán koronázza siker.

A fogalmi úton közölt kép előnye nem abból származik, amit meg tud mutatni, hanem abból, amit nem kell megmutatnia. A nem kívánt színeket a szöveg játszi könnyedséggel elrejt, hiszen hallgat róluk.

kép | Sven Nykvist fotói a *Suttogások és sikolyok* (1972) forgatásáról, ingmarbergman.se

