

FILMSZEM

2021

Filmtudományi online folyóirat



XI. évfolyam 4. szám

HOMMAGE Á

РОДЧЕНК



FILMSZEM XI./4.



FILMSZEM - filmelméleti és filmtörténeti online folyóirat

XI. évfolyam 4. szám - (2021) TÉL

Felelős kiadó: Farkas György

Szerkesztőség elérhetősége: editors@filmszem.net

ISSN 2062-9745

Tartalomjegyzék

Martin Ferenc: A Vámpír árnyéka	4-15
Bárdos Judit: Meleg és hideg színek a Vörös sivatagban	16-25

Nosferatu



Martin Ferenc

A vámpír árnyéka

1922-ben mutatták be a *Nosferatu, avagy a borzalom szimfóniája* című filmet, amely rendezőjének, Friedrich Wilhelm Murnaunak egyik legjelentősebb és legjobb alkotása. Murnau pályafutásának érdekessége, hogy ezt követően vámpírfilmet már nem forgat. Ha műfaji szempontból nem is találunk rokon darabokat az életműben, azért a *Nosferatuban* megjelenő, a főhősök közötti érzelmi és társadalmi problémákat felnagyító rémalak variánsára kivétel nélkül akad példa későbbi műveiben.

Parazita démonok

A vámpír árnyékot vetett az összes Murnau-film valamelyik szereplőjére. A fenyegető idegenséget megtettesítő vérszívó alakváltozatai két nagy csoportba sorolhatók. Az első típusba a mitikus-szimbolikus irány képviselői tartoznak. A mítoszokból megismert figurákról (pl.: vámpír, ördög) van szó, akik archetipikus karakterjegyekkel rendelkeznek, életellenes aktivitást vagy belső tulajdonságot jelképeznek.

A vámpírra emlékeztető figurák néha a hasonmás figuráját is megidézik. Legtöbbször a filmek középpontjában álló melodramatikus viszony harmadikja olyan lényegi tulajdonságát nagyítja fel vetélytársa személyiségének, amely veszélyes lehet önmagára és környezetére is. A szimbolikus megkettőzés így a hősök valódi arcát, rejtett énjét, nemegyszer riasztó, félelmetes vonásait mutatja meg.

A művészet démona: a vak festő

Murnau életművében már jóval a *Nosferatu* előtt találunk olyan figurákat, akik a múltból kísértenek (pl.: *Der Knabe in Blau* (1919)) vagy a valóságfeletti tartományból befolyásolják a valóság történéseit (pl.: *Satanas* (1920)) és a vámpír előképének tekinthetők. Ilyen karakter a legkorábbról fennmaradt Murnau-filmben, a *Der Gang in die Nacht*ban (1920) a vak festő, aki feldúlja a vidéken élő főhősök nyugodt házas életét. A kényelmes, de unalmas vidéki élettel elégedetlen főhősnő beleszeret a vak művészbbe. Az asszony számára ő sokkal érzékenyebb a személyes impulzusokra, az érzelmi megnyilatkozásokra, a természet szépségére, mint hivatásának élő orvos férje.

Ki ő, honnan érkezett, nem tudjuk meg. Beszédes mozzanat vele kapcsolatban, hogy a tenger felől jön. A tenger, a víz a földi és a földöntúli világ között húzódnó átmeneti szféra, ami Murnau későbbi filmjeiben is lényeges motívum.

A vak festő a valóságon túlit látja, amit a férj a maga tudományos korlátoltságával, földhözragadtságával és fantáziátlanságával nem vesz észre. A művész ellenpontja és vetélytársa is a tudósnak, akiért az asszony elhagyja. Eigil nem nyitott az érzelmi elevenségre, az esztétikai szépségre, ezért az arra érzékeny művész démoni alakként jelenik meg. A fenyegető másság képviselője a főhős számára, aki szétdúlja házasságát. (A vak festőt Conrad Veidt játssza, aki a *Dr. Caligari*-ban (1919) a gyilkosságokat elkövető Cesarét alakítja.) Hogy a művész által képviselt értékek és látásmód mennyire idegen a főhős számára, volt feleségének sértett elutasítása bizonyítja. Amikor az asszony felkeresi, hogy gyógyítsa meg a látását újra elvesztő festőt, durván megtagadja a segítséget. Agresszív gesztusával halálba taszítja a nőt és később önmagát. Elpusztítja azt, ami talán többé tehetné és megváltoztathatná személyiségét.

Murnau a két értékrend kibékíthetetlenségével hangsúlyozza, hogy bármelyik kizárólagossá válása a személyiségben boldogtalansághoz vezet. Az ideális nyilván az lenne, ha a kettő harmonikus személyiségjegyekké ötvöződné. Csakhogy ez megoldhatatlan a főhősök helyzetében, ezért a művészi és tudományos életidegenség egyaránt csődöt mond az érzelmi kapcsolatokban. A tekintélyes szemorvos szigorú hivatástudatával érzéketlen az élet és a szerelem érzéki dimenziójára. A vak művész látomások foglya. Ha átmenetileg láthatja a valóságot és közel kerül hozzá, akkor is csak élőködik rajta. A gyászoló festőművész ugyanúgy hajol szerelme holttestéhez, mint majd a vámpírfilmben Orlock gróf Ellen fölé, amikor a vérét szívja. (Thomas KOEBNER, 2003, 13.) Mivel elkülönültségük végletes és egyik sem képes saját határait átlépni, ezért a szerelemben megváltás helyett csak az éjszakába, azaz a halálba vezető utat találják.

A vak festő sorsa egyébként Eigilét is példázza. A kiváló szemorvos visszaadja a vak művész látását, aki beleszeret a feleségébe. Majd a szerelem és a valóság örömének átmeneti élvezete után ismét megvakul. A film elején Eigil a szerelem hatására egy gazdagabb élet lehetőségét nyeri el, aztán a vidéki életforma rövid idillje után visszazuhan a hivatásgyakorlás unalmába és az ellaposodó házasesetbe.

Az árnyéklét démona: a vámpír

A *Nosferatuban* (1922) a kapcsolati válságnak komoly, az egész világot fenyegető következménye van. Murnau a vámpírtörténetet expresszionista létvízióvá tágítja. Hutter, a gyors meggazdagodásra vágyó telekkereskedő szívesebben

foglalkozik a haszonszerzéssel, mint feleségével. Inkább a kockázatos utat választja Transsylvániába, mint a házasság örömeit. Pénzéhsége és karriervágya veszélyezteti a polgári világot, ugyanis Orlock gróf telekvásárlása és Wisborgba költözése után pestis pusztít a városban. Thomas Elsaesser olyan varázsmesei figurának tekinti Nosferatut, aki Hutternek és Ellennek is teljesíti vágyait. A főhősnek megadja a pénzt, a társadalmi megbecsülést a megkötött üzlettel, az asszony életében pedig a szerető szerepét vállalja, amit férje megtagadott tőle. (ELSAESSER, 1999, 174-175.)

Elsaesser értelmezése alapján egyrészt a profitéhes polgár démoni hasonmásának tekinthetjük a vámpírt, aki a gátlástalan üzletpolitika borzalmas következményeit mutatja meg (az emberi élet degradálása és elpusztítása), másrészt kísérteties ellenpontja Hutternek a gróf, mert a férj személyiségéből hiányzó szexualitás megsemmisítő hatalmát képviseli (Ellen áldozata és halála).

Akár a gazdasági, akár a szexuális motivációt nézzük a szereplők sorsában, mindegyiknek negatív következménye van a vágyteljesülés során, mert nélkülözik az emberi léptéket, illetve egymás rovására érvényesülnek a házastársi viszonyban, ezért tönkre teszik azt.

A *Nosferatuban* azonban nemcsak a magánélet és a kapitalista kalmármentalitás hordoz drámai és tragikus végfelfejteket. A film árnyalt természet-és társadalomrajza bőséges példát kínál a látványosan vagy láthatatlanul megnyilatkozó agresszivitásra, amelyet a vámpír megjelenése gerjeszt. Nosferatu felszabadítja az emberi világot veszélyeztető pusztító erőket és energiákat, s így szimbolikus alakja lesz az irracionális mértékű fenyegetettségnek.

A túlvilág démona: az ördög

A *Faustban* (1926) szintén egy népszerű mítosz szolgál alapul a szerelmi történetben megjelenő témák egyetemes sorskérdéssé formálásához. Murnau utolsó német filmjében az angyal és az ördög küzdelmében az ember csupán eszköz, akinek sorsa valamelyik metafizikai lény átmeneti győzelmét biztosítja a másik felett. Ennek megfelelően Mephisto sem Faust és Gretchen kapcsolatát kikezdő csábítóként jelenik meg, hanem szemfényvesztő varázslóként.

Taktikájának lényege, hogy istenben és a tudományban csalódott, megvénült tudóst a visszanyerhető fiatalság ígéretével az érzéki örömök élvezetére csábítja. A vonzó fiatalemberré változtatott Faust azonban hamar kiábrándul az élvezetek gátlástalan halmozásából és tartalmas életre vágyik, amit Gretchen szerelme biztosítana. Azonban Mephisto ármánykodásaival tönkre teszi a főhősök boldogságát, és a szerelmeseket a halálba kergeti.

Az ördög annyiban rokona a vámpírnak, hogy természetfeletti erejének bizonyításához nélkülözhetetlenek az emberi életek. Lényeges különbség viszont, hogy neki nem szükséges áldozatainak a vére. Nem az élőhalottak köztes állapotában van, mint a vámpír, hanem a metafizikai rossz megtestesítője, aki bármilyen alakváltozatban fitogtathatja hatalmát az emberrel szemben. Éppen ezért nem a fizikai megsemmisítés a legfőbb fegyvere, noha ezzel is él, hanem a látszatteremtés, az illúziókeltés. Olyan csapdahelyzeteket teremt Faustnak, amivel kiábrándíthatja azokból az esztétikai, erkölcsi és érzelmi értékekből, amelyek vonzóvá tehetik az isteni jót és az emberi életet. Mephisto nem tekinthető a főhős kísérteties hasonmásának, mint Orlock gróf a kapitalista Hutternek. Figurája a túlvilági rontás mellett jelképezi Faust személyiségének azokat a negatív vonásait, elsősorban morális gyengeségét, amelyek a romlásba és a pusztulásba taszítják.

A tradíció démona: az agg harcos

Murnau utolsó filmje, a *Tabu* (1931) a szerelmi kapcsolat kiteljesedésének lehetőségét egyetemes létértelmezésbe ágyazza. A déltengeri szigetvilág paradicsomi idilljében élő bennszülött szerelmesek boldogságát Hitu, az agg harcos teszi tönkre. A szigetek uralkodója Rerit jelöli ki szent szépségnek, akit embernek már nem szabad érintenie és szemlélnie. Reri kiválasztottsága csak látszólag megtiszteltetés, aminek a főhősnő egyáltalán nem örül, ugyanis az uralkodói parancs elszakítja családjától, szerelmétől és élőhalottá változtatja. Hitu feladata, hogy az uralkodó rendelkezését végrehajtsa és Rerit a szakrális helyre vigye.

Figurája sok rokonságot mutat Orlock gróffal. A tenger felől érkezik a törzshöz, akárcsak a vámpír Wisborgba. Ő is halálos fenyegetést jelent az élők számára, mint az élőhalott arisztokrata. Hitu egy életellenes tradíció követője. Ahogy a vámpír torz alakja is kifejezi nem emberi voltát, ugyanúgy Hitu ráncos arca, ernyedtt izmai és kissé görnyedt teste jelzi, hogy egy riasztó, az életet megmérgező, halállal terhes értékrend őre.

Az üldözött szerelmesek egy civilizált szigeten keresnek menedéket. Hitu ott is utoléri őket. Csakhogy ezekben a jelenetekben már nem tudjuk eldönteni, hogy Reri látomásaiban jelenik meg, vagy valóban a szigeten tartózkodik. Egyszerre szimbolizálja korábbi Murnau-filmek hőstípusaihoz hasonlóan egy

életidegen rítus és vallási hagyomány hatalmát és a vele kapcsolatos belső, személyes félelmek nagyságát.

A társadalom parazitái

A vámpír utódjainak másik csoportját a társadalmi-lélektani típus képviselői alkotják. Ők többnyire Murnau *kammerspiel* filmjeinek szereplői és társadalmi jelenének karakterei. Lélektanilag árnyalt jellemekről van szó, akik idegennek érzik magukat abban a társadalmi közegben, amelyben élnek és másokon élőködnek.

Murnau *kammerspiel* filmjeiben háttérbe szorul a mitikus-szimbolikus vonatkozásokat érvényesítő jellemábrázolás, a karakterrajzban felerősödnek a lélektani és társadalomkritikai szempontok. A realiztikus karakterformálás a *kammerspiel*film sajátja, hiszen ez a filmtípus az expresszionista irányzaton belül a meghasonlás, a fenyegetettség és félelem ábrázolásában a fantasztikus és mitikus mozzanatok helyett a társadalmi és pszichológiai motivációkra helyezi a hangsúlyt. (Kovács, 1992, 102, 104-105.)

Az igazságkereső

Ha a *Der Gang in die Nacht* tekinthető a fennmaradt Murnau-filmek közül a szimbolikus-mitikus irány eredőjének a karakterábrázolásában, akkor a *Schloß Vogelöd* (1921) a társadalomkritikus-lélektani törekvések kezdete.

A vidéki vadászkastélyba összegyűlt előkelők közé nem szívesen látott vendégként betoppan Oetsch gróf. A közvélemény őt tartja testvére gyilkosának. A gróf azért ragaszkodik a vendégeskedéshez, hogy a társaságnak bebizonyítsa ártatlanságát.

A cselekmény a rejtélyes gyilkosság tisztázása körül bonyolódik. Oetsch meggyanúsítása a bűntettel azon alapul, hogy a múltbeli végzetes éjszaka előtt öccsével veszekedett, mert az vagyonát szét akarta osztani vallásos meggyőződése miatt. Ez felháborította a gróft, és indulatosan nem tetszését nyilvánította. A vagyonhoz és pénzhez való ragaszkodás Oetsch egyik fontos jellemvonása, ami a későbbi filmek hozzá hasonló figuráit is motiválják a cselekvésben.

A másik jellegzetes karakterjegye a grófnak a szigorú érdekérvényesítés. Szerepjátszással, megtévesztéssel leplezi le öccse gyilkosát, sikeres akciója után pedig a becsület parancsára figyelmezteti a vétkezt, aki öngyilkos lesz. Noha Oetsch gróf kérlelhetetlenségét még magyarázhatja társadalmi tekintélyének visszaszerzése, utódai a következő alkotásokban már sokkal könnyörtelenebbül viselkednek áldozataikkal.

A nagyravágyó

A *Der brennende Acker*-t (1922) Murnau a *Nosferatu* után forgatja. A film stílusában és karakterrajzában is erőteljesen különbözik a vámpírfilmtől, de a főhősnek, Johannesnek a figurája sokat köszönhet a vámpírnak az előző filmből, illetve sokkal kíméletlenebbül képviseli a *Schloß Vogelöd* Oetsch grófjától örökölt társadalmi tekintélyszerzés vágyát.

Johannes a film elején már a városi életformához asszimilálódott szereplőként érkezik falujába és édesapja halottas ágyához. Paraszti örökségét, a földművelés folytatását elutasítja. Inkább magába bolondítja az idős gróf fiatal feleségét, akivel férje halála után házasságot köt, hogy a birtokán található olajlelőhelyet megkaparintsa.

Esetében nem beszélhetünk szerelmi kapcsolatokról, holott a grófnén kívül még két nő is esélyt adna neki az érzelmi életre, amit ő megtagad. Csak az motiválja közeledését a nőkhöz, hogy mennyire segítik nagyravágyása kiteljesedését, anyagi gyarapodását és társadalmi felemelkedését. Gátlástalanul kihasználja az özvegy grófnő szerelmét, hogy társadalmi presztízst szerezzen. Érzelmi élősködésével biztosítja a hatékony érdekérvényesítést, odaadást színlelve fosztja ki áldozatát.

Lelketlen karriervágyának nem kevésbé végzetesek a következményei, mint Orlock gróf megjelenésének Wisborgban. Felesége öngyilkos lesz boldogtalan házassága miatt, a visszautasított Gerda elpusztítja az olajlelőhelyet, Maria pedig szenved viszonzatlan szerelme miatt.

Az ideálkergető

Amennyire ravaszul és ridegen számító, az érdekeit tisztán látó figura Johannes a *Der brennende Acker*-ben, annyira életképtelen alak a társadalomban Lorenz, a *Phantom* (1922) főhőse. Lorenz az irodalmi ideálok világában él, mígnem egy baleset után végképp elveszíti a valóságérzékét, és a regényekből megismert nőideált valóságosnak hiszi. A szépség fantomjának rabja lesz, amit tetéznek költői ambíciói és az ígéretes művészi pályafutás vágyalma.

Lorenz ábrándos ideálkergetése ellenére is világosan látja, hogy az érvényesüléshez, a karrierhez és megbecsüléshez pénz is szükséges. Nagynénje kölcsönöz neki, mert megbízik benne. Kitartott szeretője, Wigottschinski azonban megkörnyékezi Lorenzet és kér a pénzből, amit a főhős nem tagad meg. S ezzel kezdetét veszi Lorenz társadalmi lesüllyedése. A ravasz szerencsevadász később is arra biztatja, hogy folyamatosan kérjen pénzt a nagynénitől, amiből neki is jut. Nincs több szerencséje a szerelmi életben sem. Melitta, az ideáljára tökéletesen hasonlító nő is csak a pénzéért szereti. Mivel Lorenz nem akarja elveszteni haszonleső eszményképét, őt és anyját is nagyvonalúan

eltartja a kölcsönökből.

Lorenzet társadalmi életképtelensége rokonítja a vámpírral, ugyanakkor fordított hasonmása Nosferatunak és Johannesnek is a *Der brennende Acker*-ből. Ugyanis nem ő használja ki a többi embert, nem veszélyezteti őket, hanem környezete élőszködik rajta, hasznot húznak gyengeségéből és az eszményi szépség iránti rajongásából. Persze a végeredmény az ő esetében is ugyanaz, mint a vámpírtörténetben vagy az előző filmben: csalódott emberek, erkölcsi züllés és tönkrement életek.

Nyerészkedők

Murnau egyetlen megmaradt komédiája, a *Die Finanzen des Großherzogs* (1923) is a kiszolgáltatottságot előidéző pénzügyi nehézségekről szól könnyedebb hangvételen, mint előző filmjei. A komikus helyzetek és karakterek mellett megjelenik két olyan figura, akik komoly veszélyt jelenthetnek a miniállamra: a zsidó uzsorás és a természetet kizsákmányoló kapitalista. Szerencsére a nagyherceg jóakarói megghiúsítják a válsághelyzetek tragikus végkimenetelét, így a főhős parányi felségterülete megmenekül a romlástól és marad az idill békés szigete. A negatív történések és figurák ugyan fenyegető helyzeteket teremtenek, viszont drámai súlyuk közel sem olyan jelentős, köszönhetően a vígjátéki fordulatoknak, mint Murnau többi filmjében.

A múlt foglya

Talán *Az utolsó ember* (1924) főhőse lóg ki kissé abból a társadalmi típusból, amely a vámpír örökösének tekinthető. Az idős főportás nem élőszködik rokonán és nem megtűrt alkalmazottja az elegáns szállodának. Igazi jelentősége mégsem munkájának van, hanem látványának. Lakókörnyezete szórakoztató látványosságként csodálja a díszes egyenruhájában masírozó főhőst, a szálló vendégei pedig kedélyes közvetlenségén derülnek. Mégis idegenül hat a modern kor társadalmában. Karl Prümm írja róla, hogy ruházata, szakálla, viselkedése a vilmosi időkre, a császár kor kultúrájára és társadalmára jellemző. (PRÜMM, 2003, 48.) Frieda Grafe olyan figurának tartja, aki ugyan modern körülmények között dolgozik, de a változásokat nem érti és kimaradt a fejlődésből. (GRAFE, 2003, 108.)

Az öreg főportás a múltból él, idejétmúlt egyéniség, akárcsak Orlock gróf. Az ő birodalma nem az evilági és túlvilági lét határán álló kastély, hanem az egyenruha. Uniformisa kölcsönöz neki tekintélyt, érdekessé teszi mindazt, ami már érvénytelen. A főhős téved, amikor azt hiszi, hogy a múlt eleven emlékeként még helye van a modern világban. Amikor a szálloda igazgatója

megfosztja munkahelyi pozíciójától és egyenruhájától, akkor nemcsak a főportási munkára alkalmatlan idős embert cseréli le, hanem életképtelennek nyilvánítja mindazt, amit a főhős a múltból uniformisával és megjelenésével megelevenített.

A hasonmás motívum azonban az ő sorsában is visszaköszön a vámpírfilmből. Az idős főhős reggeli munkakezdekori lesújtva látja, hogy egy fiatalabb férfi került a helyére. Ugyanolyan természetes, tekintélyt parancsoló a megjelenése, mint a főhősé, viszont ridegebb, személytelenebb a viselkedése, energikusabbak a mozdulatai, ami sokkal inkább megfelel a modern kor dinamikus funkcionalizmusának. A *Nosferatuban* a vámpír aktivitása a modern kapitalista profitéhség katasztrofális következményeit jelképezte, a *kammerspiel* film egy másik, nem kevésbé riasztó vonását mutatja a polgári társadalomnak: a személyiség eltűnését. Ezt érzékelteti a lefokozott főhős egyszerre kétségbeesett és groteszk ragaszkodása az egyenruhához, ami társadalmi megbecsülésének egyetlen feltétele. A *Phantomban* az ideál sokszorosíthatósága jelezte az értékek kiüresedését, *Az utolsó emberben* a személyiség hiánya vall a szerepek felcserélhetőségéről, az emberi arcát elvesztő társadalomról.

Alakoskodók

Távolabbi rokonai a vámpírnak és társadalmi variánsainak a vallási köntösben alakoskodó és élősködő figurák. Ez a típus is a *Schloß Vogelöd*-ben jelenik meg először. Oetsch gróf azért ölti magára Faramund atya papi öltözékét és maszkját, hogy kikényszerítse sógornőjéből öccse gyilkosának a nevét. Az ő esetében az álruha, a vallásos papi külső a nyomozás érdekében tett szükség-szerű manipuláció, amivel saját becsületét szeretné tisztára mosni. Van egy másik figyelemre méltó motívum és figura a filmben, ami később a *Tartüffben* játszik központi szerepet. Az ifjú Oetschról a visszaemlékezésekből megtudjuk, egyik útja alkalmával megszállottan vallásos ember lett belőle. Ezután feleségével már nem akart érzelmi- szexuális életet élni, vagyonát szétesztotta volna a szegények között. Az ő esetében még nem tudjuk a vallási fordulat valódi okát. Igaz, Orgonnál is csak a képi utalásokból sejthetjük.

A *Tartüff* (1925) példázatában a címszereplő a vallásos képmutatást használja arra, hogy megszerezze áldozata vagyonát. A tiszta lelki élet ígéretével befolyása alatt tartja Orgont, aki vakhitével kiszolgálja minden szeszélyét és igényét. Tartüff aljassága és mohósága nem csak hitbuzgó követőjének vagyonára terjed ki, hanem felesége szexuális kiszolgáltatottságát is élvezné.

Elég némi pillantást vetni Orlock grófra (*Nosferatu*) vagy modern utódjára, Johannesre (*Der brennende Acker*) és máris világos, hogy hozzájuk képest mennyire kisstíliú alak Tartüff. A vámpírban minden rútsága ellenére

van valami tragikus méltóság, ahogy az élethez és az életben maradáshoz ragaszkodik idejétmúlt arisztokratizmusával, illetve a női szépség iránti érzelke is elismerésre méltó. Johannes ugyan egy érzéketlen nagyravágyó, de a vagyont a társadalmi presztízis és karrier eszközének tekinti. Noha megvonja a nőktől érzelmeit és érdekből köt házasságot, de nem él vissza a feléje irányuló szerelmi rajongással. Könyörtelen módszert választ az érvényesüléshez, de a társadalmi felemelkedés vágya, kíméletlen következetessége céljai elérésében elutasítással vegyes tekintélyt kölcsönöz neki.

Velük szemben Tartüff csupán egy álszent csaló, akinek nincsenek társadalmi ambíciói vagy különösebb céljai. Orgon pénzével mohó és gusztustalan hedonizmusát, Elmirével pedig szexuális perverzióit elégítené ki. Közönséges bűnöző, aki miután zsákmányát gyorsan felélte, újabb kifosztható prédát keres.

A korcs kéjenc

Figurájának leghitványabb modernkori leszármazottja a *City Girl* (1930) aratóinak vezetője, akiben már annyi igényesség sincs, mint *Tartüff*ben. Minden ellenszenves mesterkedése abban merül ki, hogy a főhősnőt öntelt agresszivitással, tolakodó közönségességgel elcsábítsa. Csak a kalandot keresi a nőknél, hogy ragadozó szexualitásával kérkedjen.

Archetipikus és modern

A mitikus-szimbolikus karakterek és a modern korhoz szorosabban kötődő társadalmi típusok ötvözetét a *Virradat* (1927) főhőseivel teremti meg Murnau. Első amerikai filmjének szereplői pontosan jellemzett, jól kidolgozott pszichológiai karakterek, ami Murnau *kammerspiel* filmjeinek társadalmi típusaival rokonítja őket. Másfelől a cselekmény kibontakozása során, a sorsfordító helyzetekben olyan archetipikus vonások hangsúlyosak a jellemrajzban, amelyek a mitikus-szimbolikus irány alakjainál figyelhetők meg.

A *Virradat*ban is a jól ismert melodramatikus szituációval találkozunk. A fiatal paraszt házaspár idilli életét tönkre teszi a városi nő. Elcsábítja a férjet, hogy magával vigye a városba és a pénzéből éljen. A városi nő tekinthető a vámpír modern női variánsának. A pénzéhes vamp figurája nem példa nélküli Murnau korábbi filmjeiben. Közvetlen elődje a *Phantom* Melittája, aki lecsúszott arisztokrataként gazdag férfiak kitartottja és erre a parazitizmusra alapozza egész életét.

Ezt a társadalmi magatartást örökli meg a városi nő is a *Virradat*ban, csakhogy az ő élősködő életprogramja nem merül ki a pénzszerzésben. Murnau egy olyan jellemvonását hangsúlyozza, ami mitikus figuráival rokonítja.

Ez pedig a haszonszerzéssel együtt járó bűn és pusztítás. A városi nő nem csak azt akarja, hogy szeretője szökjön meg vele a városba, hanem felesége megölésére is ráveszi. A szexuális ösztön felkorbácsolásán keresztül az emberi értékek teljes megtagadására kényszeríti a férfit.

Hogy a városi nő vámpírizmusa mennyire sikeresen fertőzte meg a férfit, jelzik a főhőst körülölelő sötét árnyékok a büntett előkészítésénél. A gyilkosság előtt a férj testtartása, gesztusai Orlock grófot idézik a *Nosferatuból*. A gonosz felemésztette emberi énjét, potenciális vámpírrá változtatta.

A kegyetlen gyilkosságot végül nem követi el a férfi, mert felesége kiszolgáltatottsága megrendíti. A film további részében városi útja részben arról szól, hogyan győzi le önmagában a pusztító vámpírt és lesz ismét ember. Ebben segítenek neki újjászülető érzelmei és a feleségével megtalált szerelmi harmónia.

A *Virradat* megmutatja, hogy az elidegenedés traumáját előidéző negatív élmények kísértését hogyan haladják meg és humanizálják a főhősök. Ezt szemlélteti a szerelem és szexualitás motívuma. A cselekmény elején még ellentétben állnak, a film végére már kiegészítik egymást. A házastársi szerepbe beleszürkülő feleséget érdektelenné teszi férje számára az érzéki báj hiánya, viszont a városi út alatt gesztusaiban megjelenő játékos erotika vonzó nővé formálja. A szexualitással, az érzéki örömmel gazdagodó szerelem szorosabb kötődéssel ajándékozza meg a házastársakat.

A *Virradat* karaktereinél hangsúlyozott archetipikus vonások jelzik a démoni erők folyamatos, determináló jelenlétét a személyiségben és az életben. Másrészt a házassági válság megoldásán keresztül érzékeltetik, hogy a néző a konkrét társadalmi helyzeten túlmutató problémával, az emberi létezés örök, drámai sorskérdéseivel szembesül.

Murnau az expresszionista stílusban találta meg azokat a kifejezőeszközöket, amelyekkel hatásosan tudta megragadni az irracionális fenyegetettség formáit. Erről a fenyegetettségről tanúskodnak filmjeiben a vámpír különböző alakváltozatai is, akik a romlás követeiként megpecsételik egy figura, egy közösség vagy az emberi világ sorsát. A vámpír nem tűnt el teljesen a felkelő nap sugaraiban a *Nosferatu* végén. Sötét árnyékától a többi Murnau-film hősei sem szabadultak.

Bibliográfia

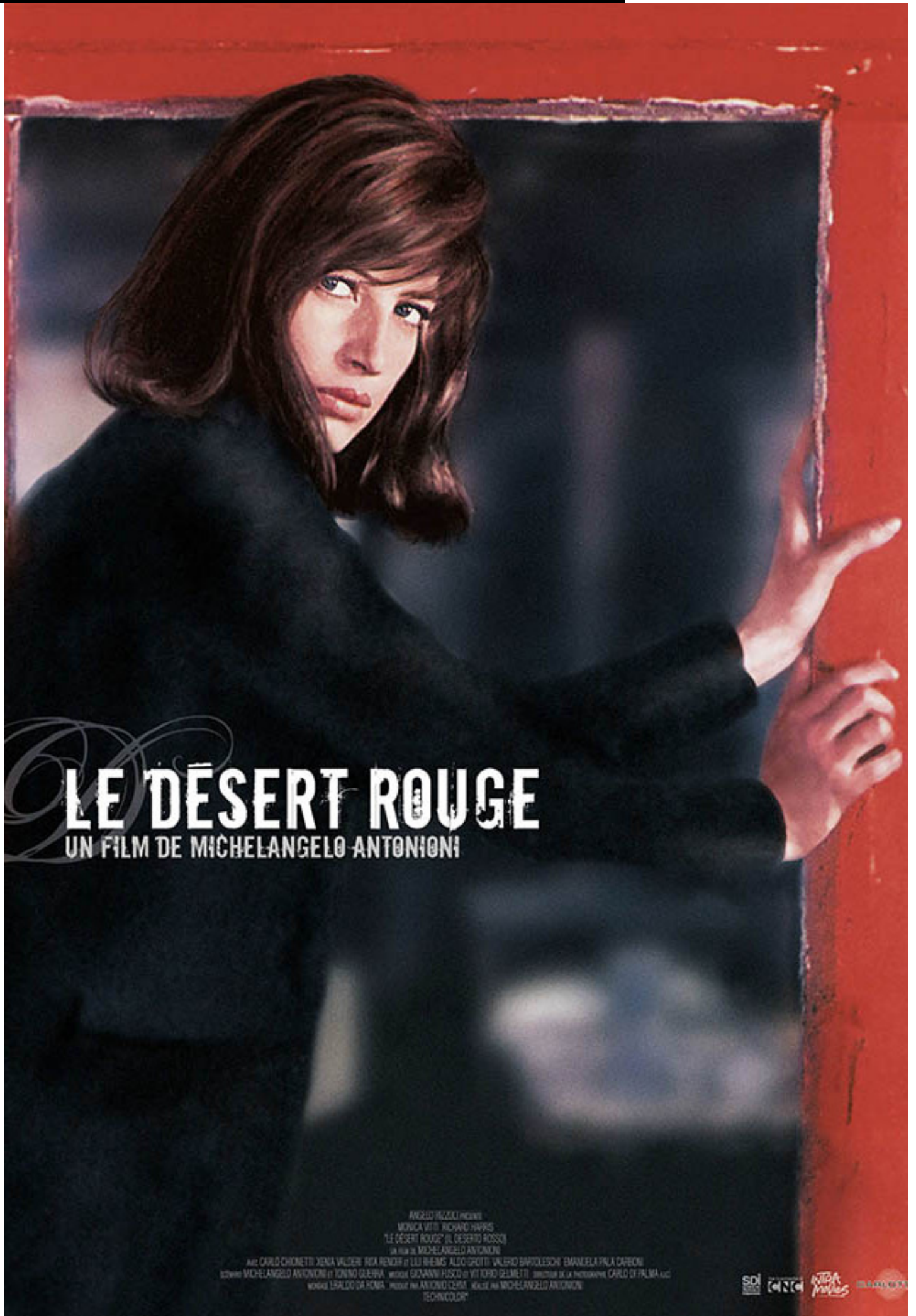
Thomas ELSAESSER, *Das Weimarer Kino- aufgeklärt und doppelbödig*, Vorwerk 8, Berlin, 1999.

Frieda GRAFE, *Der Mann Murnau = Uő, Licht aus Berlin*, Verlag Brinkmann und Bose, Berlin, 2003.

Thomas KOEBNER, *Der romantische Preuße = Friedrich Wilhelm Murnau. Ein Melancholiker des Films*, by Stiftung Deutsche Kinemathek und Bertz Verlag GbR, Berlin, 2003.

Kovács András Bálint, *Metropolis, Párizs*, Képzőművészeti Kiadó, Budapest, 1992.

Karl PRÜMM, *Die bewegliche Kamera im mobilen Raum = Diesseits der > Dämonischen Leinwand<. Neue Perspektiven auf das spätere Weimarer Kino*, hrsg. von Thomas Koebner in Verbindung mit Norbert Grob und Bernd Kiefer, edition text+kritik im Richard Boorberg Verlag GmbH und CoKG, München, 2003.



LE DÉSERT ROUGE

UN FILM DE MICHELANGELO ANTONIONI

ARGENTO TRUZZI PRESENTA
MONICA VITTI RICHARD HARRIS
LE DÉSERT ROUGE (IL DESERTO ROSSO)
UN FILM DI MICHELANGELO ANTONIONI
A CURA DI CARLO CHIONETTI JENIA VALDERI ROJA RENCHI E LUIGI BHEIMS ALDO SPOTTI VALERIO BARBOLESCHI EMANUELA PAOLA CARIONI
Sceneggiatura MICHELANGELO ANTONIONI e TONINO GAZERRA. Musica GIOVANNI FUSCO e VITO TORO BELMETTI. Diretta da LA PRODUZIONE CARLO DI PALMA s.r.l.
Montaggio LUALDO DA ROMA. Mixaggio ANTONIO CERINI. Riprese MICHELANGELO ANTONIONI
TECHNICOLOR®

SDI

UNIVERSAL

WETA

MOVIES

UNIVERSAL

UNIVERSAL

UNIVERSAL

Bárdos Judit

Meleg és hideg színek a Vörös sivatagban

A *Vörös sivatag*, Antonioni első színes filmje, 1964-ben készült.

Vajon pusztán arról volna szó, hogy amint technikailag lehetséges színes filmet készíteni, a néző ezt el is várja, csak erre megy be a moziba? Technikai és pénzügyi kérdésekről/kényszerről? Aligha. A színes film feltalálása és általánossá válása között több mint húsz év telt el (a hangosfilm esetében ez az intervallum csak négy-öt év). A technikai problémák mellett esztétikaiakra is megoldást kellett találni. A fekete-fehérben kialakult művészi lehetőségekkel nem lehet élni a színes filmben: sem a markáns kontraszt, az expresszív fény-árnyék hatás (mint a német expresszionizmusban, a negyvenes évek expresszív irányzataiban, majd a korai modernizmusban), sem az elmosódott szürkék, a finom tónusok világa (mint a francia „költői realizmusban”) nem érvényesül ebben a közegben. A hatvanas évek közepén viszont egyszerre többen kezdtek színes filmeket készíteni. (Fellini első színes filmje, a *Júlia és a szellemek* 1965-ben készült.)

Antonioni elmondja, arra törekedett, „*hogy a színekben rejlő legapróbb narratív lehetőségeket is*” úgy aknázza ki, „*hogy azok minden egyes jelenet, minden egyes képsor szellemiségével is harmonizáljanak*”. Beszámolóját így folytatja: „*a modern filmművészetben nem véletlen az egybeesés – gondolok itt például Resnais-re vagy Bergmanra – a szín felhasználásának bizonyos új módjai között. Ez a valamennyiünkben csaknem egyidejűleg feltámadt igény korunk valóságának kifejezéséhez kötődik, egyre kevésbé hagyhatjuk figyelmen kívül a színeket. A Vörös sivatagban olyan ipari univerzum jelenik meg, amely nap mint nap termeli a legkülönbözőbb tárgyak millióit, és azok valamennyien színesek. Ezekből a tárgyakból már egyetlen egy is elég ahhoz, hogy – és ki tudna erről lemondani –, hogy otthonunkba behozzák az ipari civilizáció hangulatát. Így lakásainkat mindinkább színek, az utakat és közterületeket pedig reklámplakátok árasztják el. A színek inváziója hozzászoktat minket a színekhez.*”¹ A világ lett színes, az ipari termelés, a magas szintű technikai civilizáció, s az ezekkel összefüggő környezetszennyezés uralta modern világ. Ennek a világnak szerepe van a főhős, Giuliana neurózisának kialakulásában.

Az Antonionit közvetlenül inspiráló élmény az volt, hogy Ravenna Genova után Olaszország második legnagyobb kikötővárosa lett, olajfinomító épült ott, és a város körüli természeti környezet erőszakos átalakítása – néhány év után visszatérve – nagyon megrázta a rendezőt.

¹ *Vörös sivatag*. Lejegyezte Francois Maurin = Michelangelo Antonioni. Írások, beszélgetések, Osiris Kiadó, Budapest, 1999, 142.

Ugyanakkor – mint híres, Godard-nak adott interjújában elmondta – nemcsak vádolni akarta az ipari világot, mely neurotizálja a modern embert, hanem a célja az is volt, hogy „*visszaadja e világ szépségét, amelyben még az üzemek is nagyon szépek lehetnek... Az üzemeik és kéményeik vonalai, görbéi talán szebbek, mint a fák vonalai, amelyeket a szem már túl sokszor látott. Gazdag, eleven, hasznos világ ez.*”²

Arra is maga Antonioni hívja fel figyelmünket, hogy a színes világ – élénk színekkel történő - nagyon színes ábrázolása nemcsak technikai, hanem meszesemenő esztétikai következményekkel jár. Ha a színeket lüktető foltokként kezeli a rendező, akkor ez a korai modernizmusra jellemző hosszú beállítások helyett ismét rövid snittekét kíván meg és gyors, ideges kameramozgásokat, a teleobjektív gyakori használatát, s az utóbbi mozzanattal összefüggésben másképpen alakítja a képmélységet és ezzel a néző térérzetét. A hősnő belső világának a kivetítése alakítja ki az ilyenfajta új bánásmódot a képi világgal? (Ezt a hipotézist először Pasolini vetette fel.) Vagy mindez pusztán a színes filmmel velejárási technikai fogás? A technikát valóban meg kellett változtatni: „*Élénkvörösnél hatásos a gyors panorámázás, sárgászöldnél viszont nem nyújt semmit*” – mondja Antonioni Godard egyik kérdésére válaszul.³

Ugyanakkor rögtön emlékeztet arra, hogy „*amikor a múlt század végén, e század elején a világ iparosodni kezdett, a gyárak színe semleges – fekete, szürke – volt*”, „*ma viszont általában élénk színűre festik őket, még a víz-villany- és légvezetékeket is*”.⁴ Annak, hogy környezetünk színvilága ennyire átalakult, részben technikai, részben lélektani okai vannak. A gyáron belül viszont nem meleg vörösre vagy narancsszínűre festik a falakat (ami izgatottá, ingerültté tenné az embereket), hanem világoszöldre vagy égszínkékre, mert ez megnyugtatóbb. Éppen ezért a film címe először „*Égszínkék és zöld*” lett volna, utóbb azonban Antonioni úgy találta, hogy egy ilyen cím túlságosan közvetlenül kapcsolódna a színekhez, hiszen csak a színekre utalna, holott a film jóval többről szól. Nemcsak arról szól, hogy Giuliana hideg színeket, kék falat és zöld mennyezetet akar a kerámia-üzletbe, mert a vörös „megölné” a közeli tárgyakat, míg a kék és a zöld kiemelné őket. S nem is arról, hogy amikor kijön az üres üzletből, akkor szürkének látja a gyümölcsöket és az utcát (ahogyan a néző is!), viszont a Corradóval a szállodaszobájában töltött idő alatt rózsaszínnek és vörösnek látja a különben semleges színű falat. Másnak látja a színeket, mint mások, s ebben fejeződik ki lelki betegsége, neurózisa, alkalmazkodni nem tudása a modern, színes világhoz. (Corrado pedig kék csíkokat lát a falon, amikor a munkásoknak Patagóniáról beszél.) Válságban van, érzi, hogy nem élhet úgy, mint eddig, de ugyanakkor nincs konkrét, jól meghatározható és megoldható problémája.⁵ Deviancia ez? Lelkibetegség?

² Az *Éjszaka, a napfogyatkozás, a hajnal* Beszélgetés Jean-Luc Godard-ral, *Im.*, 147. o.

³ U.o. 153. o.

⁴ U.o.

⁵ Kovács András Bálint, *A modern film irányzatai*, Palatinus, 2005, 114.

Idegbetegség, neurózis? Vagy csak a környezethez való alkalmazkodási képesség zavara? A film értelmezései e határokon belül mozognak.

A film nyitójelenetében, mikor a főcím megy, barnás, földszínű ipari tájat látunk, benne a gyárépületet élénk színű csövek veszik körül. A gyárkéményből élénksárga (a DVD-n narancssárga) füst lövell ki. Később bejön a képbe a rézvörös hajú Monica Vitti (Giuliana) élénkzöld kabátban, kisfiával, akin mustársárga kabát van. De már ebben a jelenetben is az az éteri dallam, az az elektronikus zenei motívum csendül fel, amelyik majd a mesejelenetben is szólni fog!

A kezdőjelenetről és az ugyanitt, a gyártelepen játszódó zárójelenetről csaknem minden kritikus azt emeli ki, hogy a környezetszennyezés által elcsúfított ipari tájat látunk, csúnya színeket, többen sivár, mások *hideg* színekről írnak. Csak Antal István hívja fel a figyelmet arra, hogy a vörös, a barna, a sárga vöröshöz közeli, barnás árnyalata, a mustársárga vannak túlsúlyban, s ezek *meleg* színek. „*Antonioni igenis megmutatja a mocskok színeit, és ezek a színek gyönyörűek, csak természetellenesen azok. A nő természetes színezésű, zöld ballonja azért olyan dermesztően idegen a film elején és végén*”.⁶ Hogyan lehetséges ez?

Eisenstein⁷ óta közismert, hogy a színek jelentését, érzelmi-hangulati értékét nemcsak a hozzájuk fűződő kollektív történeti, vallástörténeti, nyelvi, kulturális kódok, nemcsak a szinesztézián alapuló hangzási, zenei élmények, és nem pusztán az egyén pszichés történetével kapcsolatos asszociációk határozzák meg. Mindezek természetesen erősen befolyásolják azt. De végső soron a jelenetnek és a film egészének kontextusa szabja meg a szín érzelmi értékét. Következésként végigvitt koncepció esetén a megszokottól eltérő, sőt azzal ellentétes hatás és érzelmi érték is létrejöhet. Például az általában vidámabbnak és élénkebbnek észlelt fehér, valamint a komornak, gyászosnak vélt fekete vagy sötétszürke szín-pár tagjai ellenkező előjelet kapnak a *Jégmezők lovagjában* (Eisenstein): a befagyott tó jegén fehér ruhában, fehér lovon, fehér csuklyával közeledő teuton lovagok rideg fehérsége félelmetes, míg a parton, a csenevész bokrok semleges szürkéjében védekező oroszok sötét foltjai otthonosabbnak, melegebb színfoltnak tűnnek. (Egy másik emlékeztető példát arra, hogy a fekete és a fehér a megszokottal ellentétes jelentést vehet fel, Wajda *Csatornája* kínálja: a csatorna szörnyű sötétje itt az életet, a fent ragyogó napfény pedig a halált jelenti.)

Természetesen a színes filmen nem lehet ilyen egyértelmű a jelentésadás gesztusa. Mégis azt gondolom, hogy van valami eredeti, a szokottól eltérő ebben a szín-intonációban. Általában (ha lehet ilyet mondani egyáltalán), az emberek többsége kellemesnek találja a meleg színeket, a vöröset, a napsárgát, az élénkzöldet, a barnát, a természet, a föld és az őszi erdő színeit.

⁶ ANTAL István, *Életszükséglet-e a szín?* = *Kortársunk a film*, szerk. DÁNIEL Ferenc

⁷ *Sárga rapszódia* = EISENSTEIN, *Válogatott tanulmányok*, Áron Kiadó, 1998.

Ha itt „csúnyának” érezzük a tájat, az legalábbis ellentmondásos, és (részben) azért van, mert rávetül valami a jelenet egészéből: abból, hogy füstöt okád a gyárkémény, hogy a város szélét betöltő hatalmas, sivár gyártelep akkor is elszomorító, ha az épületek oldalán húzódó csövek élénk színűek. És lehet, hogy – bár még nem tudatosan a nézőben – Giuliana életérzése, lelkiállapotának labilitása vetül ki rá. Az a jelenet sem csak „önmagában” véve „csúnya”, mely a parti kunyhóban zajló, unott társasági együttlétet mutatja. Mindenképpen, az egész kontextus miatt is, taszítóan hat a szürke ködben, bár a milió élénkpiros, és vannak a hölgyeken élénk színű (egyikükön például zöld) ruhák (a kalyiba körüli füvet a stábnak szálanként kellett fehérre festenie, hogy „holt fű, pusztuló természet” benyomását keltse). A „vörös sivatag” pedig nem más, mint a rozsdatemető és a szeméttel vörösesbarnája. Mindez a főhős elidegenedettség- és elveszettség-érzését árnyalja tovább. Az ő bizonytalansága fokozódik a szóban forgó jelenetekben. Az ő lelkiállapota vetődik ki a külvilágra? A patológikus színérzékelés hipotézise ezt látszik bizonyítani.

Másrészt, ahogyan Kovács András Bálint megállapítja, sőt, az Antonioni-filmek egyik legfőbb sajátosságának tartja: a szereplő és a környezet az ő világában igen laza kapcsolatban van egymással. Ezt a kapcsolatot az elszigeteltség és az elidegenedés hangulata uralja, amihez hozzájárul a térábrázolás sajátossága: a teleobjektívvel megnyújtott terek, a beállításokat megtörő kockák, ékek, absztrakt formák, a képi kompozíció geometrikus jellege, ami színesben szembeötlő (a szereplő nem olvad be a képmélységbe, hanem színes foltja kiugrik a más színű háttérből). A kamera a környezet közömbösségét mutatja, amikor elidőz e környezet, az ipari civilizáció tájának színes szépségén. Van sok szürkés, máskor szürkésbarna tónusú totálkép, de sok élénk szín is színesíti a képet: kék, vörös, sárga és zöld csövek, vezetékek, tartályok, az élénkzöld fű, a sárga füst. E szerint az álláspont szerint a szereplő és a környezet, a belső és a külső világ független egymástól, vagy legalábbis nincs közvetlen kapcsolatban egymással. Ellentmondás van a két értelmezési lehetőség között, de ezt nem is akarom feloldani. Kétségtelenül van egyfajta vibrálás, feszültség a két pólus között. Természetesen nem a rendező saját értelmezése az egyetlen helyes interpretáció, de Antonioni igen tudatos rendező, így álláspontját elfogadhatjuk az egyik lehetségesként az egymásnak ellentmondó álláspontok közül.

A film végén újra ugyanazt a rikító, zöldes, itt inkább kanárisárga füstöt látjuk (a sárgának ezt az árnyalatát mindannyian csúnyának érezzük, míg a sárga vöröshöz közeli, narancsos, melegebb árnyalatait inkább kellemesnek), de a hősnő ezúttal azt mondja kisfiának, hogy nem kell félni a sárga füsttől, a madarak nem repülnek bele, elkerülik. Ez egyfajta megbékélés lenne Giuliana részéről, a modus vivendi kialakítása és elfogadása? Vagy spirális narráció: ugyanoda jutott vissza, magasabb szinten? Vagy nyitott vég?

Ami ezekkel az alapvetően mégis meleg alapszínű jelenetekkel élesen szemben áll, az a mesejelenet. Az azúrkék (türkizkék) tenger, az azúrkék ég és a homokszín-rózsaszín homok a tengerparton. E jelenet alatt végig szól az édes dallam. Az azúrkék is igen kedvelt, de kétségtelenül hideg szín. Az én véleményem szerint nem elsősorban a színek melegsége vagy hidegsége a döntő, hanem a tisztasága: míg a fent említett jelenetekben a színek elmosódottak, átmenetiek, ám amikor megelevenedik a mese, akkor áthatóan tiszta, ragyogó színeket látunk. Giuliana a gyerekszobában elkezdi mesélni a kisfiának, a képmélységben a tenger és rajta egy közeledő hajó látható. Majd kocsizás: a tenger tölti be az egész képet, a kamera elidőz a tengeren, mialatt a hősnő hangja átúszik a következő jelenetbe. Úgy gondolom, narrációelméleti szempontból is igen érdekes ennek a jelenetnek a megoldása: tulajdonképpen nem lehet eldönteni, hogy a mese, amelyet az anya mond, az anya, vagy a kisfiú tudatában elevenedik-e meg, hogy melyikük belső képét látjuk. Az élénk fantáziájú gyerek tudatában vagyunk-e, vagy az anyáéban? (Az anya hangja mindkettő alatt szólhat.) Ez azzal a bizonytalansággal, álomszerűséggel függ össze, mely Resnaistól Bergmanig sokakra, a hatvanas évek modern filmjére általában jellemző: nincs többé mindentudó alkotó, s így nem tudhat mindent a néző sem: valóság-e, vagy álom, emlékkép, vágykép, vagy megtörtént-e az, amit látunk. (A *Personában* ott volt-e a férj és szeretkezett-e Almával, mi történt a *Kaland* Annájával, sőt: történt-e valami tavaly Marienbadban?) A film elemzői azonban egyértelműnek tekintik, hogy az anya képzeletében zajló jelenetet látunk. Valószínűleg azért, mert a film több jelenetében az anya, a főhős érzelmei vetülnek ki a tájra, a színekre, s az ő érzelmeit, lelkiállapotát ábrázolja a film. Csak Pasolini a kivétel, aki szerint „*az álom képsora: annyi kifinomult színhatás után ez a szinte közhelyes technicolor, amely a szabad függő filmbeszéd segítségével utánozza, vagy inkább felidézi azt, ahogyan a kisfiú a képregények alapján elképzeli a trópusi partokat*”.⁸ Látszólagos el-lentmondás, hogy az a Pasolini mondja ezt, aki éppen a költői filmre hozza fel példának *A vörös sivatagot*. Az ő értelmezésében ugyanis Antonioni a hősnő bőrébe bújva, az ő szemszögéből szemléli a világot: mégpedig egy hozzá hasonló kultúrájú, nyelvű és lelkialkatú ember („a polgárság érzékeny virága”) szemszögéből, akinek a belső életét tehát nem „a szabad függő beszéd” objektív, hanem a belső monológ egyes szám első személyű szubjektív moduszában idézi fel. Éppen ezt nevezi Pasolini költői filmnek. Emlékezzünk arra, hogy az ő elméletében a „szabad függő beszéd” a szerzőétől különböző nyelvű, a „belső monológ” pedig a szerzőével azonos nyelvű beszélő megszólaltatásának módszere. „*A szubjektív szabad függő beszéd csak ürügy arra, hogy a művész közvetett módon – egy narrációs alibi beiktatásával – egyes szám első személyben szólalhasson meg*”.⁹ Ha az álom-epizódot az előbbieket

⁸ Pier Paolo PASOLINI, *A költői film* = U.ő., *Eretnek empirizmus*, Budapest, Osiris Kiadó, 2007, 224.

⁹ U.o., 232.

szerint úgy értelmezzük, hogy nem Giuliana, hanem a kisfiú tudata vetül ki benne, akkor azt a film egészén belül kivételnek kell tekintenünk.

Pasolinit kivéve a film elemzői úgy látják, hogy a kék tenger és a sziget a hősnő képzeletében elevenedik meg. Eszerint Giuliana vágyódik el az érintetlen természetbe? A tiszta színek közé? A hideg szín által dominált világba? *„Menekvés egy olyan világba, amelyben a színek a természet alkotórészei, a tenger kék, a homok rózsaszínű”* – mondja Antonioni is, híres, Godard-nak adott interjújában.¹⁰ Mindenesetre éles a szembenállás a technikai civilizáció által tönkretett táj, városkép, tengerpart között, ahol a színek is torzak, keverték, elmosódottak, piszkosak (hacsak nem a DVD-változatot nézzük, amelyen túlságosan élesek a kontrasztok, minden sarkosan lekerekített), valamint a mesebeli táj, a tiszta színek világa között.

Egy a bökkenő: a gyerekszoba steril fehérsége. „Kórházi fehér”: tiszta, egyértelmű, mégis rideg. Élénk színek vannak benne: a fehér lépcsőházból kiugró kék rács, a kék fal előtt a gyerek pizsamájának és ágyneműjének, Giuliana hálóingének és kendőjének szembetűnő fehérsége. Az élénk kék még jobban kiemeli a fehér sterilségét. És nem az „érintetlen természethez” tartozik, hanem az ember által teremtett környezethez, miként a benne folyamatosan működő játék-robot is. Következetlenség ez? Nem: ez magának a rendező által ábrázolt világnak a belső ellentmondásossága és differenciáltsága. Mindenesetre maga Antonioni a „modern világ szépségét” is ki akarta fejezni a robotos jelenettel és a film egészével.¹¹ És a hősnő szubjektív valóságérzékelésének is szerepe van: az ebben a lakásbelsőben töltött éjszaka idézi fel benne az öngyilkossági kísérletet, az autóbalesetet, a kórházat. Szerintem itt már közvetlenül a sziget-jelenet hangulati előkészítéséről van szó, amelytől, hideg színei ellenére, természetesen nem lehet megtagadni a szépséget. Másrészt, a valóságérzékelés hiányáról van szó: a gyerek betegsége éppen az érzéketlenség, az idegrendszer megbénulása (persze ez nemcsak metafora, hanem történetileg, konkrétan is helytáll: a gyermekparalízis volt a kor rettegett betegsége, és még nem volt ellene oltás). S ez az átvitt értelemben vett érzéketlenség jellemzi a szereplőket, a férjet, a kalyibában rendezett bulin résztvevőket, csak Giulianát nem és (kisebb mértékben) Corradót sem. Giuliana kisfia beteg lesz, illetve átmenetileg annak érzi magát, és annak tartják – ám a játékrobot nem áll le. A valóságérzékelés és a kommunikáció hiánya: erről szólnak a film azóta emblematikussá vált dialógusai is, melyek a körül forognak, hogy mit nézzünk-lássunk egyáltalán, s hogy hogyan éljünk.

Az objektív világ és a szubjektív érzékelés az akusztikus szférában is egyre kevésbé megkülönböztethetővé válik. A hősnő hallja azt, amit más nem: az éteri dallamot, miközben mesél, és a szirénát, amikor a járvány sújtotta hajó közeledik. Úgy érzi, hogy rádől a világ.

¹⁰ Az *Éjszaka, a napfogyatkozás, a hajnal* Beszélgetés Jean-Luc Godard-ral, *Im.*, 148.

¹¹ U.o., 149.

(Az öngyilkossági kísérlettel kapcsolatban és a munkással közös kórházi élmények felidézésekor számol be ilyen élményekről. „Egy lány úgy érezte, hogy megfullad” – tudjuk, hogy itt magáról beszél – és ekkor élénk narancsszínű a fal. Ahol erről beszél, vagyis a munkás lakásában, szintén élénkek, sőt rikítóak a színek: az asszony köténye, az ágytakaró.)

És a forma, amelyben eltűnik a valóság – az a mesterségesen, az ipari környezet által újraszínezett tárgyi világ. Ekkor, a lelki összeomlás óráiban a figurák eltűnnek a képmélységben, a határozott kontúrok feloldódnak a ködben, a színek egyre elmosódottabbakká, piszkosabbakká, füstösebbekké lesznek. A ködben (a kalyibából kijövet, amikor a hősnő újra közel áll az öngyilkossághoz) a tengerpart, a hajó és az egész környezet furcsa, eltávolított, életlen, elmosódott, szürke-fekete. A piros (az ezt megelőző jelenetben, a kalyibában) tekinthető egyfajta vészjelzésnek. Ez a szín-kavalkád, a szürkés háttér előtti élénk színek sokasága elviselhetetlen a hősnő számára. Ezt érezzük a film elején látható külsőben, abban a jelenetben, ahol a fű élénk zöld az olajfinomító környékén, és dominálnak az élénk színek (a sárga füst, a piros csövek), azután a munkás lakásában, ahol a rikító színek uralkodnak (ez a milió is balesetét és a kórházat juttatja eszébe, ahonnan a munkást ismeri), majd az élénk kék kalyibában, ahol sötétvörös a fal, narancsvörös a parázs. És a szállodában, a Corradoval való találkozás idején is. Kiugróan fehér folyosó, kórházian fehér falú szoba, melegbarna lambéria, vörös, lila foltok a falon, majd mindent elönt a rózsaszín. Giuliana érzi a színeket élénknek és egyúttal félelmetesnek? Annyira, hogy ez váltja ki belőle, az emlékek felidézésén keresztül a pszichoszomatikus rosszulléteket? A színek elemzése „a patológikus színérzékelés” koncepciója mellett szól. Nem ilyen a színes világ, hanem a hősnő látja ilyennek a világot. Azt, hogy számára elviselhetetlenek a világ színei, azt jelzik a ruhái is: ő inkább semleges színű ruhákat hord, sohasem mintásakat, és nem élénk színűeket, kivéve a zöld kabátot a film elején és a végén. Később lila ruhát (az üzletben), szürke kabátot (az üzletből kijövet az utcán), szürke pulóvert (a munkás lakásában), fehér hálóinget és kendőt otthon, a gyerekszobában és az előtérben. Majd fekete ruhát (a kalyibában), tompa lilát a szállodában, fekete szoknyát, kardigánt és fehér blúzt a vörös sivatagban, a kikötő rozsdamentőjében, ahol a hajó rozsdás, a tengeren úszó olajfolt barna, de szintén vannak élénk színek: pirosak a tartályok, a lépcső, a korlát.

Ezzel a szín-kavalkáddal – a túl élénk, rikító színekkel, majd a rosszullét következtében elmosódottnak, ködös szürkének-barnának látott színekkel – szakít a mese világa, a sziget pasztell rózsaszínje, a tenger és az ég azúrkékje. A tengeren itt a mese kék tengerét értem, nem a valóságos helyszínt, a ködös szürke tengerpartot, ahová Giuliana kirohan a horgásztanyán rendezett, erotika nélküli szex-partiról. A *Barátnők* Rosinája is, a *Kaland* Annája is a tengerbe vész.

Ez – az újabb öngyilkossági kísérlet? – is a ködbevesző tengerparton zajlik, és éppúgy szürke, ködös, elmosódott tájon, mint a *Kiáltás* férfihősének, Aldónak az öngyilkossága (aki egy toronyból ugrik le). A tenger, vagy a szürkeség a halálvágyat jelenti, a természetbe beolvadás vágyát. Antonioni egyik olasz monográfiája¹² szerint a fertőzött hajó maga a halál. Nem nézni a szemébe, kővé válni – ez a labilis idegállapotban lévő Giuliana vágya. Ezért hallja a szirénát, azt, amit mások nem hallanak, azaz a halál hívó szavát. Ez is egy lehetséges értelmezés. De ezután kilábal ebből a válságból. Miután más élményeket is átél, kisfia meggyógyul, Corrado elutazik, lelkiállapota stabilizálódik, elfogadja a menekülés helyett az alkalmazkodás alternatíváját, és ezek után, sőt, ezért másképp értelmezi a sárga füstöt a film végén, mint az elején. Ez az értelmezés megmagyarázza azt is, miért más a jelentése a nyitó és a záró képsornak, bár színviláguk ugyanaz.

Hogyan fogalmazhatnánk meg, miben áll a különbség a két színvilág között? Egyik oldalon van a ködbevesző tenger, a szürke utca, melyen szürke gyümölcsöket árulnak, a fehér és sápadt zöld falak, a gyártelep, ahol élénk-színűek a csövek: ez az a világ, melyet egyaránt jellemeznek az elmosódott és rikító színek. Másik oldalon van az azúrkék tenger és ég világa, azaz a mese színvilága. Úgy tűnik, minden megkülönböztetés, a hideg és meleg, a tiszta és elmosódott, a természetes és természetellenes színek ellentéte cseppfolyós, meghatározatlan, bizonytalan. Miközben a színek nagyon expresszívek, a kép telítettsége nem kevésbé fontos. A gyár és környéke (gondoljunk a nyitó és a záró képsorra) kitölti az ürességet. Megtervezett, megformált hely, szabályos, színes alakzatokkal (csövek, tartályok stb.). A természet majdnem hiányzik belőle, de tele van a kultúra jeleivel. Állandó a mozgás a képmélységben, emberek és autók közelednek, távolodnak. Paradox módon élő a halott természethez, a ködbevesző tengerparthoz képest, ahol nincsenek kontúrok, nincsenek színek (csak a halálhajó sárga zászlaja tűnik fel a szürkeségből, ami szintén egyfajta vészjelzés). A természet üres – hiszen maga a *semmi*. Ezt az ellentétet látom meghatározónak: a szabályozott és mozgással teli, mégis taszító, ember által alkotott világ, a színes modern környezet és a halott, kevésbé színes, ám nem kevésbé elviselhetetlen táj ellentétét. A megformált, mesterségesen élénkre színezett ipari táj provokálja ki ellentétét, a szintén élénk, tiszta színekben bővelkedő mitikus, allegorikus utópiát, az azúrkék tenger és a sziget világát. Ahol nem telített, hanem majdnem üres a kép, nem ember által rendezett, szabályozott a táj, és ahol tágas a horizont.

¹² David GIANETTI, *Invito al cinema di Antonioni*, Mursia Milano, 1999.



