

# SZINEK *dramaturgiája*

A világ film-termelésének ma már több, mint a fele színesfilm. A sok színesfilmet többé-kevésbé az az igény hozta létre, hogy ne csak a mozgás, ne csak a hang varázsolja elénk az eleven életet, hanem a színek is; hiszen színes világban élünk, színeket érzékelünk. Köztudomású azonban, hogy a színek technikája bármennyit tökéletesedett is a harmincas évek közepe óta — mikor az első technicolor alkotások közönség elé kerültek —, mégsem lehet a szó szoros értelmében vett reális színeket előállítani: tehát a film-színek kicsit torzítanak, kicsit tarka miliót ábrázolnak. Ezt tudomásul kell vennünk. A pusztá tudomásul vételen túl azonban fontos következtetésre is juthatunk. Mégpedig arra a következtetésre, hogy a színesfilm ne csak annyiban legyen több egy fekete-fehér alkotásnál, hogy tarka, hanem: dolgozon, éljen a színek dramaturgiai lehetőségeivel. Az a színesfilm, mely fekete-fehér változatban ugyanannyit nyújt, mint színesen: rossz színesfilm. Mint olyan, nem teljesítette hivatását. Mire lehet a színeket felhasználni s hogyan élnek e lehetőségekkel a legkiválóbb rendezők?

Jellem és hangulatábrázolás: a színek felhasználásának legfontosabb módja. Egészen másképpen jellemezheti hősét a színesfilm rendezője, mint a fekete-fehére. Például: „A makrancos feleség” című filmben Antonio Roman rendező különös szabású, feltűnő piros ruhában exponálta a hősnőt: már messziről virított vágató alakja s a néző sejtette, hogy furcsa egy lényvel ismerkedik majd meg. Ugyanebben az alkotásban a hősnő hűgának három kérőjét elég volt az első pillanatban papagáj-ruhájukban megpillantani, hogy helyükre tegyék őket. Vagy itt van Michael Powellnek, a nagy szín- és hangkísérletezőnek „Hoffmann meséi” című alkotása: Moira Shearer pompás balett-mozgásán kívül a színek is kiténően éreztették, hogy a hős nem emberi lényt, hanem bábut lát a párizsi jelenetben. Az intrikus

komor fekete ruhája viszont félelmet keltett már felbukkanásakor. Powellék e színeket már valósággal jelképszerűen fogják föl és alkalmazák: bizonyos színek vissza-visszatérnek, mindig azonos jelentés-tartalommal. Ha a nézőben nem is tudatosul szándékuk: tudat alatt is nagyjából az általuk kívánt asszociációkra vezetnek.

A jellemábrázoláson kívül a hangulatábrázolás is igen eredményes lehet; a legtöbb rendező ezzel a lehetőséggel él leggyakrabban. Hogy megint nemrég látott példánknál maradjunk: gondoljunk a különben egyáltalán nem kiemelkedő Makrancos feleség című filmnek arra a két képsorára, mikor a férj várkastélyát a rendező „leírja”. Az első kép ijesztően komor, baljós; szinte rablólovagvárat látunk s valóban, a következő képsorokból ki is derül az ijesztő — persze a hős által megrendezett — zordság. Később viszont, egy harmonikusabb képsort exponálандó — fürdési jelenet — ugyanez a várfal szinte harsány sárga színben fürdik, vidáman, de éppoly valószínűtlenül derűs színben, mint amilyen valószínűtlenül komor volt az előző éji felvétel. Viszont itt nem is a valószerűség, hanem a hangulat volt a fontos.

Nagy művész-egyénségeknél ez a hangulatábrázoló tudatosság igen magas művészi fokot is elérhet. Példa erre a nálunk viszonylag újabb bemutatott filmek közül a már említett Powell-mesterművön, a Hoffmann meséin kívül akár John Huston *Moulin Rouge*-ja, akár Csuhray *Negyvenegyedik*-e. Nézzük az utóbbit. Különös érdekességet ad a filmnek a tény, hogy Csuhray mestere, Romm a *Negyvenegyedik* néhány nagyon fontos sivatagi képsorát már 1937-ben feldolgozta „*Sivatagi tizenhármak*” című emlékezetes filmjében. Amit ő mozgással, vágással, premierplanokkal ért el, ezt Csuhray — igen helyesen élve a szín-dramatur-

gia eszközelvel — színekkel valósi-  
totta meg. Ha jól megfigyeltük, Csu-  
raj művében a sivatag homokja nem  
volt egyszínű: hol könnyed-sárgás si-  
vatag-színűnek, hol sivár halottszi-  
nű, hamuszürkének látszott, attól  
függően, hogy a film alakjainak han-  
gulata milyen? Igen érdekes bravúr  
volt az is, hogy ebben az igazán rea-  
lista filmben — amikor tehát a ren-  
dező nem szimbolizálta túl képsorait  
— az otthonáról és vízről álmódó  
szomjas katona álma mennyire más,  
élénkebb, színesebb volt. De a legsik-  
kerültebb megoldás a férfi-hős Ro-  
binsonról szóló meséje. Azt kell kö-  
zölnie a rendezőnek a nézővel, hogy  
a lány önfeledt szerelemmel hallgat-  
ja az ellenséges férfit. Mit tesz Csu-  
raj? A lány arcán víz „úszik át” —  
ami még nem új — és ezen a vízen s  
egyben az arcon, tehát a lány tudatá-  
ban ezernyi apró, tündöklő kis csillag  
sziporkázik, boldogsága jeléül. Ez a  
képsor a színes film történetének leg-  
szébb fejezetei közé tartozik.

**J**ohn Huston *Moulin Rouge*-a kettős  
célú tűzött ki maga elé: egyrészt  
hangulatot akart a színnel teremteni,  
másrészt pedig reprodukálni kívánta  
a hírneves festő, Toulouse-Lautrec  
képeit. Erről a filmről magyarul is  
igen sokat írtak már, ezért csak a  
leglényegre mutatok rá: arra ugya-  
nis, hogy a színek végig, az egész  
filmben betöltötték dramaturgiai  
funkciójukat s ezért sikerült ezt a  
bizony szirupos és meséjében néha a  
giccс határán járó alkotást e tekin-  
tetben mesterművé avatni. Ez a  
funkció nem csak abban állott, hogy  
Lautrec képeinek hangulatát akar-  
ták visszaadni — ez aránylag a köny-  
nyebbik vége a dolognak —, hanem  
a művész tudatának tükrözését is si-  
került elérni a milióban. (Káánkán a  
Vörös Malom mulatóban, először csá-  
bos-kívánatosan a most frissen belé-  
pő néző szemével, a mi szemünkkel;  
aztán a lyukas harisnyás, verekedő  
nők combjai a technikailag is pom-  
pásan visszaadott cigarettafüstön át  
— a festő szemével; a művész laká-

sának nyomott színei s a gyermekkor  
ettől elütő derűs, Ingres-i képei.) Az-  
zal, hogy a rendező Lautrec képeit is  
reprodukálta, ötlet szempontjából  
járt úton haladt s ezzel értünk el rö-  
vid vázlatunk harmadik, talán leg-  
érdekesebb, bár legkevésbé egyete-  
mes jelentőségű részéhez.

**L**awrence Olivier V. *Henrike* óta  
ugyanis érdekes és rokonszen-  
ves intellektuális játék folyik az igé-  
nyesebb rendezők között. Ennek lé-  
nyege, hogy filmjeikbe híres képző-  
művészek, többnyire festők klassziku-  
s alkotásait csempészik be, még-  
pedig úgy, hogy a reprodukálásnak  
dramaturgiai jelentősége nincsen —  
vagyis a néző szempontjából nem  
fontos a kép felismerni —, viszont  
a cselekmény hangulatába mégis tö-  
kéletesen illik s annak, aki felismeri,  
öröm: úgy kacsint ilyenkor össze ren-  
dező és néző, ahogyan a modern esz-  
szében is író és olvasó; s ezzel a film  
is kifejezi a maga korát. Olivier V.  
Henrikjébe a „Berry herceg zsoldá-  
ros-könyve” című XV. századi mi-  
niatura-gyűjteményt építette be —  
(amikor a herceg kiment a tájra a  
stilizált palota-ablakon) — s ezt te-  
kinthetjük az első ilyen kezdemény-  
nek, bár már előtte a német Volker  
von Collande is tett némi kísérletet  
ilyesmire barokktémájú *Botrány* (Das  
Bad auf der Tenne) című filmjében.  
A nálunk bemutatott filmek közül  
Paul Verhoeven dolgozott föl három  
híres képét *Köszív-ében* (Das Kalte  
Herz), mégpedig egy Hobbema-fasort,  
egy Hans Toma- és egy német korai  
romantikus képet. (Schwarzwald-  
Mädchen; hegedülő társaság az erdő-  
ben.) Legújabban Castellani *Romeo*  
és *Júliá*jában figyelhettünk meg egy-  
korú képzőművészekre való utaláso-  
kat.

**V**ilágos tehát, hogy — mese- és  
rajzos filmekről nem is szólva  
— igen fontos és sok rendező által  
még kihasználatlan lehetőségek rej-  
lenek a színes eljárásban.

NEMESKÜRTY ISTVÁN