

Kovács Ágnes

A színes film természetéről – Bódy Gábor *Psyché* című filmjének színeképelemzése

Absztrakt

Bódy Gábor *Psyché* (1981) című – Weöres Sándor regénye nyomán készült – filmjében a történelmi idő ciklikussága a stílustörténet ismétlődéseiben fogalmazódik meg. Ennek mentén a filmben felvonultatott különböző történelmi korszakok analógiáját egy képtörténeti tabló illusztrálja, amelyen keresztül egyúttal a film előtörténetének állomásait és társművészeti kísérőit is nyomon követhetjük. Elemzésem során azt vizsgálom, hogy a filmen átívelő (mozgó)képtörténet, amely a kezdetek heroizmusától egészen az első színes eljárásokig terjed, miképpen határozza meg a film vizuális világát, hogyan jelenik meg a látványtervezésben, illetve a színhasználatban.

Szerző

Kovács Ágnes (1994) az ELTE BTK művészettörténet, valamint filmelmélet és filmtörténet szakán végzett. Jelenleg a Színház- és Filmművészeti Egyetem doktori iskolájának hallgatója.

<https://doi.org/10.31176/apertura.2022.17.3.3>

A színes film természetéről – Bódy Gábor *Psyché* című filmjének színeképelemzése

Bódy Gábor *Psyché* (1981) 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. ^[1] 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 egy két részes interjúsorozat is megjelent, amely a regény fő motívumainak és rétegeinek elemzésével 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.” ^[2] A költő elképzelése szerint ugyanakkor 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. ^[3] „Olyan módon, ami mindannyiszor megtörténik, amikor egy régi művészt egy későbbi kor, utókor felismer, és újra méltányol.” ^[4] 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. ^[5] 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 méltatott tehetségek 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 közönség, mint Rembrandtéhoz vagy Seghers nevű kortársához.” ^[6] 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. Távlabbról 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. [7]

Ez a szemléletmód kétségtelenül szerepet játszott az irodalmi mű idősíkainak megválasztásában is. Az eredeti mű három időegységgel operál: „Egyszer a történet ideje: az 1810/20-as évek. Aztán egy visszaemlékezés dátuma: 1871. És azután az összefoglaló és a megjelenés dátuma: 1971.” [8] Psyché története tehát a közelmúlt, a visszatekintő régmúlt és a pszichéi régebbi múlt hármas időprizmáján lett kivetítve. És „ez a hármas időprizma – amellet, 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.” [9] Tehát az eredeti Weöres 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.” [10] 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 az említés szintjén jelennek meg, és ezáltal az említett időszak – ellentétben a történelmi valósággal – képes békekorszakká változni. [11] 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 keresztrimelése 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.” [12] Vagyis a film alapvetően követi az eredeti mű időkonceptióját, ugyanakkor több ponton el is tér tőle. Egyfelől kibővíti annak időspektrumát, 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. [13] Másfelől a szereplőket kortalan mitológiai alakokként látatja, akik nem öregsznek, 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.

Jón oszlopfő

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 gesztusokban, s szövi a filmben az emlékezés megfoghatatlan hálóját.”^[14] E koncepciója 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.



Jón oszlopfő a Psyché című filmben.

Ebben az elgondolásban a hatvanas-hetvenes évek szemiotikai kutatásainak eredményei és tendenciái köszönnek vissza. Umberto Eco *A nyitott mű* (1962) című kötetének alapvetése, hogy a hagyományos fogalmak nem elegendőek a legújabb kori művészetek megértéséhez, ezért a fennálló kutatási szempontok és módszertanok bővítésre szorulnak. A kötet talán legtöbbször hivatkozott szövege az *Egy építészeti jel: az oszlop összetevőinek elemzése*,^[15] 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 előkészítésének 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.^[16] Miközben a filmben kiemelt szerepet játszó építészeti elem is elmond valamit arról a korról, amelyben feltűnik, ugyanakkor annak értelmét is befolyásolja az adott kontextus, amelyben és ahogyan éppen megjelenik. Az antik motívum láthatóan összeköti a klasszicizmus, a weimari köztársaság és a hetvenes évek korszakait, ennek

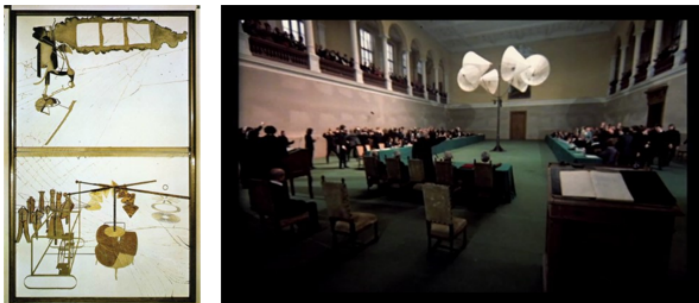
dacára hol körbetáncolják és árnyékában verseket szavalnak, hol sírkövet emelnek belőle, hol a történet „mesélője” (Pilinszky János) támasztja rajta fejét, máskor pedig egy performansz keretei között gépsortűz semmisíti meg.



Jón oszlopfők a *Psyché* című filmben.

Avantgárd – korai reformkor

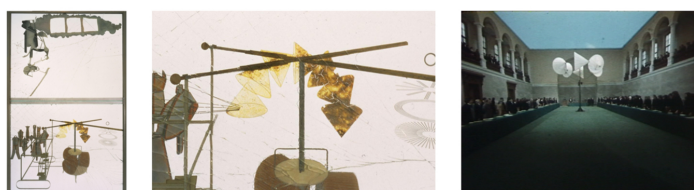
A stílustörténeti párhuzamvonás másik változata az anakronizmuson alapszik. Ez esetben a különböző korszakok közötti összefüggést egy adott korból kiemelt képzőművészeti idézet más korba való áthelyezése teremti meg.



Marcel Duchamp A Nagy Üveg (1915-1923), illetve a szélforgó a Psyché

című filmből.

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



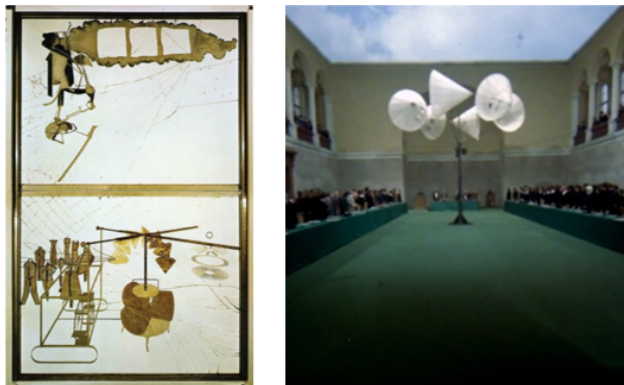
Marcel Duchamp: A Nagy Üveg (1915-1923) és részlete, a szélforgó a Psyche című filmből. Forrás: Martha Kicsiny: Bódy Psziché Collection // Válogatás)

Ugyanakkor a stílustörténeti huzalozás mellett a hivatkozás beemelése egyúttal realizisztikusan 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. ^[17] 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 históriájaként 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. ^[18] 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 erőtől 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).



Marcel Duchamp: A Nagy Üveg (1915-1923) részlet, illetve a szélforgó látványterve a Psyché című filmből. (Forrás: Artmagazin, 2019/8. 50.)

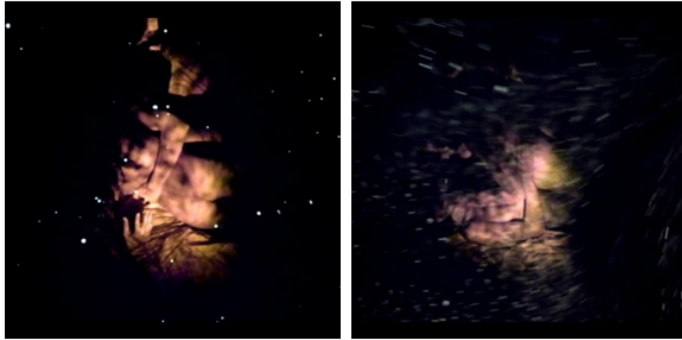
Mindemellett a filmben a *Nagy Üveg* felhőkön lebbenő „menyasszonya” sem marad láthatatlan. Az avantgárd alkotás felső tartományának jelentős részét elfoglaló felhőábrázolásnak megfelelően az üléstermi szélforgó feletti mennyezet egy ponton megnyílik, szikrázóan kék égbolttá változik, melynek homogén látképét glédában rohanó felhők vonulata szakítja meg. Az élénk táruló látványban a *Nagy Üveg* tartományai egyedülálló módon szimultán jelennek meg: a menyasszonyi felső szféra a vágózó felhők, a kérők számára fenntartott, alsó passzus pedig a szélkerék képében elevenedik meg. A két mezőt elválasztó illesztés pedig a terem elmetszett falainak egyenes vonalában folytatódik.



Marcel Duchamp: A Nagy Üveg (1915-1923), illetve a szélforgó a Psyché című filmből.

Az eredeti mű koncepciózus alkalmazása során annak szexuális vonatkozásai sem elhanyagolhatóak. Különösen, ha abból a magyarázatból 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. ^[19] 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) görcsökkel járó gyakori vérzéstől, Nácisz (Udo Kier) vérbajtól szenved, ami fizikai együttlétüket

teljesen ellehetetleníti. Amíg Nárцisz 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.



Psyché és Zedlitz báró szeretkezése és a csillagközi térben villódzó spermiumok látványa a Psychében.

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 Üveg* 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 háromszögalakzatok a „szerelmi gépezet” forgó mozgásának terven megjelenített fázisképeiként értelmezhetők leginkább. Ilyen értelemben tehát egy fázisképekből álló mozgástanulmányt látunk.



Marcel Duchamp: A Nagy Üveg (1915-1923), illetve a szélforgó látványa a Psyché című filmből.

Kinematográfiai áttekintés

Utóbbi nem rendhagyó példa, a filmben fellelhető mozgás-megfigyelések vezetnek el a film önreflexív rétegéhez, azaz a filmen végigvonuló mozgóképtörténethez, amely során a művészettörténet egyik legalapvetőbb kérdését, a valóság ábrázolhatóságát és az erre vonatkozó legfontosabb állomásokat és lehetséges megoldásokat követhetjük nyomon. A valóság leképezése 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 felvillantssa a film mint technikai médium előtörténetének állomásait és társművészeti kísérőit.”^[20] Ugyanakkor fontos megemlíteni, hogy ez az elgondolás nem előzmények nélküli, a rendezőben már a hetvenes évek derekán megfogalmazódik egy olyan önálló esszéfilm gondolata, amely a „puszta képrögzés aszketikus pátoszát”^[21] körüljárva állítana emléket a kinematográfia úttörőinek.^[22] 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 tiszteleg. 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 kerülhet sor minden állomás megjelenítésére, pusztán azokat az etapokat láthatjuk, amelyek felidézésére a filmben kiemelt korok, békekorok lehetőséget adnak. A kivonatolás fókuszába ennek megfelelően a „Silhouette”, a laterna 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.

Silhouette

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.



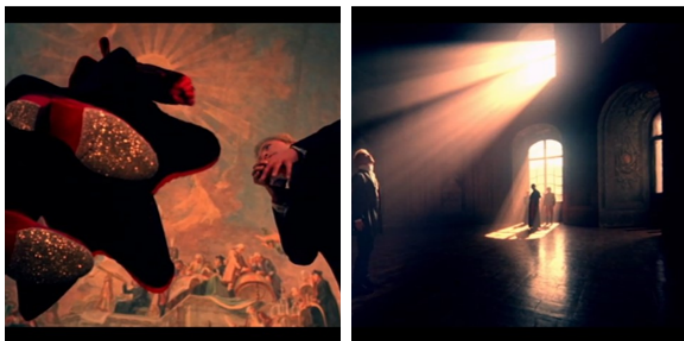
Sziluettportré rajzolása a Psyché című filmben.

A valóság visszaadására tett korai kísérlet életszerű módon helyeződik a 19. század elejére a filmben, hiszen a sziluettportré készítése a klasszicizmus felkapott ábrázolási formái közé tartozott. A polgárosodással egyidejűleg a feltörekvő középréteg számára ugyanis egyre fontosabbá vált az önreprezentáció kérdése. A polgárság az arcképkészítettség gesztusával az arisztokrácia mintáit kívánta követni, mivel azonban a portréfestészet megfizethetetlennek bizonyult számára, egyszerű leképzési technikája és költséghatékonysága miatt az árnyékkép vált reprezentációs eszközévé. [23]

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 egyezhetnek meg. Eszerint a mesterséges fényforrás a vetítógép fénycsóvjának, a vetett árnyék a filmképnek, a mindennek háttérrel biztosító világos felület pedig a filmvászonnak feleltethető meg.

Laterna magica

A mozgóképtörténet következő bemutatott állomása a laterna magica. Az egri érsek a pecunia átadása alkalmával körbevezeti 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. [24]



Az egri egyetem mennyezetfreskója a Psyché című filmben.

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 pedig egy világos vászon vagy falfelület adja. 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. [25]

Kronofotográfia

A mozgóképtörténeti almanach az időfényképezéssel folytatódik. Az eljárás az 1870-es évekből eredeztethető, amikor a növekvő fényérzékenységű felvételi anyagok lehetővé tették a mozgó látványok rögzítésére és reprodukálására tett fotografiai kísérleteket. Ezzel egyidejűleg Eadweard Muybridge kronofotográfiának nevezett eljárásával készített sorozatfelvételeket különböző mozgásfolyamatokról. A filmben Muybridge innovatív találmánya kronologikusan az 1890-1900 közötti időszakot megidéző epizódban tűnik fel. Ekkor Náciszt „egy irracionális fajelmélet megalkotójaként láthatjuk, aki egy új ideológiát alapoz meg *Az egyén szerepe a sors tökélyében* című művében. Ebben kulturális-antropológiai vonatkozású rögeszméit fejtí 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.” [26]

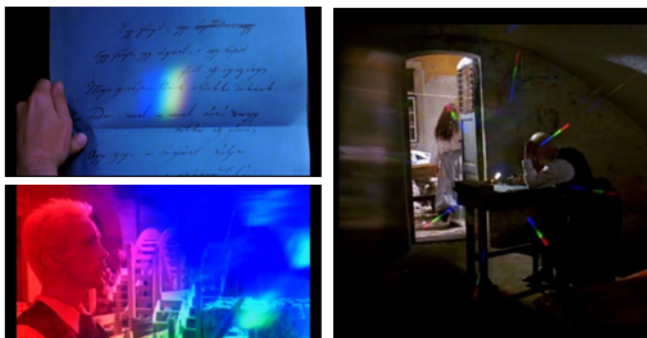


Eadweard Muybridge: Athletet Walking, 1901. Forrás: Stanford Libraries, illetve mozgásmegfigyelések a Psychében.

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. ^[27] A mozgásban lévő alakokról készült mozgó- és pillanatfelvételek együttes alkalmazása olyan összehatást 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 a folyamatnak, ahogy a mozgóképtörténet a mozgásábrázolás kezdeti kísérleteitől eljutott a film logikájáig. ^[28]

Prizma

A valóság leképezési kísérleteire utaló következő filmtörténeti mérföldkő a színes film optikai előzménye, a prizma. A jelenet során, miközben Nárцisz egy prizrát tart a kezében, amelyet a napfény felé fordít, és az kivetíti a fény teljes színkép spektrumát, ^[29] Psyché az alábbi szöveget olvassa fel: „Egy fényt, egy sугárt, s egy képet fest az igazság, / Még is ezerképen tűnik előnkbe nekünk. / Nem csoda: mert amint sűrű vagy ritka az elme, / Úgy szegi a sугárt célja s iránya felé.” ^[30] Ezt követően Psyché Nárцisz felé fordul, szeme elé emeli a prizrát, átnéz rajta, majd Nárцiszt is a fényszínkép spektrumában látjuk.



*A fény teljes színkép spektrumának látványa a Psyché című
filmben.*

A prizma működését prezentáló jelenetsorban a korai színesfilm-eljárások működési elvére ismerhetünk rá. A szubtraktív színkeverés esetében a felvevőgépben az objektív lencséjén keresztül érkező fényt egy színszűrővel ellátott prizma osztotta szét a három alapszínnek (vörös, kék, zöld) megfelelően a filmszalagra. A technikai fejlődéssel párhuzamosan a színesfilm-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 film természetéről 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 legkülönfélébb eszközökkel manipulálható? (...) Ez visszavezet bennünket a kozmikus szem problémájához: lehet-e a filmszem kozmikus szem, egyáltalán létezhet-e ilyen mindent látó szem, amely a valóságot a maga teljességében és tisztaságában tudja szemlélni, illetve tükrözni?”^[31] 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 leképezésében, 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:

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. [32]

„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.” [33] 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.” [34] A prizmán keresztül máshogy látjuk a tárgyakat, többszínű, elmosódott körvonalakkal. Ez 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 ugyanis 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 alapul, ugyanakkor a valóságtól messze eltávolodó jelentéseket hordoz. [35] A színes film látványa olyan, mint a prizmán keresztül látott-készített látvány: szórt és színekre bomlott.

Stencilezés

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 színes film és a valóságábrázolás között húzóódó 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 legmesterkétebb 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 érint. 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.



Piros, lila és fekete égbolt látványa a Psyché című filmben.

Bachman Gábor elmondása szerint „a színes egek ismét szükségből, a kelet-európai »semmitől« lettek megalkotva”.^[36] 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”.^[37] 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,^[38] ami még inkább aláhúzza a színes szűrők és a stencilezés analógiáját. Hiszen a színes szűrők alkalmazásával együtt járó esetlegesség a filmfestésnek is sajátja volt.



A színes szűrők kontúrtévesztése a Psyché című filmben.

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.^[39] Az így létrejövő sajátos stíluselegy egyszerre idézi a klasszikus történelmi filmek látványvilágát, miközben a harsány színeffektekkel át is hangolja annak irányelveit.

Az alkotók integratív szemlélete egyúttal a színes égboltok kortárs előzményeként említhető

filmre, Wim Wenders *Az amerikai barátjára* (Der Amerikanische Freund, 1977) is visszavezethető. A hetvenes-nyolcvanas 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 kikötővárosba érkeztek, ahol előbb a német, majd a vasfüggönyön átszűrődve a keleti blokk kulturális szféráival keveredtek. A filmben az amerikai műkincshamisító, 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 közelebbről követték, így a német új film kiemelkedő darabjára is komoly viszonyítási pontként tekintettek. [40] Jól mutatja ezt az is, hogy *Az amerikai barát* műkereskedelmi történetisége mentén kibontakozó képtörténeti utaláshálózat jelentős részét szintén kinematográfiai idézetek alkotják. A praxinoszkóp, 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* (L'arrivée du train à la Ciotat. Louis Lumière, 1896) című ősfilm fő cselekményére 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 szegélyezett utca fölé magasodó felhőkarcolók baljós együttesét az épületek felett húzódó osztatlan vörös égbolt fokozza. A toronyházakba itt-ott belekapó vörös fényfoltok és a *Psyché*-beli lóversenypályán mozgó zsokék lila kontúrtévesztései hasonló eljárásra engednek következtetni.



Hamburg látványa Wim Wenders Az amerikai barát című filmjéből.

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 freskóábrázolásokat, ahogy a klasszicista nyelvújítók összejövételén sem tűnik szokatlanoknak a méz és bor szürcsölgetése közepette a

sziluettportré rajzolásával 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 cselekményközpontú 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.

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 hogy 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.

Jegyzetek

1. Beke László – Peternák Miklós: *Bódy Gábor 1946-1985 Életmű Bemutató*. Budapest, Műcsarnok, Művelődési Minisztérium Filmfőigazgatóság, 1987. 135.
2. Bódy Gábor: Nárcisz és Psyché, Bódy Gábor beszélgetése Weöres Sándorral egy készülő film alkalmából 1. rész. *Filmvilág*, 1978/4. 9.
3. Bódy Gábor: i.m. 9.
4. Bódy Gábor: i.m. 10.
5. Bódy Gábor: uo.
6. Uo.
7. Uo.
8. Uo.
9. Uo.
10. Uo.
11. Uo.
12. Bódy Gábor: Előszó. In *Bódy Gábor Egybegyűjtött filmművészeti írások*. Szerk. Gelencsér Gábor. Budapest, Magyar Művészeti Akadémia Kiadó, 2021. 33.
13. Bódy Gábor: i.m. 33.
14. Bódy Gábor: i.m. 32.
15. Umberto Eco: *A nyitott mű*. Ford. Berényi Gábor, Biernaczky Szilárd, Szabó Győző, Szegedy-Maszák Mihály, Zentai Éva. Budapest, Gondolat, 1976. 386-401.
16. Bachman Gábor: SZÉP VOLT(?)... NEHÉZ VOLT(?)... Bachman Gábor építész, dizájnér, festő, art director

- visszaemlékezése a '80-as évekre. *Art Magazin*, 2019/8. 45.
17. John Golding: *Marcel Duchamp: The Bride Stripped Bare by Her Bachelors, Even*. New York, Viking Press, 1973. 2.
 18. John Golding: i.m. 13.
 19. John Golding: i.m. 64.
 20. Mohácsi Tamás: A *Psyché* szemiotikai, mítosztörténeti és eszmetörténeti elemzése. *Apertúra*, 2008. tél. URL: <https://www.apertura.hu/2008/tel/mohacsi-a-psyche-szemiotikai-mitosztorteneti-es-eszmetorteneti-elemzese/>.
 21. Beke László – Peternák Miklós: *Bódy Gábor 1946-1985. Életmű bemutató*. Budapest, Műcsarnok, Művelődési Minisztérium Filmfőigazgatóság, 1987. 110.
 22. „Bizonyos, hogy a második ciklusban sor kerül egy olyan önálló essay-re, amely a kezdetek heroizmusát, a pusztá képrögzítés aszketikus pátoszát, 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 epizskópnek, a laterna 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 »Kinetograph«-nak, a »Taschenkinoskop«-nak, az »Abblatter-Kinoskop«-nak, »Kleinkinoskop«-nak, »Postkartenkino«-nak, vagy »Taschenkinematograph«-nak, a »stereomutoscop«-nak, a »phono-Mutoscop«-nak, a »Kinematoskop«-nak, Eadweard James Muybridge-nek, »Zoogyroskop«-jának és »Zoopraxiskop«-jának, a fotópuskának, a »Chronophotograph«-nak, Uchatius forgókorongos készülékének, továbbá a »Polyrama«-nak, a »Choreutoscop«-nak, Emile Reynaud »optikai színházának«: a »Praxinoscop«-nak és a »Projections-Praxinoacop«-nak, a »biophantoscop«-nak, Edison »Kinetograph«-jának és »Kinetoskop«-jának, a »Nickel Odeon«-nak, a »Pantoscop«-nak, a »Vitaskop«-nak és végül Lumière-ék »cinématographe«-jának.” Budapest, 1975. szeptember 15. Bódy Gábor.” Beke László – Peternák Miklós: i. m. 110.
 23. Koltai Magdolna – Tóry Klára: *A fotográfia története*. Budapest, Digitálfotó Kft., 2007. 14.
 24. Beke László – Peternák Miklós: *Bódy Gábor 1946-1985. Életmű bemutató*, 135.
 25. Jean Vivié: *A filmtechnika története és fejlődése*. Ford. Dékány Sándor. Magyar Filmtudományi Intézet és Filmarchívum, Budapest, 1961. 1.
 26. Mohácsi Tamás: A *Psyché* szemiotikai, mítosztörténeti és eszmetörténeti elemzése, i.h.
 27. Bachman Gábor: i.m. 41.
 28. Szilágyi Gábor: *150 év – A fotográfia története eredeti írásokban és képekben*. Budapest, Műszaki Könyvkiadó, 1990. 42.
 29. Mohácsi Tamás: A *Psyché* szemiotikai, mítosztörténeti és eszmetörténeti elemzése. i.h.
 30. Párbeszéd a filmből.
 31. Czifra Réka: A *Nárcisz és Psyché* (poszt)modern szerialitása. A szeriális forma jelentősége Bódy Gábor elméletírói és filmkészítői munkásságában. *Apertúra*, 2013, tél. URL: <https://www.apertura.hu/2013/tel/czifra-a-narcisz-es-psyche-posztmodern-szerialitasa-body-gabor/>.
 32. Eperjesi Ágnes: Színügyek – Komplementaritás a fotóban, DLA értekezés, 2010. 29.
 33. Uo.
 34. Uo.
 35. Uo.

36. Bachman Gábor: i.m. 44.
37. Bachman Gábor: i.m. 44.
38. Bachman Gábor: i.m. 41.
39. Bachman Gábor: i.m. 17.
40. Bachman Gábor: i.m. 6.

Irodalomjegyzék

- Bachman Gábor: SZÉP VOLT(?)... NEHÉZ VOLT(?)... Bachman Gábor építész, dizájnér, festő, art director visszaemlékezése a '80-as évekre. *Art Magazin*, 2019/8. 28-63.
- 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 *Bódy Gábor Egybegyűjtött filmművészeti írások*. Szerk. Gelencsér Gábor. Budapest, Magyar Művészeti Akadémia Kiadó, 2021. 31-35.
- Czifra Réka: A *Nárcisz és Psyché* (poszt)modern szerialitása. A szeriális forma jelentősége Bódy Gábor elméletirői és filmkészítői munkásságában. *Apertúra*, 2013. tél. URL: <https://www.apertura.hu/2013/tel/czifra-a-narcisz-es-psyche-posztmodern-szerialitasa-body-gabor/>
- Eco, Umberto: *A nyitott mű*. Ford. Berényi Gábor, Biernaczky Szilárd, Szabó Győző, Szegedy-Maszák Mihály, Zentai Éva. Budapest, Gondolat, 1976.
- Eperjesi Ágnes: Színügyek – Komplementaritás a fotóban, DLA értekezés, 2010.
- Golding, John: *Marcel Duchamp: The Bride Stripped Bare by Her Bachelors, Even*. New York, Viking Press, 1973.
- Kaposi Márton: Vico történelemfilozófiája. *Világosság*, 2006/2.
- Koltai Magdolna – Tőry Klára: *A fotográfia története*. Budapest, Digitálfotó Kft., 2007.
- Mohácsi Tamás: A *Psyché* szemiotikai, mítosztörténeti és eszmetörténeti elemzése. *Apertúra*, 2008 tél. URL: <https://www.apertura.hu/2008/tel/mohacsi-a-psyche-szemiotikai-mitosztorteneti-es-eszmetorteneti-elemzese/>.
- Szilágyi Gábor: *150 év – A fotográfia története eredeti írásokban és képekben*. Budapest, Műszaki Könyvkiadó, 1990.
- Vico, Giambattista: *Az új tudomány*. Ford. Dienes Gedeon és Szemere Samu. Budapest, Akadémiai Kiadó, 1963.
- Vivié, Jean: *A filmtechnika története és fejlődése*. Ford. Dékány Sándor. Budapest, Magyar Filmtudományi Intézet és Filmarchívum, 1961.

© Apertúra, 2022. tavasz | www.apertura.hu

webcím: <https://www.apertura.hu/2022/tavasz/a-szines-film-termeszeterol-body-gabor-psyche-cimu-filmjenek-szinkepelemzese/>

<https://doi.org/10.31176/apertura.2022.17.3.3>

