

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 financiális kérdésről/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 fényárnyék 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 tárgyakkól 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 reklámlakátok 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. 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 messzemenő esztétikai következményekkel jár. Ha a színeket lüktető foltokként kezeli a rendező, akkor ez a korai modernizmusra jellemző hosszú beállítások helyett ismét rövid snitteket 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 velejáró 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 szállodaszobában 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? 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) élénk zöld 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 mocsok 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?

Eisenstein^[7] óta közzismert, 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. Következésképpen végigvitt koncepció esetén a megszokottól eltérő, sőt azzal ellentétes hatás és érzelmi érték is létrejöhethet. 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*: 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 színfoltoknak 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. 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 miliő 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 rozsdametető és a szeméttelp vörösesbarnája. Mindez a főhős elidegenedettség- és elveszettség-érzését árnyalja tovább. Az ő bizonytalansága fokozódik a szóban forgó jelenetekben. Az ő lelkiállapota vetítődik ki a külvilágra? A patológus 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, zöldecs, 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 kocszás: 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 *Personá*ban 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 ellentmondás, 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 előbbiek 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. (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 élnek, 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 rosszulleteket? A színek elemzése „a patológus 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 élénkszínűeket, 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 rozsdametetőjében, 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 rosszullet 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 szürkesség a halálvágyat jelenti, a természetbe beolvadás vágyát. Antonioni egyik olasz monográfusa^[12]

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 élénkszínűek 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

mítikus, 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.

^[1] *Vörös sivatag*. Lejegyezte Francois Maurin. In: Michelangelo Antonioni. Írások, beszélgetések. Osiris Kiadó, Budapest 1999. 142. o.

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

^[2] U.o.

^[3] *Az Éjszaka, a napfogyatkozás, a hajnal Beszélgetés Jean-Luc Godard-ral* U.o. 153. o.

^[4] U.o.

^[5] Így értelmezi Kovács András Bálint a filmet: *A modern film irányzatai* Palatinus 2005. 114. o.

^[6] Antal István: *Életszükséglet-e a szín?* In: Dániel Ferenc szerk. *Kortársunk a film*

^[7] *Sárga rapszódia* In: Eisenstein: *Válogatott tanulmányok*, Áron Kiadó 1998.

^[8] Pier Paolo Pasolini: *A költői film in: P.P.P.: Eretnek empirizmus*, Budapest Osiris 2007. 224.o..

^[9] U.o. 232. o.

^[10] Lásd a 3. lábjegyzetet. 148. o.

^[11] U.o. 149. o.

^[12] David Gianetti: *Invito al cinema di Antonioni*, Mursia Milano 1999.

Filmkultúra 2008. április

<http://www.filmkultura.hu/2008/articles/essays/bardos-antonioni.hu.html>