

Farveglæde

Af [HENRIK HØJER](#)

I sin bog *Harnessing the Technicolor Rainbow* (fig. 1) kortlægger Scott Higgins Technicolors indflydelse på filmmediet i de formative år midt i trediverne. For alle filminteresserede med hang til farver er det meget oplysende læsning.

Vi er mange, der elsker film i farver (fig. 2). Personligt kan jeg næsten ikke få farver nok, og gensynet med film som *Singin' in the Rain* (Stanley Donen og Gene Kelly, 1952) og *The Band Wagon* (Minnelli, 1953) i nyrestaurerede dvd-kopier har kun forstærket afhængigheden af film i alle regnbuens farver. Men kombinationen farver og film er faktisk ikke særligt velbeskrevet, desværre. Det hænger sandsynligvis sammen med en erkendelse af, at 'farver' som sådan er uhyre svære at håndtere sprogligt. Det er en problematik, som amerikaneren Scott Higgins har måttet forholde sig til, da han skrev sin bog *Harnessing the Technicolor Rainbow; Color Design in the 1930s*, der anmeldes her. Han angriber problemet uhyre systematisk. Med udgangspunkt i *The Pantone Book of Color*, der kategoriserer, nummererer og navngiver 1024 forskellige farver, beskriver han, hvordan farvefilmen i sine formative år bevæger sig fra en meget demonstrativ brug til en mere subtil men ikke mindre ekspressiv brug af farverne som udtryksmiddel.

Technicolor som vi tror, vi kender den...

Man må sige, at Higgins har taget tyren ved hornene og hans forsøg på at få styr på og beskrive de mekanismer, der styrede brugen af farver på film, da Technicolor slog igennem i midten af trediverne, lykkes i det store hele.

Filmhistorien er belagt med farver. Fra de tidlige håndmalede frames til det første *two-color* system, der dukkede op allerede i 1917. Faktisk kunne man allerede i 1922 se den første film i biografen i farver. Med *The Toll of the Sea* (Chester Franklin), indtog farverne det store lærred, men der var så mange problemer forbundet med den tidlige farvefilmteknologi, at vi skal frem til midten af trediverne og *The Technicolor Corporation's three-color* system, før teknologien var så pålidelig og raffineret, at det for alvor appellerede til de store filmselskaber. Det er fra dette punkt i filmhistorien, Scott Higgins tager sit afsæt.

Traditionelt, når termen 'Technicolor' bruges, tænker de fleste på ekstremt mættede, næsten surrelle farver, som dem der møder Dorothy, da hun træder ind i drømmelandet Oz i Victor Flemings film *The Wizard of Oz* fra 1939. (fig. 3). På engelsk findes adjektivet 'technicolored' ligefrem til at beskrive netop denne farveholdning. Men Technicolor var andet og mere, og Scott Higgins viser, meget overbevisende, hvordan de formative år fra ca. 1934 frem til 1940 formede sig som en stadig afsøgen af de muligheder og problemer, farverne medbragte til filmmediet. Higgins deler perioden op i tre: *The demonstration mode*, *the restrained mode* og *the assertive mode* som beskriver forskellige tilgange til brugen af farver på film.

I en kort periode i midten af årtiet gjaldt det for Technicolor og ikke mindst for de producenter, der dækkede de betydelige ekstraudgifter, valget af farvefilm medførte, om at vise muskler: Hvad kan farver på film, og hvordan adskiller farvefilmen sig fra den sort/hvide film. Kort sagt, hvad får man for pengene? Det var et spørgsmål såvel producenter som publikum stillede sig selv og kortfilmen *La Cucaracha*



Fig. 1: Scott Higgins: *Harnessing the Technicolor Rainbow; Color Design in the 1930s*, University of Texas Press 2007.



Fig. 2: Vi har tidligere bragt [en artikel om Tim Burtons brug af farver i Edward Scissorhands](#).

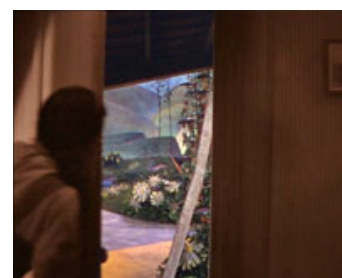


Fig. 3: Dorothy bevæger sig fra den monokrome virkelighed til det farverige eventyr.

(Lloyd Corrigan) fra 1934 og til dels Rouben Mamoulians *Becky Sharp* (1935) var skabt til at besvare disse spørgsmål: til at udstille og demonstrere de mange nye muligheder, der opstod med farvernes indtog i et univers, der indtil da hovedsageligt var sort/hvidt. (Deraf Higgins' term *the demonstration mode*) (fig. 4). I disse film var farverne så dominerende, at deres funktion mest af alt mindede om tegnefilmens *mickey-mousing* soundtracks, der mere fungerede som deciderede lydeffekter end som antydende musikalsk lydspor. Situationen i midten af trediverne mindede i det hele taget mest af alt om filmselskabernes reaktion på talefilmens ankomst i 1927: Effekten overskyggede helheden, og fokus var rettet mod 'at vise noget', ikke nødvendigvis mod 'at fortælle noget'.

Kalmus-testen

Hverken *La Cucaracha* eller *Becky Sharp* var særligt vellykkede film, og der var almindelig enighed om, at farven måtte integreres langt mere homogent i den filmform, der var etableret gennem filmens første to årtier. En form, der havde fortællingen og dens karakterer i centrum og en form, hvor de stilistiske virkemidler først og fremmest skulle understøtte denne ambition.

I beskrivelsen af denne bestræbelse, kommer man ikke uden om Natalie Kalmus, der var leder af *The Technicolor Corporation's Color Advisory Service*, der havde til opgave at hjælpe/presse instruktører og producenter til at arbejde inden for et farveregister, der understøttede filmens overordnede dramatiske udvikling.

According to Kalmus, the department reviewed scripts and generated a "color chart for the entire production," accounting for "each scene, sequence, set and character." The goal, wrote Kalmus, was to produce a color score, like a musical score, that "amplifies the picture" by matching color to the "dominant, mood or emotion" of a sequence, thus "augmenting its dramatic value." (2007, s.40)

Kalmus' indflydelse kan næppe overvurderes, og det er denne tilbageholdende tilgang til brugen af farver, Scott Higgins døber *the restrained mode*; den beherskede omgang med de potentielt kraftfulde farver.

Ifølge Scott Higgins støttede Kalmus sig til følgende fire principper:

1. Farverne skal først og fremmest understøtte fortællingens overordnede stemning.
2. Mættede farver undgås, naturlige/harmoniske farver foretrækkes.
3. Farverne bør kun understrege/betone elementer, der er centrale narrativt.
4. Koordination mellem farver, mise-en-scene og bevægelse i billedet er uhyre vigtig.

Denne farvepoetik var altdominerende i årene fra 1936 til 1938, hvor der i alt produceredes blot 24 farvefilm. Det syner af lidt, men farvefilm var ekstremt dyre i forhold til sort/hvide film, og man vandrede på en knivsæg, når man forsøgte at navigere mellem fortællingens forrang på den ene side og ønsket om at vise, hvad de 200.000 \$ i ekstraudgifter var gået til på den anden.

Oprør fra midten

Higgins benytter den midterste del af sin bog til, gennem en række meget grundige analyser, at vise hvordan denne tilbageholdende æstetik kom til udtryk i film som Henry Hathaways *The Trail of the Lonesome Pine* fra 1936, men også til at påpege hvordan tilbageholdenheden åbnede mulighed for, med meget små virkemidler, at sætte farven i spil som et betydningsbærende element. Han viser ligeledes, hvordan udviklingen langsomt men sikkert bevægede sig fra tilbageholdenhed mod stadig mere ekspressive forsøg på at udfolde nogle af farvepalettens utallige muligheder. I George Marshalls musical *The Goldwyn Follies* (1938) og i *A Star Is Born* (William A. Wellmans 1937-udgave) er der forskellige alibier for at udbrede paletten. I Wellman's film skrues der f.eks. gevaldigt op for farvestyrken, da filmens hovedperson ankommer til drømmenes men også mareridets Hollywood, ligesom "...the tremendous expansion of the palette" (ibid, s.120) meget direkte peger tilbage på den overfladiskhed, der hersker i filmbyen.



Fig. 4: *Becky Sharp* (Rouben Mamoulian, 1935).

I disse to film er 'udvidelsen af paletten' først og fremmest bundet til det spektakulære og det melodramatiske og udviklingen cementeres med *The Adventures of Robin Hood* (Michael Curtiz, 1938), der kommer til at fremstå som en farveeksplosion i lyset af sine umiddelbare forgængere. *The Adventures...* står for Scott Higgins som den første repræsentant for det, han kalder *the assertive mode*, og da filmen blev en stor kommerciel succes (den største i farver indtil da), blev den ikke den sidste af sin slags (fig. 5). Oprøret mod Kalmus' lidt rigide farveholdning kom altså fra Hollywoods inderkreds. *The Adventures...* var produceret af Warner Bros, og det var fra den uafhængige Hollywood-producent David O. Selznick, den største farveeksplosion af dem alle lød.

Borte med Blæsten

Gone with the Wind var et mammutprojekt. Filmen var undervejs i næsten fire år, og da filmen var færdig i 1939 havde man brugt og misbrugt en række forskellige instruktører, deriblandt George Cukor, Victor Fleming og Sam Wood og spenderet mere end 4 millioner \$. Til sammenligning kostede Orson Welles' *Citizen Kane* fra 1941 under 1 million \$ at producere. *GWTW* var da også suverænt den dyreste film, der nogensinde var produceret, da den havde premiere i Atlanta den 15. december, 1939.

Ifølge Higgins forøgede valget af farvefilm produktionsomkostningerne med over 500.000 \$, og den slags udgifter skulle selvfølgelig kunne ses på lærredet. Gennem endnu en grundig analyse viser Higgins, hvordan ikke mindst David O. Selznick og production-designer William Cameron Menzies forsøgte at integrere farverne i en overordnet kunstnerisk helhed uden af den grund at gå på kompromis med det spektakulære. De blev hjulpet godt på vej af en ny og mere lysfølsom film, der var med til at udvide farvefilmens udtryksmuligheder og gøre *GWTW* til én af alle tiders største farvefilmsoplevelser.

Oprøret mod Kalmus' tilbageholdende poetik var bevidst, og Higgins citerer Selznick for følgende udfald:

I cannot conceive how we could have been talked into throwing away opportunities for magnificent color values in the face of our own rather full experience in Technicolor... despite the squawks and prophecies of doom from the Technicolor experts...the proper telling of our story involves a dramatic and changing use of color as the period and the fortunes of the people change. (ibid, s.174)

Med *GWTW* skulle forbeholdene kastes over bord, farverne komme til deres ret og understrege den dramatiske fortællings udvikling på en lang række forskellige niveauer (fig. 6).

Udover at bruge farverne symbolsk i en række scener, det gælder ikke mindst farverne på de kjoler, Scarlett bærer, bevæger farveholdningen sig tillige i en række udslag, der følger Scarletts overordnede bevægelse ned i dyndet og tilbage igen mod toppen af kransekagen. Fra indledningens mættede farver til midtersektionens mørkere tone mod en opblomstring mod filmens slutning. En opblomstring, der dog dæmpes med Rhett Butlers afvisning af hende, men som Scott Higgins skriver, giver det bare ekstra kraft til afslutningens solopgang i rød og orange; hverken Scarlett eller Technicolor farverne kan holdes nede særligt længe ad gangen med Selznick ved roret! (fig. 7)

Denne farvebrug adskiller sig ikke nævneværdigt fra den strategi, der udfoldes i *The Adventures...*, forskellene kommer først for alvor til udtryk i *GWTW*'s brug af farver i forhold til close-ups, skygger, farvebelysning og det mere rendyrkede effektarbejde. Her går *GWTW* utroligt langt i forhold til de tidlige Technicolor-film i forsøget på at vride alle ekspressive muligheder ud af farverne. At det lod sig gøre, skyldes i høj grad den nye lysfølsomme film og en række nye filtre, der gjorde det muligt at nuancere farver og lys i langt højere grad end tidligere; motiverne, ikke mindst ansigterne, fremstod langt mere detaljerede og skyggerne henlå ikke længere i absolut mørke, men kunne gradueres og nuanceres i bestræbelsen på at skabe et mere komplekst filmsprog. Det var i samspillet mellem farver og lyssætning, at *GWTW* for alvor blev en milepæl (fig. 8).

Farvefilm, hvad nu?

Technicolor-teknologien havde sin storhedstid frem til begyndelsen af 1950'erne, hvor Eastmancolors *single-strip* film gjorde den overflødig. Indflydelsen rækker dog langt videre, og med sin bog har Scott Higgins



Fig. 5: Der er knald på farverne i Curtiz' *The Adventures of Robin Hood*. Allerede på manuskriptstadiet sikrede mr. Warner sig, at farverne kom til at spille en fremtrædende rolle i filmen.



Fig. 6: Scarletts kjoler: I filmens indledning optræder Scarlett i en hvid kjole, der etablerer hende som ung og uskyldig. Som bekendt varer uskyldigheden ikke ved, ligesom den hvide kjole ret hurtigt skiftes ud med kjoler i langt heftigere farver.



Fig. 7: Fra *GWTW*'s afsluttende scene: Farverne får trods alt det sidste ord.

også påvist, hvordan nutidens farvebrug trækker veksler på mange af de erfaringer, man gjorde sig i trediverne.

Det er en fremragende bog, Scott Higgins har skrevet. Med sit udgangspunkt i den neoformalisme, der bl.a. tæller David Bordwell og Kristin Thompson som sine disciple, savner man dog lidt vildskab i analysen, og de alen lange beskrivelser af motiver og farvetoner gør ikke altid læseoplevelsen lige berusende. Men den meget konkrete tilgang til farvefilmen er først og fremmest forfriskende. Som Scott Higgins skriver i sin indledning, er der en tendens til altid at beskæftige sig med det, man ikke kan kommunikere, når talen falder på forholdet mellem farver, film og sprog i stedet for at begive sig ud på farvernes overdrev. Men Scott Higgins befinder sig rigtig godt derude, og bogen er et eksempel til efterfølgelse for dem, der tør give sig i kast med farvernes rolle i moderne filmkunst.

Scott Higgins afslutter sin bog med en perspektivering til den nutidige teknologiske situation, hvor vi bevæger os fra et analogt til et digitalt paradigme. Han argumenterer for, at arbejdet med digital farvebehandling gennemgår den samme udvikling, som det var tilfældet med Technicolor i fyrrerne. Som repræsentant for *the demonstration mode* peger han på Gary Ross *Pleasantville* (1998), mens Coen-brødrenes *O Brother, Where Art Thou?* (2000) ifølge Scott Higgins, i brugen af den nye teknologi, bringer mindelser om film som *The Goldwyn Follies* og *A Star Is Born* og *the restrained mode*. I den optik bliver Martin Scorseses *The Aviator* (2004) (fig. 9) vor tids svar på *GWTW*. Scorseses film bevæger sig fra indledningens *two-color* æstetik mod en farveholdning der mimer *three-color* filmens. Denne meget bevidste og påfaldende leg med farverne udtrykker ifølge Scott Higgins en tilgang til brugen af farver, der minder om den, Selznick og Menzies udfoldede under arbejdet med *GWTW*.

Om det virkelig forholder sig sådan, kan nok diskuteres. I hvert fald fremstår *O Brother, Where Art Thou?* ikke umiddelbart for denne farveelsker som en film med en dæmpet farveholdning. Snarere tværtimod. *O Brother, Where Art Thou?* synes at inkarnere selve farvefilmens potentiale: En film, hvor billedernes varme og gul/brune, let nostalgiske lyd nægter at give slip og tværtimod følger én ud af biografen og langt ind i nattemørket...

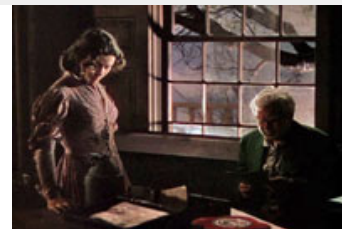


Fig. 8: I forhold til de tidligere farvefilm er *GWTW* en meget mørk film. En ny og mere lysfølsom film gjorde det muligt at bruge skygger langt mere nuanceret end tidligere.



Fig. 9: Scorseses *The Aviator* i *two-color* udgaven.

Fakta

Scott Higgins: *Harnessing the Technicolor Rainbow; Color Design in the 1930s*, University of Texas Press 2007.

 [Udskriv denne artikel](#)

 [Gem/åben denne artikel som PDF](#)

 [Gem/åben hele nummeret som PDF](#)