

# Farvefilm og æstetik

Peter Schepelern

Farvefilmens æstetiske problemer blev debatteret længe før de første egentlige farvefilm blev til; først da Technicolors trefarve-proces blev opfundet i 1932, åbnede der sig for alvor muligheder for at anvende farven som et kunstnerisk virkemiddel. Den første film af normal længde i det nye system var Mamoulians »Becky Sharp« (1935). Reaktionen på farven svarede til reaktionerne på lyden: publikum var begejstret, teoretikerne skeptiske. Bela Balázs anså de første tyve (!) års lydfilm for »en blindgyde, ... en næsten nytteløs tilstand« og mente, at »den ny teknik ikke som stumfilmen havde udviklet sig til en ny kunstart, som afdækkede nye sfærer af den menneskelige erfaring«; men mens lydfilmen helt fortrængte stumfilmen, har sort/hvid-filmen vist sig mere sejlivet og vil muligvis formå at overleve i fredelig sameksistens med farvefilmen. Derfor er de æstetiske problemer omkring de to filmtyper stadig aktuelle. Problematikken synes at bunde i, hvad man kunne kalde publikums naturlighedskrav til filmen kontra teoretikernes kunstkrav. Og undertiden anses disse krav for uforenelige; »kunsten begynder altid, hvor naturligheden holder op« mener f. eks. Henrik Stangerup i en anmeldelse fra 1968.

At filmen begyndte som en sort/hvid – eller i hvert fald monokrom – kunst, skyldes ikke nogen æstetik, men var påtvunget af tekniske omstændigheder. Sort/hvid-filmen var i mange år enerådende, selv om der fra filmkunstens begyndelse blev arbejdet med farveeffekter i form af håndkolorering og tintning. Det sort/hvide er jo en stilisering, eftersom virkeligheden er i farver; men formodentlig fordi denne stilisering var knyttet til filmen fra begyndelsen, blev den opfattet som naturlig og »filmisk«, mens farverne, da de dukkede op, blev opfattet som kunstlede. I de tidlige filmår skulle der endnu kæmpes for filmens anerkendelse som kunstart, og det var denne egenskab som teoretikerne frygtede, at farverne ville anfægte, fordi de forøgede naturlighedspræget i filmen. Flere så filmens sort/hvide kvalitet som det træk, der adskilte filmen fra simpel affotografering af virkeligheden og derved betingede, at den kunne betragtes som en kunstart. I 1924 skrev Balázs i »Der sichtbare Mensch«, at »tanken om den fuldkomne farvefilm bekymrer mig. For det er ikke altid en fordel for kunsten at være naturtro. ... Kunsten består jo egentlig i reduktionen. Og måske lå muligheden for en kunstnerisk stil netop i den almindelige films homogene gråt i gråt.« Men i 1930 taler han i »Der Geist des Films« om »min vildfarelse«: »Det er helt forkert, hvad jeg skrev for syv år siden. Jeg var dengang endnu ikke kom-

met fri af de traditionelle æstetiske begreber og havde i dette tilfælde anvendt billedkunstens formprincipper på filmen. Derfor mente jeg, at »kunstnerisk stil« og nøjagtig gengivelse af naturen var modstridende. I filmen passer dette imidlertid slet ikke.« Balázs blev altså omvendt til at acceptere farverne, men for andre teoretikere – og praktikere – er det noget, som kun bør benyttes i særlige tilfælde. Ernst Iros skriver i »Wesen und Dramaturgie des Films«: »Ved farverne går betydelige værdier tabt i den mangfoldighed, som ligger i den sort-hvide films lys-og-skygge-form. Lys-og-skygge-formen skaber i første række den filmiske virkelighed, som må betragtes som en fra enhver anden kunst forskellig kunstvirkelighed.« Og han anbefaler kun at bruge farverne i forbindelse med »emner og motiver, hvis udformning vinder ved farverne og deres udtryk«. John Huston har for nylig sagt: »Jeg beklager brugen af farver blot for farvens skyld. Naturligvis kræver mange film farver – men ikke simpelt hen *per se*. Det ideelle ville være, at hvert emne havde sin forskellige farve-løsning.« Situationen er ejendommeligt nok blevet den, at teoretikerne mener, at det er farverne og ikke den sort/hvide stilisering, som kræver en særlig motivering. Man kan ofte se det argument fremført, at hvis farverne ikke tilføjer noget til en film (hvad de ganske vist altid ud fra en ikke-vurderende anskuelse gør), burde de være udeladt. Men man kan nok med større ret mene, at hvis der ikke er nogen særlig motivering for at vise f. eks. et rødt æble som et gråt æble, bør man vise det som rødt. Nu hvor farvefilmen har nået et teknisk niveau, som betinger et meget stærkt naturlighedspræg, vil det logiske være at rette kravet om intentionistisk medie-bevidsthed til sort/hvid-filmen. I hvor mange sort/hvid-film er dette stiliseringstræk brugt æstetisk bevidst? Hvor mange er sort/hvide og ikke bare farveløse?

Paul Rotha mente, at farverne »søger at skabe realisme i modstrid med et imagineret medium« og opregner i »The Film till now« (1930) en lang række årsager til, at farven vil betyde et tilbageskridt for filmen, idet han slutter med at udtale sin frygt for, at »realisme vil bemægtige sig virkeligheden i filmen. Ved denne proces vil der kræves mindre og mindre fantasi af publikum«. Lignende motiver ligger bag Dreyers mistillid til farvefilmen. »Det er misforstået at nærme sig farvefilmen med krav om naturlighed«, siger han i artiklen »Farvefilm og farvet film« (1955) og taler om »angst for at slippe naturalismens sikre, men kedsommelige grund«. Han kritiserer de farvefilm, hvor farven bruges til at forøge naturlighedspræget. »Filmen i farver

bliver ikke til kunst ved pinligt nøjagtigt at efterligne farverne i naturen ... Så tit har vi set græsset grønt og himlen blå, at vi somme tider ønskede for en gangs skyld at se himlen grøn og græsset blå, for så lå der måske en kunstners intention bag.« Det gælder stadig filmens kunstneriske prestige! Man kan undre sig over, at naturlighedsbruddet skal foregå netop på farveplanet. Hvorfor ikke fordreje former og lyde? Dreyer roser film som Oliviers »Henrik den Femte«, hvor farven er et funktionelt element i den stilisering, som filmen i det hele taget er præget af; men han efterlyser en større farve-bevidsthed i de film, der *ikke* imiterer billedkunsten; han øjner i farverne en mulighed for at bringe mere fantasi ind i filmkunsten. Men det er som om han ikke kan forestille sig, at farverne kan være i overensstemmelse med naturen (såvidt det er teknisk muligt) og samtidigt være et kunstnerisk udtryk. Man kan nok forklare denne holdning med, at farvefilmen helt op i 50'erne havde et mere eller mindre farvelagt præg. Farverne var ret unuancerede og bastante. Dette betød, at de farvefilm, som lykkedes bedst, var dem, hvor man havde gjort en dyd af nødvendigheden og benyttet den tilsyneladende stilisering, som den uundgåelige nuance-fattigdom medførte, til at stå for en egentlig, æstetisk bevidst stilisering. Historiske kostumefilm, musicals og tegnefilm kunne bruge farverne anderledes overbevisende end f. eks. en nutidskomedie som Wellmans »Nothing sacred« (1937), hvor de orange-brune farver ikke giver megen mening. Anderledes med Curtiz' »Robin Hood« (1938), der er formet som en primitiv men kraftfuld billedbog, og Fords »Flammer over Mohawk« (1939), som minder om farvelagte skillingstryk, svarende til den enkle, folkelige historie, der fortælles. I »Borte med blæsten« (1939) giver de i tidlige technicolorfilm uundgåelige rødlige farvetoner en meningsfuld nostalgisk aura omkring beretningen om den gamle sydstatskulturs »decline and fall«. Filmindustrien var klar over, hvor farvefilmens styrke lå. I præsentationsfilmen »Becky Sharp« var højdepunkterne et militærbal under Napoleonskrigene, og en samtidig anmelder (André Sennwald) skriver: »Farven er på sit nuværende udviklingsstrin næsten ideel til fremstilling af fantasi-film og den sentimentalt romantiske historie. Men jeg tror, den er bestemt til at være mere end det. Det næste store skridt fremad må være i retning af realisme.«

Man går i reglen ud fra, at en farve-gengivelse af virkeligheden er mere naturlig (og følgelig også mere realistisk) end en sort/hvid gengivelse; men der er også divergerende anskuelser. F. eks. hævder Stephenson & Debrix i deres bog »Filmen som

kunstart« (1965) at »det er vigtigt at forstå, at farver på film ikke er »naturligere« end sort-hvid«. Og de argumenterer ud fra det noget skrøbelige argument (som også Dreyer anfører), at »ingen af de farvesystemer, der bruges i øjeblikket, kan præcist gengive spektrets skala« og selv om de kunne, »ville resultatet på lærredet alligevel ikke svare til virkeligheden. For det første ser man på en anden måde i en mørk biograf end ude i hverdagen. For det andet har farverne på lærredet noget strålende over sig, fordi de frembringes af lys, der skinner gennem et gennemsigtigt materiale«. Man kan indvende, at former og rum i filmen heller ikke svarer til den faktiske virkelighed; og selv om filmens farver er væsentlig mere nuancefattede end virkelighedens, er denne fordrejelse dog langt mindre end den, som det sort/hvide bevirker, hvor en egenskab ved den faktiske virkelighed helt negligeres.

Farverne har tilspidset problematikken omkring film og realisme: faktisk virkelighed kontra filmisk virkelighed. Peter Ustinov har fortalt, at han lavede »Billy Budd« i sort/hvid, for at den skulle synes mere virkelig. Den italienske neorealisme var sort/hvid og dokumentarfilm-genren har kun tøvende accepteret farverne. Rotha mener ganske vist ikke, at farverne »vil ændre dokumentarfilmens grundprincipper«, men frygter alligevel, at »dokumentarfilmen vil synke ned i det morads af slet teori og ulogisk argumentation, som kendetegner nutidens spillefilm«, nu hvor »farven allerede er blevet manøvreret ind på plads i den kommercielle filmproduktion« (»Documentary Film«, 1936). Også en filmrealismens forkæmper som Siegfried Kracauer er skeptisk. Hans »Theory of Film« (1960) beskæftiger sig kun med sort/hvid-film, men på første side noterer han dog, at »naturlige farver, som kameraet opfanger dem, har en tilbøjelighed til at svække snarere end at forøge den realistiske virkning, som sort-hvid film er i stand til at fremkalde«. Modsat opfatter Stephenson & Debrix sort/hvid-kvaliteten som en mulighed for at »gøre virkeligheden mindre skarptandet« og mener, at Franjus slagteri-kortfilm »Le sang des bêtes« »ville have været uudholdelig brutal, hvis filmen havde været i farve«. Om farver eller sort/hvid er mest realistisk, er formodentlig umuligt at afgøre kategorisk; men man kan konstatere at visse konventioner er knyttet til anvendelsen og opfattelsen af disse film-typer. Farver og sort/hvid har efterhånden fået en række traditionelle eller klichéagtige »betydninger« ligesom så mange andre komponenter i det såkaldte filmsprog; det sort/hvide skal ofte befordre den sociale realisme, som biografannoncerne karakteriserer som »usminket« og »kras«, det gælder f. eks. skrappe high-brow voldsfilm som Lumets »Højen« og Brooks' »Med koldt blod«. Desuden vil man i forbindelse med sort/hvid-film ofte høre tale om »stregthed« i modsætning til farvernes livlighed. Susan



Sontag taler i en artikel om Bressons »kulde«, »askese«, »renhed« og »kræsenhed« og tilføjer »det er næsten umuligt at forestille sig en Bresson-film i farve«. Man kan i den anledning notere sig, at askesen ikke synes at være mindre dominerende i farvefilmen »Barnebruden«, men tværtimod har fået farvespektret som medium. Farverne med deres varme-kulde skala anses for mere egnede til at udtrykke noget emotionelt end noget intellektuelt; omvendt står det sort/hvide undertiden for den avancerede intellektualisme (»Min nat hos Maud«!). Måske er det grunden til, at det traditionelt betragtes (betragedes?) som god smag at foretrække sort/hvid for farve. Ikke mange cineaster ville istemme det protestbrøl, som sort/hvid-film ofte fremkalder ved midnatsforestillinger i visse københavnske biografier.

De farvefilm, som først vandt det intellektuelle publikums bifald, var raffinerede særtilfælde som »Henrik den Femte« og den japanske »Ingen kan tvinge et hjerte«; men det sidste årti har forholdet ændret

Fra Richard Brooks' »Med koldt blod«: »usminket« og »kras« realisme!

sig. Farvefilmen er dominerende, men en film med en meget udsøgt og raffineret farveanvendelse vil ofte blive stemplet som »æstetiserende« (»Elvira Madigan«!), og der vil – med mærkbar afsmag – blive talt om »lækre farver« (Lelouch!), som om en forfinet farvebehandling i sig selv var noget suspekt og gav anledning til at betvivle ægtheden af det kunstneriske engagement. Betegnende er Kenneth Tynans kritik af »Den røde Ørken«. Han opfatter kunstneren Antonioni som sammensat af en æstet og en socialist, som begge kom til deres ret i den sort/hvide »Ukendte nætter«, men det går galt i farvefilmen. »Socialisten i ham hævder, at den industrielle udvikling er nyttig og nødvendig; den borgerlige æstet betragter den først som et fjendtligt uhyre, som udspyr skyer af giftig røg, men indser snart efter, at den vil danne en henrivende baggrund for Monica Vitti.«

Anvendelsen af farverne er afhængig af deres muligheder som kommunikationsmidler. Som *eksakt* kommunikation er funktionen dog yderst begrænset. Flag, uniformer og trafiklys gør brug af farverne i en bestemt – på forhånd fikseret – betydning. Ligesom det er tilfældet med musikken, har farverne ikke på forhånd nogen betydning knyttet til sig. Det røde trafiklys betyder kun Stop! ud fra almindelig vedtægt (og står formodentlig i Færdselsloven); ved man det ikke, kan man ikke finde frem til denne betydning, uanset hvor længe man analyserer den røde farve. Farvernes kommunikative funktion på film består i den helt elementære kommunikation af virkelighedens farver. Skal filmen f. eks. kommunikere, at et æble er rødt, kan det kun ske via farvefilm. Farven kan medvirke til at gøre virkeligheden på film lettere genkendelig i kraft af det forøgede naturlighedspræg; Arnheim har i »Art and visual perception« gjort den rammende iagttagelse, at »man er ofte i vildrede, når man ser en sort/hvid-film og skal identificere den mærkelige mad, skuespillerne har på deres tallerkner«. En helt elementær anvendelse af farven findes i »Grand Prix«, om hvilken Frankenheimer har udtalt, at han lavede den i farver, for at man skulle kunne skelne racerbilerne fra hinanden.

Eisenstein har beskæftiget sig med spørgsmålet, om farverne har betydninger, om bestemte associationer og følelser knytter sig til bestemte farver. I »The Film Sense« undersøger han, hvilke betydninger man forskelligt steder og til forskellige tider har tillagt den gule farve, og kommer til det resultat, at i forholdet farve/betydning er det »ikke de *absolutte* relationer som er afgørende, men de *vilkårlige* slægtskaber inden for et system af billeder som dikteres af det særlige kunstværk«, for der findes ingen »altgennemtrængende lov om absolutte betydninger og korrespondancer mellem farver og lyde – og absolutte relationer mellem disse og særlige følelser«. Hvilket indebærer, at filminstruktøren ikke kan kalkulere med, at en bestemt farve vil fremkalde en bestemt betydning eller følelse hos tilskueren. Derfor kan man alligevel godt se farverne anvendt ud fra en række traditionelle betydninger, såsom at rød associeres med blod, ild, kærlighed, lidenskab, forbrydelse, krig; dvs. visse fysiske stoffer associeres med menneskelige aktiviteter og sindstilstande. Grøn associeres med græs, natur, livskraft, sundhed; blå med vand, is, himmel, fjernhed, ro osv. Men disse almindelige forestillinger er jo meget vage (grøn kan også være et sygdomssymbol). Man kan desuden arbejde ud fra farvernes temperatur-betydninger, efter hvilken rød er varm og blå er kold. Men så er man ovre i det tautologiske, idet farverne ikke har temperaturer i fysisk forstand, og man derfor kun kan tale om, at rød er en varm farve, når vi ved »varm farve« forstår f. eks. den røde. Alligevel ligger disse uholdbare men konventions-betingede betydning-

ger bag farveanvendelsen i mange film.

Farverne kan i vid udstrækning anvendes som et af den filmiske fortællers elementer. Stiliseringseffekten er tidligere omtalt; den kan også bero på farveeksperimenter som i »West Side Story«, »Pigen på motorcyklen«, »Her har du dit liv« og »Manden og kvinden«, hvor der bruges urealistiske farver og tintning. Farverne kan skabe dramatisk effekt, som det ofte er tilfældet hos Hitchcock (»Marnie«), Douglas Sirk (»Dårskabens timer«) og Chabrol, som i et interview har opstillet følgende tommelfingerregel om farveeffekt: »Det er meget enkelt at lave chokeffekter med farven. Man skal vide, at i almindelighed er den røde farve ophidsende. Gult skaber frygt, især hvis man pludselig udsætter et menneske for den. Og sort gør én endnu mere bange, den er skrækindjagende.«

Farverne kan også ligesom andre komponenter i den filmiske fortælling (kamerabevægelser, klipning, musik etc.) markere den filmiske fortællers intentioner. Fortælleren *styrrer* tilskuerens opmærksomhed i bestemte retninger og fremhæver visse elementer i filmen på andres bekostning. I »Bag jerntæppet« benytter Hitchcock farverne til at understrege det trøstesløse i det land, hvor handlingen udspringer, DDR; Folke Isaksson mener (i »Politik och film«) ligefrem, at farven er brugt som et agitationsmiddel. Farverne kan medvirke til at skabe en følelsesmæssig baggrund for filmens »tone«: de gråbrune billeder i Martin Ritts minifilm »Oprør i minen« svarer til den fattigdom og fornedrelse, der skildres, men er samtidig realistiske; kulminebyer har den farve. I Billy Wilders »Sherlock Holmes' Privatliv« giver de dæmpede, tåget-grumsede farver en autentisk viktoriansk patina, men anslår tillige filmens melankolsk-nostalgiske grundtone. Farverne vil – ligesom undertiden incidentalmusikken i film – være brugt dels af realistiske årsager, dels af tematiske. De skal både gengive en farvet virkelighed, samt være et af fortællerens midler til at styre vores opmærksomhed mod filmens tema, et af hans midler til at »farve« sin fortælling – havde jeg nær sagt! Ligesom musikken kan farverne understrege og uddybe, men har sjældent en selvstændig funktion i filmens tematik. Det er dog tilfældet i »Den røde ørken«, hvor farvernes dobbeltfunktion som realistisk og tematisk medium er skyld i visse kommunikationsproblemer. Filmen fortæller om en neurotisk kvinde; men i stedet for at redegøre for hendes sygdom viser instruktøren farverne omkring hende som et udtryk for den. Den livløse grå og mørkerøde er det sygdomsunivers, hun færdes i. Antonioni går så vidt i subjektivering af farveopfattelsen, at han maler naturen om, så vi ser en gråmalet frugtstand med gråmalet frugt og et soveværelse hvor alt pludselig er lyserødt, således som hovedpersonen oplever det. Ian Cameron har påpeget det problematiske ved en sådan

anti-realisme: »Når jeg pludselig får øje på grå æbler, reagerer jeg ikke først på det, de symboliserer, men simpelt hen fordi de ser pudsige ud.« Filmens kommunikation er afhængig af, at man går ind på de »vilkårlige relationer«, som instruktøren arbejder med. En lignende tematisk farveanvendelse benytter Hitchcock i »Marnie«, hvor den røde farve er et signal for heltindens trauma. Her er en dobbelthed i funktionen, idet farverne i almindelighed bruges dramatisk og stemningsangivende, mens den røde farve specielt har en dramaturgisk funktion som igangsætter af visse processer på filmens handlingsplan. I fabel-filmene »En dag kom en kat« er der også i selve filmen opstillet en række betydninger til farverne, som handlingsgangen spiller på.

I »Filmen som kunstart« nævnes Wylers »Jezebel«, hvor heltinden vækker opsigt på et bal ved at komme i rød kjole. Selv om det er en sort/hvid-film, ser vi kjolen som rød, hævder forfatterne. Men vi kan ikke opfatte kjolens grå farve som netop rød, hvis det ikke blev sagt i filmen, at den *var* rød. Det er altså ikke billedet, men dialogen som kommunikerer med os. Resnais har fortalt, at han ikke gjorde forsøg på at beregne eller skabe særlige farvevirkninger i »Muriel«. Demy lod derimod hver detalje i »Pigen med paraplyerne« afstemme efter helheden og i »Pigen fra Rochefort« var den halve by blevet malet om. Men trods de modsatte fremgangsmåder vil farverne under alle omstændigheder bidrage til at karakterisere miljøet og anslå en stemning, hvad der selvfølgelig burde mane *den* instruktør til eftertanke, som lader tilfældet bestemme farverne. Også farverne på klædedragten har betydning, som led i personkarakteristikken; se f. eks. de to kvinder i Minnellis »De kom løbende«, den ene spraglet klædt, den anden behersket, svarende til personernes psyke. I »Telefonen ringer kl. 23« lod Hitchcock heltindens kjoler blive mere og mere dystre i farven for at beskrive hendes stadig mere håbløse situation. I Douglas Sirks »Med kærlighedens ret« er en ung pige i sjælekongflikter, og instruktøren lader spektrets farver fra en mosaikrude falde på hendes ansigt. I »Manden i månen« lader Godard Belmondo male sig blå i ansigtet. Farven skal kommunikere »noget«, som ikke kan udtrykkes anderledes.

Mange teoretikere har givet deres ideer om farvefilmen normativt udtryk. Stephenson & Debrix fortæller eksempelvis med løftet pegefinger, at »farverne bør ikke bruges til at efterligne naturen, men som et menneskeligt udtryk«. Jeg vil nøjes med at fastslå, at farven i filmen synes at være et område, hvor problematikken omkring filmens virkelighedsgengivelse er mest påtrængende. Farven er et element i den filmiske virkelighedsgengivelse og et element i den filmiske fortælling og har derfor den dobbeltrolle, både at tjene som medium for realismen og for abstraktionen. ■