

Når farven gi'r mening

Kassandra Wellendorff tager os med på en rejse i filmens æstetiske farve-univers.

Lige siden farvefilmen blev opfundet, har der blandt filminstruktører og teoretikere været diskussion om, hvorvidt farver var en hindring eller en hjælp for filmens forsøg på at udfolde sig kunstnerisk. Var filmen et teknisk fænomen, der skulle bestræbe sig på at reproducere virkeligheden eller skulle det hellere prøve at etablere sig som en selvstændig kunstart?

Farver på film havde der været længe før farvefilmen blev opfundet. De gamle stumfilm var ofte tintede i forskellige farver, naturalistisk, alt efter det var dag eller natsscener, tematisk, alt efter om det var romantiske eller nervepirrende scener.

Da farvefilmen blev opfundet, vakte det – præcis som da lyden blev opfundet – ikke kun jubel, men også foragt. De instruktører, der i deres film tilstræbte naturalismen hilste opfindelsen velkommen. Nu kunne film endelig illudere virkelighed. Andre instruktører var knap så begejstrede, man mente, at det netop var filmens begrænsning som virkelighedsgengivelse, der muliggjorde filmkunsten. Film skulle for at etablere sig som en selvstændig kunstart tilstræbe en abstraktionens stil istedet for gennem tekniske opfindelser at tilnærme sig virkeligheden.

Filmteoretikeren Béla Balász skriver i sit 'fragmentariske efterskrift' til *'Der sichtbare Mensch'*, at

(...) die Errungenschaften der Technik unterwegs haben dem Film mehr geschadet als genützt. (...) In der Reduktion besteht ja eigentlich die Kunst. Und vielleicht war gerade im homogenen Grau in Grau des gewöhnlichen Films die Möglichkeit eines künstlerischen Stils gegeben?

Man kunne indvende, at instruktørerne jo bare kunne lade være med at bruge farverne, hvilket mange også gjorde. Farvefilm slog først for alvor igennem i 60'erne. Men om det så var af kunstneriske eller økonomiske grunde, er ikke altid til at gennemskue.

Dreyer, der aldrig fik realiseret en farvefilm, advarer også mod brugen af farver på film:

'Den store kunstneriske oplevelse – farvemæssigt set – har filmen mulighed for at blive, når det er lykkedes den helt at frigøre sig naturalismens favntag (...) Først da kan farverne hjælpe spillefilmen til at få fodfæste i det abstraktes verden, der hidtil har været lukket for den.'

Han havde altså ikke noget imod, at man brugte farver på film, men man skulle kun bruge dem, når de virkelig var ladede med betydning. Ellers blev resultatet 'farveladefilm'.

Det jeg i denne artikel vil se på, er eksempler på film, hvor farverne ikke kun er brugt for at efterligne virkeligheden, men brugt som bevidst virkemiddel, der er med til at udvikle det kunstneriske filmsprog. Før jeg går ind på de enkelte farvers betydninger, vil jeg starte med at fremhæve to instruktører, der begge har en meget bevidst brug af farver i deres film: Lars von Trier, der altid sparer på farverne og Ingmar Bergman, der arbejder med en meget stærk farvesymbolik.

Lars von Trier

Lars von Trier efterkommer Dreyers intentioner om at spare på farverne, før de virkelig er ladede med betydning. Hans første film er holdt i monochrome farver og først i *Medea* og *Europa* slipper han farverne løs. I

begge tilfælde som kontrast til monochrome flader.

I *Europa* bruges den røde farve i de dramatiske højdepunkter, standningen af toget (metafor for selve handlingen), hvor kun nødbremsen er rød og faderens selvmord i badekaret, hvor kun blodet er rødt. Herudover bruger han farverne til at adskille forskellige planer, f.eks. Kat og Leopold fra omgivelserne omkring dem eller ved at sammenstille planer: I bryllupsscenen er kun Kat og Leopold i farver, bryllupsgæsterne er i sort/hvid. Pludselig rejser en varulv sig op og klapper, han er som brudeparret i farver. Dette skaber den mening, at Leopold ved at gifte sig med Kat samtidigt har giftet sig med en varulv.

I *Medea* bruges den blå farve som dramatisk beslutsomhed og dominans hos Medea. Produktionen er holdt i meget afdæmpede farver og kun når Medeas følelser er hedest, springer de frem. I strandscenen, der er produktionens Point of no Return, bruger han som i *Europa* farverne til at adskille og sammenføje to planer. Medea er placeret i et ekstremt blåt farvet billede, Jason i et grønt. Herefter smider Medea først sin kappe og dernæst sig selv ind i Jasons grønne univers. De hengiver sig til hinanden i takt med at farverne bliver monochrome og sammen med de andre filmiske virkemidler fjernes virkelighedssansen, og der skabes et abstrakt rum omkring personerne. Reallyden fjernes, der skabes rumforvirring v.h.a. chromakey: baggrunden for personerne ændres: græsset er der, hvor himlen burde være og begynder pludselig at bevæge sig. Man aner overhovedet ikke, hvad der er op eller ned. Real-

lyden bliver pludselig lagt på, Jason genfinder jordforbindelsen og gennemskuer Medea, han træder tilbage og slår Medea fra sig. Herved havner han i et blåt farveunivers, hvor Medea stadigt befinder sig i det monochrome. De har altså byttet farver. Jeg ville tolke denne ombytning, som at Medea har brug for Jason til at fuldføre sin hævn mod ham. Hun har indtil nu opført sig mandigt og handlende, men hun er ikke i stand til at bære giftkronen ind i borgen til hans nye kone Glauce. Hun lader altså Jason et øjeblik føle sig stærk og overtage hendes projekt, mens hun spiller svag.

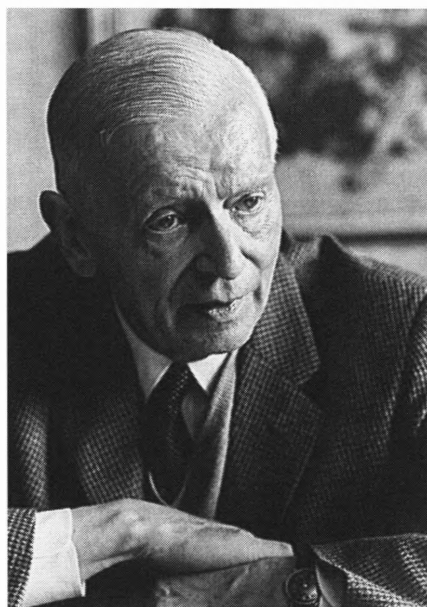
Ingmar Bergman

Bergman gør især i farvefilmene, *Hvisken og Råb*, *Berøringen* og *Høstsonaten* kraftigt brug af farvernes værdi som filmiske virkemidler.

I *Berøringen* er det farven grøn og samspillet mellem rød og hvid, der er det mest fremtrædende. Efter at hovedpersonen Karin har konfronteret sin mors død, sidder hun grædende på en hospitalsgang, hvor hun for første gang møder David, den mand, hun senere bedrager sin mand med. Han forelsker sig i hende ved første øjekast. I denne scene har Karin en rød jakke på udover en hvid bluse. Næste gang hun møder manden, er han inviteret til middag hos hende og hendes mand. Hun konverserer ham i en hængesofa, her har hun et hvidt sjal ud over en rød kjole. Han spørger, om hendes ægteskab er lykkeligt, og hun bekræfter overfladisk. Hun er ikke ærlig, viser det sig. Næste scene indenfor har hun taget det hvide sjal af, nu siger manden direkte til hende, at han er forelsket i hende. Hun bliver forfjamsket, mister mælet, hendes datter afbryder hende for at spørge, hvilke vinglas de skal bruge til maden, hun siger nu med mere fast stemme, at de skal drikke hvidvin. Bergman spiller på den røde og hvide farve således, at når hun bærer følelserne udenpå og derfor er sårbar har hun rødt på, men når hun har genoptaget sin facade, dækker hun den røde farve med den overfladiske hvide.

David bliver i filmen forbundet med farven grøn. Han bor i en lejlighed med grønne vægge. Efter at Karin og David har været adskilt et stykke tid mødes de i en kirke, han er med til at restaurere. Her viser David Karin en Mariafigur, hvis mave vrimler med grønne biller, ved

at tale om billerne sammenligner han Karin med Mariafiguren. Scenen starter i brunrøde nuancer, hvor Karin er alene i kirken. Kameraet tilter ned af Mariafiguren og under selve kameragangen skiftes den brune tone ud med en grøn, hvorefter David træder ind i kirken. Han kommer altså ind med den grønne farve og begynder at tale om ubehagelige grønne biller. Således bliver konnotationen ubehag tilknyttet farven grøn i denne scene. Senere i filmen har David forladt Karin. Hun troppe op i hans lejlighed, der er forladt og tømt for møbler. Karin vises i disharmoniske kompositioner med de grønne vægge som baggrund. Hvide dørkarme skærer disharmonisk gennem billederne og fremhæver den grønne farve. På lydsiden høres en



enerverende maskinlyd, der forstærker indtrykket af Karins ubehag ved situationen.

I *Høstsonaten* ankommer en mor for at besøge sin datter, hun ikke har set i mange år. Huset, datteren bor i, er rødt. Moderen træder ind i det i en gul klædedragt med en gul kuffert. Det rum, hun skal bo i, har gule vægge. Hele ankomstszenen er holdt i en sepia-toning for at fremhæve den idylliske efterårsstemning, men da moderen træder ind i hendes rum, ændres tonen og væggenes gule farve træder grelt frem, nu ikke i rødtone, men i grøntone (ligesom i *Berøringen* kommer farveskiftet ikke efter et klip, men ændres gradvist i ét billede, så selve overgangen ikke mærkes så tydeligt). Moderen kommer ved første øjekast med noget gult til et rødt hus. Men huset viser

sig at være gult indvendigt. Hvis vi ser på disse farver i relation til filmens tema, passer det sammen. I første halvdel af filmen tror vi, det er moderen, der er falsk og ufølsom, men i anden halvdel af filmen, viser det sig at være datteren, der er ude af stand til at tilgive moderen og bryde facaderne. Som huset er datteren ved første syn kærlig, men ved nærmere eftersyn bitter og kold.

I *Hvisken og Råb* ligger en kvinde for døden, hendes sygdom er projiceret ud på husets vægge og gulv, der alle er holdt fuldstændigt i rødt. I huset passer hendes to søstre hende, de sørger for, at hende selv og hendes hvide natkjole holdes ren. Man kan sige, at hele filmen forestiller søstrenes indre betændte sår, der springer op, da de konfronteres med søsterens sygdom og død.

De mange røde scener indenfor i huset kontrasteres med flashbacks i form af udendørsscener, hvor søstrenes mor går rundt i en helt grøn park i en blændende hvid kjole. På lydsiden fortælles, hvor kold og overfladisk hun virkede på den syge. Disse scener er fortrinsvis holdt i totaler, mens de røde scener er holdt i halvtotale og nærbilleder. Grøn bruges altså sammen med totalbilleder som overflade og kulde, mens rød sammen med nær og halvtotale bruges som lidelse og følelser.

Konstante eller relative betydninger?

Der har altid været diskussion om, hvorvidt farver fremkaldte konstante følelser hos publikum eller ej. Om en bestemt farvetoning har en bestemt symbolsk værdi.

Méliès skrev i stumfilmens dage en hel lille håndbog, der gav anvisninger på, hvilke farver, der passede til hvilke stemninger, dele af psykoanalysen opererer også med farver som havende iboende konstante betydninger.

Eisenstein forklarer i sin bog *'Film Sense'* i kapitlet *'Color and Meaning'*, at farvers symbolske betydning altid afhænger af hvilken sammenhæng, de er placeret i. Han gennemgår farven gul ved at sammenligne eksempler fra teatret, maleriet og litteraturen og konstaterer, at den bruges vidt forskelligt. Her kommer han ind på begrebet, *'ambivalent meanings'*. At et virkemiddel kan have to modsatrettede betydninger:

'The same concept, meaning or word equally represents two opposites that are mutually exclusive.'

Denne teori stammer fra kinesisk filosofi (Yin og Yang). Alt skal indeholde sin modsætning for at der kan herske harmoni. Således også med farver. (Ved mit undervisningsarbejde i Filmvidenskab har jeg ofte lavet forsøg med eleverne, hvor de frit skulle associere efter en given farve. I samtlige tilfælde blev der associeret til modsatrettede betydninger).

Eisenstein slutter sit kapitel af med at konkludere, at betydningen af en farve altid må ses ud fra det overordnede værks tema og idé.

Rudolf Arnheim kommer til den samme konklusion som Eisenstein i bogen *'Art and visual Perception'*:

'The same color in two different contexts is not the same color (...) This means that the identity of a color does not reside in the color itself but is established by relation'.

Man kan prøve at forestille sig det utal af elementer, der kan have indflydelse på, hvordan vi opfatter en farve: De andre farver, der omgiver farven, kompositionen, farven er placeret i (der kan være mere eller mindre disharmonisk), det objekt farven sidder på, de replikker personerne har, hvilke klip, der er kommet umiddelbart før og efter den pågældende scene og endelig hvilke andre situationer farven har været præsenteret i gennem filmen.

Altså ikke nok med at en farve i sig selv kan have to modsatrettede betydninger, filmmediet i sig selv rummer også utallige muligheder for at ændre farvens iboende betydninger i samspillet med filmens andre virkemidler.

Jeg vil nu gøre Eisenstein nummeret efter og vil istedet for at tage udgangspunkt i farvers generelle symbolik, finde skiftende eksempler på farvers betydninger.

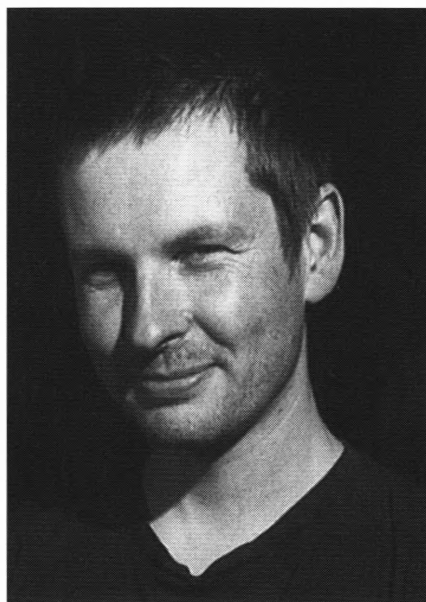
Farven rød

I *Hvisken og Råb* brugte Bergman farven rød som lidelsens farve. I *Fanny og Alexander* bruger han den anderledes. Henimod slutningen af filmen ser vi Alexander og hans mor i et helt rødt værelse. De er begge sluppet væk fra den onde præstefader. Da ankommer to politimænd for at fortælle, at præsten er død. Moderen og bedstemoderen går ind i et grønt værelse sammen med politimændene, mens Alexander forbliver i det røde rum. Meddelelsen om døden fremkalder forskellige følelser hos henholdsvis moderen og Alexander. Da Alexanders rigtige far døde, lå li-

get i et grønt værelse. Sorg og grøn er altså på forhånd blevet kædet sammen. Men Alexander sørger ikke som sin mor over præstens død, han forbliver i det røde rum, som bliver en positiv farve.

Filmen *Marnie* af Hitchcock handler direkte om farven rød. Hovedpersonen får angstanfald, hver gang hun konfronteres med farven rød, det viser sig, at farven minder hende om en fortrængt hændelse, nemlig at hun som lille har dræbt en voksen mand for at forsvare sin mor, der var luder.

David Lynch bruger farven rød, som noget hemmeligt og dragende, ofte seksuelt og kvindeligt, der står i grel kontrast til logiske systemer, visuelt vist f.eks. i drømmesekvenserne i *Twin Peaks*, der foregår i et



rum med tunge røde gardiner og et skakternet gulv. Gardinerne og den røde farve bliver dragende, fordi de skjuler noget hemmeligt, der ikke kan begribes med en skakternet logisk tankegang.

Sammensætningen er også brugt i *Blue Velvet*, hvor Dorothys lejlighed er indrettet på samme måde. I denne film bruges farven rød også som kontrast til den blå. Den blå farve bruges som fetischistisk overfladefarve, der dækker over den farlige røde. Den røde bliver sammen med billederne i starten af filmen noget truende, der samtidigt virker ekstremt dragende for filmens hovedperson.

Her er det altså samspillet mellem to farver, der skaber betydningen. Ellers bruges rød oftest sammen med hvid, hvor hvid er en neutral, følelseskold farve. Bergman bruger

dette modsætningspar i *Hvisken og Råb* og i *Berøringen*.

Farven gul

Lars von Trier bruger en grumsetgul farve i *Forbrydelsens Element*. Bent Fausing tolker i bogen *Drømmebillede* farven som en uren farve, der sammen med filmens andre virkemidler er med til at opløse den historie hovedpersonen prøver at fortælle sin analytiker.

Tilskueren '(...) higer efter at gøre farven ren, forbrydelsen klar og historien entydig (...)'

I *Marnie* er den gule farve brugt som en advarselsfarve i scenen, hvor Marnie går hen ad en hotelgang med en gul taske. Kameraet følger tasken i nær og vi ser ikke, hvem Marnie er. Det viser sig da, at tasken er fuld af stjålne penge og at den indeholder et guldteui med falske identitetspapirer. Marnie viser sig trods sit tro skyldige ydre at være kleptomane og hele tiden at skifte identitet. Her er farven gul altså både brugt som signalfarve og som falskhedens farve.

I *Høstsonaten* blev farven gul også brugt som falskhedens farve.

I *Blue Velvet* bruges farven på samme måde, da vi hører om 'the yellow man', en politimand med skrigende gul jakke, der viser sig at samarbejde med forbryderne.

I *Fahrenheit 451* af Francois Truffaut er farven brugt som en positiv oprørsfarve. Filmens farvebrug er meget stileret, den er rensset for mellemnuancer i farverne. En grå-blå virkelighed med farven rød som terroren, der holder menneskene nede. Når farven endelig bruges, er det, når der er følelser tilstede. Når menneskene ikke vil finde sig i deres tilværelse. Hovedpersonens kone og hans veninde, der spilles af den samme skuespiller, har begge gule kjoler på. Konen gør oprør ved at spise gule selvmordsspiller, veninden ved at være spontan og ærlig. Hun adskiller sig såvel åndeligt som visuelt fra andre mennesker. Dette vises tydeligt i scener, hvor hendes gule tøj stikker sig på de grå-blå farver.

I *Den røde Ørken* af Antonioni har hovedpersonen malet væggene i sin tomme butik med kaotiske røde pletter. Da hun herefter går ud på gaden, er den malet fuldstændigt grå. Hun forsøger forgæves at få sine følelser og sit oprør ud i den grå verden, der omgiver hende. Hun er syg, men hendes sygdom projiceres ud på samfundet omkring hende. Fabriksrøgen er kraftig gul og et skib har

hejst et gult karantæneflag. Rød bliver oprøret og følelsernes farve, mens gul bliver metafor for samfundets 'sygdom'.

I *Biavleren* af Theo Angelopoulos bliver farven gul brugt som symbol på de drifter, grækerne har liggende under den kolde blå overflade, drifter, der hele tiden presser på for at komme ud. Farven gul kobles sammen med bier og honning, der både er stikkende farligt og sødt. Filmens huse ligner bikuber og hele filmen er holdt i blå, grå og gule nuancer. En verden af gult pakket ind i blåt. Her indeholder farven gul altså to modsatrettede betydninger. (jvf. artiklen Grækenland i krampe, Kosmorama 185, 1986).

Farven blå

Solaris af Andrei Tarkovsky spiller på modsætningen mellem de brune og de blå farver. De brune er knyttet til kvinden, jorden og følelserne, mens de blå er knyttet til rummet, havplaneten Solaris, teknikken og det mandlige rationelle, ufølsomme. Hovedpersonen har mistet forbindelsen til sine følelser og sine forældre: På sin rejse til planeten Solaris konfronteres han med sine fortidige følelser i skikkelse af hans afdøde kone, hans klædedragt ændrer sig fra blå til brun og han bliver mere menneskelig.

I *Medea* var farven blå også brugt mandigt og beregnende.

I *Blue Velvet* nævnte jeg, at farven blå blev brugt som fetichistisk overfladefarve, der dækkede over noget hemmeligt. Dorothy har blå øjenskygge på, synger om en kvinde, der var klædt i 'blue velvet' og har selv en blå fløjlsmorgenkåbe. Da Jeffrey betragter hende skjult i et klædeskab, tager hun både tøj og paryk af og afslører i sit halvmørke røde rum en krop, der ikke svarer til hendes ydre. Da hun synger på natklubben er den side, der vender ud mod publikum blå, idet lyset på hende er blåt, mens baggrunden, det, der befinder sig bag hende, er rødt. I en anden scene har Jeffrey en samtale med Sandy på et cafeteria, hvor han prøver at overtale hende til at deltage i hans leg som detektiv. Her leges der igen med blå og rød: billedkompositionen er lavet således, at rummet mellem deres ansigter er blåt og bag deres hoveder er rødt. Deres facader er blå og høflige, mens deres lyster er farlige.

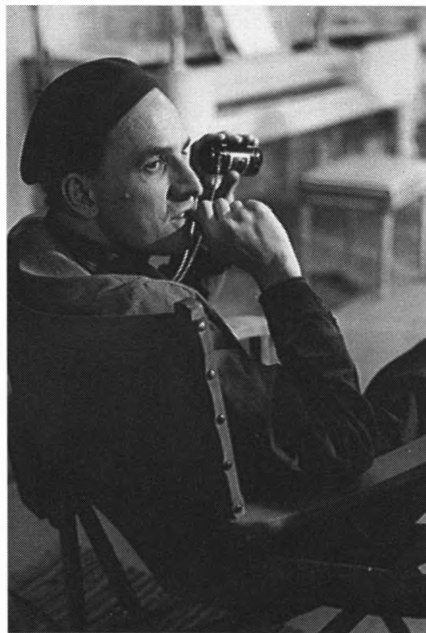
I filmen *Hush-A-Bye Baby* af Mar-

got Harkin knyttes den blå farve sammen med Jomfru Maria og katolicismen. Noget overvågende og heligt straffende, der skræmmer hovedpersonen, da hun er gravid og prøver at skjule det for omverdenen.

Farven grøn

I *Marnie* har Marnie grønt tøj på, når hun besøger sin mor, replikkerne viser, at hun stadig er et barn overfor sin mor. I *Høstsonaten* har datteren også grønt tøj på, mens hun spørger sin mand, om man aldrig holder op med at være barn, med at være mor og datter. Den grønne farve bliver her brugt som et tegn på umodenhed.

En anden betydning grøn bliver brugt i så vi i eksemplet fra *Fanny og*



Alexander, hvor farven grøn blev koblet sammen med sorg og død, og i *Berøringen*, hvor biller og ubehag blev knyttet til farven.

I *Hvisken og Råb* blev farven brugt som en illusionens overfladefarve sammen med brugen af totalbilleder.

Med farverne rød, gul og grøn var det let at finde modsatrettede betydninger, mens det var sværere med farven blå.

Men ellers skulle eksemplerne give et indtryk af, hvor forskelligt de bruges fra film til film. Mest bemærkelsesværdigt er det, når en instruktør som f.eks. Bergman formår i samspillet med de andre filmiske virkemidler at skifte betydningen af en farve (her tænker jeg især på farven grøn) radikalt fra den ene film til den anden.

De tre grundfarver danner harmoni

Arnheim skriver i *Art and Visual Perception* at tilstedeværelsen af alle tre grundfarver i et maleri skaber harmoni. Hvis vi prøver at overføre dette til film, kunne vi sige, at man ved at holde igen på en farve kan skabe disharmoni, der så igen kan oprettes, når farven får lov at træde frem på lige fod med de andre farver.

Lykken af Agnes Varda er nok den film, jeg har set, der gør kraftigst brug af både de enkelte farvers symbolik og effekten af samspillet imellem dem. Filmen bruger farverne grøn, blå, rød og gul ekstremt stiliseret.

Anslaget viser et uskarpt totalbillede af en familie helt klædt i rødt, der går på gul mark. Dette krydsklippes hurtigt med nærbilleder af gule solsikker. Farven blå er ikke tilstede. Den gule farve er positiv, objekterne farven sidder på er mark og blomster. Men lydsiden er påtrængende og en anelse skærende. Skår i idyllen.

I løbet af filmen opløses familien, manden får en elskerinde og konen begår selvmord, da hun finder ud af det. Herefter bliver elskerinden den nye kone og familien prøver at heles igen. Vi præsenteres for en scene, hvor den nye familie er på skovtur. Alle er nu klædt i blåt, træerne er sorte og kaster lange skygger, den grønne farve skimtes i det fjerne, musikken er tragisk og stemningen mildest talt trist. Manden roser sin kone og fortæller hende, at nu kan hun 'tæmme børnene'. Træerne vækker fængselsassociationer og farven blå bliver trist. Der er en lille bitte smule rødt tilstede i scenen. En lille plastikbold, der hele tiden skubbes væk bag personerne.

I en af de sidste scener ser vi familiens blå bil køre ind i en gul efterårsfarvet skov. Først er billedet næsten helt blåt, så overtager de gule blade billedet. De voksne er i blåt, børnene har rødt tøj på. Situationen er ændret, børnene har fået tillid til deres nye mor og virker gladede.

Den gule farve er ved at skubbe den blå væk. Den gule farve er bare ikke den samme nuance som i anslaget, den er mere uren, eller mere moden kunne man sige. Som forskellen på sommer og efterår. Den helt harmoniske familie uden farven blå har vist sig at være en illusion. Der må også være mere tragiske ting tilstede for at livet kan leves. Hoved-

personen er blevet både ældre og klogere. I sidste scene er både gul, rød og blå tilstede. En realistisk, men neddæmpet harmoni er oprettet.

I *Fahrenheit 451* er det undertrykelsen af den gule farve, der viser, hvor sygt samfundet er. Da harmonien genoprettes for hovedpersonen er det dog ikke med tilstedeværelsen af alle farver, men netop ved fraværet af dem: Slutscenen er holdt i brune og hvide farver.

Marnie holdt igen på farven rød, der symboliserede hovedpersonens fortrængning.

Når man holder igen eller skjuler en farve, er det et forvarsel om, at noget er galt, at der ikke er balance i tingene.

Sort/hvid og farve som kontraster

Sammenblandingen af monochrome og farvede sekvenser på film bruges ofte for at markere et skarpt skel enten mellem fortid og nutid, mellem drøm og virkelighed eller mellem dokumentarsekvenser og fiktionssekvenser. Der findes dog film, der har en mere avanceret brug af denne kontrast.

Spejlet af Tarkovskij blander nutid, fortid, drøm og dukumentaroptagelser. Drømmene, fortiden og dukumentaroptagelserne er holdt i monochrome farver, mens nutiden er holdt i farver. Dette er gjort for at udviske skellet mellem drøm og fortid. Hovedpersonen kan ikke skelne sine drømme fra sin erindring om virkelige hændelser. Samtidigt kan han ikke skelne sine erindringer fra sin mors og andre menneskers. Oven i alt dette glider forskellige dukumentaroptagelser ind som kollektive erindringer og blander sig med hans egne.

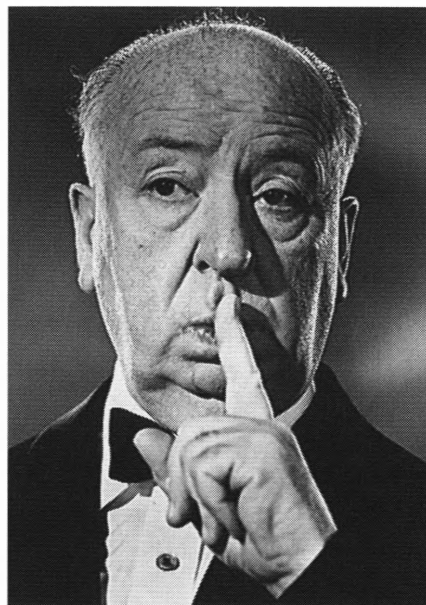
Befrielsesbilleder af Lars von Trier består af et fiktionslag og et dukumentarisk lag omkring dagene lige efter befrielsen. Ved at tinte alle optagelser ens, opnår instruktøren, at dukumentaroptagelserne glider ind og blander sig umærkeligt med fiktionslaget. Han udvisker altså skellet mellem fiktion og dukumentar. Samme metode er brugt i *Tilværelsens Ulidelige Lethed*, hvor dukumentaroptagelser fra foråret i Prag klippes ind med samme tintning som de iscenesatte optrin eller i *Zelig* af Woody Allen, hvor dukumentaroptagelser og iscenesatte optrin er så sammenblandet, at man hele tiden

glemmer, det er en vrøvlet fantasi-historie man er vidne til og ikke en seriøs dukumentarudsendelse.

Valget mellem sort/hvid eller farve

Lad os se lidt på vor tids valg mellem sort/hvid og farvefilm.

Idag er næsten alle film i farver. En sort/hvid film i biograferne er næsten et særsyn. Men der er dog instruktører som Jim Jarmusch og Wim Wenders, der har lavet et par film i sort/hvid. I Wenders film, *Tingenes Tilstand*, har en instruktør og en producent i slutningen af filmen en samtale, hvor producenten forklarer, at ingen udlejere vil proppe penge i en sort/hvid film, der er simpelt hen ikke salg i varen. Derfor kan



instruktøren ikke få penge til råfilm til at færdiggøre sin film. De økonomiske hensyn vinder altså over de kunstneriske.

Wim Wenders fortæller i forbindelse med sin sort/hvid-film *Tingenes Tilstand* i et interview i det norske blad *Profils* særnummer om film fra 1986, at en film, der vælter sig i farver, giver indtryk af, at man har modtaget en stor mængde informationer, men at man faktisk ikke kan huske dem bagefter.

'(...) Mange regissører lyver med fæger. Bildets rikdom overbeviser folk om at du fortæller dem noe, selv om du ikke gør det. I svart-hvitt må du fortælle folk noe, hvis ikke er det ingenting tilbage på lerretet. Du tvinges til å være mer konsentrert. Spillerommet blir så mye mindre at hver tabbe blir langt tydeligere. I til-

legg tvinges både du og publikum til å gribe filmens språk.'

I samme tidsskrift udtaler han også følgende:

'Med svart-hvitt oppfatter vi bare det viktigste – virkelighetens vesens-trekk. Ingen husker ting i farger; vi drømmer og husker i svart-hvitt, hvis vi nå plutselig forestiller oss at scenen vi betrakter fremstår i farger – at huden får farge, træerne, himmelen – vil vi øyeblikkelig føle at vi tar spranget fra erindringen til en flyktig nåtid. Tingene vil være nærmere oss, virke mere kjente og vi vil føle oss uroligere. Vi vil lettere være i stand til å frigjøre oss fra disse bildene'.

Han mener altså, at farverne forhindrer os i at huske, hvad det er vi ser, og at vi ihvertfald ikke vil huske det vigtigste.

Et knap så rigtigt synspunkt finder man hos perceptionsforskeren Rudolf Arnheim, der i sin bog *'Art and Visual Perception'*, mener, at nogle mennesker husker objekter efter farverne, andre efter formerne. Grunden til, at de fleste husker formerne bedst er, at de er nogenlunde konstante, mens farver ikke er konstante; de befinder sig på en farveskala med udflydende grænser og ændrer udseende efter hvilket lys de ses i og hvilke andre farver, der er placeret ved siden af. Forskellen på de to måder at huske på skulle være forskellen mellem en følsom perception og en intellektuel.

Wim Wenders bruger sine teorier i praksis i filmen *Himlen Over Berlin*. Her tematiserer han via samspillet mellem farver og sort/hvid som en kontrast mellem flygtig sanselig nutid og universel, historisk erindring. Englen Daniel lever i et s/h-univers, hvor han ikke kan sanse nutiden, men kun være betragter og se alle hændelser i sammenhæng med hele menneskets historie. Englen vælger imidlertid at droppe sin status som udødelig engel og lade sig falde ned til menneskenes rige og ligesom havfruen, der måtte bytte sin fiskehale ud med smertende fødder for at blive menneske, mister han også sin usårlighed, sin rustning. Den første farve, han ser i sin nye verden er blodets røde farve, da han får sin egen rustning i hovedet. Herefter ser han alt i farver, og han bliver istand til at tage aktivt del i nutiden og vende blikket fremad mod fremtiden istedet for bagud mod fortiden.

I Francis Ford Coppolas *Rumble Fish*, hører vi om hovedpersonens storebror, 'The Motorcycleboy', at

han er farveblind og hørehæmmet. Som han selv udtrykker det, oplever han verden som et sort/hvidt fjernsyn med lyden skruet ned. Hele filmen er da også holdt i sort/hvidt, og når vi oplever hans point of view er der ekko på alle stemmer. For ham har virkeligheden ingen farver, ingen glæde. 'I remember once, I could see colors, but I stop being a kid at five', forklarer han sin lillebror. Han har i modsætning til sin lillebror gennemskuet alle illusioner og kan ikke få øje på noget håb i samfundsstrukturen. Lillebroderen lever derimod i nuet og ejer ikke evnen til at overskue fremtiden eller hvilket samfund, han er en del af.

Filmen handler om unge undertrykte gadekrigere, der får deres aggressioner ud ved at udkæmpe bandekrige mod hinanden istedet for at bekæmpe det system, der holder dem nede.

Der er få farveglimt i filmen. Kampfiskene 'Rumblefish', er symboler på gadekrigerne, og må ligesom dem holdes adskilt for at undgå, at de angriber hinanden. Fiskene er altid vist i farver i deres akvarier, og træder hermed frem

som kraftige betydningsbærere. Relationen mellem lillebroderen og fiskene ses i en af de sidste scener, hvor storebroderen har bortført fiskene fra dyrehandleren og bliver skudt af den lokale politibetjent. Lillebroderen går amok og slår – ligesom kampfisk har for vane – på sit eget spejlbillede i politibilens bakspejl: Det splintres og en rød alarmsirene blinker et kort øjeblik faretruende, hvorefter alt bliver s/h igen. Han har brudt sin akvarievæg og kan nu fuldføre broderens opgivne projekt, nemlig at slippe fiskene fri i floden, hvorefter han selv kører ud til havet. Filmen levner et håb, måske kan han, der endnu kan se farver og glæde, men som nu har set, hvordan samfundet hænger sammen, formå at gøre oprør og løsrive sig det undertrykkende samfund. Forbinde sort/hvid og farver.

I denne film bruges sort/hvid netop med Wenders ord som visende 'virkelighedens væsenstræk', og farver som en letkøbt glædesrus.

I Bergmans *Fra Marionetternes Liv* lider hovedpersonen af kvindeangst – især for sin kone. Han forsøger først med selvmord, kan dog ikke

gennemføre og opsøger istedet en luder med samme navn og hårfarve som hans kone og dræber hende. Da han begår mordet ændrer hans virkelighed sig fra sort/hvid til farver. Psykiateren kalder mordet for en kortslutning, en nødvendig handling for patienten for at klare livets barske realiteter. Idet psykiateren nævner ordet kortslutning, skifter også denne scene til farver.

Tilværelsen i sort/hvid var altså ligesom i *Rumble Fish* ulidelig. Hovedpersonen vælger istedet den sindssyges verden i farver og slipper for at se direkte på virkeligheden i sort/hvid.

Som det må fremgå af de mange eksempel-gennemgange kan farver på film bruges til mere end blot at illudere virkelighed. De kan med Dreyers ord muliggøre at filmen får fodfæste i det abstraktes verden og hermed udvikle filmsproget:

'Så tit har vi set græsset grønt og himlen blå, at vi sommetider ønskede for en gangs skyld at se himlen grøn og græsset blå, for så lå der måske en kunstners intention bag' (Dreyer).

Solid håndbog

International Dictionary of Film and Filmmakers – intet mindre er den pompøse titel på det fembindsværk, der er under revision til udsendelse i en 2. udgave. Men der er i værket fin dækning for ordene. Første bind – Films – udkom i 1990 (anmeldt i Kosmorama 194) og andet bind – Directors – er nu udkommet. De følgende bind vil omhandle Actors and Actresses, Writers an Production Artists og endelig vil der blive sluttet af med et indeks-bind.

Og som det gjaldt med det første bind, så har også andet bind været udsat for en radikal redigering og omlægning: Bedre og langt mere brugervenlig layout, glittet papir og fine billedreproduktioner. Omkostningerne er en håndbog, der vejer sine 3,5 kilo og koster 75 engelske pund. Til gengæld får man præcise credits og en karakteristik og vurdering af de cirka 480 udvalgte instruktører.

Anden udgaven er selvfølgelig først og fremmest opdateret med en række nye instruktørnavne, fra Almodóvar, Kieslowski, Jim Jarmusch, Peter Greenaway, Terence Davies,

David Lynch og Spike Lee over Alan Parker, Terry Gilliam, Joe Dante, Stephen Frears og David Cronenberg til herhjemme mere ukendte navne som belgieren André Delvaux, tyskerne Ulrike Ottinger og Werner Schroeter og inderen Mani Kaul. 80 nye opslag er det blevet til og cirka samme antal er blevet udeladt. Det gælder først og fremmest en lang række tegnefilmsfolk og eksperimentalfilmere, der dog vil blive inkluderet i et kommende bind. Men derudover kan man konstatere, at en læng række navne ikke mere er at finde på det internationale barometer, som bogen afspejler. I vor nærmeste omkreds er Henning Carlsen røget ud sammen med Bo Widerberg, Jan Troell og Vilgot Sjöman. Det samme gælder Reinhard Hauff, Fons Rademaker, John Milius, Arthur Hiller, Irvin Keshner m.fl. Valgene kan diskuteres, men det betyder, at anden udgaven ikke erstatte, men komplementerer første udgaven. Også blandt ældre navne er der sket ændringer. Helmut Käutner er således kommet med sammen med russiske Alexander Volkov, der primært hører stumfilmen til. Men det undrer, at der ikke er blevet

plads til f.eks. Gene Kelly, selvom hans samarbejde med Stanley Donen på nogle af filmhistoriens bedste musicals er nævnt under Donen. Og samtidig er musicalinstruktører som Mark Sandrich og George Sidney udeladt i den nye udgave.

De enkelte essays er af vekslende kvalitet, men heldigvis har man også benyttet lejligheden til at lade nogle af dem nyskrive af andre forfattere, mens andre igen blot er revideret og ført op til dato. Dog ikke altid. F.eks. er Eric Rohmer stadig portrætteret, som havde han intet lavet siden de moralske fortællinger.

Det er ærgerligt, at den er blevet så dyr og voluminøs, for som håndbog er den i pålidelighed og vægtighed et værdigt alternativ til de gængse, mere omfattende, men også mere ufuldstændige. Også når man er uenig i vurderingerne eller udvælgelsen.

Dan Nissen

International Dictionary of Films and Filmmakers – 2. Second Edition. Ed.: Nicholas Thomas. St. James Press 1991. Pris 75 pund/ca. 750 d.kr.