



Monokrome effekter. Lars von Triers *The Element of Crime*, jf. s. 28

Filmens farver

En hvid plet på filmvidenskabens landkort

Filmens farver er ikke som nogen andre farver vi før har set. De kommer ikke ind under hverken naturens eller maleriets farvekategorier, og de følger ikke de sort-hvide billeders regler. [...] Vi har at gøre med en særlig form for farver, der ikke er ubevægelige, statiske, men som bevæger sig og forandrer sig for vore øjne. [...] Denne nye mobile farve kan meget vel gå hen og blive morgendagens kunstform.

Robert Edmond Jones (1938: 207-208)

Robert Edmond Jones, der var en af USAs førende teaterscenografer, instruerede i 1934 *La Cucaracha*, den første kortfilm optaget i fuld Technicolor. Blot året efter blev den fulgt op af den første lange spillefilm i fuld Technicolor, *Becky Sharp* (instrueret af Rouben Mamoulian), men skønt Hollywood skulle producere en håndfuld store farvefilm i 1930'erne, ikke mindst *The Wizard of Oz* og *Gone With the Wind* (begge instrueret af Victor Fleming i 1939), skulle der gå mange år, før Jones' optimistiske pro-

fetier kunne realiseres.

Selv om 1930'ernes Technicolor var det første kommercielt gangbare farvefilmsystem, som faktisk kunne reproducere verdens farver, havde man kendt til farvede film siden før århundredskiftet. Men film i farver skulle forblive undtagelsen snarere end reglen helt frem til 1960'erne. Jeg skal i denne artikel forsøge at skitsere nogle mulige årsager til, at farverne først så sent fik deres egentlige gennembrud på film, men eftersom det har taget endnu længere tid for filmvidenskaben at opdage, at filmen faktisk har fået farver, vil mit forsøg på at besvare disse og andre spørgsmål vedrørende film og farver, basere sig mere på kvalificeret gætværk end på kendsgerninger. For farver er stadig i det store og hele et uudforsket felt inden for filmvidenskaben.

Edward Branigan bemærkede i 1976, at "helt frem til i dag er filmkritikken i det store og hele gået til værks, som om alle film var i sort/hvid" (Branigan 1976: 20). I 1998 er Branigans observationer (næsten) lige så meget på deres plads, som de var for 22 år siden. Filmforskerne synes at lide af en alvorlig farveblindhed, som i øvrigt frem til for blot et par årtier siden ledsagedes af en næsten fuldstændig døvhed, indtil filmvidenskaben langt om længe fik ørerne op for filmens lyd.

Hvor fristende det end måtte være at gøre nar ad filmvidenskabens famlende langsommelighed, må vi imidlertid ikke glemme, at filmen er et uhyre komplekst udtryksmiddel. Den er et 'multidimensionelt instrument' (som Rudolf Arnheim engang udtrykte det), hvis umådelige potentiale kun vanskeligt lader sig kortlægge udtømmende. Ud fra en rent kvantitativ synsvinkel sætter filmen flere parametre i spil på samme tid end nogen anden kunstform. Lyssætning, grafisk komposition, bevægelse, indramning, musik, tale, klipning, skuespil, narrativ

struktur etc. og farver - alle indgår de i en films udsigelse, og hvert af disse virkemidler kan enten forstærke eller modarbejde de øvrige.

Skønt mediets kompleksitet således til en vis grad forklarer, hvorfor filmvidenskaben endnu har lang vej igen, er det ikke ensbetydende med, at vi simpelthen skal afstå fra at forsøge at skabe klarhed over de forskellige cinematografiske virkemidler og deres interaktion. Vi må blot tage ét skridt ad gangen og studere f.eks. lyd og farver separat, for vi overhovedet begynder at tænke på at ville begribe det umådelige potentiale, der ligger i en kombination af de to - med resten af filmens virkemidler.

Studiet af filmens farver vanskeliggøres ydermere af det forhold, at filmfarver ændrer sig over tid og i forhold til de tekniske visningsforhold. Generelt forbliver filmfarver sjældent præcis som filmskaberne skabte dem. De falmer, så vi ofte må gætte os til deres oprindelige pragt, og når filmene vises på tv, spiller yderligere to forhold ind, for ikke blot har hver enkelt seer mulighed for at styre farverne efter behag, de forskellige tv-mærker vil tillige gengive farverne forskelligt - som man kan konstatere det, hvis man betragter et udstillingsvindue fyldt med tv-apparater fra forskellige firmaer som f.eks. Sony, Philips, Panasonic etc.

Ikke desto mindre er det på høje tid, at filmvidenskaben begynder at forske i filmens farver. Denne artikel prætenderer på ingen måde at sige alt, hvad der kan siges om film og farver. Ejheller har den til hensigt at præsentere en fiks og færdig teori om emnet, men den vil forsøge at give en kort historisk oversigt over, hvordan man i tidens løb har set på filmens farver, og de forskellige måder, hvorpå farverne er blevet brugt i løbet af filmens første hundrede år. På filmvidenskabens nuværende stade rejser filmfarvernes historie flere spørgsmål end

den besvarer, men det er mit håb gennem denne artikel at skitsere et par mulige udgangspunkter for en mere tilbundsående forskning i filmen og dens farver.

Farver, naturlig perception, kunst og fotografisk reproduktion.

Hvordan kan det være, at en farvet indstilling forekommer så utroværdig, så grusomt falsk, når alt hvad kameraet gør er at nedfælde den virkelige verden på film? Forklaringen må uden tvivl være, at de mekanisk reproducerede farver mangler kunstnerens hånd; her mister han sin organiserende funktion og har ingen mulighed for at vælge, hvad han vil have.

Andrei Tarkovskij (1986: 138)

Da Niepce, Daguerre et al. opfandt fotografiet i løbet af det 19. århundrede, anså det af mange for at være fuldbringelsen af den fuldkomne illusion, som de mimetiske kunstarter havde stræbt efter i århundreder. Fotografiet gjorde det muligt for naturen at reproducere sig selv, eller dét erklærede i det mindste euforiske naturalister, som hævdede, at fotografen skrev med lyset alene. Kameraet blev opfattet som 'naturens egen pen', og det fotografiske billede som et fysisk og kemisk aftryk af verden selv. Endelig kunne menneskets bidrag til kunstværket reduceres til et simpelt tryk på en knap - mente man.

Men hvor 'fuldkommen' illusionen end forekom, så var stillfotografiet stadig ude af stand til at gengive bevægelse. Da bl.a. Edison og brødrene Lumière i 1890'erne kunne præsentere deres levende fotografiske billeder, var naturalisternes begejstring om muligt endnu større, for med filmen var det muligt at reproducere såvel tid som rum. Ifølge André Bazin fødtes filmen simpelthen ud af en urgammel drøm om total realisme:

Opfindelsen af filmen var styret af myten om en altfavnde realisme, om en genskabelse af verden i dens billede, et billede som hverken ville være behæftet med kunstnerens fortolkningsfrihed eller med tidens irreversibilitet. Ganske vist fik filmen ikke alle morgendagens totale filmkunsts attributter med i vugge-gave, men det var stærkt imod dens vilje og kun fordi dens feer var teknisk ude af stand til at give den dem, hvor meget de end ønskede det. (Bazin 1946: 23).

Skal vi tro Bazin, var det altså kun et udslag af teknikkens utilstrækkelighed, at filmen - det realistiske medium par excellence - ikke fra fødslen havde farver, for vi perciperer som bekendt verden i farver. På den anden side lader det ikke til, at det tidlige filmpublikum opfattede fraværet af farver som specielt urealistisk. Man kan blot henvise til de i sig selv ganske farverige betretninger om, hvordan det allertidligste publikum rykkede skræmt tilbage i sæderne, da brødrene Lumières berømte tog brusede ind på perronen i Lyon, eller forundret iagttog vindens livagtige spil i lovet bag det spisende Lumière-barn i *Le repas de bébé* (1895).

Rudolf Arnheim fremhæver netop, hvordan det tidlige publikum ikke synes at have savnet farverne:

Det er især bemærkelsesværdigt, at fraværet af farver, som man skulle tro udgjorde en fundamental afvigelse fra naturen, blev bemærket så lidt, for farvefilmen henledte opmærksomheden derpå. Reduktionen af alle farver til sort og hvid, som ikke engang lader farvernes lysværdier uberørte (røde farver kan f.eks. blive for mørke eller for lyse, afhængigt af filmens emulsionslag), ændrer billedet af den virkelige verden betragte-

ligt. Men alle og enhver, som går ind for at se en film, accepterer den verden de ser på lærredet som en tro kopi af den virkelige verden. ... Tilskueren bliver ikke chokeret over en verden, hvor himlen har samme farve som et menneskeligt ansigt; han accepterer forskellige gråtoner som værende flagets røde, hvide og blå farver; sorte læber som værende røde; hvidt hår som værende blond. Et træs blade er så mørke som en kvindes mund. En mangefarvet verden er med andre ord ikke blot blevet transformeret til en sort-hvid verden, men undervejs har alle farveværdier forandret sig i forhold til hinanden: der opstår ligheder, som ikke findes i den virkelige verden; og ting, som i virkeligheden enten overhovedet ikke står i nogen direkte farveforbindelse med hinanden eller indgår i en helt anden farverelation, får den samme farve. (Arnheim 1933: 22).

Hvor Bazin tilhører den klassiske filmteoris realistiske floj, regnes Arnheim blandt formalisterne, som mente, at det ingenlunde var filmens opgave blot at reproducere verden mekanisk. Som de tidlige modernister - bl.a. Baudelaire - afviste Arnheim ethvert kunstnerisk potentiale i den 'fuldkomne' fotografiske illusion. Han søgte derfor at demonstrere, at filmen *ikke* var den fuldkomne illusion, som den blev anset for at være. Hvad den manglede i illusionskraft, vandt den i kunstnerisk potentiale, for, som Arnheim udtrykte det, "kunsten begynder, hvor den mekaniske reproduktion ophører" (Ibid.: 55). En sort-hvid film havde således meget større chancer end en farvefilm for at kunne blive kunst, simpelthen fordi den lå længere fra virkeligheden selv. Netop i kraft af sin 'ufuldkommenhed' gav den farveløse films 'afvigelse fra naturen' således ifølge Arnheim så meget desto større rum for

filmskaberens kreative forestillingskraft:

Når filmkunstneren må forlade sig på sort-hvid, står der særlig livfulde og betagende effekter til hans rådighed. [...] Reduktionen af virkelighedens farveværdier til en éndimensional grå serie (fra kridhvid til gravsot) repræsenterer en velkommen afvigelse fra naturen, som muliggør frembringelsen af betydningsfulde og dekorative billeder ved hjælp af lys og skygge. (Ibid.: 62).

Fra hver sit ståsted argumenterer såvel Arnheim som Bazin således for farverne som et realistisk element. Forskellen er blot, at hvor realisten Bazin hilser dem velkommen som en forøgelse af filmens essentielle realisme, tager formalisten Arnheim af samme grund afstand fra dem.

Har man imidlertid Kracaues distinktion mellem filmens to retninger, den realistiske (Lumière) og den formalistiske (Méliès) in mente, er det interessant at notere sig, at teorien - såvel den realistiske som den formalistiske - her synes eklatant ude af trit med praksis. Det forholder sig nemlig sådan, at det var de formalistiske - eller i det mindste de højligt ikke-realistiske - film, der var de første til at benytte sig af farver i større omfang, mens de realistiske film længe skulle foretrække sort-hvid.

Der kan anføres mange årsager hertil. En af de vigtigste er formentlig, at man først i 1960'erne blev i stand til at reproducere farver på film, så de virkede nogenlunde naturlige. En anden er uden tvivl, at eksempelvis avisernes reportagefotografier meget længe var i sort-hvid, hvilket i det hele taget forlenede den sort-hvide fotografiske gengivelse med en egen dokumentarisk autenticitet.

Den tidlige films kulørte attraktioner.

Farverne gjorde deres entré i de grafiske kunstarter som en øget attraktion for øjet. Det uciviliserede menneske er i almindelighed ikke tilfreds med sort-hvidt. Børn, bønder og primitive folkeslag kræver den højeste grad af stærke farver. Det er de store byers primitive mennesker, som flokkes foran filmværket. Derfor tyr filmen til stærke farver. De udgør en stimulerende friskhed.

H. Baer (Cit. i Arnheim 1933: 133-34)

Skønt farver først blev normen i filmkunsten i 1960'erne, var allerede nogle af de allerførste film fra 1890'erne i farver. Disse film var imidlertid ikke farvefilm, men farvede film, dvs. sort-hvide kopier der var farvelagt på forskellig vis. Skal man tro Bazin, kunne man forestille sig, at filmpionererne farvelagde filmene for at sætte sig ud over mediets tekniske brister og præsentere noget, som lå så

tæt som overhovedet muligt på den fuldkomne illusion. Dét synes imidlertid ikke at have været tilfældet.

I den tidligste film blev farverne generelt ikke brugt som et middel til at øge den realistiske illusion, men snarere som en sensationel effekt, en frisk stimulus eller attraktion i egen ret. Farverne skulle intensivere publikums oplevelse, øge spændingen, ligesom stejlere bakker øger fornøjelsen ved at køre i rutschebane.

Ifølge de senere års revisionistiske filmhistoriskrivning er de tidligste film ikke at opfatte som primitive. De skal ikke forstås som forstadier til vore dages elegant fortællende film, men snarere som en spektakulær markedspladsattraktion - deraf betegnelsen attraktionsfilm -, hvis fornemste mål var at stimulere tilskuerne og levere umiddelbart sanselige oplevelser.

En af disse 'nye' filmhistorikere, amerikaneren Tom Gunning, mener, at den tidlige films brug af farver skal ses i relation til fremvæksten af den moderne massekultur, herunder især reklamefænomenet, som i løbet af det 19. århundrede var blevet en stadig mere iøjnefaldende del af den moderne tilværelse. Massekulturens tilhængere omfavnede farverne, og eliten tog afstand fra dem, men farver opfattedes i almindelighed som en slags "kommerciel æstetik" og ansås for at "have en kraftfuld, nærmest irrationel, effekt på et masse-samfund":

For populærkulturens tilhængere repræsenterede farverne en kongevej til en opmærksomhedsfangende visuel fascination, en opildning af begær og fantasi samt, i sidste ende, et incitament til forbrug. (Gunning 1995: 251).

Rouben Mamoulian, en af de første instruktører der filmede i Technicolor i

Håndkolorering.
*Méliès Le voyage
à travers
l'impossible.*



1930'erne, skulle senere forklare denne opmærksomhedsfangende effekt med henvisning til et af menneskets allermost basale instinkter:

Fra den allertidligste tid har den menneskelige race reageret emotionelt på farver. Intensiteten i et barns reaktion på farver står kun tilbage for dets reaktion på mad. Det samme gælder vilde folkeslag. Det er derfor, de handelsrejsende medbringer store lagre af kulørte glasperler og ruller af stærkt farvet klæde. Dermed får farverne en plads blandt de grundlæggende menneskelige instinkter - faktisk umiddelbart efter selvopholdelse og sex. (Mamoulian 1960: 70-71).

Skønt man kan indvende meget imod Mamoulians og den ovenfor citerede Baers nedladende holdning til 'primitive' og 'vilde' folkeslag, udtrykker de utvivlsomt netop den 'filosofi', som lå til grund for brugen af farver i den tidlige massekultur generelt og i den tidlige film i særdeleshed. Alle tidlige film anvendte imidlertid ikke farverne på samme måde, ligesom der var forskellige teknikker til at farvelægge billederne. Håndkolorerede film, der kendes helt tilbage fra 1895, kunne bruge op til seks forskellige farver, der blev påført hvert enkelt af filmstrimlens billeder i hånden (som regel af kvinder). Håndkolorering var derfor en meget dyr proces, som næsten udelukkende anvendtes til meget spektakulære og/eller fantastiske film som *Voyage dans la lune* (1902) og *Voyage à travers l'impossible* (1904), begge af Georges Méliès.

En anden tidlig metode til at påføre sort-hvide filmkopier farver var stencilfarvning, en halv-automatisk proces, som det store franske selskab Pathé Frères introducerede i 1905 under navnet Pathécolor. Teknikken anvendte celluloidskabeloner til mekanisk

at overføre forskellige farver til forskellige dele af billederne ved hjælp af særlige børster. Denne ligeledes meget kostbare metode blev mest brugt til korte modiefilm og enkelte sekvenser af længere film, samt til eventyrfilm, f.eks. *Ali Baba et les 40 voleurs* (Ferdinand Zecca, 1905).

De farver, man opnåede ved hjælp af disse to metoder, var som regel stærkere og mere mættede end dem, der findes i naturen. Og eftersom farverne ikke altid fulgte motivernes konturer helt, fik de fotografiske billeder ofte en nærmest tegneserieagtig kvalitet, der distancerede dem yderligere fra den bazin'ske myte om den totale film.

Andre, mindre kostbare farvelægningsmetoder var tintning og toning, der bestod i simpelthen at lægge hele sekvenser af de sort-hvide kopier i store farvebade. Mens tintning farvede billedets lyse områder, gav toning de mørke felter farve, mens de hvide forblev hvide. De monokrome billeder, der kom ud af det, blev som regel brugt på en ganske stereotyp måde: "Røde nuancer bidrog til at forstærke en storbrand eller pludselige primitive lidenskaber, mens blå blev betragtet som naturlig for natlige scener, der involverede forbryderes og elskeres hemmelige aktiviteter" (Kracauer 1960: 136).

Ligesom håndkolorering og stencilfarvning tilførte også tintning og toning filmen et yderligere moment af spektakularitet, men hvor den allertidligste attraktionsfilm hovedsagelig anvendte håndkolorering og stencilfarvning til at skabe sanselige pirringer i egen ret, tjente de lige så unaturlige monokrome billeder tillige et narrativt formål. Ifølge Siegfried Kracauer bidrog de til at gøre de stumme billeder mere levende og styrke sammenhængen inden for de enkelte scener, og, hvad der var endnu mere væsentligt, "de forskellige farver [...] tjente til at

bibringe publikum bestemte stemninger i overensstemmelse med emnet og handlingen” (Ibid.). Det ser ud til, at den narrative motivering bevirkede, at tintede og tonede billeder ikke blev opfattet som specielt kunstige eller unaturlige. En stærk narrativ motivering synes altså at kunne få selv urealistiske farver til at passere i mere eller mindre ubemærkethed.

De fleste farvede film - hvad enten de var tintede, tonede, håndkolorerede eller stencilfarvede - blev også udsendt i mindre kostbare sort-hvide kopier, hvilket leder til to formodninger: 1) at farverne, selv i de tilfælde hvor de var motiveret af fortællingen, ikke blev betragtet som en absolut nødvendig del af narrationen, og 2) at det som regel var industrien, og ikke filmskaberne, der bestemte hvilke farver en given film skulle have.

I 1906 udtog den britiske filmpioner George Albert Smith patent på den såkaldte Kinemacolor-metode, som faktisk reproducerede den virkelige verdens farver, skønt ej heller Kinemacolor var egentlig farvefilm. Den kromatiske effekt opnåedes ved at man lod et filterhjul rotere foran kameraets linse, hvorved negativets enkeltbilleder eksponeredes skiftevis for rødt-orange og blå-grønt lys. Filmen blev optaget og forevist med dobbelt hastighed, og når et tilsvarende roterende farvehjul blev anbragt foran fremviserens linse, fremstod den sort-hvide filmkopi i (næsten) naturlige farver på lærredet.

Kinemacolor-metoden opnåede betragtelig succes i årene 1909-1915, kulminerende med den 2 1/2 timer lange *The Durbar at Delhi* (1912), der gik i 15 måneder og spillede trekvart million dollars ind. Dens skildring af Kong Georg Vs besøg i Indien tiltrak tilskuere fra alle samfundets lag, deriblandt den russiske enkekejsersinde, som efter at have set filmen i London skrev til sin

søn Nikolaj: “Vi skal i dag spise frokost hos George og May på Buckingham Palace. Jeg skal hilse fra dem begge. I går så vi deres rejse til Indien. Kinemacolor er vidunderligt interessant og meget smukt, og det giver én indtryk af at have set det hele i virkeligheden...” (Cit. i Branigan 1979: 135).

Det er værd at bemærke, at selv om Kinemacolor ikke i egentlig forstand optog og gengav verdens egne farver, så blev metoden - og beslægtede additive systemer som Gaumontcolor, Biochromecolor m.fl. - fra starten anvendt til realistiske, ja ligefrem dokumentariske formål. Men hvor publikum synes at have modtaget denne nye ‘farverrealisme’ med stor entusiasme, dér tøvede industrien stadig med at omlægge produktionen til farver. Da Kinemacolors britiske patenthavere forsøgte at sælge de amerikanske rettigheder til det magtfulde Motion Picture Patents Company (MPPC), lykkedes det således ikke. Den amerikanske trust var simpelthen ikke interesseret i en proces, der ville gøre et allerede succesrigt medie endnu dyrere.

Da MPPC henimod slutningen af 1910’erne blev opløst, overtoges scenen af de uafhængige producenter, som havde grundlagt Hollywood. Disse havde i mange henseender demonstreret meget større fremskridtsvenlighed end MPPC, men når det gjaldt farver, viste de sig næsten lige så forsigtige som den dybt konservative trust, de havde bekæmpet.

En drømmeverden i strålende Technicolor.

I tidlige Technicolorfilm fungerer farverne som en loyprisning af teknologien: “se, hvor fantastisk filmen er!” Langt fra at give os et genkendeligt portræt af den virkelige verden, løfter farverne os ud af den, op over dens verdslige problemer og uforsonlige modsætninger og ind i en

ny verden, hvor den gamles begrænsninger fejles bort og dens vanskeligheder overvindes

Edward Buscombe (1977: 91)

Den farvemetode, der til sidst fandt vej ind i amerikansk filmproduktion, var den berømte Technicolor-proces. Under ledelse af Dr. Herbert Kalmus, som havde grundlagt selskabet i 1915, arbejdede Technicolor Inc. først med additive farveprocesser, men gik i 1929 over til en, endnu ikke helt vellykket, to-komponent subtraktiv proces baseret på rød-orange og blå-grøn. I 1932 lancerede Technicolor imidlertid den tre-komponent subtraktive metode, som skulle monopolisere amerikansk farvefilmproduktion helt frem til 1950'erne.

Tre-komponent Technicolor-metoden bestod i, at man optog filmen med et særligt kamera udstyret med tre ruller sort-hvid råfilm og et prisme, der splittede lysets stråler i tre. Ved en sindrig proces eksponeredes hver af kameraets tre filmruller kun for henholdsvis rødt, blå og grønt lys, hvorpå rullerne anvendtes som matricer i en kompliceret farvningsproces, der indfarvede farve-råfilm i rene, komplementære farver. På grund af prismet og farve-råfilmens langsomhed krævede Technicolor meget stærkt lys, hvilket gjorde metoden ideel til studieoptagelser under kraftige elektriske lamper, men mindre velegnet til udendørsoptagelser.

Ifølge David Bordwell "lagde en Technicolorfilm beslag på mere produktionstid og krævede et større elforbrug, samtidig med at den ikke kunne trække på studiets lager af allerede eksisterende film" (Bordwell 1985: 354). Det klodsede tre-rulle-kamera var kompliceret at betjene, og dertil kom, at laboratoriarbejdet var langsommeligt og krævede umådelig præcision. Så for at or-

kestrere farvekombinationerne ordentligt og bevare et på én gang distinkt og distingeret 'look', insisterede Technicolor Inc. på at overvåge anvendelsen af deres farvemetode. "For at lave en film i Technicolor måtte en producent leje kameraerne, hyre en Technicolor-fotograf (som efterhånden kom til at gå under betegnelsen 'optisk kamera-ingeniør'), anvende Technicolor-makeup og få filmen fremkaldt og kopieret af Technicolor. Producenten måtte ligeledes acceptere en 'farvekonsulent', der fungerede som rådgiver med hensyn til, hvilke farvekombinationer man skulle anvende til dekorationer, kostumer og sminkning" (Ibid.: 354).

Ikke alene måtte studierne altså afstå en vigtig del af deres kunstneriske frihed til Technicolor Inc., alle disse krav gjorde tillige Technicolor til en ekstremt kostbar proces. I midten af 1930'erne lå gennemsnitsbudgettet for en film optaget i Technicolor på omkring 800.000 dollars, eller cirka 100.000 til 300.000 dollars mere end gennemsnitsprisen for en film i sort-hvid. I betragtning af at Hollywood netop havde været igennem en kostbar omstilling til lyd, og at alt dette udspillede sig under Depressionen, er det måske ikke så overraskende, at mange producenter tvivlede på, hvorvidt nyhedsværdien kunne kompensere for udgiften. Ligesom de havde været skeptiske over for lyden, som de betragtede som en kortlivet gimmick, var Hollywood-studiernes ledere overbevist om, at publikums entusiasme over farverne ville aftage, så snart nyheden havde mistet sin tiltrækningskraft.

I lydens tilfælde havde denne skepsis vist sig ubegrundet, for så snart biografgængerne havde hørt deres yndlingsskuespillere tale, ønskede de ikke, at de skulle miste stemmerne igen. Hvor lyden praktisk talt fra den ene dag til den anden var kommet for at



Tintning. Murnaus Nosferatu.



blive, fik farverne interessant nok ikke et tilsvarende øjeblikkeligt gennembrud, så i dette tilfælde syntes producenternes skepsis velbegrunder. Men hvorfor tog tilskuerne ikke farverne til sig på samme måde som de havde taget lyden til sig? Ved første øjekast kunne Technicolor-farvernes ikke-naturalistiske kunstighed synes en plausibel årsag. På grund af den særlige indfarvningsproces var Technicolors farver ekstremt klare og mættede, "renere end virkeligheden selv" eller - ifølge dem, der foretrak den sort-hvide films renhed - skrigende, "nærmest luderagtige" (Andrew). På den anden side var det tidlige lydudstyr heller ikke i stand til at gengive tale og andre lyde præcis som vi hører dem i virkeligheden, men det synes ikke at have genereret biografpublikummet nævneværdigt. Formodentlig skal svaret derfor ikke søges i tekniske brister, for Technicolor var trods alt meget mere sofistikeret end såvel håndkolorering og stencilfarvning som tintning, toning og den tidlige Kinema-

color-proces.

Når farverne ikke fik samme umiddelbare gennembrud som lyden, skal årsagen snarere søges i industriens frygt for, at Technicolors strålende palet ikke kunne indarbejdes i Hollywoods overordnede æstetiske princip: at fortælle en historie så gnidningsløst og utvetydigt som muligt. Kodeordet var enhed, hvilket var ensbetydende med, at studierne søgte at få alle filmens virkemidler - lyssætning, lyd, kameravinkler, indramning etc. - til at slutte op om og understøtte historien. Mens de monokrome tintnings- og toningsprocesser var blevet anvendt til at forstærke fortællingens emotionelle kraft, frygtede man, at de mangefarvede Technicolor-billeder ville bortlede publikums opmærksomhed fra den historie, der blev fortalt. Industrien fandt Technicolors stærke og iøjnefaldende palet umådeligt vanskelig at tæmme og indordne under disse overordnede helhedsbestrebelse, hvorfor farverne blev betragtet som en slags 'filmisk exces',

der modarbejdede den tiltræbte kontinuitet og homogenitet.

Ifølge skuespilleren Douglas Fairbanks, hvis kappe-og-kårde film *The Black Pirate* (1926) var optaget i to-komponent Technicolor ...

[... er farver] altid blevet mødt med voldsomme indvendinger. Ikke alene er farvefilmens fotografiske proces aldrig blevet gjort fuldkommen, der har tillige hersket alvorlig tvivl om, hvorvidt farverne, selv når de var rigtigt fremkaldt, kunne anvendes uden at trække mere fra end de lagde til de levende billeders teknik. Argumentet har været, at de ville trætte og distrahere øjet, bortlede opmærksomheden fra skuespil og ansigtsudtryk, udviske handlingen og forvirre den. Kort sagt har man ment, at farverne ville modarbejde den enkelhed og ligefremhed, som filmen nyder godt af i det upåfaldende sort-hvid. (Cit. i Buscombe 1977: 88).

Og i 1935 udtrykte André Sennwald, der var kritiker ved New York Times, frygt for, at "farverne skulle falde i hænderne på de uoplyste og afstedkomme et sådant overgreb på lovene for farveharmonier og -kontrast og så skingrende og uhyrlige pigmenteringer, at kun farveblinde ville føle sig trygge ved at vove sig ind i et biografteater" (Sennwald 1935: 234). På en sådan baggrund er der næppe noget at sige til, at studierne ikke med det samme omstillede hele produktionen til farver.

Men industrien så imidlertid også et vist potentiale i Technicolors stærke og mættede farver, når blot man kunne sikre sig, at de ikke kom i karambolage med den historie, der blev fortalt. Technicolor blev derfor først og fremmest brugt inden for ikke-realistiske eller fantastiske genrer, hvor farver-



To-farve system. John Murrays *King of Jazz*, 1930.

ne kunne bidrage til en forøgelse af den spektakularitet, der er disse genrers omdrejningspunkt.

De allerførste film i Technicolor brugte i vidt omfang farverne som en spektakulær attraktion i egen ret, ikke ulig den måde hvorpå håndkolorering var blevet anvendt i stumfilm-æraen. I slutningen af 1920'erne indsatte man således (to-komponent) Technicolor-sekvenser i ellers sort-hvide film for at opnå rent spektakulære effekter og/eller en vis drømmeagtig atmosfære. Musicalen *Glorifying the American Girl* (Millard Webb, 1929) præsenterede f.eks. sit store afsluttende nummer, et scenisk tableau med dansende feer og havnymfer, i strålende Technicolor. Og ti år senere reserverede *The Wizard of Oz* farverne til filmens centrale Oz-drømmeverden hinsides regnbuen, hvorved kontrasten til Dorothy's sort-hvide - eller snarere sepiafarvede - hverdag i Kansas forstærkedes.

Det er da også bemærkelsesværdigt, at netop musicalen, hvis fortælling sjældent er så stramt sammennittet som de fleste andre klassiske films, blev en af de første genrer, der gjorde brug af Technicolor i større omfang. Senere skulle denne højligt spektakulære og drømmeagtige genre nå kunstnerisk fuldkommenhed med instruktøren Vincenzo Minnelli, en af filmhistoriens største ko-

lorister (jvf. f.eks. *Meet Me in Saint Louis*, 1944, og *An American in Paris*, 1951). Men også et par andre genrer tog farverne til sig: først og fremmest det historiske drama (*Becky Sharp*; *Gone With the Wind*), den eksotiske eventyrfilm (*The Garden of Allah*, Richard Boleslawski 1936), kappe-og-kårde filmen (*The Adventures of Robin Hood*, Michael Curtiz & William Keighley 1938), og, ikke mindst, animationsfilmen (f.eks. Disneys tegnefilm, der bl.a. tæller den allerførste film i tre-komponent Technicolor, *Flowers and Trees* (1932), og, i 1937, den første tegnefilm i spillefilmslængde, *Snow White and the Seven Dwarfs*).

Generelt betragtedes Technicolor således fra starten mere som et fantastisk element end som et middel til at bringe fiktionen tættere på virkeligheden. Desuden gav musicalen og de øvrige fantastiske genrer instruktøren - i samarbejde med Technicolor-konsulenten - frihed til at vælge filmens farver efter behag uden at skulle kaste sig ud i den ganske arbejds- og kapitalkrævende proces det var at afstemme Technicolor-apparatet til virkelighedens farver. Som det fremhæves i en håndbog, som industrien udsendte i 1957, dvs. 25 år efter at tre-komponent Technicolor-metoden var blevet indført:

Musicals og fantastiske film åbner for ubegrænsede muligheder, hvad angår den kreative anvendelse af farver. Her holdes vi ikke tilbage af virkeligheden, hverken den fortidige eller den nutidige, og vor fantasi kan flyve frit. Musicals og fantastiske film er som regel udformet med henblik på at give øjet visuel nydelse, på samme måde som musik behager øret. (*Elements of Color in Professional Motion Pictures*, cit. i Buscombe 1977: 90).

Den måde, hvorpå farverne blev sat i for-

grunden og henledte opmærksomheden på sig selv, får Edward Buscombe til at konkludere, at "tidlig Technicolor fungerer som en form for selvrefleksivitet, der i stedet for at dekonstruere filmen og ødelægge illusionen resulterer i en slags tingsliggørelse af teknologien" (Buscombe 1977: 91). Jeg er ikke sikker på, at der faktisk er tale om en "tingsliggørelse af teknologien", snarere tværtimod. Det er mit gæt, at publikum var ret så uinteresseret i det tekniske grundlag for de glitrende farver, som de så dryppe fra lærredet, men Buscombe har fat i noget interessant, når han fremhæver, hvordan det faktisk lykkedes de tidlige Technicolor-films højst unaturlige farver at kombinere den iøjnefaldende attraktion med en forstærkelse af, hvad man kunne kalde en 'fantastisk illusion', forstået på den måde at de klare farver forstærkede drømme-elementet uden at ødelægge illusionen. De højligt artificielle Technicolor-farver kom derved til at fungere som en visuel parallel til de pågældende genrers som regel nærmest svulstigt påtrængende musikalske lydspor.

Technicolor i den klassiske mainstream Hollywoodfilm.

Målet [er] at få farverne til at 'agere' sammen med historien, således at de aldrig får karakter af en separat enhed, der konkurrerer med eller distraherer fra filmens dramatiske indhold.

Elements of Color in Professional Motion Pictures (1957)
(Cit. i Buscombe 1977: 90)

Nogle filmforskere har hævdet, at indførelsen af farver i amerikansk film var en del af Hollywoods overordnede realismebestræbelser. Edward Branigan skriver f.eks., at "farver helt klart øger en virkelighedseffekt", og at "naturlige farveprocesser gav endnu større muligheder for realisme"

(Branigan 1979: 135). Skønt man kan argumentere for, at en stor del af den klassiske mainstream Hollywoodfilms fascination hidrører fra en vis form for realistisk illusion - dét, at det fiktive univers opleves som i det mindste *potentielt* virkeligt -, vil jeg hævde, at den måde, hvorpå Hollywood anvendte farver i 1930'erne og 40'erne intet havde at gøre med at øge en 'virkeligheds-effekt'. Tværtimod.

Hvis studierne ønskede at opnå en 'virkelighedseffekt', foretrak de som regel sort-hvid. Virkeligheds-orienterede genrer som krigsfilm, kriminalfilm, detektiv-film, for ikke at tale om ugevyer og dokumentarfilm, holdt sig således til sort-hvid i mange år endnu. Og det var desuden en udbredt opfattelse, at sort-hvid fik dramaet til at fremstå renere og mindre flertydigt end farver. Sort-hvide film var tillige lettere at klippe på grund af deres (relative) enkelhed, mens det viste sig langt mere kompliceret at etablere kontinuitet fra én indstilling til den næste eller fra én scene til en anden, når der var farver involveret.

På den ene side havde man med andre ord de fantastiske genrer i farver, på den anden de virkelighedsorienterede i sort/hvid. Et sted midt imellem lå melodramaet, komedien og western-genren, som undertiden kunne være i farver, hvis det tjente et særligt emotionelt, symbolsk, narrativt og/eller kunstnerisk formål. Og det var inden for disse 'mellem-genrer', studierne havde de største problemer med at integrere farverne i den 'sømløse' fortælling, som var den amerikanske films styrke og varemærke i Hollywoods guldalder.

Generelt blev "de film, der får én til at føle, at alle regnbuens farver er faldet ned i dem ved et tilfælde, og at de givne farver er der, blot fordi de tilfældigvis var der" (Mamouliau 1960: 75), opfattet som rodede, forvirrende og i fuldstændig modstrid med

Hollywoods overordnede homogeniserings- og enhedsbestræbelser. Derfor undgik man i de fleste farvefilmproduktioner omhyggeligt enhver form for naturalisme:

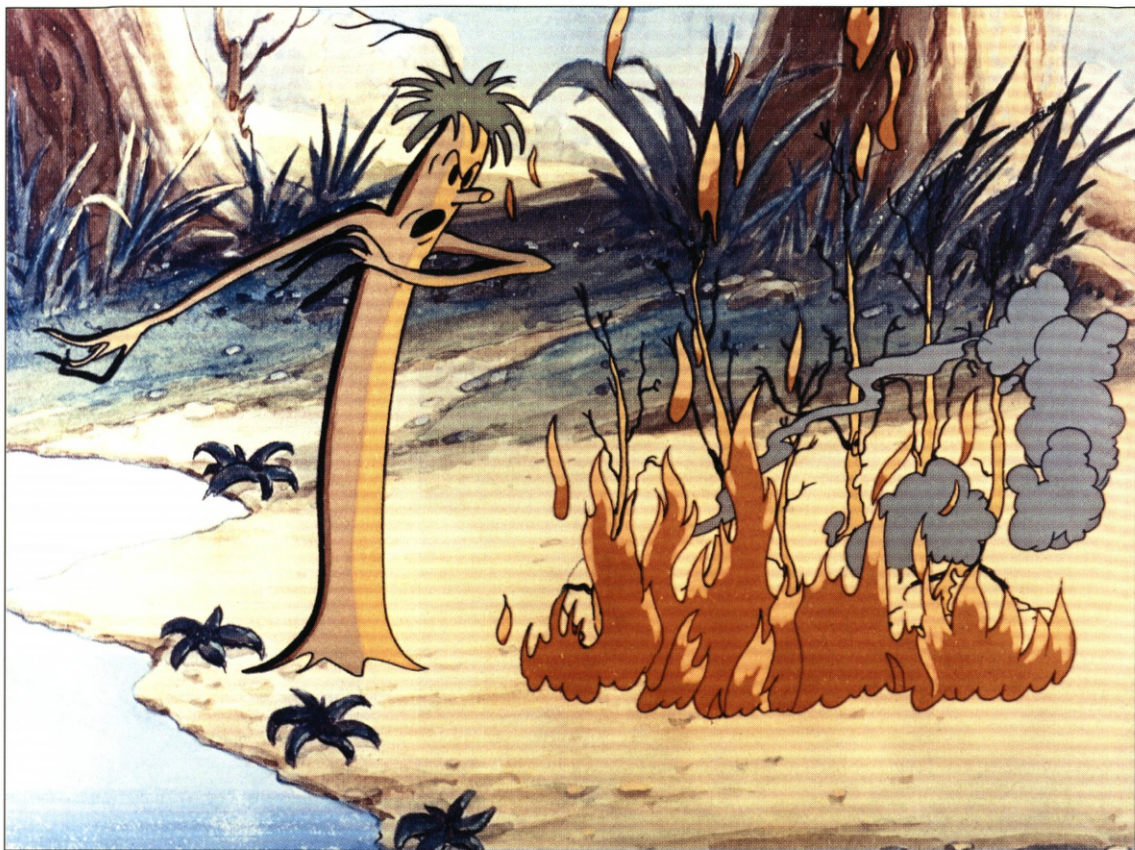
Filmskaberer bør aldrig lade sig lænke af naturalisme, når han har med farveværdier at gøre. Enhver form for kreativitet, selv den mest radikale, bør praktiseres på lærredet, således at den afgørende faktor ikke er - "er det sådan det er i virkeligheden?", men "er dette den bedste måde at udtrykke de ønskede følelser på?"

(Mamouliau 1960: 74).

Farverne skulle med andre ord ikke være naturlige, men de måtte på den anden side heller ikke være fuldstændig vilkårlige. "Brug aldrig farver for farvernes egen skyld. Farver er blot noget, der føjes til historien, og historien bør ikke skabes for farvernes skyld", advarede en af Hollywoods scenografer i 1937 (Cit. i Bordwell 1985: 355). Farverne kunne accepteres, så længe de forblev 'usynlige' tjenere for historien, dvs. publikum skulle naturligvis fornemme farvernes emotionelle effekt, men farverne måtte ikke bemærkes i egen ret.

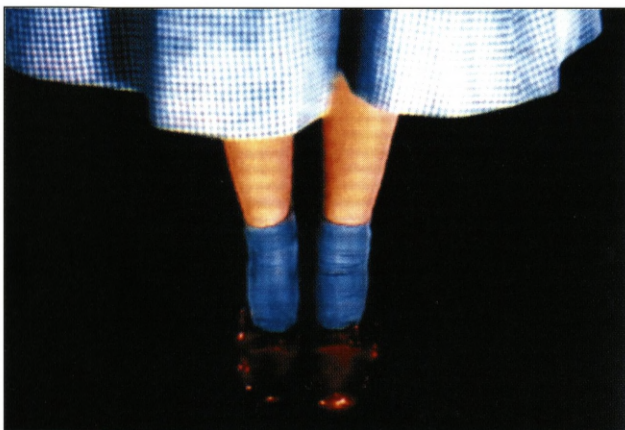
Som altid i Hollywood var alle former for artefakter tilladt, når blot de understøttede historien. Technicolor farvernes kunstighed blev derfor ikke betragtet som et problem i sig selv. Det eneste, der betød noget, var, hvorvidt artefaktet kunne integreres i en overbevisende narrativ/æstetisk enhed, som tilskueren ikke ville sætte spørgsmålstegn ved:

Det der interesserer os, er ikke så meget respekten for det naturlige som at skjule artefaktet. Det der måtte fremstå som artificielt for vores blik er detaljen, der fanger vores opmærksomhed, den detalje som ikke er integreret i værket



Trekomponent
Technicolor. Walt
Disneys Flowers
and Trees.

Dorothys røde sko i
The Wizard of Oz.



formmæssige enhed, og som derfor hæver fortryllesen... (Richetin 1966: 61).

Rouben Mamoulian har udtrykt det således:

Når farverne gør deres entré på lærredet, afhænger deres nytte og dyd af, i hvilket omfang de hjælper til at fortælle en historie, beskrive personer, formidle følelser eller udtrykke en stemning. Derfor må vi først og fremmest benytte farverne psykologisk og dramatisk. Når dét gøres korrekt, vil den æstetiske side af sagen gå helt af sig selv. (Mamoulian 1960: 70).

Mamoulians påstand om, at æstetikken ville klare sig selv, hvis blot farverne var diktet af fortællingens krav, var en stærk underdrivelse - i så fald ville der ikke have væ-

ret brug for de allestedsnærværende Technicolor-konsulenter.

Navnet Natalie Kalmus optræder på kreditsekvenserne i de fleste amerikanske farvefilm fra 1930'erne og 40'erne. Hun havde været gift med Technicolors grundlægger, og som en del af skilsmissefoliget var hun blevet udnævnt til leder af Technicolor's Color Advisory Service. I denne egenskab gjorde hun hvad hun kunne for at bevise, at farvefilm udmærket kunne nydes af andre end de farveblinde, ligesom farverne ikke behøvede at blive smidt i hovedet på tilskuerne som en særlig, højligt iøjnefaldende attraktion i egen ret.

Natalie Kalmus, der havde studeret kunsthistorie, ville overbevise industrien om, at farver var essentielle for den klassiske fiktionsfilm, forudsat at de blev brugt med smag og i overensstemmelse med konventionelle kunstneriske regler for harmoni og kontrast. Hun trak tungt på farvernes kulturelle konnotationer og var overbevist om, at farver kunne fungere som en slags symbolsk og kulturel kode, der kunne tilføre dramaet noget ekstra og få dets følelsesmæssige essens til at træde stærkere frem i overensstemmelse med veletablerede æstetiske normer og symbolske associationer. Ifølge Mrs. Kalmus kunne farven rød nok symbolisere lidenskab og kærlighed, men den kunne lige så vel antyde "en følelse af fare, en advarsel. Den henleder også tanker på blod ... Den ledte de romerske soldater i kamp" ("Color Consciousness", 1935, cit. i Neupert 1990: 25).

I sine skrifter teoretiserede hun over denne farvernes glidende symbolværdi og diskuterede, hvordan de enkelte farver kunne bruges kunstnerisk sammen med andre farver, således at de eventuelt kunne forstærke eller måske ligefrem erstatte dialog og/eller handling:



Farvefilm med posten.
Amerikanske frimærker.

Hvad enten blodet udgydes på slagmarken i en anerkendt sags tjeneste eller det drypper fra morderens dolk, forbliver det rødt. Sætter man en anden farve sammen med rød, kan den antyde motivet for en forbrydelse, hvorvidt der er tale om jalousi, fanatisme, hævn, patriotisme eller religiøs opofrelse. Kærlighed varmer blodet blidt. Den røde nuances sarthed eller styrke vil antyde kærlighedens art. Ved at inddrage farverne for liderlighed, bedrag, egoistiske ambitioner eller lidenskab bliver det muligt at klassificere den skildrede kærligheds art med betragtelig præcision. (Ibid.: 28).

Skønt der er meget at indvende mod den temmelig mekaniske måde, hvorpå den indflydelsesrige Mrs. Kalmus knytter bestemte farver til bestemte karaktertræk, er hendes fremhævelse af de mange mulige interaktioner mellem forskellige farveværdier ikke desto mindre højst interessant.

Hun hævdede videre, at farverne skulle opfattes som en slags musik, en visuel ækvivalens til filmens underlægningsmusik:

“Når vi forbereder en film, læser vi manuskriptet og udarbejder et farvediagram for hele produktionen, hvor vi tager hver scene, hver sekvens, dekoration og person i betragtning. Dette diagram kan sammenlignes med et partitur, og det forstærker filmen på tilsvarende måde” (Ibid.: 25).

Og ligesom den non-diegetiske musik, hvor svulstig og allestedsnærværende den end måtte være, grundlæggende ikke skulle høres for sin egen skyld, skulle farverne ikke bemærkes i sig selv. Hun krævede af sine farvekonsulenter, at de til stadighed skulle “udøve farvebeherskelse” (Ibid.: 22), så på en vis måde kan man hævde, at Natalie Kalmus og hendes assistenter brugte al deres energi og talent på det ene formål at gøre farverne usynlige - en politik som ikke mødte umiddelbar entusiasme hos studierne, der skulle betale formuer til Technicolor Inc. for farver, som publikum ikke ville lægge mærke til.

Vender man imidlertid Bazins realistiske udlægning af filmens mission på hovedet, kan man sige, at det generelt lykkedes den klassiske Hollywoodfilm at frembringe om ikke den mest fuldkomne, så i alt fald den mest kraftfulde illusion af alle: en narrativ fiktion, som i kraft af sin minuttiøst gennemførte artificielle fortryllelse var i stand til at hensætte tilskueren til en anden verden, dvs. forudsat at artefaktet forblev motiveret af filmens overordnede narrative ramme. Jo mindre det påkaldte sig publikums opmærksomhed og afledte denne fra fortællingen, desto stærkere den følelsesmæssige effekt.

Fra undtagelse til norm.

Så snart farverne blev normen, og de optrådte lige så hyppigt som eller hyppigere end sort-hvid, mistede de en stor del af deres metaforiske kraft. I en æra domine-

ret af sort-hvid behøver farverne ikke nødvendigvis at fungere som metaforer, men selve det forhold at de er mindre almindelige, giver dem et metaforisk potentiale, ligesom en talemåde. (Tom Gunning 1995: 250)

I 1952 satte Højesteret en stopper for Technicolors monopollignende status på det amerikanske farvefilmmarked, hvorved der blev banet vej for andre firmaer og andre farvefilmprocesser. Langt den mest indflydelsesrige af disse var Kodaks Eastman Color, som i vidt omfang var baseret på det tyske Agfacolor-system, der havde haft betragtelig succes i Europa. Sammenlignet med Technicolors ganske omstændelige optagelses- og laboratorieprocedurer havde Eastman Color den fordel, at alle farverne lå på ét såkaldt ‘monopack’ farvenegativ, som kunne bruges i almindelige 35 mm kameraer og fremkaldes og kopieres på normal vis. Eastman Color var derfor både lettere at have med at gøre og langt billigere, hvilket utvivlsomt er en vigtig årsag til det generelle omslag til farver i 1960erne.

En anden, ligeledes økonomisk årsag kunne være, at filmen siden 1950’erne havde fået en magtfuld konkurrent i fjernsynet, som gjorde sin entré i millioner af amerikanske hjem i disse år. Over for fjendens lille grå skærm og dårlige lyd svarede Hollywood med „glorious Technicolor, breathtaking CinemaScope and stereophonic sound“ - som Cole Porter udtrykte det i en af sangene til *Silk Stockings* (Rouben Mamoulian, 1957).

Skønt Technicolor i 1954 havde opgivet sin omstændelige tre-komponent metode og var gået over til et ‘monopack’ system, der mindede om Eastman Colors, forblev Technicolors farver klarere og mere mættede end konkurrenternes. Technicolor blev derfor anset for uhyre velegnet til at øge fil-

mens spektakularitet i kampen mod den gnidrede tv-skærm, men David endte ikke desto mindre med at fælde Goliath. Da Hollywood indså, at tv ikke bare ville gå væk, overgav filmbyen sig og gjorde den tidligere fjende til en ny allieret. Ikke blot solgte studierne nogle af deres gamle film til tv, de begyndte tillige at producere direkte for den lille skærm, og da man midt i 1960'erne indførte farve-tv i USA, så Hollywood en økonomisk fordel i at producere farvefilm, der kunne vises såvel på tv som på det store lærred. Dertil var den økonomisk overkommelige Eastman Color-metode langt bedre egnet end den omstændelige Technicolor-proces.

Videre adskilte Eastman Colors kromatiske kvalitet sig markant fra Technicolors mættede overdådighed. Eastman Colors farver var mere dæmpede og blev derfor anset for mindre artificielle og mere autentiske end Technicolors, hvilket selvfølgelig er en ganske overbevisende forklaring på det forhold, at farvefilm langt om længe blev opfattet som mere realistiske end sort-hvid. Dertil bidrog uden tvivl også det forhold, at mange mennesker i løbet af 1960'erne var blevet vant til at tage deres egne farvefotografier af alt fra fødselsdagsselskaber til panoramaer af Rocky Mountains. Farvefotografiet var blevet hvermandseje, og det anvendtes hovedsagelig til at bevare øjeblikke og situationer, således at man kunne dokumentere at de virkelige havde fundet sted. Og i 1960'erne begyndte man at sende tv-herunder tv-nyheder - i farver, hvilket formentlig også er en væsentlig årsag til, at filmfarverne nu i højere grad kunne opfattes som realistiske. Sort-hvid, derimod, fik status af en slags normafvigelse, som kunne vælges til bestemte kunstneriske formål, ja sort-hvid kunne nu sågar bruges til at tilføre filmen en vis lyrisk eller drømmeagtig stemning, som man kan opleve det f.eks. i

Woody Allens *Manhattan* (1979).

Det generelle omslag til farvefilm - inden og uden for USAs grænser - synes ikke at kunne forklares med henvisning til én enkelt faktor. Snarere skal forklaringen søges i den samtidige tilstedeværelse af en række forhold, først og fremmest billiggørelsen af farvefilmproduktion, alliancen med tv, tv-nyheder i farver, samt det faktum, at de nye farvesystemer, der kom frem efter ophævelsen af Technicolors monopol, leverede mindre iøjnefaldende farver.

Selv om de nye farvesystemers farver på ingen måde var mere naturlige eller mindre manipulerede end Technicolors, så de mere naturtro og autentiske ud end disse, og dét medførte en ændring i den æstetiske opfattelse af farvefilm, i den forstand at farverne nu i det mindste kunne opfattes som et aftryk af verdens egne farver. Men det betød også, at den virkelige verdens farver nu i langt større udstrækning kom til at styre den filmiske palet. Dermed mistede farverne "en stor del af deres metaforiske kraft", som Tom Gunning udtrykker det.

Men dermed er langt fra alt sagt om farvefilmen siden 1950'erne, for det ser paradoksalt nok ud til, at de nye og tilsyneladende mindre artificielle farvesystemer førte til en langt større bevidsthed om farvernes ekspressive potentiale - såvel i som uden for Hollywood.

Således begyndte en række amerikanske filmskabere i 1950'erne og 60'erne at benytte farverne langt mere ekspressivt end man før havde gjort det i almindelige handlingsfilm. Og til dét var Technicolor bedre egnet end Eastman Color og beslægtede metoder. Tænk blot på Douglas Sirks melodramatiske 'fire-lommetørklædes-tude-film', hvis Technicolor-farver nærmest dryppede fra lærredet (jvf. *All that Heaven Allows*, 1955, og *Written on the Wind*, 1956). Inspireret af tegneserieverdenen gjorde

In new screen splendor...
The most magnificent picture ever!

DAVID O. SELZNICK'S PRODUCTION OF MARGARET MITCHELL'S

"GONE WITH THE WIND"



Winner
of Ten
Academy
Awards

STARRING

CLARK GABLE
VIVIEN LEIGH

LESLIE HOWARD OLIVIA de HAVILLAND

A SELZNICK INTERNATIONAL PICTURE • DIRECTED BY VICTOR FLEMING • SCREEN PLAY BY SIDNEY HOWARD • RE-RELEASED BY METRO-GOLDWYN-MAYER INC. • Music By MAX STEINER



STEREOPHONIC SOUND METROCOLOR



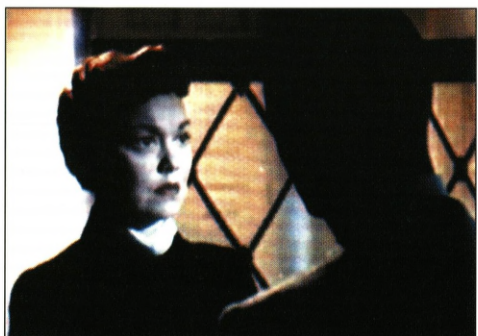
MGM



Farverne som psykologisk tilstand. Hitchcocks Marnie kommer i trance ved synet af de røde prikker.



Technicolor. Douglas Sirk's All That Heaven Allows (t.v.) og Written on the Wind.



Frank Tashlin sine Jerry Lewis-komedier til bevægelig pop art i Technicolor (bl.a. *Artists and Models*, 1955, og *The Geisha Boy*, 1958). Og til *Vertigo* (1958) og *Marnie* (1964) brugte Hitchcock Technicolors særdeles iøjnefaldende farver til at udtrykke personernes psykiske tilstand. Omend farverne i disse tilfælde var mere synlige end i de fleste andre Hollywoodfilm, var de dog stadig enten dramatisk eller realistisk motiveret, dvs. de arbejdede hverken imod fortællingen eller skabte deres egne fortællinger.

Men uden for Hollywood, ikke mindst i Europa, begyndte man i samme periode at bevæge sig i retning af egentlig kromatisk abstraktion i større målestok.

‘Ikke blod, bare rød farve!’ - Kromatisk abstraktion i modernistisk art cinema.

For spillefilmen i farver har den naturalistiske indstilling [...] været en alvorlig hemsko. Man sad og kikkede efter, om farverne nu ogsaa var naturtro. Saa tit har vi set græsset grønt og himlen blaa at vi sommetider ønskede for en gangs skyld at se himlen grøn og græsset blaat, for saa laa der maaske en kunstners intention bag.

Carl Th. Dreyer (1955a, p. 82)

For vi kan lære at se tre appelsiner og et stykke græsplæne både som tre genstande i græsset og som tre orange pletter på en grøn baggrund, tør vi ikke tænke på farvekomposition.

Sergei M. Eisenstein (1948: 387)

Dreyer kom aldrig selv til at lave en eneste film i farver, og bortset fra det berømte håndkolorerede røde flag i slutningen af *Panserkrydseren Potemkin* (1925) skulle Eisenstein kun lave en enkelt scene i farver: den berømte festscene i det, der skulle blive

hans sidste film, *Ivan den Grusomme II* (1945/58). I den i øvrigt sort-hvide film fremstår festmåltidet i røde og gyldne farver, som kontrasteres mod sort. Den måde, hvorpå Eisenstein insisterer på disse farver, mobiliserer straks associationer i retning af blod, adelighed, rigdom, misundelse og død. Men samtidig gør farverne opmærksom på sig selv, ikke kun fordi resten af filmen er i sort-hvid, men også fordi Eisensteins palet er højst artificiel og reducerer det kromatiske spektrum til kun to farver, som ovenikøbet fremstår iøjnefaldende stærke og mættede.

Men både Eisenstein og Dreyer skrev om farver, og begge betragtede farverne som et spændende nyt kreativt værktøj i filmskaberens hænder. I sine skrifter insisterede Eisenstein på, at farverne burde opfattes som blot endnu en montagecelle inden for filmens overordnede synæstetiske helhed. Han sammenlignede til stadighed farver og musik og imødeså en kromatisk filmkunst, hvor "... farvelinjen væver sin vej igennem plottet som endnu en uafhængig instans i de filmiske udtryksmidlers dramaturgiske kontrapunkt..." (Eisenstein 1948: 384-385). Ifølge Eisenstein skulle filmskaberer ikke begrænse sig til at reproducere verdens egne farver, men bruge farverne kreativt, f.eks. som en slags strukturelt *leit-motif*.

Ligesom Eisenstein betragtede Dreyer kromatisk naturalisme som et handicap for den sande filmkunst, men samtidig hævdede han, at egentlige farvefilm ville kræve en revision af filmens etablerede æstetiske konventioner:

I sort-hvide film er lyset sat op imod mørket, og linje står imod linje. I farvefilm står overflade imod overflade, form imod form, farve imod farve. Hvad den sort-hvide film udtrykker ved skiftende lys og skygger, ved at bryde linjer, må i

farvefilmene udtrykkes ved *farvekonstellationer*.

Dertil kommer rytmen. Til films mange andre rytmer må vi nu føje farverytmen. (Dreyer 1955: 198).

Først med 1960'ernes forskellige nybølger skulle Eisensteins og Dreyers forhåbninger imidlertid realiseres i større målestok.

Den franske Nybølge afstod dog i starten fra i det hele taget at bruge farver. På trods af de nye og billigere farvefilmsystemer var farvefilmproduktion stadig for kostbar for de unge instruktører, men det var ikke den eneste grund til, at de tog afstand fra farverne. Selv om bølgen generelt var begejstret for Hollywood, slog æsteten Eric Rohmer i et kritisk essay fra 1949 fast, at "farvebilledet er grimt" (Rohmer 1949: 61). Snart skulle den nybølge imidlertid tage farverne til sig, omend på meget mere radikale måder end det var normen i Hollywood. Eftersom de franske nybølgeinstruktører var imod enhver form for standard-måde at gøre tingene på, opfandt de hver især deres egen personlige stil. Der var derfor ikke to nybølgeinstruktører, der brugte farverne helt på samme måde, men næsten alle udviste en levende kromatisk kreativitet.

I *Le bonheur* (1965) gjorde Agnès Varda op med farvesymbolismens etablerede kanon og skabte et dybt ironisk portræt af ægte-skabelig lykke, der var lige så mangetydigt som det var foruroligende. Hendes mand, Jacques Demy, overførte den kvintessentielt amerikanske musical-genre til en fransk hverdags-setting, som han malede i skrigen plastic-agtige farver for at forstærke sine tilsyneladende udramatiske personers moderne emotionelle dramaer - *Les parapluies de Cherbourg* (1964) og *Les Demoiselles de Rochefort* (1967). Med udgangspunkt i malerkunsten skulle selv Eric Rohmer efter-

hånden gå over til farver; i mørke, dæmpede farvenuancer gav han romantiske maleres lærreder liv i Heinrich von Kleist-filmatiseringen *Die Marquise von O* (1975), mens de højligt artificielle isblå dekorationer til *Perceval le Gallois* (1978) var inspireret af middelalderlige miniaturer, og *Les nuits de la pleine lune* (1984) gav han en ekstra filosofisk dimension ved at dekorere væggene i hovedpersonens lejlighed med Mondrian-agtige firkanter i sort, hvid, rød, blå og gul. I dag hævder Rohmer, at "jeg tænker altid på mine film i farver. Farverne kommer først, undertiden går de endog forud for historien, men de kommer i alt fald altid før iscenesættelsen" (Noël 1992: 55).

Langt den mest ekstreme kolorist blandt de franske nybølgeinstruktører er imidlertid Jean-Luc Godard. Han slog engang fast, at det man kunne se på lærredet i en af hans film ikke var blod, men blot rød farve, hvorved han understregede såvel sine films som sine farvers ikke-repræsenterende karakter. Godard maler sine (film)lærreder (praktisk talt) uafhængigt af verdens faktiske udseende. Han kan f.eks. tinte en scenes indstillinger i en række forskellige farver (det indledende cocktailparty i *Pierrot le fou*, 1965), eller han kan lade billedet eksplodere i splintrede fragmenter af alle regnbuens farver. Ifølge Edward Branigan tenderer farverne i Godards film mod "at fremtræde som en særlig form for *massive* farver, i regelmæssige former, med et arbitrært forhold til deres genstandes overflade, og i primær opposition til de andre farver" (Branigan 1976: 21). Godard begrænser ofte sit farvespektrum til primærfarverne rød, blå og gul, som han på forskellig vis bringer til at interagere med sort og hvid. Han benytter ofte farver hentet fra pop art, tegneserier, forskellige Hollywood filmgenrer, reklamer m.m., hvilket gør hans film svangre med intertekstuelle associationer.



Rod, blå, gul. Godards Pierrot le fou.

Farvefordrejning som neurose. Antonionis Il deserto rosso.





Eisenstein i farver. Ivan den Grusomme II.

Ifølge Gilles Deleuze bruger Godard farverne nærmest som abstrakte strukturelle elementer, som han omdanner til overordnede kategorier i overensstemmelse med den serielle musiks kompositionsprincipper. Derved kommer Godards farver til at fungere som uafhængige katalysatorer for de tankeprocesser, som det er hensigten, at hans film skal igangsætte.

En anden af den europæiske filmmodernismes store kolorister er Michelangelo Antonioni. Antonioni er lige så optaget af farverne og lige så omhyggelig med dem som Godard, og han bruger dem lige så frit, men hvor Godard ikke går ind i personernes indre liv, anvender Antonioni farverne til at udtrykke sine personers mentale tilstande. Disse højst subjektive farver er for det meste unaturalistiske. "Jeg vil male min film som man maler et lærred; jeg vil opfinde farverelationer og ikke begrænse mig til alene at fotografere verdens egne farver" (Cit. i Chatman 1985: 131), udtalte han en gang, og han omsatte ordene i praksis ikke alene i *Il deserto rosso*s berømte rødlige portræt af kvindelige neuroser i en moderne tid (1964), men tillige, omend meget anderledes, i *Blowup* (1966), hvor han sendte malere ud for at give græsset i en park i London præcis den foruroligende friske grønne karakter, som han ønskede. Og til *Il mistero di Oberwald* (1980) udnyttede han til fulde

den frihed, som den elektroniske paintbox gav ham, til at omgive personerne med forskelligt farvede rum, selv inden for det samme billedes rammer.

Ifølge Deleuze er kernen i Antonionis kunst den måde, hvorpå han sætter en træt og udslidt krop op over for en hyperaktiv hjerne, som konstant driver samfundet fremad. Hjernen (som i dette perspektiv også inkluderer både computere og hele det moderne industrisamfund) er kvik, kreativ og farverig, mens den opbrugte og farveløse krop (der tillige rummer en moral, som har overlevet fra de ældste tider) konstant sakter agterud. Overført til en analyse af *Il deserto rosso* giver dette synspunkt på Antonionis farver (som i vidt omfang er baseret på instruktorens egne udtalelser) nye perspektiver på filmen: de mættede primærfarver,

Ironisk farveidyl. Agnès Vardas *Le bonheur*.

som i filmen forbindes med den industrielle teknologi og dennes forlængelser kommer således til at afspejle instruktørens optimisme i forhold til den menneskelige hjernes frugtbare kreativitet, mens de grålige og/eller organiske farver, der omgiver den kvindelige hovedperson Giuliana, bliver et udtryk for, at hendes moral ikke stemmer overens med den moderne tilværelses fart og flygtighed. Spændingen mellem de stærke primærfarver og de dæmpede organiske og/eller grå toner kommer således i sig selv til at repræsentere modsætningen mellem hjerne og krop, mellem den moderne tilværelse og en urgammel moral. Årsagen til Giulianas krise udtrykkes med andre ord ved kromatiske relationer.

1960'ernes og 70'ernes modernistiske filmkunst demonstrerede, at filmens farver kunne tjene snart sagt et hvilket som helst formål - realistisk eller urealistisk, narrativt eller associativt, lyrisk eller serielt etc. Og hvad angår graden af realisme var sort/hvid og farve ligestillede - de opfattedes som ligeværdige virkemidler, som filmskaberne kunne disponere over i overensstemmelse med det, som han/hun ønskede at udtrykke.

Hvad angår vore dages såkaldt postmoderne - eller måske ligefrem post-postmoderne - filmkunst, benytter den ofte farver på en om muligt endnu mere arbitrær måde, idet den gerne lægger større vægt på farvernes umiddelbart sanselige kvaliteter end på deres symbolske, emotionelle eller strukturelle/intellektuelle valens.

Farvebruken i Wim Wenders' *Der Himmel über Berlin* (1988) er i så henseende tankevækkende, ikke mindst hvis man sammenligner den med den måde, hvorpå farverne er anvendt i *The Wizard of Oz*. Som den næsten 50 år ældre *Wizard of Oz* er også *Der Himmel über Berlin* kun delvist i farver, men hvor Judy Garland tog skridtet ind i farver-

nes verden - og ud på 'the yellow brick road' - da hun forlod hverdagen og entrede fantasiriget Oz, gør englen Damiel (Bruno Ganz) tilsyneladende det modsatte, da han forlader Berlins uegentlige og farveløse himmel til fordel for et kulørt hverdagsliv på jorden.

Jeg tror ikke, Wenders med dette skift til farver har ønsket at demonstrere farvernes realisme, selv om der er tale om ganske realistiske farver. Snarere har han villet betone farvernes sanselighed, idet pointen med Damiels nedstigning i 'dødens vadeded' netop havde til formål at lære sansernes mirakel at kende. Hermed er Wenders helt i pagt med en række af sine samtidige kolleger, omend de fleste af disse anvender en langt mindre realistisk farveskala.

I *Mauvais sang* (1986) begrænser Leos Carax således fuldstændig arbitrært sit farvespektrum til de tre primærfarver, der præsenteres i al deres mættede sanselighed; billederne i *The Element of Crime* (Lars von Trier, 1984) er indhyllet i et kvalmende gulligt slør; i *Blue Velvet* og *Wild at Heart* tager David Lynch hele det kromatiske spektrum i brug i et stærkt sanseligt udtryk, der understreges af filmenes musikalske score osv. osv. Og Pedro Almodóvars camp-melodrammer næsten drypper af alle de skrigende farver, som rummes i en gennemført kitschet regnbue.

Det vil som regel være muligt at udlægge farvebruken selv i disse film som på et eller andet plan narrativt motiveret, men den behøver ikke nødvendigvis at være det. Tænk blot på den måde, hvorpå Krzysztof Kieslowski omhyggeligt planter historien uvedkommende genstande i klare, stærke farver rundt om i sine film for at bortlede tilskuerens opmærksomhed fra fortællingens lineartitet. Ikke mindst i trilogien *Trois couleurs: Bleu, Blanc, Rouge* (1993-94) - hvor trikoloren splittes op i tre grundlæggende farvere-

gistre, ét for hver film -, lykkes det ham at etablere forunderlige forbindelser mellem genstande, der har samme farve, men i øvrigt ikke har det mindste med hinanden at gøre inden for historiens rammer. I *Rouge* f.eks. fungerer fremhævelsen af den røde farve i forbindelse med så insignifikante genstande som kirsebær, stopsignaler, bøger, biler, bluser, vægge osv. mere eller mindre på samme måde som de børnetegninger, der fremkommer ved, at man trækker linjer mellem tal i numerisk orden. På samme måde, omend med langt friere tøjler, inviteres tilskueren til at trække mentale forbindelseslinjer mellem de forskellige genstande på grundlag af deres farver, hvorved der (måske) skabes en højst destabiliserende mod-fortælling.

Og hvad Peter Greenaway angår, relaterer hans farvebrug sig mere til såvel klassisk som moderne (strukturealistisk) malerkunst end til den historie, hans film trods alt fortæller. Undertiden synes han ligefrem at starte i farverne for på dét grundlag at forsøge at strikke en historie sammen over dem.

Greenaway har altid drømt om en filmkunst, der var lige så fri af den virkelige verdens snærende bånd som malerkunsten, og igennem computeren og andre elektroniske hjælpemidler til at manipulere med billederne har han endelig fundet, hvad han søgte:

Med disse nye teknologier nærmer jeg mig malerens oplevelse, hans taktile forhold til farver og lærred. Jeg har længe drømt om at kunne lave film som malerier... (Cit. i Positif no. 368, Octobre 1991).

The Cook, the Thief, His Wife and Her Lover (1989) er således direkte struktureret over farver. Hvert rum har sin egen farve: køkke-

net er grønt, toiletterne hvide, selve restaurationslokalet rødt, og parkeringspladsen blå. Farverne hersker endog over fortællingen i en sådan grad, at de absorberer personer, når disse bevæger sig fra ét rum til et andet, og tvinger dem til at ændre deres udseende, så det passer til rummets overordnede farvetone. Mens *The Draughtsman's Contract* (1982) er en gennemført grøn film, som en engelsk have, er farven grøn næsten fuldstændig fraværende i *The Belly of an Architect* (1987), hvis kromatiske spektrum er begrænset til 'menneskelige farver' eller 'jordfarver' såsom rød og brun.

Uanset hvordan Greenaway bruger farverne, er de aldrig blot 'usynlige' støttepiller for narrationen. I hans film som i hovedparten af de postmoderne film har sanseligheden forrang over fortællingen.

Tænker vi tilbage på de tidlige håndkolorerede film, er ringen i en vis forstand sluttet, for skønt farvetækningen nok er væsentligt mere sofistikeret hos eksempelvis Lynch, Greenaway, Almodóvar og Kieslowski, så bruger også de i første række farverne for disses sanselige attraktion, for at give tilskueren en ordentlig en på oplevelsen. Sammen med farverne bidrager naturligvis også vore dages sofistikerede lydsystemer - THX, Dolby Surround etc. - til at give tilskueren en sanselig helhedsoplevelse. Under alle omstændigheder er det tankevækkende, at filmen 100 år efter sin fødsel i et vist omfang er nået tilbage til udgangspunktet, attraktionsfilmen, der sætter den rene sanselige appel i højsædet.

Hvordan påvirker farverne de film vi ser ...?

Perceptionen af farver er et fysiologisk og psykologisk fænomen, som ingen i almindelighed er særlig opmærksom på.

Andrei Tarkovskij (1986: 138)

For snart mange sider siden indledte jeg med at hævde, at filmvidenskaben stadig ikke synes at have opdaget, at størsteparten af de film, der produceres, er i farver. Det er formentlig nu på tide at modificere denne påstand noget. Man kan faktisk finde talrige artikler om film og farver - lige fra farvefilmens teknologi til omhyggelige analyser af, hvordan bestemte instruktører har anvendt farver i bestemte film. Et (mere begrænset) antal artikler går endog ind i mere generelle teoretiske overvejelser over fænomenet farver på film. De fleste af dem er imidlertid normative opskrifter på, hvordan man anvender farverne 'rigtigt', hvad enten der er tale om formalistiske krav om at distancere sig fra verdens egne farver (jvf. Eisenstein og Dreyer) eller om realistiske advarsler mod at pille ved de naturlige farver, som kun de fotografiske medier er i stand til at gengive som de er (jvf. Bazin og Mitry).

Sådanne synspunkter er selvfølgelig højst interessante, ikke mindst i en historisk kontekst, men de bringer os ikke nærmere en egentlig forståelse af, hvordan farverne påvirker vores oplevelse af de film, vi ser. Ej heller hjælper de forskellige redegørelser for farvefilmens teknologi eller de detaljerede studier af farvebrugen i udvalgte film og hos udvalgte instruktører os til at besvare dette afgørende spørgsmål, som burde have

været stillet for mange år siden. En mere tilbundsående forskning på området er således stærkt påkrævet.

I sine bestræbelser på at forstå farvernes effekt i filmkunsten, behøver filmvidenskaben imidlertid ikke starte fra grunden, for inden for bl.a. semiotikken, kunsthistorien og perceptionspsykologien kan filmforskere finde mange skuldre, af varierende former og styrker, at stille sig på. Disse discipliner må imidlertid tilpasses deres (nye) genstand, dvs. filmen. For selv om der allerede er ophobet en del viden om f.eks. vores fysiologiske perception af farver, om deres kulturelle konnotationer, om kunstneriske kompositioner i farver, og om vores emotionelle reaktioner på forskellige farver og kromatiske intensiteter, har vi stadig brug for mere specifik forskning i f.eks. mobile farver og i farvernes interaktion med bl.a. lyden inden for rammerne af de audiovisuelle medieprodukters synæstetiske helhed.

Hvad er forholdet mellem farver og musik? Og hvordan interagerer de? Med hvilken effekt? Hvordan interagerer farverne med narrationen? Med personerne og/eller dialogen? Og med hvilken effekt? Hvordan opleves den samme film med og uden farver? Er der nogen farvetyper, der understøtter narrativ kontinuitet? Og andre, der underminerer den? Har filmfarvernes mobilitet nogen konsekvenser for kulturelt baserede farveassociationer eller -konnotationer? Kan en film opnå en bestemt følelsesmæssig effekt ved at slå om fra stærke til dæmpede farver, eller vice versa? Og hvad kunne den følelsesmæssige effekt tænkes at være, hvis stærke farver ledsagedes af blid melodisk musik? Eller hvis fortællingen skiftede til en helt anden stemning, mens farvernes karakter forblev uændret, eller omvendt? Hvad er effekten af hurtig klipning i kombination med dæmpede farver? Eller med stærke, mættede farver? Etc. etc.

Film som maleri. Greenaways The Draughtman's Contract.



I essayet "Farver og betydning" undersøger Eisenstein de forskellige betydninger og konnotationer, som vi forbinder med isolerede farver og deres visuelle og auditive kombinationer, og han konkluderer:

I kunsten 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. ...

[Der findes ingen] '*altgennemtrængende lov*' om absolutte 'betydninger' og *korrespondancer mellem farver og lyde*. (Eisenstein 1943: 120 & 122).

Og den franske filmforsker Jacques Aumont slår fast, at "filmens farver kender ingen regler" (Aumont 1994: 218). Jeg er

fuldstændig enig med dem begge. Når jeg efterlyser yderligere forskning i farver og film, søger jeg ikke nogen kategoriske eller endegyldige videnskabelige svar - dels fordi jeg er overbevist om, at spørgsmål som de ovenstående ikke *kan* besvares endegyldigt, og dels fordi jeg mener, at vi ikke bør fratage kunsten dens magi ved at forsøge at forklare den i kategoriske videnskabelige termer.

Det er imidlertid bydende nødvendigt, at vi i det mindste begynder at stille spørgsmål vedrørende filmens farver, og at vi begynder at reflektere over farvernes kreative muligheder og mulige effekter. Ellers vil filmforskningen forblive farveblind, mens filmkunsten vil fortsætte med at finde stadig nye måder at anvende farverne på. Farverne vil, formentlig, fortsat påvirke vor oplevelse af de film vi ser, blot vil vi forblive uvidende om *hvordan*.

Musicalfarver. Jacques Demys Les demoiselles de Rochefort.



Ovenstående er en let redigeret version af en artikel til kataloget til Oslo International Colour Conference (8.-11. oktober 1998), *Colour Between Art and Science* (red. Knut Blomström), Oslo: Institutt for farge, SHKS 1998.

Litteratur

Andrew, Dudley (1980): 'The Post-War Struggle for Colour', *The Cinematic Apparatus* (red. Theresa de Lauretis and Stephen Heath), London: The Macmillan Press 1980.

Arnheim, Rudolf (1933): 'Selections Adapted from *Film*', *Film as Art*, London: Faber and Faber 1994.

Arnheim, Rudolf (1954/74): *Art and Visual Perception - A Psychology of the Creative Eye*, Berkeley: University of California Press.

Aumont, Jacques (1994): *Introduction à la couleur: des discours aux images*, Paris: Armand Colin.

Bazin, André (1946): 'Le mythe du cinéma total', *Qu'est-ce que le cinéma?*, Paris: Les Éditions du Cerf 1987.

Bordwell, David (1985): 'Technicolor', *The Classical Hollywood Cinema - Film Style and Mode of Production to 1960* (red. David Bordwell, Janet Staiger & Kristin Thompson), London: Routledge.

Branigan, Edward (1976): 'The Articulation of Color in a Filmic System', *Wide Angle*, Vol. 1 no. 3, 1976.

Branigan, Edward (1979): 'Color and Cinema: Problems in the Writing of History', *Movies and Methods II* (red. Bill Nichols), Berkeley: University of California Press 1985, pp. 121-143.

Buscombe, Edward (1977): 'Sound and Color', *Movies and Methods II* (red. Bill Nichols), Berkeley: University of California Press 1985, pp. 83-92.

Chatman, Seymour (1985): *Antonioni; or, the Surface of the World*, Berkeley: University of California Press.

Degenhardt, Inge (1995): 'On the Absence and Presence of Colour', *Fotogenia: Il colore nel cinema muto* (red. Monica Dall'Asta and Guglielmo Pescatore), Bologna: Editrice Clueb Bologna 1995, pp. 273-281.

Deleuze, Gilles (1983): *Cinéma 1: L'Image-Mouvement*, Paris: Les Éditions de Minuit.

Deleuze, Gilles (1985): *Cinéma 2: L'Image-Temps*, Paris: Les Éditions de Minuit.

Dreyer, Carl Th. (1955): 'Color and Color Films', *The Movies as Medium* (red. Lewis Jacobs), New York: Farrar, Straus & Giroux 1970.

Dreyer, Carl Th. (1955a): 'Fantasi og farve', *Om Filmen*, København: Nyt Nordisk Forlag/Arnold Busck 1959.

Eco, Umberto (1977): 'How Culture Conditions the Colours We See', *On Signs* (red. Marshall Blonsky), Baltimore, Maryland: The Johns Hopkins University Press 1985, pp. 157-175.

Eisenstein, Sergei M. (1943): 'Colour and Meaning', *The Film Sense*, London: Faber and Faber 1986.

Eisenstein, Sergei M. (1948): 'Colour Film', *Movies and Methods I* (red. Bill Nichols), Berkeley: University of California Press 1976, pp. 381-388.

Eisenstein, Sergei M. (1960): 'One Path to Color: An autobiographical fragment', *The Movies as Medium* (red. Lewis Jacobs), New York: Farrar, Straus & Giroux 1970.

Fievet, Laurent (1995): 'Vertiges chromatiques', *Fotogenia: Il colore nel cinema muto* (red. Monica Dall'Asta and Guglielmo Pescatore), Bologna: Editrice Clueb Bologna 1995, pp. 291-296.

Gunning, Tom (1995): 'Colorful Metaphors: The Attraction of Color in Early Silent Cinema', *Fotogenia: Il colore nel cinema*

muto (red. Monica Dall'Asta and Guglielmo Pescatore), Bologna: Editrice Clueb Bologna 1995, pp. 249-255.

Jacobs, Lewis (1970): 'The Mobility of Color', *The Movies as Medium* (red. Lewis Jacobs), New York: Farrar, Straus & Giroux 1970.

Jones, Robert Edmond (1938): 'The Problem of Color', *New York Times*, February 27, 1938, *The Emergence of Film Art* (red. Lewis Jacobs), New York: Hopkinson and Blake 1969, pp. 207-209.

Jørholt, Eva (1998): 'Deleuze i farver', København: Kosmorama no. 221, 1998.

Kracauer, Siegfried (1960): *Theory of Film - The Redemption of Physical Reality*, London/Oxford/New York: Oxford University Press.

Lye, Len (1940): 'The Man Who Was Colorblind', *Sight and Sound*, Spring 1940, *The Emergence of Film Art* (red. Lewis Jacobs), New York: Hopkinson and Blake 1969, pp. 211-214.

Mamoulian, Rouben (1960): 'Colour and Light in Films', *Film Culture* no. 21, Summer 1960, pp. 68-79.

Mitry, Jean (1965): *Esthétique et psychologie du cinéma*, Paris: Éditions Universitaires 1990.

Neupert, Richard (1990): 'Technicolor and Hollywood: Exercising Color Restraint', *Post Script*, vol. 10, no. 1, Fall 1990.

Noël, Benoît (1992): 'Subterfuge et subreptice - La couleur selon Eric Rohmer', *Positif* no. 375/376, mai 1992.

Oudart, Jean-Pierre (1969): 'La couleur', *Cahiers du Cinéma* no. 217, novembre 1969.

Richetin, René (1966): 'Notes sur la couleur au cinéma', *Cahiers du Cinéma* no. 182, septembre 1966, pp. 60-67.

Rohmer, Eric (1949): 'Réflexions sur la couleur', *Le goût de la beauté*, Paris: Champs Contre-Champs/Flammarion 1989.

Rohmer, Eric (1956): 'Des goûts et des couleurs', *Le goût de la beauté*, Paris: Champs Contre-Champs/Flammarion 1989.

Schepelern, Peter (1972): 'Farvefilm og æstetik', København: Kosmorama 18. årg. nr. 107, febr. 1972.

Sennwald, André (1935): 'The Future of Color', *The New York Times*, June 23, 1935, *Introduction to the Art of the Movies* (red. Lewis Jacobs), New York: The Noonday Press 1960, pp. 232-23.

Tarkovsky, Andrej (1986): *Sculpting in Time - Reflections on the Cinema*, London: The Bodley Head.