



Čarovnik iz Oza

Tri barve: mavrična

stoletnica Technicolorja

Maša Peče

Uradna zgodovina najsloviterejšega postopka barvne kinematografije se začne 19. novembra 1915, z ustanovitvijo Technicolor Motion Picture Corporation, in tudi mi bomo stoletnico technicolorja slavili novembra, z retrospektivo v okviru letošnjega festivala LIFFe. Toda na tem mestu si iz stoletne pogače odrežimo njen poglobitveni kos – obdobje tribarvnega in še zlasti

tritračnega technicolorja («Three-Strip Technicolor»), ki je na začetku tridesetih nasledil prvotni dvobarvni postopek in bil prvič v zgodovini filma zmožen na filmskem traku in platnu reproducirati naravne barve v vseh odtenkih; obdobje, ki se prične leta 1932, in strogo rečeno konča leta 1954, v ohlapnejšem smislu leta 1975, če ga narežemo bolj na debelo, pa konec 90. let.

Technicolorjev trikolor

Razviti standardiziran in komercialno uporaben postopek tribarvne (tj. vsebarvne) filmske fotografije, ki bi omogočal avtentično reprodukcijo vseh odtenkov naravne barve, je bil od vsega začetka Technicolorjev vrhovni cilj. Kompleksnost takšnega postopka je zahtevala počasno in preudarno strategijo postopnih



korakov, katere faze so šle na kratko takole ...

Pri Technicolorjevem dvobarvnem aditivnem postopku št. I (1917–1922) je posebna kamera, opremljena s polpropustno prizmo in filtroma v dveh osnovnih barvah (rdeča in zelena) na črno-bel negativ sočasno zabeležila dva ločena barvna registra. Za reprodukcijo barvne slike na platnu je aditivni postopek zahteval poseben kinoprojektor, prav tako opremljen z rdečim in zelenim barvnim filtrom. S postopkom št. II (1922–1927) so aditivno metodo zamenjali s subtraktivno, pri kateri so registra natisnili na dva filmska pozitivna in ju po hrbtni strani zlepli v dvostransko filmsko kopijo. Ta je bila primerna za predvajanje s klasičnim projektorjem, ni pa bila pripravljena na razmere v projekcijskih kabinah, kjer so se »cementirane« kopije pri neprimerni temperaturi in vlažnosti neizprosno ukrivljale. Postopek št. III (1927–1932) je vpeljal Technicolorjevo brzkone najbolj slovito zapuščino – metodo tiskanja filmskih kopij s prenosom oziroma vsrkanjem barve (*dye-transfer*). Podobno kot pri litografiji so iz barvnih zapisov na negativu najprej pripravili matrici, ju prepojili s komplementarnima barvama (zeleno-modra in rdeče-oranžna), nato pa barvna registra enega vrh drugega natisnili na en sam pozitiv. Še vedno je šlo za dvobarvni postopek, ki je resda poustvarjal naravne barve, a ne vseh. Nedosegljive so mu bile rumena, vijolična, predvsem pa modra, ki je ne nazadnje pogojevala možnost snemanja



na lokaciji, pod milim (modrim) nebom. Epohalni postopek št. IV (1932–1954) je prinesel Technicolorjevo slovito tritračno kamero, ki je s tremi osnovnimi barvnimi registri (rdeča, zelena, modra) hkrati osvetlila tri negative. Iz teh so po postopku prenosa barv zopet izdelali matrice, jih obarvali s komplementarnimi procesnimi barvami (modrozeleno, škrlatno, rumeno) in jih nato drugo za drugo odtisnili na prozoren nosilec.

Ko je bil postopek nared, je začel prvi mož Technicolorja, Herbert Kalmus, v Hollywoodu iskati producenta, ki bi si ga drznil preizkusiti. Našel je Disneyja in prvi film, posnet v vsebarvnem technicolorju, je postala kratka risanka **Cvetje in drevje** (*Flowers and Trees*, 1932), ki je Disneyju prinesla prvega oskarja. Za celovečerni prvenec **Sneguljčica in sedem palčkov** (*Snow White and the Seven Dwarfs*, 1937), prav tako posnet v technicolorju, jih je nato prejel kar osem – enega po predpisih in sedem miniaturnih kipcev. Toda v prvem filmu v vseh naravnih barvah, v katerem je bilo narave sicer veliko, so bile njene barve – barve krošenj in cvetlic – narisane na animacijske plohe. Resnična reprodukcija barv narave je zahtevala igrani film. Prvega, **Becky Sharp** (1935, Rouben Mamoulian), se je šele tri leta kasneje lotila novoustanovljena korporacija Pioneer Pictures. Sledila je vesternovska melodrama **The Trail of the Lonesome Pine** (1936) Henryja Hathawayja z mladim Henryjem Fondon, prvi tribarvni technicolor posnet na lokaciji, ki je prinesel tudi prvo



slutnjo barvnega realizma. »V filmu *Becky Sharp* je bila barva stilistični poudarek dramatičnega učinka,« je februarja 1936 zapisal *New York Times*. »Mavrico so skušali ukleščiti v niz skrbno načrtovanih slikarskih platen, ki so osupnila s svojim sijajem, bila vizualno veličastna in natanko uglašena z vzdušjem filma ter spreminjajočim se tempom dogajanja. *Trail* ne poskuša doseči nič od tega. V prid barve govori, paradoksalno, prav s tem, ko zmanjšuje njen pomen. Barvni spekter sprejema kot dopolnjujočo lastnost slike in ne njen *raison d'être*.«¹

Kljub dobrim odzivom so ostali studijski magnati do barvnega filma, še zlasti pa filma v umirjenih tonih ali celo barvnega realizma, zadržani. »Nevidne« barve niso čez noč postale modni krik in ni naključje, da technicolor pogosto enačimo s prebojnima hitoma Victorja Fleminga iz leta 1939, **Čarovnik iz Oza** (*The Wizard of Oz*) in **V vrtincu** (*Gone with the Wind*; dobitnik prvega oskarja v novi kategoriji barvne filmske fotografije), z Marilyn Monroe v rožnatem satenu v filmu **Moški imajo rajši plavolaske** (*Gentlemen Prefer Blondes*, 1953, Howard Hawks) ali s pastelnimi kulisami muzikalov Donena, Kellyja in Minnellija. Ni naključje, je pa malomarno. Namreč, če v tehničnem smislu in purističnem duhu lahko zatrdimo, da obstaja en in edini »pravi« technicolor – film, posnet s tritračno kamero in natisnjen

¹ Fred E. Basten, *Glorious Technicolor: The Movies' Magic Rainbow*, Technicolor, Inc., 2005, str. 50.



Moški imajo rajiš plavalaske



Tanka rdeča črta

z *dye-transfer* postopkom, je imel technicolor, kot ga je na filmskih platnih doživljala publika, nešteto obrazov.

Toda edinemu »pravemu« technicolorju so bili dnevi šteti. Technicolorjev postopek, ki je bil dve desetletji standard barvne kinematografije, nenadoma ni bil primeren za procesiranje filmov v širokih formatih, ki so se pojavili na začetku petdesetih, da bi konkurirali poplavi malih ekranov, in ki so barvo zdaj naravnost zahtevali. Toda smrtni udarec mu je zadal dolgoletni partner Eastman Kodak, ki je leta 1950 lansiral svoj prebojni »monopack« – enojen barvni negativ, ki je odpravil potrebo po Technicolorjevi balastni, dragi in težko dostopni tritračni kameri.² Novi barvni negativ so lahko zdaj uporabljali v cenejših črno-belih kamerah in vznikati je začela cela vrsta konkurenčnih postopkov: poleg Kodakovega eastmancolor (tudi pod imeni warnecolor, metrocolor, deluxe, pathécolor) še Agfin anscolor, pa drugod po svetu ferraniacolor, fujicolor ... Leta 1954 so se upokojile zadnje Technicolorjeve kamere. Podjetje je do sredine sedemdesetih še tiskalo filmske kopije z *dye-transfer* postopkom, nato

² Večemužijski enojni negativ je že v 20. letih razvijal Technicolorjev možganski trust in vodja raziskav v bostonskem laboratoriju, Leonard Troland, vendar je morala družba tedaj vse svoje sile usmeriti v odpravljanje trenutnih produkcijskih težav. Prav ironično pa je dejstvo, da sta se Technicolor in Eastman Kodak prav v tistem času, ko je slednji s prestola izrinil prvega, na sodišču skupaj zagovarjala zaradi obtožb trustovskega monopolizma.

pa so leta 1975 zaprli hollywoodski laboratorij, opremo in znanje pa prodali na Kitajsko. Britansko podružnico v Londonu so zaprli tri leta kasneje in leta 1980 še Technicolor Roma. Tradicionalni postopek, ki danes slovi tako po izjemni reprodukciji barv kot po njihovi dolgoživosti, so na kratko oživili v 90. letih, za nekaj izvodov **Tanke rdeče črte** (The Thin Red Line, 1998, Terrence Malick) in **Apokalipse zdaj** (Apocalypse Now Redux, 1979/2001, Francis Ford Coppola), toda znova se je izkazal za preveč potrošnega.

Vse muke barvnega filma

Da se je technicolorja prijel ne le sloves veličastnih, pač pa tudi kričečih, divje nasičenih barv, je bila po eni strani zasluga studijskih šefov, ki so za Technicolorjeve barve odštevali enormne vsote in so zato v svojih filmih želeli videti vse in čim več barve, hoteli so svoj »value for money«. Pa niso bili le studijski mogotci krivi za to kričečo paleto. Snemalec Edward Estabrook je imel na snemanju vesterna **Redskin** (1929, Victor Schertzinger) podobne težave z igralcem Richardom Dixom: »Dix je imel fiksno idejo o barvi Indijancev, ki si jo je ustvaril na podlagi naslova filma ... Rdečekožec. Na vsak način je hotel biti rdeč. Toda Indijanec ni rdeč, rjav je.«³ Po drugi strani pa je snemanje, razvijanje in predvajanje filma v barvah prineslo potrebo po

³ James Layton in David Pierce, *The Dawn of Technicolor, 1915-1935*, George Eastman House, 2015, str. 198.

novem razumevanju in znanju, ki je imelo malo skupnega z veččinami črno-bele produkcije.

Snemati v barvah je bilo tako, kot bi se vrnili v obdobje zgodnjega nemega filma in ortokromatskih črnih ustnic. Vpeljava barve je zahtevala razvoj kompleksnih postopkov in odpravljanje nešteti težav, kar je botrovalo visokim produkcijskim stroškom, počasni popularizaciji barvnega filma in odporu s strani filmske stroke. Technicolorjevi zgodnji dvobarvni postopki so odpravljali najbolj elementarne težave: migotanje slike, zelene in rdeče robove objektov v gibanju (*fringing*), nenaravnost barv. Nato so prišle težave z ukrivljanjem (*cupping*) projekcijskih kopij, ki so bile zaradi kompleksnosti fotokemičnega procesiranja tudi pregrešno drage. Tu so bile težave z okornimi in glasnimi Technicolorjevimi kamerami, ki so se morale skupaj s snemalci stiskati v neznosno vročem ohišju. In nič manj vroče ni bilo igralcem, ki so se za potrebe barvne fotografije pražili pod množico reflektorjev. »Pogosto sem videl, kako se igralcem smodijo lasje,« se je spominjal zvočni tehnik George Groves.⁴ Hollywoodski zvezdniki so se dolgo otepali snemanja v barvah, ki so ga mnogi videli kot karierni samomor. Ko je Jack Warner Bette Davis v zameno za nastop v Warnerjevem prvem tribarvnem technicolorju **God's Country and the Woman** (1937, William Keighley) ponudil glavno vlogo Scarlett O'Hara v ekranizaciji še neobjavljenega romana, se je pustila

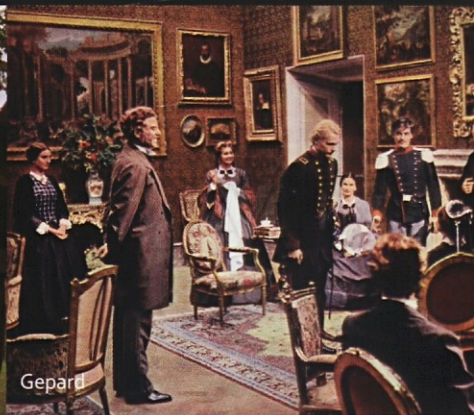
⁴ Ibid., str. 220.



Redskin



Robin Hood



Gepard

Davisova raje suspendirati, kot da bi nastopila v barvah. Nič čudnega. Kritiki so ob prvih barvnih filmih tožili, da »ni prav nič privlačnega na dekletu, ki je videti, kot bi bila v zadnjem stadiju škrlatinke« in da so »igralci kot pečeni purani«.5

Da bi lahko barvna fotografija igralcem laskala, tako kot se je v tem izmojstrila črno-bela, je bilo treba najprej razumeti njene zakonitosti; razviti finomehaniko barvne osvetljave, vse trike maske, barvno koordinacijo scenografije in kostumografije. Za ta namen je Technicolor producentom od poznih 20. let nudil storitev barvnega svetovanja, utelešeno v osebi Natalie Kalmus, Herbertove nekdanje soproge in »barvne boginje« hollywoodske filmske industrije. Kalmusova je bila resnična avtorica pastelne palete, ki je



Dvoboj na soncu

Technicolorju prinesla prepoznaven pečat, a tudi monotonost. Vse najneznatnejše barvne odločitve so bile v njenih rokah: »Ko dobimo scenarij za nov film, najprej natančno preučimo vsako sekvenco in prizor, da določimo, katero je prevladujoče čustvo ali razpoloženje. Ko je to opravljeno, izberemo primerno barvo ali nabor barv, ki bodo izrazile to razpoloženje ... Nato pripravimo barvno shemo, ki vsebuje dejanske vzorce tkanin in materialov za celotno produkcijo – pri tem upoštevamo vsak prizor, vsako sekvenco, sceno in lik.«6

Hollywood je začel s Kalmusovo misliti v barvah. Najprej obsedeno – pomislimo samo na *Čarovnika iz Oza*, na rumeno opečnato cesto in Smaragdno mesto onkraj mavrice. Kasneje v bolj prefinjenih aluzijah – »Samo Američan bi izbral smaragdno zeleno. Rdeča je trajnejša,« slišimo v filmu *Mirni človek* (The Quiet Man, 1952) Johna Forda. Toda da bi barvno dozorel, se je moral film naučiti barvo odmisлити, postati je morala samoumevna.

Mnogi obrazi technicolorja

V 30. in 40. letih je bil barvni film pretežno mavričen; ker je bil technicolor tega zmožen, so filmi razkazovali celoten barvni spekter – v radoživih kostumih *Robina Hooda* (The Adventures of Robin Hood, 1938, Michael Curtiz, William Keighley), v razkošnem deliriju filma *Samson in Dalila* (Samson and Delilah, 1949) Cecila B. DeMilla. Toda pisana paleta, ki je Disneyjevo *Sneguljčico* napravila za realistično, je

imela, kajpak, povsem obraten učinek v igranem filmu. Zato ni nič čudnega, da je bil Technicolorjev barvni postopek prvi izbranec žanrov, ki k realizmu niso težili; pustolovskih in fantazijskih filmov, hollywoodske melodrame, vesternov in muzikalov.

Barve, zlasti pa Technicolorjeve barve, so bile nadvse prikladne za upodabljanje romantičnih predstav o eksotičnih lokacijah in divjih avanturah – saharke puščave v filmu *Alahov vrt* (The Garden of Allah, 1936, Richard Boleslawski), bikoborcev (*Kri in pesek*, Blood and Sand, 1941, Rouben Mamoulian), piratov (*The Black Swan*, 1942, Henry King) ali pomorščakov (*Moby Dick*, 1956, John Huston). Samo divje nasičene barve so lahko parirale plesno-pevskemu žuborenju Gena Kellyja v muzikalih *Dekle z naslovnice* (Cover Girl, 1944, Charles Vidor), *Okoli po mestu* (On the Town, 1949, Stanley Donen, Gene Kelly), *Amerikanec v Parizu* (An American in Paris, 1951, Vincente Minnelli) ali *Pojmo v dežju* (Singin' in the Rain, 1952). Ko je bil zmožen reproducirati poprej nedosegljivi modro in rumeno, je technicolor neizbežno postal barvni format žanra neskončnih modrin in razbeljenega peska, vesternov od *Dvoboja na soncu* (Duel in the Sun, 1945) Kinga Vidorja, *Nosila je rumeno ruto* (She Wore a Yellow Ribbon, 1949) Johna Forda in *Divje horde* (The Wild Bunch, 1969) Sama Peckinpaha do špageti vesternov Sergia Leoneja.

V poznih 40. in 50. letih je začela podoba technicolorja presegati sprva naivno in neveščo uporabo barv za ustvarjanje kontrasta, učinka, senzacije. Ko se je Hollywood naučil kategorij in zakonitosti

5 Basten, str. 47.

6 Ibid, str. 57–58.



V vrtincu



Afriška kraljica

snemanja v barvah, je bil goden za eksperimentiranje z barvno paletto, tonaliteto in nasičenostjo, ki je razbil monolit v množstvo technicolorjev. Technicolor je lahko Indija pravljicne **Knjige o džungli** (Jungle Book, 1942) ali Indija čudovite **Reke** (The River, 1951) Jeana Renoirja. Je Godardov **Prezir** (Le mépris, 1963), sta **Senso** (1954) in **Gepard** (Il gattopardo, 1963) Luchina Viscontija, je sirkovska melodrama (**Vse, kar dovolijo nebesa**, All That Heaven Allows, 1955; **Zapisano v vetru**, Written on the Wind, 1956) in hitchcockovski suspenz (**Dvoriščno okno**, Rear Window, 1954; **Vrtoglavica**, Vertigo, 1958; **Sever-severozahod**, North by Northwest, 1959 ...). Je Kubrickova **Odiseja** (2001: A Space Odyssey, 1968) in so filmi Powella, Pressburgerja in genialnega Jacka Cardiffa, direktorja fotografije pri **Črnem narcisu** (Black Narcissus, 1947) in **Rdečih čevlji** (The Red Shoes, 1948). Pa **Življenje in smrt polkovnika Blimpa** (The Life and Death of Colonel Blimp, Michael Powell in Emeric Pressburger), ki ga je Powellova vdova in Scorsesejeva montažerka Thelma Schoonmaker na festivalu Il Cinema Ritrovato v Bologni nekoč uvedla z opombo: »To je film v technicolorju, toda v britanskem technicolorju, ne tistem kričečem ameriškem.« Technicolor je zelena džungla **Afriške kraljice** (The African Queen, 1952, John Huston) in peščena džungla **Mostu na reki Kwai** (The Bridge on the River Kwai, 1957, David Lean). V technicolorjevem cvetoberu ne manjkata niti nepričakovana Ernst Lubitsch (**Nebo lahko počaka**, Heaven Can Wait, 1943) in John Cassavetes (**Minnie in Moskowitz**, Minnie and



Vse, kar dovolijo nebesa



Senso



Minnie in Moskowitz

Moskowitz, 1971). Dolg je seznam izjemnih del. In technicolor je bil kot rojen za izjemne reči – za prve filme v vseh naravnih barvah, v cinerami (**To je cinerama**, This Is Cinerama, 1952) in cinemaskopu (**Tunika**, The Robe, 1953,

Henry Koster), za zadnji človeški polet na luno. Tako kot kronanje kraljice Elizabete II. so tudi izstrelitev Apolla 17, kajpak, posnele Technicolorjeve kamere. Nič manj kot veličastno.