



Technicolor 1915-1935

stoletnica Technicolorja
Simon Popek

Fotografije: The Dawn of Technicolor; 1915-1935
(George Eastman House, 2015)



The Dawn of Technicolor 1915-1935

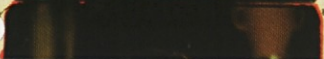
Avtorja James Layton in David Pierce
Uredila Paolo Cherchi Usai in
Catherine A. Surowiec
Izdal George Eastman House,
Rochester, NY, 2015

Zgodovina filma pozna številne umetniške mejnike, ki so jih pisale tehnične inovacije. Če berete Paula Schraderja, prvenstveno režiserja, a tudi enega lucidnejših filmsko-zgodovinskih mislecev, potem se je težko ne strinjati z njim, ko trdi, da razvoja filmskega jezika ne bi bilo brez razvoja tehnike, še natančneje, da so razvoj filmske sintakse *narekovanje* oziroma omogočale inovacije na tehničnem področju, na primer gibljiva kamera, vse bolj občutljiv filmski trak, *slow in fast motion* ali *off-line* montaža. Našteti prelomi v inovacijah pa so bili v primerjavi z uvedbo zvoka ali barv vendarle minornejšega pomena, čeprav so se času in trendom prilagajali veliko hitreje in bolj dinamično kot »veliki«, »tektonski«, »zgodovinski« premik, ki sta ga v dvajsetih letih sprožila vpeljava zvoka in barv.

Zgodovina je zgovorna. Ko so se po letu 1928 v Hollywoodu razširili *talkies*, so

resda predstavljali nekaj novega, ljudje so drli v kine, da bi svoje zvezdnike tudi *slišali*, vendar je imel zvok dve hudi pomanjkljivosti. Na eni strani je mnogim zvezdnikom nemega filmskega platna dobesedno vzel sapo, njihov glas namreč ni bil primeren za zvočni film (John Gilbert je lep primer), po drugi strani pa sta zvok in teža nepremičnih kamer film upočasnila, ga naredila statičnega in dolgoveznega. Razvoj filma kot dinamičnega in vizualnega medija se je na začetku tridesetih za nekaj let posledično ustavil, nema poetika in vizualna govorica, ki ju je film od začetka dvajsetih dalje po vsem svetu pripeljal do perfekcije, sta bila z govorečim filmom nenadoma zradirana.

Nekaj podobnega se je filmu dogajalo v procesu uveljavljanja barv, razlika je bila zgolj v tem, da je do sprememb prihajalo bolj na margini. Znameniti Technicolorjev postopek, ki ga v knjigi *The Dawn of Technicolor* podrobno, v



mamutskem formatu in dolžini popiśeta James Layton in David Pierce, je v enaki meri kot zgodba o mukotrpnem, veĉ deset let trajajoĉem razvoju prepriĉljive tehnike barvnega traku (o tem v sosednjem tekstu podrobneje piše Maša Peĉe), tudi zgodba o tegobah pri uporabi

barv v kreativnem smislu. Prizadevanja Herberta Kalmusa, Daniela Comstocka in W. Burtona Wescotta, pionirjev v podjetju Technicolor, ustanovljenem leta 1915, so bila vseskozi usmerjena izkljuĉno v znanstveni razvoj barvnega procesa, ki je bil sprva dvotraĉne (*two-strip*), od zaĉetka tridesetih let pa tritraĉne (*three-strip*) ali tribarvne narave. Znanost in umetnost sta šli redko prepriĉljivo z roko v roki in pri filmu ni bilo niĉ drugaĉe; dokler so moŹje iz massachusettske (kasneje newyorške) druŹbe snemali kratke etnografske filmĉke in naivne romance ter naraĉajoĉo in vse moĉnejšo filmsko industrijo na zahodni obali prepriĉevali o smotrnosti pregrešno dragega, zamudnega in tehniĉno izjemno nestabilnega postopka, so bile skromne umetniške ambicije še razumljive.

Po prelomnem, zelo vplivnem in do potankosti naĉrtovanem **Ārnem piratu** (*The Black Pirate*, 1926), ki ga je v reŹiji Alberta Parkerja zasnoval in sproduciral Douglas Fairbanks, matinejski idol in eden najveĉjih zvezdnikov nemega filma, sicer pa prototip t. i. kreativnega producenta, se je zdelo, da je nastopil ĉas uspešne zdruŹitve tehnologije in umetnosti (ali vsaj kakovostne zabave). Niĉ ni bilo dlje od resnice; miniti je moralo še debelo desetletje, da je Hollywood »kupil« Technicolorjev postopek ter da je za drago produkcijo in še draŹjo postprodukcijo angaŹiral svoje najveĉje talente. Paradoks »mladega« podjetja Technicolor je bil, da je prevladovalo v tehnološkem razvoju, z izjemo redkih poskusov (sprva na primer Prizma, kasneje Fox Color) ni imelo prave konkurence, toda njihovi inŹenirji, ki so o barvah vedeli vse, niso imeli pojma o filmski fotografiji in osvetljevanju, nikoli niso bili v studiu, svojega fotografskega znanja niso znali uporabiti v ustvarjalnem smislu, sploh v odnosu do ozadja oziroma scenografije, ki je prišla do polnega izraza šele s koncem tridesetih let.

S prihodom zvoka se je za hip zazdelo, da bodo barve našle mesto v redni filmski produkciji; Technicolor je prviĉ

delal s piĉlim dobiĉkom, poroka med zvokom in barvami se je zdela popolna, celo Jack Warner je zvoĉnemu filmu v barvah napovedal svetlo prihodnost. Trdil je, da so bile barve v nemem filmu pretirano utrujajoĉe in iritantne, gledalĉeva pozornost pa preveĉ usmerjena h *gledanju* filma oziroma barv, medtem ko je zvok po novem odvrnil pozornost od barv in jih na neki naĉin nevtraliziral. To je bilo res, vendar so studii okrog leta 1930 tako pretiravali v eksploataciji dobiĉkonosne formule – snemanju kiĉastih barvnih muzikalov –, da so po nekaj letih prakse dobesedno ubili trŹiŹiĉe in mnoŹice (ponovno) odvrnili od barv. Leta 1932 je technicolorski postopek dosegel dno, ne zgolj zaradi zasiĉenosti trŹiŹiĉa z enoumjem muzikalov, temveĉ zaradi ponavljajoĉih se tehnoloških teŹav in nestabilne kakovosti projekcij (najpogosteje so bile teŹave z ostrino). Povrh vsega sta bila postprodukcija in dostava zadostnega števila kopij tako zamudna, da je barvne filme ĉrno-bela produkcija z deli na podobno temo prehitela tudi za šest mesecev in s tem zadovoljila potrebe trŹiŹiĉa. Kljub vsem teŹavam pa je Warner Bros. leta 1932 in 1933 v kine poslal dva filma, danes horror klasiki, ki sta znotraj limitov dvotraĉnega sistema dosegla umetniška vrhunca. **Doctor X** in **Muzej voŹĉenih lutk** (oba je reŹiral Michael Curtiz) nista bila le pripedevna in estetska preseŹka, temveĉ sta prviĉ dosegla zavidljive uĉinke senĉenja in kontrastov; še veĉ, studijskim Źefom sta dokazala, da je moĉ barvni film sproducirati v skoraj enakem ĉasu in s primerljivim proraĉunom kot ĉrno-belega.

Kljuĉno je bilo obdobje izpopolnitve in zagona tritraĉnega barvnega sistema, ki je bil v drugi polovici tridesetih let konĉno zmoŹen zajeti celoten barvni spekter in reproducirati »naravne barve«. Tedaj nastaneta Flemingova **V vrtincu** in **Āarovnik iz Oza** (oba 1939), superprodukciji, ki Technicolorjev postopek ter zanimanje filmske industrije dokonĉno izstrelita v stratosfero. Ostalo je zgodovina.