



ozadja

Nadja Šičarov

Med analognim in digitalnim: poklic konservatorja- restavratorja filma

Običajno ob odgovoru na vprašanje, s čim se ukvarjam, naletim na veliko presenečenje; sprva se sogovornikom zdi zanimiva specifičnost in deficitarnost področja, kaj kmalu pa zanimanje zbledi ob pojasnilu, da restavriranje filma poteka v digitalnem okolju, medtem ko analogni filmski trak ostaja na hladnih arhivskih policah.

Analogno proti digitalnemu

Tudi sama sem nekoč malce romantično domnevala, da so arhivisti tisti, ki za arhivskimi previjalnimi mizami pregledujejo kilometre filmskega traku, popravljajo zlomljene perforacije, pod lupo opazujejo

zbledelost in spraskanost filmskih sličic in iščejo sledi, ki so jih na kolutih pustili njihovi predhodniki in operaterji, ter tako rekonstruirajo zgodovino posameznih filmskih kopij. Restavratorje filma pa sem si predstavljala kot montažerje in koloriste, ki svoje dneve preživljajo v velikih studiih, opremljenih z najsodobnejšo opremo za digitalizacijo, kjer sistematično skrbijo, da bodo zbledele ali izgubljene filmske klasike ponovno dostopne javnosti v vsem svojem sijaju. Izhajajoč s področja konserviranja-restavriranja likovne in arheološke dediščine sem bila prepričana, da so težnje po digitalizaciji v večini primerov zgolj odmev komercialnih interesov ter da je izključno stik z analognim filmskim

trakom znak spoštovanja filmske zgodovine. Ob prvem obisku festivala restavriranega filma *Il Cinema Ritrovato* v Bologni leta 2014, ki ga je spremljal bogat program promocije restavriranih del, se je moj vtis o razcepljenosti stroke le še dodatno poglobil. Večina prikazanih filmov je dokazovala, da je z uporabo digitalne tehnologije mogoče filmom vrniti – ali dodati? – sijaj, z njih popolnoma očistiti sledi staranja in videz filmske slike prilagoditi očem sodobnega gledalca, ki obrabljenosti slike na platnu ne sprejema več tako samoumevno. V nasprotju z mojimi pričakovanji pa je bilo o etičnih vidikih uporabe digitalnih orodij in vplivih, ki jih ima digitalizacija na obstoj analogne kinematografije, slišati le malo besed. Festival sem zapustila s trdnim

prepričanjem, kdo je junak (analogno) in kdo negativec (digitalno) za našimi očmi odvijajočega se filma.

Dobrodošli v filmskem arhivu

Seveda pa sem kmalu spoznala, da ločnica med analogno in digitalno naravo dela restavratorja ni tako transparentna; tesno soodvisnost naj ponazori sprehod skozi tipski sodoben filmski arhiv. Ob vstopu v hladne skladiščne prostore bo obiskovalca najprej presenetila monumentalna podoba kovinskih škatel, ki do zadnjega polnijo v nebo segajoče police arhiva. Vrste filmskih kolotov v hladnem prostoru bodo obdane s hlapi vonja po kislu in sprehod med policami nas bo pripeljal do izvora nevšečnosti: v eni izmed škatel z napisom »safety film«¹ se je že začel razkroj filmskega traku. Pri procesu propadanja triacetatnega celuloidnega nosilca se v zrak namreč izločajo hlapi kisline in prav njihov značilni vonj je tisti, zaradi katerega to vrsto poškodbe imenujemo »vinegarjev sindrom«. Sprehod skozi arhiv, ki smo ga začeli na oddelku z močno poškodovanimi in izoliranimi koluti, nas bo v nadaljevanju zagotovo pripeljal do največjega oddelka – sprehodili se bomo mimo zbirke eksperimentalnih filmov, posnetih na 8-mm in super8-mm trak, potem mimo polic z negativni na 35-mm nosilcih in zvočnih zapisov na magnetnih perforiranih trakovih, vse dokler se ne bomo približali policam z beta videokasetami in LTO trakovi (*Linear Tape Open* je nosilec za dolgotrajno hranjenje digitalnih datotek). Zaradi slednjega bomo domnevali, da ima arhiv vsaj osnovno digitalno infrastrukturo in že po nekaj korakih se bo pred nami odprl pogled na delavnico z raznovrstno opremo. Medtem ko bo ena skupina restavratorjev na širokem ekranu primerjala zrnatost slike različnih verzij istega filma, bodo drugi pripravljali kopijo filma za projekcijo, med katero bodo ugotovili, ali so artefakti, najdeni na sliki, nastali med digitalizacijo ali pa izvirajo iz originalnega filmskega elementa. Narava dela restavratorjev

filma je namreč takšna, da od njih zahteva sočasno primerjanje digitalne slike filma z njegovo originalno analogno verzijo in potreba po obvladovanju obojega je neizbežna.

Na presečišču

Trenutno stanje avdiovizualnih medijev je torej prehodno: analogne filmske elemente vse bolj zamenjuje digitalni *apparatus* (tehnična oprema za ustvarjanje, obdelavo in prikazovanje), in ko se s tem spreminjata filmska produkcija in distribucija, nedvomno sledi tudi potreba po novih metodah in sistemih arhiviranja. Arhivska stroka zaradi naraščajočega števila digitalno nastalih del išče nove načine za dolgoročno hranjenje teh gradiv, razvijajočo se tehnologijo pa uporablja tudi za arhiviranje filmov v digitalnih formatih, čeprav so bili izvirno zapisani na fotokemičnem nosilcu. Zaradi izrazito tranzitne narave avdiovizualnih del stroka temelji na interdisciplinarnosti in prepletanju znanj iz humanističnih (medijskih študijev, zgodovine filma, arhivskih teorij, muzeologije) in aplikativnih ved (konservatorstvo-restavratorstvo), informatike (informacijske tehnologije) ter medijske arheologije.

Katero verzijo naj restavriramo?

Sama sem prakso s področja restavriranja filma v okviru študija opravljala v arhivu *Filmskega muzeja* na Dunaju, za kar me je motivirala njihova prepoznavna strategija ohranjanja in prikazovanja eksperimentalne kinematografije ter amaterskih filmov. Poleg zanimanja za njihovo zbirko sem želela predvsem spoznati, kako deluje infrastruktura restavriranja v enem od evropskih filmskih muzejev, ki slovi po svoji zadržanosti do masovne digitalizacije. Večino dela sem opravila na oddelku za digitalno restavracijo, kjer sem bila zadolžena za pregled in primerjavo različnih kopij filma *Twice a Man* (1964, Gregory J. Markopoulos). Kopija filma, ki so jo hranili v arhivu *Filmskega muzeja*, je bila sicer v dobrem stanju in bi bila po prvih predvidevanjih primerna

za restavracijo, a ker je bil originalni obračilni filmski trak izgubljen, reference za preverjanje celovitosti filma nismo imeli. Ker smo se želeli prepričati, da restavriramo najbolj celostno ohranjeno verzijo, smo se lotili raziskave in si od več evropskih filmskih arhivov sposodili kopije istega filma. Po več tednov trajajoči analizi elementov se je izkazalo, da je bila odločitev o podrobnejšem pregledu povsem na mestu – kopija, ki jo hranijo v nizozemskem *EYE filmskem muzeju*, je bila nedvomno bolje ohranjena. Vendar ni ostalo zgolj pri tem. Izrazita poškodba traku se je na istem mestu pojavila na vseh filmskih kopijah, in šele ko smo vsako vzeli pod drobnogled, se je izkazalo, da se fizična raztrganina nahaja na nizozemski verziji, medtem ko je bila na ostale le fotokemično prenesena. Rezultati našega detektivskega dela so torej pokazali, da je kopija iz *EYE filmskega muzeja* služila kot vir za izdelavo vseh ostalih verzij, ki smo jih imeli v delavnici.

Tehnične omejitve

Po izboru najprimernejšega vira je naposled le prišla na vrsto dolgo pričakovana digitalizacija. Vznemirjenje pa ni trajalo prav dolgo, saj smo kmalu naleteli na težavo, s katero se restavratorji filma nemalokrat soočajo – zaradi tehničnih ovir in motenj v delovanju enega od skenerjev digitalizacije nismo mogli varno izpeljati. Kljub poznavanju restavratorske stroke in zavedanju, da konservator-restavrator posega ne more izpeljati tako hitro, kot bi si sam običajno želel, je bila omenjena situacija zame povsem nova. V nasprotju z restavriranjem likovnih del in arheoloških objektov, kjer se vsi postopki izvajajo na unikatnem predmetu samem, je restavriranje avdiovizualne dediščine namreč bolj kompleksno. Zaradi odvisnosti od tehničnih orodij za digitalizacijo in restavracijo je oprema tista, ki odloča o poteku posega, pa naj bo to analogna ali digitalna reprodukcija filmskih materialov. Zaradi nepričakovanega zapleta je bilo projekt torej treba za daljši čas prestaviti, sama pa sem pričela z digitalizacijo drugega filma.

1 Acetatni celuloidni nosilec je kot varen filmski trak nadomestil izjemno gorljivega, nitratnega.

Ponovni poskus

Amaterski film **Zeppelin in Wien** (1931, Friedrich Kuplent), ki je bil posnet na 9,5-mm filmski trak, sem pred skeniranjem pregledala, očistila in pripravila na digitalizacijo. Pregled in ocena stanja materiala sta ključnega pomena zaradi zagotavljanja varnega skeniranja – če je film poškodovan ali če zlepke niso stabilne, se lahko film zagodzi v skenerju in poškoduje ali pa celo strga. Najbolj kočljive zlepke so bile s tem namenom popravljene, trak pa ročno očiščen z bombažno krpo. Ko sem ocenila, da bom lahko postopek varno izvedla, sem film vpeljala v skener in pričela z digitalizacijo.

Prah na nebu

Prepis informacij iz analognega v digitalni format (in če je mogoče tudi nazaj na celuloidni filmski nosilec) omogoča poleg strojne tudi programska oprema, prilagojena posebej za potrebe restavriranja. Digitalne posnetke posameznih sličic sem uvozila v program za digitalno restavracijo, kjer sem lahko izbirala med velikim številom avtomatskih in ročnih filtrov za njihovo obdelavo. Do uporabe filtrov sem bila precej zadržana in moja skeptičnost se je dokazala kot povsem utemeljena, saj digitalna orodja sama po sebi ne ponujajo vedno sprejemljivih rezultatov. Pogosti spremljevalci restavracije so digitalni artefakti, ki nastanejo kot posledica računalniških algoritmov. Nadzorovati in upravljati jih je mogoče le do neke mere, zato je po vsaki uporabi avtomatskih filtrov treba rezultate preveriti in ročno popraviti.

Soodvisnost avtomatskih in ročnih filtrov se je kot najizrazitejša izkazala predvsem v postopku čiščenja slike. Po ogledu rezultatov avtomatskega čiščenja se je zdelo, da se na sliki še vedno nahaja ogromno nečistoč. Potem ko sem še enkrat preverila originalne scene, pa je bila zgodba povsem drugačna. Majhne pike na nebu pravzaprav niso bile delci prahu, temveč letala, ki so bila (ker so se gibala hitreje od preostanka slike) zaradi nagle spremembe kontrastov

na majhnem številu zaporednih sličic identificirana kot nečistoče in samodejno »očiščena«.

Ohranimo in prikazujemo!

Nenehno porajajoči se dvomi o etičnosti ohranjanja filmske dediščine skozi digitalno reprodukcijo pa so naposled le dočakali svoj epilog. Če sem se pred tremi leti sama spraševala o etičnosti prepisovanja filmskih zapisov s fotokemičnega nosilca v digitalni format, lahko danes tistim, ki se zanimajo za to področje, bolj pojasnim potrebe po prepletanju analognega in digitalnega. Pri prenosu teoretskih in etičnih znanj na praktično raven je bilo odločilnega pomena – poleg študija – prav pridobivanje izkušenj v institucionalnem okviru.

Oprema za predvajanje 9,5-mm filmskega traku je zastarela, analogni film, ki sem ga restavriral v avstrijskem filmskem muzeju, pa zaradi svoje nestabilnosti ni več primeren za predvajanje. Prenos vsebine na digitalni nosilec tako ostaja edina možnost za obstoj tega filma v prihodnosti. Distribucija in prikazovanje digitalne kopije bosta – tako kot doslej analogne – nadzorovana s strani filmskega muzeja in bosta služila le za raziskovalne namene. Dostop do gradiva bo mogoč zgolj takrat, ko se bodo nameni uporabe skladali z muzejsko politiko – kar izključuje vsakršno komercialno distribucijo. Tovrstni restavratorski projekti pa ne omogočajo le ponovnega prikazovanja filmskih del, pač pa marginalizirana filmska področja postavljajo ob bok sicer etabliranim filmskim zvrstem.

Minljivost analognega filma

Prihodnost analogne kinematografije ostaja eno bolj perečih vprašanj arhivske stroke. V luči porajajočih se skrbi o njenem izumiranju in o možnostih manipulacije filmskih podob, ki jih prinaša digitalna tehnologija, Tom Gunning v filmu **Prihodnost kina** (Cinema Futures, 2016, Michael Palm) zastavi prelomno vprašanje: »Je življenje

mogoče popraviti, ali pa ga bomo s popraviljem uničili?«. Zahvaljujoč tistim (žal redkim) arhivskim institucijam, ki sledijo svojim jasno definiranim strategijam ohranjanja in prikazovanja filmske zgodovine, se lahko otresemo strahu, da bi v bližnji prihodnosti v kinotekah/muzejih/arhivih lahko gledali le še digitalne kopije filmskih del. Tovrstne strategije in videz ter oblika restavriranih filmov so jasen znak razlik v sektorju ohranjanja filmske dediščine, ki se odražajo predvsem v luči tržnih interesov. Med njimi je mogoče prepoznati tudi tiste institucije, ki filmov ne eksploatirajo v komercialne namene, pač pa si – ravno nasprotno – prizadevajo tako za razumevanje filmske zgodovine kot njeno uveljavitev v širšem kulturnem okviru.

Prihodnost slovenske filmske dediščine

Kakšne pa so perspektive tega poklica in s tem (re)pozicioniranja celotnega področja pri nas? Obiskovalec, ki se bo sprehodil skozi arhiv *Slovenske kinoteke* ali *Slovenskega filmskega arhiva*, bo kajpada navdušen nad velikim številom filmskih kolotov, prav tako pa ga bo v istem dihu presenetil vonj »vinegarjevega sindroma«, ki obdaja propadajoče materiale – tako je pač videti klasičen filmski arhiv. Za razliko od filmskih arhivov drugod po svetu pa se pri nas ne bo srečal z digitalnim laboratorijem, saj finančnih sredstev za njegovo vzpostavitev nimamo. Vsako leto smo sicer priča dokaj odmevnim restavratorskim projektom slovenske filmske dediščine (sredstev za restavracijo je dovolj le za nekaj naslovov letno), a žal se njihov začetni potencial nemalokrat sprevrže v medinstitucionalne spore in medsebojno blatenje vpletenih akterjev – spomnimo se restavracije Kekca. Medtem ko nadebudno spremljamo tovrstna merjenja moči in se sprašujemo, kdo ima prav, pa se na arhivskih policah vzporedno odvija druga zgodba, v kateri filmske kopije bijejo neslišno bitko s časom.