



Dolina miru

iz kinotečnih arhivov
Lev Predan Kowarski

Filmska dediščina: o restavriranju *Sedmine* in *Doline miru*

Zgodovina filmske umetnosti je zgodovina filmskega traku, ki je bil dolga leta edini nosilec gibljivih slik. Filmski trak je z arhivskega stališča relativno obstojen medij, vendar se premalo zavedamo, da zaradi starosti materialov, nepravilnega hranjenja, naravnega propadanja, predvsem pa zaradi pomanjkanja strokovnosti, vestnosti in finančne podpore za oskrbo in restavriranje filmov prevelika nevarnost, da bomo za vedno izgubili velik del te dragocene dediščine.

Sodobne digitalne tehnologije nam prvič v zgodovini omogočajo, da film (avdiovizualno delo) restavriramo, to

pomeni, da se približamo prvotnemu videzu. Prav tako je mogoče izdelati identične kopije, kar pri filmskem traku ni bilo mogoče. Poleg tega so mehanske poškodbe traku ob vsakem predvajanju poslabšale kakovost filmske kopije. Slaba stran digitalnih zapisov se kaže predvsem v negotovi prihodnosti glede kompatibilnosti tehnologij (za ogled filmskega traku potrebujemo tako rekoč le izvor svetlobe; da bi si ogledali digitalni zapis, pa so potrebne kompleksna strojna in programska oprema ter električna energija), obstojnosti nosilcev (premalo časa je preteklo, da bi katerikoli digitalni nosilec lahko dokazal svojo obstojnost),

občutljivosti za poškodbe (vsaka poškodba povzroči izgubo celotnega filma, pri analognem zapisu se izgubi le poškodovani delec) ter stroškov arhivskega vzdrževanja digitalnih gradiv, ki so nekajkrat višji od pravilnega arhivskega hranjenja filmskega traku. Dobra restavratorska praksa zato zahteva, da se digitalno restavrirani film vrne na filmski trak, s čimer so zagotovljeni dobra obstojnost in relativno nizki stroški vzdrževanja. Kinematografske kopije hranimo na digitalnih nosilcih, pripravljenih za izdelavo distribucijskih kopij v trenutni standardni tehnologiji predvajanja.

Če se za hip osredotočimo na ustvarjalni vidik procesa restavriranja, opazimo dodatno nevarnost, ki se je pojavila z vstopom v digitalni proces: izredno širok spekter možnosti manipuliranja z gradivom, kar pomeni veliko večjo verjetnost, da pride do poseganja v avtorski ali zgodovinski vidik filma (na primer popravljanje napak, ki se jim v takratnem času ni bilo mogoče izogniti, ali »izboljšanje« tehničnih lastnosti slike in zvoka). Da bi se tovrstnim napakam izognili, so ključnega pomena restavratorjeva strokovnost, izkušnje in

etični pristop ter natančno poznavanje zgodovinskih gradiv in procesov obdelave. Prav tako pomembno je, da so za proces na voljo najboljši materiali in dovolj časa, pri čemer denarna sredstva ne smejo biti merilo – zadostovati morajo, da se delo opravi dosledno, kakovostno in brez uporabe bližnjic.

Digitalni restavratorski proces ima za sabo relativno kratko zgodovino, zato v svetu še ni enotnega, standardnega postopka, pač pa so se na podlagi izkušenj, različnih strok in ciljev

izoblikovale raznolike struje, ki zagovarjajo določene prakse v procesu restavriranja. Poleg klasične delitve na komercialno in nekomercialno strujo so tu še različne potrebe in standardi arhivarjev in seveda prakse restavratorskih šol. V Sloveniji smo se restavriranja Klopčičeve **Sedmine** (1969) prvič poskusno lotili z natančno določeno metodologijo dela in interdisciplinarnim sodelovanjem, pri čemer smo se oprli na češki model DRA¹, za katerega se zavzemajo tamkajšnji direktorji fotografije. Za ta model smo se odločili zaradi dobro definirane poteka dela in visokih tehničnih standardov, ki restavratorju vseeno omogočajo svobodo odločanja o procesih in orodjih, saj so tesno povezani s konkretnim filmom in se lahko močno razlikujejo od projekta do projekta. Dobro je zastavljena tudi interdisciplinarna komponenta, saj model DRA upošteva tako potrebe arhivarjev kot tudi producentov oziroma distributerjev; po tej metodi se hrani restavrirano gradivo z vsemi informacijami, za distribucijo pa se naredi »kino« kopija, ki upošteva tudi nekdanje specifične kinoprojekcije (v prvi vrsti gre za masko, ki je določila razmerja slike). Zagotovo najbolj zanimiva v modelu DRA je uporaba strokovne skupine, ki jo izbere restavrator in jo praviloma sestavljajo: morebitni še živeči avtorji (režiser, direktor fotografije, oblikovalec tona), restavrator(-ji), dva direktorja fotografije, režiser, oblikovalec tona (vsi naj bi bili člani profesionalnega stanovskega združenja). Pri *Sedmini* smo na pobudo Nerine Kocjančič kot predstavnice Slovenskega filmskega centra, ki je projekt tudi financiral, Združenja filmskih snemalcev Slovenije, Društva slovenskih režiserjev in ne nazadnje restavratorjev Iridium filma, v zadnji fazi projekta poskusno sodelovali: vodja restavriranja Bojan Mastilović, restavratorja Janez Ferlan (slika) in Matjaž Zdešar (zvok), režiserja Urša Menart in Miha Hočevar ter direktorji fotografije Jure Černec, Radovan Čok (svetovalec za barvno korekcijo, ki je bil prisoten že na samem začetku projekta), Rado Likon, Simon Tanšek in Lev Predan Kowarski.

1 Več o metodi DRA na tej povezavi:
<http://www.research-dra.com>

Prav pri tem filmu se je sodelovanje strokovnjakov z različnih področij izkazalo za ključno, saj smo naleteli na tri specifične težave, ki so zahtevale natančno raziskovalno in restavratorsko delo ter interdisciplinarni dialog. Prva oteževalna okoliščina se je pojavila ob ogledu kopij, saj ni bilo niti ene projekcijske kopije, ki se ne bi zelo postarala in posledično izgubila dobršnega dela barvnih informacij (barvne kopije zbledijo in v večini primerov postanejo rdečkasto-rožnate). Tu sta se izkazala restavratorja, ki sta v sodelovanju s svetovalcem določila barvno lestvico glede na zgodovinske filmske materiale, način obdelave negativa in pozitivna ter splošne prakse v tistem času.

Drugo težavo so predstavljali nekateri kadri v filmu, ki so bili deloma neostri, na določenih mestih pa so se pojavili tudi podvojeni robovi. Sodelujoči direktorji fotografije smo takoj ugotovili, da je šlo za tehnično oporečen objektiv v času snemanja. Za ostale sodelujoče napaka ni bila razumljiva, saj se njihove stroke ne ukvarjajo neposredno z optiko, zato so nekateri spraševali, ali je te neostrine mogoče popraviti. Napaka je zelo specifična in je tudi v sodobnem času digitalne obdelave praktično nepopravljiva, poleg tega pa bi bil takšen poseg zelo sporen z zgodovinskega in arhivskega stališča, saj je nastala v času snemanja in ne kot posledica staranja ali poškodbe medija. Zato smo se odločili, da napake ne izboljšujemo ali poskušamo popraviti.

Tretja, najtežja, a hkrati najbolj zanimiva lastnost so bile črno-bele sekvence v filmu. Zgodovinsko, zaradi tehnološke specifikke materialov in procesov, v barvni pozitiv kopiji filma ni bilo mogoče doseči popolnoma črno-bele slike. Zmeraj je bila prisotna določena obarvanost – tonacija. V procesu restavriranja smo naleteli na težavo, saj iz pordelih in zbledelih kopij ni bilo mogoče z gotovostjo razbrati, kakšna je bila tonacija nekaterih sekvenc. Filmski negativ je bil na teh mestih seveda črno-bel. V upanju na kakršno koli dodatno informacijo smo se odločili za podrobnejši vpogled v gradivo Slovenskega filmskega arhiva, kjer smo odkrili obilo materialov iz časa



Sedmina

snemanja. Med drugim so bila tam tudi režiserjeva in producentova pisma, ki so jasno nakazovala, da so bili nekateri deli namenoma posneti v črno-beli tehniki, kar je bil tudi cilj končne projekcije. Žal nikjer ni bilo zaslediti, kakšna naj bi bila tonacija v kopiji, ki je bila kljub avtorskemu konceptu neizbežna (edina možnost za popolnoma črno-bele dele v barvni kopiji bi bilo fizično lepljenje barvne in črno-bele kopije, kar za distribucijske namene sploh ni mogoče; fizično lepljenje pozitiv kopije so v časih pred digitalno montažo in obdelavo uporabljali v primeru delovnih kopij za montažo ter ogled delovne verzije filma). V strokovni skupini so bila mnenja nekaj časa deljena, saj smo se znašli pred odločitvijo, ali film naredimo v tehniki, ki v takratnem času za distribucijske namene ni bila mogoča, vendar bi s tem sledili režiserjevi viziji, ali naj neznanstveno ugibamo, kakšna je bila tonacija, s čimer bi bili glede procesa zgodovinsko natančnejši. Odločili smo se za prvo možnost, saj se nam je ugibanje zdelo za ta proces najbolj škodljivo, pisni viri pa so zelo jasni glede tega, kako je bil film zastavljen in tudi posnet. Težava je bila le pri tehnologiji distribucijskega predvajanja. Odzivi

glavnih igralcev, Radeta Šerbedžije, Snežane Nikšić in Milene Dravić, na premierni projekciji restavriranega filma so potrdili smiselnost naše odločitve, saj so tudi oni povedali, da je film šele v tej obliki zares takšen, kot si ga je zamislil režiser Matjaž Klopčič.

Drugi projekt, ki je bil realiziran v podobni sestavi, vendar še mnogo dosledneje in od vsega začetka s sodelovanjem strokovne skupine, je **Dolina miru** (1956) Franceta Štiglicja. V strokovni skupini smo sodelovali: vodja restavriranja Bojan Mastilović, restavratorja Janez Ferlan (slika) in Matjaž Zdešar (zvok), režiserka Urša Menart ter direktorja fotografije Rado Likon in Lev Predan Kowarski (svetovalec za barvno korekcijo).

Tudi ta film ni bil brez posebnosti. Po ogledu vseh dostopnih kopij (v sodelovanju s Slovenskim filmskim centrom, Slovensko kinoteko in Slovenskim filmskim arhivom) smo ugotovili, da obstajata dve zelo različni montažni različici filma. Ker kopije niso imele nobenega opisa, da bi lahko ugotovili in restavrirali končno distribucijsko različico, smo morali

poiskati vse pisne vire, ki so bili na voljo v Slovenskem filmskem arhivu in Slovenski kinoteki. V gradivu Kinoteke iz časa snemanja je Urša Menart odkrila besedila, ki pričajo o tem, da je bil film po projekciji na filmskem festivalu v Pulju leta 1956 še enkrat premontiran. Nekateri deli so bili celo dodatno posneti. V redno jugoslovansko distribucijo in na festival v Cannesu leta 1957 je odpotovala že nova, po pisnih virih sodeč finalna različica filma.

S tehnične plati je bila *Dolina miru* izredno zahtevna, saj je originalni negativ izgubljen, zato je bilo treba digitalizirati dub negativ (negativ dvojnik, ki je narejen za izdelavo velike količine distribucijskih kopij, da se originalni negativ ohrani v dobrem stanju). Nekatere prizore smo vzeli iz intermediarnega pozitivna (posredni material med originalnim negativom in dvojnikom), saj je bil negativ dvojnik preveč uničen. Tudi zvok je bil restavriran s kombiniranjem

obeh omenjenih nosilcev, kar je bila edina možnost, da se ohrani kakovost zvoka, drugi materiali žal niso bili na voljo. Zaradi izboljšanja ter olajšanja tehničnega procesa in vzpostavitve dostojnih delovnih pogojev bi bilo nujno vzpostaviti sodelovanje s TV Slovenija, saj razpolaga z določeno, drugod nedostopno opremo za mehansko čiščenje filmskega traku, ki bi zagotovila še boljšo kakovost (predvsem zvoka) in čas restavriranja (slike).

Kljub temu je bil film sprejet v sekcijo *Cannes Classics* na letošnjem festivalu v Cannesu in na projekcijo 18. maja 2016 sta prišla tudi glavna igralca – takrat otroka – Tugo Štiglic in Eveline Wohlfeiler. Sprejem filma je bil odličen, kar je za vse sodelujoče, predvsem pa za vso slovensko filmsko in arhivsko stroko, dobra popotnica in zagon za nadaljevanje dela.

Sodelovanje med institucijami (SFC, SFA in Kinoteko) je potekalo zadovoljivo,

vedar je tu še veliko prostora za izboljšave, saj smo bili glavno lepilo sodelovanja prav člani strokovne skupine, ki smo se neutrudno zavzemali za določen način dela in doslednost zavoljo kakovosti. Ob vsem tem velja poudariti, da so bili tako finančni kot časovni pogoji za restavriranje omenjenih filmov vse prej kot idealni, kar je, poleg vsesplošnega nerazumevanja pomembnosti filmske zgodovine za našo identiteto, trenutna poglobitna težava pri ohranjanju slovenske filmske dediščine. Zahvaliti se moramo predvsem požrtvovalnemu delu vseh vpletenih, zlasti restavradorjev, ki so kljub oteževalnim okoliščinam uspeli doseči najvišjo raven kakovosti. Takšni pogoji dela pa nikakor ne smejo postati zgled ali merilo. Za neizpodbitno potrditev vrednosti opravljenega dela lahko navedemo dejstvo, da so v Cannesu film *Dolina miru* umestili v letošnji program ter pozitivne odzive tako publike kot – kar je verjetno najbolj merodajno – mednarodne restavratorske stroke.

Integralni in finalni del restavratorskega procesa predstavlja široka distribucija in promocija obnovljenega dela. Projekt restavriranja *Sedmine*, ki je bil zaključen konec leta 2015, je po zelo uspešni premieri z že omenjenimi eminentnimi gosti popolnoma zamrl. Film ni doživel širše distribucije in medijske promocije, niti izdaje na komercialnem nosilcu za končnega uporabnika. Oba omenjena filma (kot tudi drugi, še nerestavrirani) imata bogato zgodovino, ki bi bila zagotovo zelo zanimiva tudi za širšo nestrokovno javnost, če bi se pojavila v obliki spremljajočega dodatnega gradiva. Filmski del mnogih nacionalnih arhivov po svetu je – zlasti dandanes – praviloma paradni konj, saj edini ohranja ali celo pridobiva tržni potencial, kar je pri nas, kljub kroničnemu pomanjkanju finančnih sredstev v kulturi, žal popolnoma neizkoriščeno. Tudi na tem področju bi lahko nedavni ponovni svetovni uspeh *Doline miru* postal temeljni kamen za vzpostavitev celovitega in zaključenega procesa restavriranja, ki uspešno udejanja svoj poglobitni namen – vsesplošno dostopnost in (s)poznavanje filmske dediščine. Ali bo res tako?



Dolina miru