

Barkóczy Janka

## A megőrzés művészete

### Archívum és filmörökség

A filmarchívumok a filmörökség megőrzésének letéteményesei, amelyek a múlt, a jelen és a jövő kultúrájához is ezer szállal kapcsolódnak. A filmek archiválása általánosságban az archívumok és az archívumtudomány területébe ágyazódik, de a gyűjtőkör révén különleges helyet foglal el azon belül. Mivel a filmek sokszorosítható, időbeli, audiovizuális alkotások, kezelésük speciális szaktudást és saját teoretikus hátteret igényel. Az audiovizuális archívumok technikai környezete dinamikusan változik, ezért fontos, hogy az intézmények minden pillanatban megfelelő elméleti és gyakorlati keretek között reflektáljanak az adott viszonyokra. A filmarchívumok tevékenységének négy alappillére a gyűjtés, a megőrzés, a restaurálás, és a gyűjtemény hozzáférhetővé tétele. A következőkben áttekintem a filmarchívumi szakma kialakulásának és társadalmi integrációjának főbb állomásait, majd a négy területhez kapcsolódó legfontosabb fogalmakat.

### Egy szakma születése

A filmek gyűjtésének és megőrzésének gondolata szinte egyidős a mozgókép születésével. A Franciaországban élő lengyel fotográfus-operatőr, Boleslaw Matuszewski már 1898-ban így írt *A történelem új forrása* című kiáltványában: „Hivatalos körökben már elfogadott az a gondolat, hogy Párizsban létrehozzanak egy Kinematográfiai Múzeumot vagy Filmtárat. Ez a gyűjtemény, amely kezdetben természetszerűleg soványka, a későbbiekben egyre inkább növekednék, olyan mértékben, amint a kinematográf-fényképezés érdeklődése a tisztán szórakoztató

jellegű jelenetekről áttolódna a dokumentumértékű eseményekre és rendezvényekre, az élet apróságairól a közélet és az állami élet jelenségeire. A mozgófénykép ekkor megszűnik az időtöltés eszköze lenni, és a múlt vizsgálatának kellemes módszerévé válik, még inkább, mivel közvetlen víziót nyújt, megszünteti – legalábbis bizonyos, de jelentőségüket tekintve lényeges eseményeknél – a farszótó kutatások szükségességét.

Ezenfelül a mozgófénykép különösen hasznos tanítási eszközzé válhat. Hány sornyi homályos leírást lehet az ifjúság tankönyveiben megtakarítani attól kezdve, hogy a mozgókép segítségével bemutatjuk az iskolában a parlament élénk vagy unalmas ülésezését, a szövetséget kötő államfők találkozóit, egységek vagy diszszázadok kivonulását, vagy a városok változó és mozgalmas arculatát. Sok időnek kell azonban eltelnie, amíg alkalmazni lehet ezt a történelemtanítási eszközt. Előbb össze kell gyűjtenünk a festői jeleneteket, hogy ezt követően azok szemé elé tárjuk őket, akik nem voltak az események szemtanúi.”<sup>1</sup> Matuszewski szövege a filmarchiválás gondolatának legkorábbi ismert és máig sokat idézett dokumentuma, amelyet a következő évtizedekben számos, egymástól jobbra elszigetelt kezdeményezés követett. Mint azt a fenti idézet is mutatja, a filmarchiválásnak ezt az első, 1898-tól az 1910-es évekig tartó, spontán hullámát főként a tudományos érdeklődés motiválta.<sup>2</sup> Sokan felismerték a film dokumentumértékét, és oktatási, kutatási céllal kezdték el gyűjteni a tekercseket. Közülük két híres példa a bázeli Joseph Alexis Joye jezsuita abbé, aki 1919-ig több mint kétezer tekercset gyűjtött össze nevelési szemléltető anyagként, illetve Albert Kahn francia bankár, aki az 1908-as világháború utjáról hazatérve fogalmazta meg ambiciózus

1 Matuszewski, Boleslaw: *Une nouvelle source de l'histoire. (Création d'un dépôt de cinématographie historique)* Paris, 1898. [Magyarul: Matuszewski, Boleslaw: *A történelem új forrása.* (trans. Dávid Csaba) *Filmspirál* (2000) no. 23. pp. 23–28. loc. cit. pp. 23–24.]

2 A filmarchiválás történetét bemutató alapvető művek: Houston, Penelope: *Keepers of the Frame: The Film Archives.* London: British Film Institute, 1994.; Slide, Anthony: *Nitrate Won't Wait: A History of Film Preservation in the United States.* Jefferson, NC: McFarland & Company, 1992.

tervét, amelynek nyomán a világ minden égtája felé kiküldött operatőrök és fényképészek segítségével megkísérelte a Bolygó Archívumának létrehozását.<sup>3</sup> Hermann Häfker német filmtörténész már 1915-ben konkrét javaslatokat tett a filmmegőrzés módszertanára,<sup>4</sup> de a szakszerű intézményi gyűjtés mégis csak jóval később indult meg.

A filmarchívumi mozgalom második hulláma az 1910-es évek végétől az 1930-as évekig tartott, ezt nevezzük a „cinefil archívumok” korának. Ebben az időszakban elsősorban a filmekért rajongó magánszemélyek lelkesedése katalizálta a folyamatot. Ilyen volt Bengt Idestam-Alquist, a Robin Hood álnéven publikáló svéd filmkritikus, aki 1933-ban Stockholmban alapított módszeres gyűjtéssel foglalkozó társaságot, amivel letette a világ első filmarchívumának alapjait. Ebben az időben kezdték el igazán átfogó módon értelmezni a filmörökség fogalmát: a filmek minősítésekor dokumentumértékük mellett már esztétikai és kreatív szempontokat is figyelembe vettek, és a szakemberek szemében a film „művészetként” is megőrzésre érdemessé vált. 1935 áprilisában huszonnégy ország részvételével rendeztek nagyszabású filmkongresszust Berlinben, ahol külön munkacsoport tárgyalta a filmarchívumok ügyét. Ebben a körben már megfogalmazódott az igény a nemzeti gyűjtemények, a módszeres katalizálás és a szereplők közti aktív információcsere iránt.

A filmarchiválás intézménytörténetének egyik legfontosabb mérföldköve 1938. június 17-én Párizsban a Filmarchívumok Nemzetközi Szövetségének (Fédération International des Archives du Film, FIAF) megalapítása volt.<sup>5</sup> A szövetség alapítói, akik a „Négy Nagy” néven vonultak be az archívumtörténetbe: a berlini Reichsfilmarchiv,<sup>6</sup> a New York-i Museum of Modern Art Film Library, a National Film Library London (a mai BFI Film Archive jogelődje) és a párizsi Cinémathèque française. A FIAF ezután folyamatosan bővült, sorra csatlakoztak az intézmények, például az 1938-ban alapított brüsszeli Cinémathèque royale de Belgique, amelynek hamarosan fontos munkatársa lett a filmkuratori hivatás meghatározó egyénisége, Jacques Ledoux. A második világháború után ismét komoly lendületet kapott a mozgalom, új intézmények születtek, mint például a bázeli (1943), a prágai (1943), az amszterdami (1946) vagy épp a magyar anyagok szempontjából nagyon fontos Gosfilmofond (1948) Moszkvában. Az 1950-es években megjelentek a latin-amerikai és észak-afrikai filmarchívumok, majd Ázsiában is egyre több intézmény jött létre ilyen profillal. A budapesti Filmarchívumot 1957-ben alapították, és még abban az évben csatlakozott a FIAF-hoz.<sup>7</sup> A szövetséghez 2015-ben már százötvenöt intézmény tartozott (nyolcvanöt tag és hetven társult tag) hetvennégy országból.

3 Albert Kahn *Les Archives de la Planète*. <https://albert-kahn.hauts-de-seine.fr/> (utolsó letöltés dátuma: 2023. 10. 15.)

4 Häfker, Hermann: *Der Kino und die Gebildeten. Wege zur Hebung des Kinowesens*. Mönchengladbach: Volksverein-Verlag, 1915.

5 A FIAF történetéről bővebben lásd a szervezet fontos dokumentumokat is publikáló honlapját: <https://www.fiafnet.org/> (utolsó letöltés dátuma: 2023. 10. 15.)

6 A Reichsfilmarchiv 1935. február 4-én nyílt meg Berlinben, Adolf Hitler és Joseph Goebbels jelenlétében. Az archívum létrehozását Goebbels szorgalmazta, mert a gyűjteményt a filmpropaganda fontos eszközeként tartotta, első vezetője a propagandaminisztériumnak dolgozó, nemzetiszocialista filmes, Frank Hensel lett. Hensel később fontos szerepet játszott a FIAF megalapításában, és 1939-ben egy évig a szervezet elnöke is volt. 1940-ben a német megszállás alatt Párizsban állomásozott, és segítette a Cinémathèque française gyűjteményét megmenteni. A háború után náci múltja miatt börtönbüntetést kapott. 1945-ben a szovjet csapatok elfoglalták a Reichsfilmarchivot, és a gyűjtemény jelentős részét Moszkvába vitték. A „Négy Nagy” közül ez az egyetlen filmarchívum, amely ma már nem létezik. A háború után Nyugat-Németországban az Archiv für Filmwissenschaft, Kelet-Németországban a Staatliches Filmarchiv der DDR vette át a funkcióját, majd további filmarchívumok is alakultak az országban. Ma többek között a Filmarchiv des Bundesarchivs, a berlini Deutsche Kinemathek, a frankfurti DFF – Deutsches Filminstitut & Filmmuseum meghatározó intézmények. Forrás: Dupin, Christophe: *The Origins of FIAF, 1936–1938*. *Journal of Film Preservation* (2013) no. 88. pp. 43–58.

7 A budapesti Filmarchívum történetéről bővebben: Szabó György (ed.): *Magyar Filmtudományi Intézet és Filmarchívum 1957–1982*. Budapest: Magyar Filmtudományi Intézet, 1982.; Forgács Iván (ed.): *A Filmarchívum. A Magyar Nemzeti Filmarchívum története a kezdetektől napjainkig*. Budapest: Magyar Nemzeti Filmarchívum, 2009. Lásd még a Nemzeti Filmintézet – Filmarchívum honlapját: <https://nfi.hu/filmarchivum/rolunk-3/tortenet> (utolsó letöltés dátuma: 2023. 10. 15.)

Az 1960-as években radikális generációváltás zajlott a filmarchívumok világában.<sup>8</sup> Az új munkatársak felismerték, hogy szoros kapcsolat van a filmarchívumok gyűjteményeinek láthatósága és a filmtörténetírás között. Egyre erősödött az igény, hogy nagyobb hozzáférést biztosítsanak a filmekhez a filmtörténészek, rajtuk keresztül pedig a szélesebb nyilvánosság számára. Világossá vált, hogy a tudományos munka a gyűjteményre is jótékonyan hat, hiszen annak megértését, feldolgozását segítheti. Míg korábban a kutatók csak nehezen jutottak be az archívumokba, lassan megnyíltak a kapuk, amivel a filmtörténeti kiadványok megjelentetése és a filmklubmozgalom is lendületet kapott. A valódi fordulat végül csak 1978-ban történt meg. Ebben az évben Brightonban rendezték a FIAF éves kongresszusát, amelynek szimpóziuma az 1900 és 1906 közötti, addig kevésbé ismert játékfilmekre koncentrált. Több mint hatszáz filmet vetítettek és vitattak meg ebből az időszakból, ami hirtelen nagy érdeklődést keltett a korai filmek iránt. A kongresszuson megjelent a filmtörténészek fiatal nemzedéke – többek között Tom Gunning, David Francis, André Gaudreault, Noël Burch, Jan-Christopher Horak –, akik megfogalmazták a hagyományos filmtörténetírás kritikáját. Megpróbálták újraértelmezni a klasszikus kánont, figyelmük kiterjedt a filmgyártás szociokulturális hátterére, az archívumokban őrzött dokumentumokra, és kifejezetten érdekelte őket a filmtechnika fejlődése. Felismerték, hogy csak úgy tehetnek hiteles állításokat, ha visszatérnek az eredeti anyagokhoz, megvizsgálják a tekerceket, és megnézik azokat az alkotásokat, amelyek a raktárakban lapulnak, és amelyeket a bemutatásuk óta csak kevesen láttak. Munkájuk arra is rávilágított, hogy mennyi minden elveszett a korai filmtörténet időszakából, és a fennmaradt anyagok megőrzésében mennyire fontos szerepe van az archívumoknak. A filmarchívumokban éledő tudományos igény és a

filmtörténészek növekvő tisztelete az archívumi intézmények iránt ebben a pillanatban tehát szerencsés módon egymásra talált, és a kölcsönös érdeklődés jótékonyan segítette a két szemlélet integrációját.

A filmarchívumi szakma professzionalizálódása és társadalmi beágyazódása a későbbiekben több, jól meghatározható lépésben történt.<sup>9</sup> A filmörökség – amely a tágabban értelmezett audiovizuális örökség, még tágabban pedig a kulturális örökség része – az 1980-as években vált szélesebb körben is ismert fogalommal. Az UNESCO 1980. október 27-én Belgrádban adta ki a *Recommendation for the Safeguarding and Preservation of Moving Images* (Ajánlás a mozgóképek védelméről és megőrzéséről) című, mérföldkőnek számító, de ma már némi revízióra szoruló nyilatkozatát.<sup>10</sup> A szöveg érdekessége, hogy erősen visszaköszönnek benne a filmarchiválási mozgalom első hullámának gondolatai, és szinte szó szerint idézi a mozgókép felbecsülhetetlen dokumentumértékét hangsúlyozó korábbi érveket.

A valódi szakmai közösséggé váláshoz vezető következő lépés az etikai alapvetések megfogalmazása volt. Ezeket a sztenderdeket 1998-ban a *FIAF Etikai Kódexe* fektette le,<sup>11</sup> és az egyes intézmények ma is elsősorban ennek a fontos dokumentumnak a szövegéhez igazítják a saját szabályzataikat. Az *Etikai Kódex* a filmarchívumok tevékenységére vonatkozóan ad alapvető, időről időre aktualizált ajánlásokat, megfogalmazza a gyűjtemény védelmének elveit, illetve azokat a szempontokat, amelyek a gyűjteményért felelős munkatársak döntéseit és viselkedését ideálisan meghatározzák. A szakterület autonómiáját garantáló folyamat további fontos állomása a hivatalos szakemberképzés megindítása, amely az 1970-es évek óta szervezett rövid szakmai tréningekből nőtt ki. Az 1990-es években létrejöttek az első egyetemi szakok, amelyek nagy szerepet játszottak abban, hogy a filmarchiválás a nélkül-

8 Ballhausen, Thomas: On the History and Function of Film Archives. *European Film Gateway*. <https://www.efgproject.eu/downloads/Ballhausen%20-%20On%20the%20History%20and%20Function%20of%20Film%20Archives.pdf> (utolsó letöltés dátuma: 2023. 10. 15.)

9 Abbott, Andrew: *The System of Professions: An Essay on the Division of Expert Labour*. Chicago: Chicago University Press, 1988.

10 Október 27. ehhez az eseményhez köthetően lett az audiovizuális örökség világnapja. A nyilatkozat megtalálható: <https://www.fiafnet.org/images/tinyUpload/E-Resources/Official-Documents/1980%20Unesco%20recommendation.pdf> (utolsó letöltés dátuma: 2023. 10. 15.) Az UNESCO és a filmmegőrzés ügyének története bővebben: Klaue, Wolfgang: Wolfgang Klaue on the UNESCO Recommendation for the Safeguarding and Preservation of Moving Images. *Journal of Film Preservation* (2019) no. 100. pp. 41–42.

11 A *FIAF Etikai Kódex*ének magyar fordítását lásd jelen lapszámban: *Metropolis* (2023) no. 4. pp. 50–53.

lőzhetetlen technikai és gyakorlati ismeretek mellett mára komoly elméleti háttérrel egészült ki, és valódi akadémiai területté vált. Témája szorosan kapcsolódik az archivológiához, vagyis az archívumok általános, interdiszciplináris tudományához.<sup>12</sup> A tudományos párbeszéd megindulásával megszülettek az első szakmai folyóiratok is – a FIAF kiadványa a *Journal of Film Preservation* és az Association of Moving Image Archivists (AMIA) folyóirata, a *The Moving Image*, de számos más lap is időről időre értekezik filmarchiválást érintő témákról, mint például a *Found Footage Magazine*, az *Early Popular Visual Culture*, a *Film History* vagy a *Journal of Cinema and Media Studies*.

A fenti apparátus figyelembevételével Ray Edmondson megfogalmazta a filmarchívumi munkatársak felkészültségének kortárs követelményeit. Ezek elsősorban – de az archívumon belül létező szakmák szerint eltérő hangsúllyal – a következők: 1. az audiovizuális média történetének ismerete; 2. az audiovizuális archiválás történetének ismerete; 3. a kortárs történelmi folyamatok megértése; 4. a különböző audiovizuális médiumok rögzítési technológiáinak ismerete; 5. a médiumokkal kapcsolatos alapvető fizikai és kémiai ismeretek; 6. a digitális kultúrához kapcsolódó fogalmak és technológia megértése; 7. a megőrzés és a hozzáférés technológiai alapjainak ismerete; 8. gyűjteménykezelési stratégiák és irányelvek ismerete; 9. szellemi tulajdonjog alapfogalmainak ismerete; 10. az alapvető érdekképviseleti és etikai elvek ismerete.<sup>13</sup>

## A filmarchívum mint az emlékezet és a felejtés helye: gyűjtés és rendszerezés

Bár a filmörökség gyűjtésével és megőrzésével foglalkozó intézmények célja alapvetően azonos, azonban maguk az intézmények gyűjtőkör, működés és szervezeti felépítés szerint rendkívül sokfélék lehetnek. A fenntartó szerint létezhetnek állami filmarchívumok, valamint személyekhez, csoportokhoz vagy intézményekhez köthető magánarchívumok, a gyűjtőkör lehet regionális vagy globális, általános vagy tematikus (például egy-egy alkotó, műfaj vagy akár formátum szerint), tevékenységük pedig a tisztán kereskedelmi és a nonprofit között különböző arányban alakulhat. Ami minden típusban közös, az a gyűjtés és a gyűjtemény megőrzésének gesztusa. A gyűjtemény működését általában a gyűjteményi szabályzatok írják le, amelyek megfogalmazzák az intézmény misszióját, valamint azt, hogy mit gyűjt (ezzel pedig áttételesen azt is, hogy mit nem gyűjt) az adott intézmény, milyen keretek között őrzi meg a gyűjteményt, és milyen irányelvei vannak a hozzáférés biztosítására.<sup>14</sup>

A gyűjtés és rendszerezés mint az archívum kialakításának origója a legtöbb strukturális kérdés eredője is. Ezeknek a megértéséhez érdemes az általános archívmelélet néhány paradigmáját áttekinteni, különös tekintettel Jaques Derrida és Wolfgang Ernst elméleti munkáira.<sup>15</sup> Derrida a freudi pszichoanalízis módszertanával közelíti meg az archívumok munkáját, amelyek szerinte sok szempontból

12 Az „archivológia” szó másik jelentése Joel Katz és Walter Benjamin nyomán a képi archívumokat nyelvként használó filmkészítési gyakorlatra, vagyis a found footage és kompilált filmek filozófiájára utal, amely szintén szorosan kötődik a filmarchívumok társadalmi-kulturális szerepéhez. Jelen tanulmányban azonban a kifejezésnek nem ezt az értelmezését használom, hanem Jaques Derrida és Michel Foucault nyomán az archivológiát az archívumok tanulmányozásának aktusaként értem. Az archivológia és a filmalkotás kapcsolatáról bővebben: Russell, Catherine: Introduction to Archiveology. In: Russell, Catherine: *Archiveology: Walter Benjamin and Archival Film Practices*. Durham – London: Duke University Press, 2018. pp. 11–34. [Magyarul: Russell, Catherine: Bevezetés az archivológiába. (trans. Andorka György) *Metropolis* (2020) no. 1. pp. 8–25.]

13 Edmondson, Ray: *Audiovisual archiving: philosophy and principles*. Third Edition. Paris – Bangkok: UNESCO Bangkok Office, 2016. [https://www.fiafnet.org/images/tinyUpload/E-Resources/Official-Documents/Philosophy-of-Audiovisual-Archiving\\_UNESCO.pdf](https://www.fiafnet.org/images/tinyUpload/E-Resources/Official-Documents/Philosophy-of-Audiovisual-Archiving_UNESCO.pdf) (utolsó letöltés dátuma: 2023. 10. 15.)

14 A FIAF honlapján számos intézmény elérhetővé teszi gyűjteményi szabályzatát, ezeket érdemes tanulmányozni és összehasonlítani: <https://www.fiafnet.org/pages/E-Resources/Collection-Policies-Affiliates.html> (utolsó letöltés dátuma: 2023. 10. 15.)

15 Derrida, Jaques: *Mal d'Archive*. Paris: Éditions Galilée, 1995.; Ernst, Wolfgang: *Das Rumoren der Archive. Ordnung aus Unordnung*. Berlin: Merve, 2002. [Magyarul: Derrida, Jaques: *Az archívum kínzó vágya. Freudi impresszó*. (trans. Bereczki Péter). Ernst, Wolfgang: *Archívumok morajlása: rend a rendetlenségből*. (trans. Lénárt Tamás). Budapest: Kijárat Kiadó, 2008.]

az elméhez hasonlóan működnek. Az archívumok egyszerre az emlékezet és a felejtés helyei, amelyeket ugyanaz a „kínzó vágy” („*en mal d’archive*” avagy „*archive fever*”) mozgat, amely az emberi emlékezetet működteti. Ez a vágy egyfajta megszállottság, amelyet repetitív és nosztalgia jellemez, valamiféle ellenállhatatlan, a honvágygal rokon készítés, hogy visszatérjünk az archaikus kezdetekhez. Az archívum megteremtése utáni vágyunk csillapíthatatlan, mert beláthatatlan, és mert soha nem érheti el a teljességet. Minél több dolgot szeretnénk az archívum biztonságában tudni, de amikor valami az archívumba kerül, akkor az intézmény tulajdonképpen átveszi a társadalomtól az emlékezetben tartás terhét, vagyis az archívum bizonyos szempontból éppen az emlékezet kihülését segíti. Az archívum szó eredete sokat elárul annak működéséről. Az ógörög „*arkhé*” jelentése kezdet és parancs. Vagyis egyrészt egy hely, *ahol* a dolgok a kezdetüket veszik, amit a legbiztonságosabbban az mutat, hogy ha valami bekerül az archívumba, akkor annak korábbi élete menthetetlenül lezárul, és elkezdődik az új, archívumi élete, amelyben a korábbi-tól eltérő minőségbe kerül. Másrészt a hatalom helye, *ahonnan* a parancsot adják, vagyis egyfajta ember által alkotott rendet, törvényt léptetnek működésbe. „Az *archiváló* archívum technikai szerkezete az *archiválandó* tartalmat is meghatározza, létrejöttében éppúgy, mint a jövőhöz való viszonyában. Az archiváció nemcsak rögzíti, de legalább annyira elő is idézi az eseményeket.”<sup>16</sup> Mivel az archívumok maguk is aktívan formálják az emlékezetet, a politikai erők számára kulcsfontosságú, hogy az általuk meghatározott narratívákat uralják, azaz átvegyék a hatalmat az archívum felett. Derrida ezt így fogalmazza meg: „Egyetlen politikai hatalom sem lehet meg az archívum, sőt az emlékezet felügyelete nélkül. A demokratizálódás tényleges mértéke mindig ezen az alapvető kritériumon mérhető le: azon, hogy milyen mértékben van hozzáférése az archívumhoz, mennyiben járulhatunk hozzá létrejöttéhez, és milyen mértékben vehetjük ki részünket értelmezéséből.”<sup>17</sup>

Az archívumok és a hatalom fogalma tehát szorosan összekapcsolódik, és az intézmények működésének meghatározója lesz. A munkatársaknak tisztában kell lenniük kapuőrszerepükkel, ébernek kell lenniük, ha döntéseiket befolyásolni akarják, és tudniuk kell, hogy döntéseik hány ponton befolyásolják a létrehozás, a hozzáférés és az értelmezés fenti kritériumait. A gyűjtés önmagában is egyfajta szelekció, mert eldönti, hogy mi maradjon, és mi ne maradjon meg az utókornak. A feldolgozás és katalógizálás a következő lépés, amely láthatóvá (vagy rossz esetben láthatatlanná teszi) az adott tartalmat. A „hiány” fogalma gyakran előkerül az archívumi munka során – főként hiányzó filmek, hiányzó információk, hiányzó értelmezések vonatkozásában. Az a filmtöredék, amelyet nem tudunk beazonosítani, esztétikai értékkel bír, de nehezen találja meg a helyét a filmtörténetben, az a címke, amely nincs kiosztva a katalógusban, lehetetlenné teszi a keresést, és strukturális tartalmi hiányt eredményez. Hiány keletkezhet szándékosan vagy véletlenül, szakszerűtlenségből, figyelmen kívül hagyásból, de természetesen létezik ismeretek hiányából fakadó hiány is. „Bármilyen, hivatalos vagy magán-, fizikailag megtestesült vagy elektronikus archívumról beszélünk, a megőrzés formáit a kitörlés, a meg nem őrzés vagy más megfogalmazásban: a hiány helyezi összefüggésbe. Az archívumokra vetett pillantás – a médium anyagszerűsége mellett – legalapvetőbb közös szempontja ez, a kérdés, hogy szóra bírható, jelentéssé tehető, vagy egyáltalán észrevehető-e az, amit nem archivált semmilyen intézményes vagy privát gyakorlat, vagy aminek kitörlésére kísérletet tettek.”<sup>18</sup> A reprezentáció kiegyensúlyozása és a marginalizálódott csoportok, témák, fogalmak láthatóvá tétele a kortárs filmarchívumok egyik fontos feladata, ami már a mindennapi működéshez is elvezet. Wolfgang Ernst Derrida nyomán halad tovább, és működés közben vizsgálja az archívumokat. Megvizsgálja, hogy a történészek hogyan dolgoznak az archívumokkal, és azt találja, hogy az általuk megfogalmazott „szimbolikus” (történelmi) narratíva és az archívum „valós” anyaga között olykor

<sup>16</sup> Derrida: *Az archívum kínzó vágya*. p. 25.

<sup>17</sup> *ibid.* p. 93.

<sup>18</sup> Palkó Gábor – Rapcsák Balázs (eds.): *Az archívumok elméletei. Helikon* (2014) no. 2. p. 310. További ajánlott olvasmányok még: Foucault, Michel: *A tudás archeológiája*. (ford. Perczel István) Budapest: Atlantisz, 2001. Sutyák Tibor: *Az archívum problémája* Foucault gondolkodásában. In: Palkó – Rapcsák (eds.): *Az archívumok elméletei*. pp. 327–343.

hatalmas különbség látszik. Éppen ezért számúzne mindent az archívumból, ami figuratív, a nyelv teremtő, elbeszélő funkciójához kapcsolódik. „A költői alakzatok ugyanis nemcsak a történetírói ábrázolás szintjén, hanem már magában az archívum figurációjában is megjelennek. Az archívum ügködése a valóság pragmatikus formája, és ennyiben közvetlen; ebben az értelemben az archívum poétikájáról kell beszél-nünk.”<sup>19</sup> Michel de Certeau nyomán megállapítja, hogy az archívumokban nagy mennyiségű, különböző korokból származó anyag található meg egy helyen (ebben az értelemben az archívum egyfajta kronotoposz), és éppen ez adja meg a gyűjtemény különlegességét. Ezt az együttest azonban csak valamiféle írói munka alakíthatja történetté, vagyis az archívum térbeliségét időbelivé, viszont ez a narráció óhatatlanul is kihagyásokhoz, szubjektivitáshoz vezet. Ernst ide-ája szerint az archívumok „szigorú olvasatát” kellene megvalósítani, amely szerint „az archívumokat úgy kell kezelni, ahogy élénk tárulnak: diszkrét forrásként, amelyben nem tesz kárt annak elismerése, hogy imaginált referenciájuk – mondhatni az élet – egykoron folytonos lefutású volt.”<sup>20</sup>

Bár mindez a gyakorlatban nehezen megvalósítható, az ernsti gondolkodás nemcsak az archívumokkal, de az archívumokban dolgozók kritikája is. Az anyagok feldolgozása során az (ön)kritikus és felelősségteljes archivátori munka nélkülözhetetlen ahhoz, hogy a kutatók és a kurátorok megtalálják a megfelelő anyagokat, és azok kapcsán érvényes értelmezést fogalmazzanak meg. Ennek első és legfontosabb állomása a szakszerű katalogizálás, amely egy mű pontos és következetes szabályok szerint történő leírása.<sup>21</sup> A könyvtárakhoz és a múzeumokhoz hasonlóan az audiovizuális archívumok katalógusa is a hozzáférés és a kutatás kiindulópontja. A katalogizálás az archivátor legfontosabb feladata, egy önálló szakterület kiterjedt irodalommal, amelyben fontos szerepet játszik az intézmények közötti harmonizáció. Az archivátor szükségsze-

rűen rendkívül alaposan tanulmányozza a leírt anyagot, ezért munkája során a gyűjteményről igazán mély és kiterjedt tudást szerez, és nélkülözhetetlen információkat kínál a megőrzés kritériumainak meghatározásához.

## Gyűjteménytől archívumig: a megőrzés

„A filmnek személyisége van, és ez a személyiség önpusztító. Az archivátor feladata, hogy előre lássa, mire képes a film – és megakadályozza azt.” – fogalmazta meg a legendás rendező, Orson Welles.<sup>22</sup> Az analóg audiovizuális anyagok természetéhez tartozik, hogy valamilyen fizikai hordozóhoz kötődnek, tehát tárgyként kerülnek be a gyűjteménybe. Ezek a tárgyak önmagukban is érdekesek és értékesek, hiszen a műalkotáshoz, a készítés korához és a technikatörténethez kapcsolódó információkat őriznek. Viszont a Welles által emlegetett „önpusztító személyiség” is elsősorban a fizikai természetből fakad, hiszen a filmszalag nem megfelelő körülmények között tárolva bomlásnak indul, vagyis valóban elpusztítja önmagát. A legismertebb példák ennek kapcsán a kezdetektől az 1950-es évekig használt nitrofilmekhez kapcsolódnak, amelyek fokozottan tűz- és robbanásveszélyesek, bomlott állapotban viszonylag alacsony hőmérsékleten, 50-60 °C-on öngyulladásra képesek, és a filmtörténet során számos tragikus kimenetelű mozi- és archívumtüzet okoztak. A híres szlogen, „A nitrát nem vár!” (Nitrate Won't Wait!) már az 1960-as évek második felétől újra és újra előkerült a különböző filmarchívumi fórumokon.<sup>23</sup> A bomlás problémája azonban nemcsak a valóban nagyon érzékeny nitrofilmeket, hanem a biztonsági, acetát- és poliészterfilmeket is érinti, tehát ez valóban az analóg filmmegőrzés egyik kulcskérdése. A bomlás lehet biológiai (penész, baktériumok, rovarok, rágcsálók), kémiai (spontán kémiai változás hatására) vagy mechanikai (a nem megfelelő páratartalom zsugorodást vagy tágulást, az anyag

19 Ernst: *Archívumok morajlása: rend a rendtelenségéből*. p. 126.

20 *ibid.* p. 170.

21 Edmondson: *Audiovisual archiving: philosophy and principles*. pp. 69–70.

22 McGreevey, Tom – Yeck, Joanne L.: *Our Movie Heritage*. New Brunswick, NJ: Rutgers University Press, 1997. p. 115. Idézi: Smither, Roger – Surowiec, Catherine A. (eds.): *This Film is Dangerous. A Celebration of Nitrate Film*. Bruxelles: FIAF, 2002. p. 27.

23 Slide: *Nitrate Won't Wait!* p. 1.

deformálódását eredményezi). A raktárban a különböző filmanyagokat ezért elkülönítve, a nekik megfelelő állandó hő- és páratartalom biztosítása mellett kell tárolni. A raktár biztonságot nyújt a gyűjteménynek, de fontos, hogy a benne elhelyezett anyagok visszakereshetők, hozzáférhetők maradjanak, vagyis a kutathatóság szempontjainak is megfeleljen. A filmarchívumok általában nemcsak analóg filmeket gyűjtenek, hanem olyan műtárgyakat is, amelyek valamiképp a filmkultúrához kapcsolódnak. Ezek a különgyűjtemények állhatnak fotókból, plakátokból, dokumentumokból, műtárgyakból, relikviákból és technikai eszközökből, amelyek mindegyike szintén sajátos raktározási körülményeket igényel.

Számolni kell azzal is, hogy a 2010-es évek óta egyre több digitális anyag kerül az archívumokba.<sup>24</sup> Ezek tárolását szintén meg kell oldani, de a megőrzés kulcsa itt éppen az analóggal ellentétes dinamikájú fogalom, az állandóság helyett a „migráció”. A digitális technológia az analóghoz képest nagyon fiatal, sok szempontból érzékenyebb, veszélyeztetettebb, mert rendkívül gyorsan elavul. Ezért a digitális anyagokat állandóan vándoroltatni (migrálni) kell, vagyis újabb és újabb hordozókra kell másolni, hogy megmaradjanak. Mindez komoly anyagi és technikai háttérrel igényel, ráadásul a mozgókép természetéről való gondolkodásunkat is átalakítja. Ahogy Paolo Cherchi Usai fogalmaz: „Az ezüstszemcsék pixellekké alakítása önmagában nem helyes vagy helytelen; a digitális restaurálás valódi problémája az a hamis üzenet, hogy a mozgóképeknek nincs történelme, az örökévalóság téveszméje. A digitális médium veszélyeztetett; halálos betegsége a migráció. A digitális anyagokat meg

kell őrizni, mielőtt elpusztulnának.”<sup>25</sup> Szintén ennek a problémának a felismerését mutatja a filmarchívumok egyik fontos manifesztuma, amelyet a FIAF megalakulásának 70. évfordulóján, 2008-ban fogalmaztak meg Párizsban. Ez tulajdonképpen egy kiáltvány, amely már a címében összefoglalja a lényegét: „Filmet ne dobj el!” (Don't Throw Film Away!)<sup>26</sup> A dokumentum arra hívja fel a figyelmet, hogy az analóg filmet soha nem szabad megsemmisíteni, még akkor sem, ha egy új és jobb technológia tűnik fel a láthatáron, mert az eredeti anyag a múlt eredményeit demonstrálja, és azzal, hogy túlélte az eltelt időt, máris egyfajta bizonyosságot kínál. A filmarchívumoknak az a korábbi gyakorlata, hogy az új technika megjelenése miatt a régit negligálják (pl. a biztonsági film megjelenésekor a nitroállományt esetenként átmásolták biztonsági filmre, majd az eredeti nitroszalagokat megsemmisítették), káros, és mindenképpen kerülendő.

Ha tágabb kitekintéssel vizsgáljuk a megőrzés lehetséges formáit, mindenképp érdemes kitérni az archív filmek és a kortárs filmművészet kapcsolatára, amelyben az archív filmek felhasználása új tartalmak és egyfajta sajátos esztétikai minőség megjelenéséhez vezet.<sup>27</sup> A gyűjteményekben őrzött anyagok különös aurával rendelkeznek, amely egyrészt a filmek múlthoz kötődő, indexikus természetéből, másrészt azok képi világából fakad.<sup>28</sup> Ebből a szempontból esetenként a mégoly káros bomlási tüneteknek is egyedi esztétikai jelentőségük van, amit olyan alkotók, mint Peter Delpout, Bill Morrison vagy éppen Forgács Péter és Lichter Péter, saját ars poeticájuk részévé tesznek. Azok az archívumok, amelyek közvetlenül is megnyitják gyűjteményüket a found footage film-

24 Az archívumok digitális fordulatáról szóló alapmű: Fossati, Giovanna: *From Grain to Pixel: The Archival Life of Film in Transition*. Third Revised Edition. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2018. Fossati ebben a munkájában négy szempontból vizsgálja a kérdést. A szerző szerint a négy fontos paradigma a „film mint eredeti” (*film as original*), vagyis hogyan alakul át az eredetiség fogalma a gyűjteményekben, „film mint művészet” (*film as art*), vagyis a szerzőiség kérdése, „film mint a technika aktuális állása” (*film as state of the art*), vagyis a filmgyártás technológiai háttérének átalakulása, illetve „film mint diszpozitív” (*film as dispositif*), vagyis a filmek megjelenése a vetítő- és kiállítóhelyeken.

25 Cherchi Usai, Paolo: *The Lindgren Manifesto: The Film Curator of the Future*. In: MacKenzie, Scott: *Film Manifestos and Global Cinema Cultures. A Critical Anthology*. Oakland, California: University of California Press, 2014. p. 558.

26 *Don't Throw Film Away: The 70th Anniversary FIAF Manifesto*. Paris: FIAF, 2008. <https://www.fiafnet.org/pages/Community/FIAF-Manifesto.html> (utolsó letöltés dátuma: 2023. 10. 15.)

27 Bővebben lásd: Archív anyagok a kortárs filmben. *Metropolis* (2020) no. 1.

28 Bővebben: Baron, Jaimie: *The Archive Effect. Found Footage and the audiovisual experience of history*. London – New York: Routledge, 2014.

alkotók előtt – ilyen például az Eye Filmmúzeum *Artist in Residence* programja<sup>29</sup> –, a gyűjteményük anyagaira nemcsak archív értéként, de új művészeti értéket teremtő, kreatív inspirációs forrásként is tekintenek. A filmarchívumokban azonban ezzel párhuzamosan egy másik fontos tevékenység is zajlik, amely a műalkotást autonóm egységként kezeli, és lehetőség szerint éppen a filmek eredeti képi és hangvilágának helyreállítására, vagyis az idő nyomainak eltüntetésére törekszik – ez pedig a filmrestaurálás.

## Restaurálás, rekonstrukció, rekreáció

A filmrestaurálás a legdinamikusabban fejlődő filmarchívumi tevékenység, amelyhez komoly technológiai apparátus szükséges.<sup>30</sup> A mozgókép a megszületése óta maga is számos technikai váltáson ment át, különböző megjelenési formái a restaurátorok részéről is más-más felkészültséget igényelnek. A filmszalag két alkotóelemből, egy hordozóból és egy emulziós rétegből áll, amelyektől nem választható el a tulajdonképpeni tartalom. A filmszalag ugyan tisztítható és javítható, de ha elindult a bomlási folyamat, akkor azt már nem lehet visszafordítani, és a tartalmat csak másolás útján lehet megőrizni.<sup>31</sup> Míg a képzőművészeti alkotások esetében a restaurálás közvetlenül az eredeti műtárgyon történik, és többnyire a múzeumi látogatók is ezzel találkoznak, a film esetében a restaurálás tulajdonképpen duplikálás. A mozgókép sokszorosítható

műalkotás, ezért az eredetiség fogalma itt az egyedi műalkotásokhoz képest máshogy jelenik meg.<sup>32</sup> Amennyiben a legkorábbi generációs anyag elvész, vagy végképp nézhetetlenné válik, akkor a sorban következő veszi át az eredeti funkcióit. Azonban szinte elképzelhetetlen olyan másolás, amely nem módosítja valamiképp az eredeti tartalmat, bár minden másolásnál törekedni kell arra, hogy a forráshoz legközelebb álló végeredmény szülessen. Mivel minden másolatnak sajátos jellemzői vannak, ezek is önálló alkotásként értékelhetők, tehát az eredetiség fogalma relativizálódik. De vajon mi lehet a kiindulópont? Mi az, amit valójában restaurálni szeretnénk? Eileen Browser szerint a következő lehetőségek vannak, és fontos, hogy a restaurátor erről mindig világos döntést hozzon; azt az állapotot restaurálja: 1. ahogy a film bekerült a gyűjteménybe, 2. ahogy az első közönsége láthatta, 3. ahogy a rendező látni szeretne volna, 4. ahogy a jelenlegi körülmények között a legjobb minőségben bemutatható.<sup>33</sup>

A restaurálás esetenként rekonstrukciót is jelent, különösen például a némafilmek esetében. Ez akkor történik, ha a filmet több forrásanyagból vagy több töredékből kell összeállítani, ami némafilmek esetében elég gyakori. A rekonstrukció során a szakemberek a fellelhető, töredékes anyagokból próbálnak megalkotni valamit, ami a lehető legjobban hasonlít egy olyan eredetire, amely már nem létezik. A rekonstrukció során vágást, kiegészítő feliratokat, egyéb megoldásokat alkalmazhatnak, de a manipuláció aktusát a kész anyagon mindenképpen jelezni kell.<sup>34</sup> Az archív filmek aktív megőrzésének harmadik módja a

29 <https://www.eyefilm.nl/en/academic/artist-and-scholar-in-residence> (utolsó letöltés dátuma: 2023. 10. 15.)

30 A filmrestaurálás sztenderdjeit meghatározó alapmű: Read, Paul – Meyer, Mark-Paul (eds.): *Restoration of Motion Picture Film*. Oxford: Butterworth-Heinemann, 2000.

31 A vetítések során elhasználandó kópiák pótlására szolgáló hagyományos kópiagyártás nem tekinthető restaurálásnak, mert az a film életének természetes része. A restaurálás során a másolás kifejezetten azért történik, hogy a meglévőnél jobb, az eredetihez közelebb álló tartalom váljon elérhetővé. Lásd még: Balogh Gyöngyi: Az első magyar Jókai-film, a *Mire megvénülünk* restaurálása. *Filmspirál* (2001) no. 26. pp. 3–23.

32 Busche, Andreas: Just Another Form of Ideology? Ethical and Methodological Principles in Film Restoration. *The Moving Image* (2006) no. 2. pp. 1–29.; Jamieson, Krista: Ethical Film Restoration and Concepts of „Original”. *Journal of Film Preservation* (2015) no. 93. pp. 11–16.

33 Bowser a kortárs alkotók felhasználása céljából kezdeményezett munkát is említi, hangsúlyozva, hogy ezt az archívumi intézmények nem tekintik restaurálásnak. Bowser, Eileen: Some Principles of Film Restoration. *Griffithiana* (1990) no. 38–39. pp. 172–173.

34 A filmrestaurálásban használt megoldások a képzőművészeti restaurálás elveivel igazodnak, ennek kapcsán leggyakrabban Cesare Brandi elméleti munkáihoz szoktak visszanyúlni. A restaurálási hagyomány területenként és intézményenként különböző lehet. Vincent Pinel nyomán két jellemző irányzat különíthető el: a régész restaurátor, aki „a filmet úgy kezeli, mint egy értékes törött vázát, amelynek gondosan összeragasztja a darabjait” és a művészrestaurátor, „aki inkább a mű szellemét őrzi meg, minthogy szóról szóra

rekreáció, amelynek során újraforgatnak egy, már nem létező filmet, vagy a meglévő anyagból egy új mű születik. Ilyen tevékenységet a filmarchívumok maguk jellemzően nem végeznek, a restaurálás alapvetően kerüli a rekreációt, de egy-egy intézmény együttműködhet a filmesekkel annak érdekében, hogy a gyűjteményből (vagy annak hiányzó darabjaiból) inspirálódva önálló alkotások jöjjenek létre.

A restaurálás lépései ma ideális esetben a következők: 1. a restaurálási terv elkészítése, a restaurálásra kijelölt alkotás kiválasztása; 2. kutatás, filológiai feltárás, a restauráláshoz szükséges film- és technikátörténeti információk feldolgozása; 3. a filmhez tartozó kellékek összegyűjtése, állapotfelmérés; 4. tisztítás, analóg restaurálás; 5. digitalizálás (kép, hang), az elkészült fájlok minőségellenőrzése; 6. a megőrzéshez szükséges „*preservation master*”<sup>35</sup> elemek előállítás; 7. digitális restaurálás (kép stabilizálása, koszos, karcok eltávolítása, főcímek felújítása, vizuális effektek), fényelés, hangrestaurálás (tisztítás, hibák eltávolítása), hangutómunka (masterelés, keverés), vágás; 8. ellenőrzés és a kész munka elfogadása; 9. a forgalmazáshoz szükséges digitálmaster-elemek és kópiák elkészítése; 10. hosszú távú analóg és digitális archiválás, visszairás filmre; 11. a restaurálás dokumentációjának elkészítése.

A restaurálásra szánt filmek kiválasztása az első, nagyon fontos állomás, amelyben a különböző archívumok különböző elveket követnek, de a különösen rossz állapotban levő anyagokat jellemzően mindenhol prioritásként kezelik. A tervezéskor fontos szem előtt tartani, hogy a digitalizálás és a restaurálás a láthatóvá tétel eszközei, így a

döntés kánonképző hatással bír. Ami nincs digitalizálva, az nehezen jut vissza a közönséghez, tehát láthatatlan marad, így a restaurálási terv elkészítése komoly felelősség.

A digitális restaurálás előnye, hogy olyan feladatok is elvégezhetők vele, amelyek a hagyományos labor technikával nem, ilyen például a karcok eltüntetése vagy a színek helyreállítása. A folyamat végén a digitálisan restaurált film lehetőség szerint mégis visszakerül analóg celluloid filmre, amelyek időállósága már bizonyított a viszonylag új és érzékeny digitális megoldásokkal szemben. A digitális restaurálás másik nagy veszélye a manipuláció kísérete. A restaurátor kezében olyan eszközök vannak, amelyekkel a lehetőségek végtelen tárháza nyílik meg, és amelyeket mégis csak szigorú keretek között alkalmazhat. A restaurálási folyamatban gyakran vesznek részt a film még élő alkotói, elsősorban az operatőrök és a rendezők, akik segíthetnek abban, hogy a végeredmény hiteles és az eredeti szándékoknak megfelelő legyen. A munkát segíthetik a különböző ajánlások is, amelyek közül elsősorban a FIAF *Etikai Kódexe* (1.4, 1.5, 1.7) és a több részben publikált, részletes etikai útmutatót kínáló *Digitális Nyilatkozat* irányadó.<sup>36</sup> A restaurátor a munka során jellemzően a problémák három típusával találkozik: sérülés (*damage*), hiba (*error*), hiányosság (*defect*).<sup>37</sup> A sérülést az anyag biológiai, kémiai és mechanikai károsodása okozza, és elsősorban a használat, a rossz tárolási körülmények és a természetes bomlás során keletkezik. Ilyenek lehetnek például a karcok, szakadások, az ujjlenyomatok, a zsugorodás, a színek elvesztése.<sup>38</sup> A hibák jellemzően az anyag kezelése, például

visszaadná”. Mindkét megközelítéssel értékes művek jöhetnek létre, de mindkettőnek vannak veszélyei is. „A XX. században alapszabály lett, hogy a kiegészítések nem juthatnak túlsúlyba az eredetivel szemben. A beilleszkedő restaurálást kiszorította a megkülönböztető restaurálás, amelynek nem célja, hogy egyenértékű legyen a fennmaradt részekkel, csak a megmaradt értékek zavartalan közvetítését szolgálja, a hiányokról igyekszik elterelni a figyelmet, hogy a kompozíció egésze helyreálljon. A festészetben a hiányokat az eredeti festésmódtól eltérően egészítik ki, például vonalkázva és csak a nagy formákat, az uralkodó színeket pótolva.” Balogh: Az első magyar Jókai-film, a *Mire megvénülünk* restaurálása. pp. 14., 7.

35 *Preservation master*: megőrzési mesteranyag, vagyis a legjobb minőségű, archiválható bázisanyag. A beavatkozásoktól mentes, eredeti, nyers szkennelt kép és hang, tehát az összes eredeti kellék, amely több példányban, LTO-kazettán kerül archiválásra. Ezek segítségével a restaurálás utómunkafázisa bármikor újrazedhető.

36 A *Digitális Nyilatkozat*, különösen annak 2021-ben közzétett, III. *Képrestaurálás, manipuláció, eljárás és etika* című része elérhető itt: <https://www.fiafnet.org/pages/E-Resources/Technical-Commission-Resources.html?PHPSESSID=7dtnrmo7a1kvaqkpkfctbl4q6> (utolsó letöltés dátuma: 2023. 10. 15.)

37 Wallmüller, Julia: Criteria for the Use of Digital Technology in Moving Image Restoration. *The Moving Image* (2007) no. 1. pp. 78–91.

38 Esetenként a sérüléseken belül egy további kategóriát is megkülönböztetnek, ez pedig a változás (*change*), ami kifejezetten az anyag belső, kémiai átalakulásából fakad. *ibid.* p. 79.

a tartalom másolása során jönnek létre, ilyenek például a képen megjelenő kockaszélek, villogás, képremegés, vágási problémák, összekeveredett jelenetek. A hiányosságok viszont már a film forgatása és gyártása során megjelennek, és a korabeli technika korlátaiból vagy helytelen használatából erednek. Ezeknek kultúrtörténeti jelentőségük van, és a belőlük fakadó tökéletlenség a műalkotás immanens része. Az autentikus eredményre törekvő restaurátor éppen ezért a sérüléseket és a hibákat általában kijavítja, de a hiányosságokat lehetőleg nem korrigálja. Kerülni kell a túlrestaurálást és azokat a megoldásokat, amelyek a *Digitális Nyilatkozat* szerint semmiképpen sem ajánlottak, mint például az utólagos színezés, új képkockák létrehozása, hiányzó képrészletek megrajzolása, mesterséges élesztés vagy lágyítás, túlságosan steril, szemcséktől mentes látvány vagy épp ellenkezőleg: mesterségesen hozzáadott szemcsék alkalmazása a „celluloid hatás” kedvéért.

Végül pedig a „filmélmény helyreállítása” is a restaurálás része, vagyis annak a módnak a meghatározása, ahogy a filmet egykor nézhatték a nézők. Ez analóg filmnél ideális esetben természetesen az analóg vetítés lenne, de mivel erre a vetítőhelyek korlátozott száma miatt egyre kevesebb lehetőség van, a megfelelő képsebesség, képarány és hang biztosítása az alapkövetelmény. A restaurált filmek különböző platformokon juthatnak el a nézőkhöz. Vetíthetik őket moziprogramban és fesztiválokon, megjelenhetnek a streamingszolgáltatók kínálatában, DVD-, Blu-ray-kiadványok formájában, így egy-egy restaurálási projekt az archívumi kincsek széles körű hozzáférését teszi lehetővé.

## A „Langlois–Lindgren vita” és a hozzáférés kérdése

A hozzáférés kérdése ezzel együtt a filmarchívumok működésének egyik legneuralgikusabb pontja. Ki, mikor, hogyan és mihez férhet hozzá? Mit tehet hozzáférhetővé az archívum, és mikor válnak fontosabbá a megőrzés egyéb

szempontjai? Mennyiben határozhatja meg az intézmény, hogy miként kerülnek a nyilvánossághoz a gyűjtemény darabjai? Milyen felelőssége és kötelessége van ezzel kapcsolatban? Ezekhez a kérdésekhez kapcsolódik a filmarchiválás történetének leghíresebb vitája is, amelyet „Langlois–Lindgren vitaként” őriz az emlékezet, és amelynek máig ható következményei vannak.<sup>39</sup> A konfliktus az archívumi mozgalom hőskorában bontakozott ki, két nagy formátumú személyiség, Ernest Lindgren (1910–1973), a londoni National Film Library első kurátora és vezetője, valamint Henri Langlois (1914–1977), a Cinémathèque française alapítója között. Lindgren, aki maga is végtelenül fegyelmezett, rendszeres és precíz ember volt, az archívumot egyfajta „erődként” (*fortress archive*) képzelte el, amelynek legfontosabb célja, hogy megóvja és megőrizze a gyűjteményt. Ennek a célnak az érdekében számos olyan módszert fejlesztett ki, amely hatékonytá tette a katalogizálást és a gyűjteménykezelést, megteremtve ezzel a modern filmarchiválás alapjait. Lindgren szigorúan szelektált a gyűjteménybe befogadott anyagok között, és a vetítéseknél sokkal fontosabbnak tartotta, hogy a filmek a megfelelő tárolási körülmények biztonságában, épségben maradjanak.

Ezzel éppen ellentétes gyakorlatot valósított meg Henri Langlois, aki magángyűjtőként indult, és feltétlen rajongással viszonyult a mozgóképhez.<sup>40</sup> Mindenféle filmet összeszedett, élő kapcsolatot tartott fenn az alkotókkal, és elsősorban azért építette kollekciónak, hogy bemutatthassa azt. Langlois impulzív és nagyvonalú személyiség volt, akinek gyűjteményezési gyakorlatát sokat kritizálták, viszont fantasztikus közösségépítő munkát végzett. A Cinémathèque française körül kialakult csoportban ott volt az új hullám krémje, így a klasszikus filmekből álló vetítési program ezeknek az alkotóknak a szemléletére is erősen hatott. Amikor 1968 februárjában André Malraux kulturális miniszter megpróbálta Langlois-t eltávolítani igazgatói székéből, széles körű összefogás bontakozott ki az érdekében; Charlie Chaplintól Orson Wellesig sokan felemelték szavukat, és a tiltakozó emberek Truffaut és Godard vezetésével utcára vonultak.

39 Houston: *Keepers of the Frame: The Film Archives*. pp. 37–59.

40 Henri Langlois 1973-ban „a filmművészet iránti elkötelezettségéért, a film múltjának megőrzéséhez való jelentős hozzájárulásáért és a jövőbe vetett rendíthetetlen hitéért” életmű Oscar-díjat kapott. Életéről és a filmarchívumi mozgalommal való kapcsolatáról bővebben: Roud, Richard: *Passion for Films: Henri Langlois and the Cinémathèque Française*. London: Secker and Warburg, 1983.; illetve: Myrent, Glenn – Langlois, Georges P.: *Henri Langlois: First Citizen of Cinema*. Paris: Editions Denoël, 1986.

Langlois és Lindgren vitája, amely végső soron arról szólt, hogy az archívumon belül a hozzáférhetőség vagy a megőrzés szempontja legyen-e a meghatározó irányelv, valódi és kiélezett, személyes és intézményes konfliktus volt, ami miatt a Cinémathèque française egy időre ki is lépett a FIAF-ból. A két szemlélet az egyes intézményekben a mai napig eltérő arányban van jelen, és ennek helyenként változó történeti okai vannak. Léteznek olyan filmarchívumok, amelyek még mindig elsősorban a gyűjteményi munkára koncentrálnak, de egyre több az olyan intézmény, ahol az archívumi és múzeumi funkció már dinamikusan összekapcsolódik. Ezek jellemzően a *cinematheque* típusú archívumok, melyek egy klasszikus és archív filmek vetítésére specializálódott vetítőhelyet működtetnek. Tulajdonképpen már önmagukban is „film-múzeumok”, hiszen a gyűjtemény darabjait és a filmtörténet egyéb kincseit a vetítés segítségével teszik láthatóvá. Közülük néhánynak azonban hagyományos múzeumi kiállítóhelye is van, ahol komplex módon, műtárgyak, relikviák, filmtechnikai eszközök segítségével is be tudnak mutatni egy-egy témát.<sup>41</sup> Általánosságban elmondható, hogy a hozzáférés biztosítása a világon mindenhol egyre hangsúlyosabb feladat, aminek a digitális átalakulás is komoly lökést adott. A Langlois–Lindgren vita ebben az összefüggésben új relevanciával bír, és a hozzáférés kérdése máshogy merül fel az analóg eredeti, az analóg másolatok, a digitalizált és az eleve digitálisan készült (*born-digital*) anyagok kapcsán. Abban feltétlen konszenzus van, hogy a hozzáférés biztosítása az állami

archívumok és a nonprofit magánfilmarchívumok alapvető kulturális missziója, amelyet az adott körülmények között a lehető legnagyobb mértékben kell garantálni. A kereskedelmi archívumok számára, amelyek producereket, archív anyagokkal dolgozó filmalkotókat, televíziós csatornákat, reklámügynökségeket céloznak meg, szintén fontos, hogy minél szélesebb potenciális vevőkör számára engedjenek betekintést, viszont náluk ez elsősorban üzleti szempontok miatt létkérdés.

A hozzáférés lehet passzív vagy aktív.<sup>42</sup> A passzív felhasználó csak megtekinti az anyagokat hivatalos kutatási célból vagy éppen privát okból, egyéni érdeklődése miatt. Az aktív hozzáférés során a felhasználó lehetőséget kap arra, hogy a gyűjteményből a saját szempontjai szerint válogasson, és abból valamilyen programot állítson össze a nyilvánosság számára, vetítés, kiállítás vagy egyéb, tágan értelmezett formában. A program megvalósulhat az intézmény saját tereiben, vetítőhelyén – amennyiben rendelkezik ilyennel – vagy akár külső helyszínen is.<sup>43</sup> A kétféle hozzáférés között bizonyos átmenet is elképzelhető. A filmfesztiválok például mindkét esetre jó példát jelentenek, hiszen a filmválogatók, programigazgatók (*programmer*)<sup>44</sup> és a fesztivál látogatói más-más viszonyban vannak a filmekkel. A felhasználók maguk is sokféleek lehetnek: személyek (kutatók, diákok, filmválogatók, kurátorok, magánszemélyek), csoportok és intézmények (kulturális szervezetek, oktatási intézmények stb.) vagy éppen kereskedelmi célból megjelenő ügyfelek. Fontos hangsúlyozni, hogy a filmarchívum dolgozói maguk is belső

41 A prágai Národní Technické Muzeum technikatörténeti gyűjteményében már 1908-ban voltak filmtechnikai eszközök. A londoni Science Museum 1913-ban kapta meg az első tárgyakat a filmpionír Robert W. Paul adományaként. A fokozatosan bővülő kollekciónból 1924-ben nyílt meg az első filmtechnika-történeti kiállítás, amelyet egészen a második világháború kitöréséig lehetett látogatni. Jelentős múzeumok ma többek között a La Cinémathèque française – Musée du cinéma Henri Langlois; Az Academy Museum of Motion Pictures, a Los Angeles; Museo Nazionale del Cinema, Torino, de számos filmarchívum rendelkezik kisebb-nagyobb kiállítóhellyel. Bővebben a filmes témájú múzeumokról: Cere, Rinella: *An International Study of Film Museums*. London and New York: Routledge, 2021.

42 Manual for Access to Film Collections. *Journal of Film Preservation* (1997) no. 55.

43 A filmarchívum és a kurátorság kérdéseiről lásd még: Cherchi Usai, Paolo – Francis, David – Horwath, Alexander – Loebenstein, Michael (eds.): *Film Curatorship: Archives, Museums, and the Digital Marketplace*. Vienna: Filmmuseum Synema, 2008.; Bosma, Peter: *Film Programming: Curating for Cinemas, Festivals, Archives*. New York/Chichester: Columbia University Press, 2015.

44 A *film programming* fesztiválok, archívumok, tévécsatornák, streaming szolgáltatók esetében egyaránt a filmek válogatásához, kiválasztásához, a műsorrend összeállításához, szerkesztéséhez kapcsolódó, értékrendek körvonalazásában, közvetítésében fontos szerepet játszó tevékenységek gyűjtőfogalma. A filmes kurátori munka szinonimájaként is használják, de azzal nem teljesen egyezik meg a jelentése. Magyarul a *programmer* munkakörét – a kontextus függvényében – a „filmválogató, programigazgató” kifejezésekkel lehet körülírni, bevett fordítása még nem alakult ki. [A szerk.]

felhasználók, akik hozzáférését ugyanúgy szabályozni kell, mint a kívülről érkező kéréseket. A munkakörök, a képzettség, a racionális megfontolások és a hatékonyság szempontjai egyaránt befolyásolhatják, hogy ki mivel és hogyan dolgozhat.

\*\*\*

Jelen tanulmány célja, hogy átfogó képet adjon a film-archívumi szakterület alaptémáiról. Azok a kérdések, amelyeket felvázoltam, az olyan kortárs diskurzusok mélyebb megértéséhez is nélkülözhetetlenek, mint például a zöld archívum és fenntarthatóság, a filmarchívumok és krízishelyzetek (Covid-19, természeti katasztrófák, háborús övezetek), a Globális Dél filmöröksége, az archívum és aktivizmus kérdése, illetve a mesterséges intelligencia megjelenése a filmarchívumokban. A szöveg nem új kutatási eredményeket közöl, mégis újszerű abból a szempontból, hogy magyarul ebben a témában viszonylag kevés szakirodalom elérhető, ennek megfelelően a szakszókincs is csak bizonytalanul épült be a tudományos diskurzusba. A tanulmányban hangsúlyozom a terület összetettségét, és felvillantom azt a számos különböző szakmát, amely a tágran vett filmarchiválási területhez kapcsolódik az archivátoroktól az adatbázisokkal foglalkozó szakembereken, labortechnikusokon, analóg és digitális restaurátorokon át a kurátorsággal vagy éppen programszervezéssel, filmterjesztéssel összefüggő hivatásokig. Ezzel kiindulópontot, háttérrel és inspirációt kívánok adni azoknak, akik a téma iránt érdeklődnek, és akik a jövőben filmarchívumi munkatársak, szakmunkák szerzői, filmarchívumokkal együttműködő filmtörténészek vagy éppen a klasszikus és archív filmek nézői lesznek (esetleg már most is azok). Azért tartom ezt különösen fontosnak, mert a filmarchívumi mozgalom, amely más országokhoz képest Magyarországon még gyerekcipőben jár, nem létezhet erős szakmai alapokon nyugvó, aktív közösség nélkül, amiben a kutatásnak, a párbeszédnek, a tudásátadás informális és formális módjainak hatalmas szerepe van. Ez a közösség a kulcsa annak, hogy a filmörökség a következő nemzedékek számára is megmaradjon.

*Janka Barkóczy*

## The art of preservation Archive and film heritage

Janka Barkóczy's introductory study describes film archives as institutions for the preservation of film heritage, which are linked by a thousand threads to the culture of the past, present and future. The archiving of films is usually embedded in the field of archives and archival science, but it occupies a prominent place due to the collected materials. The author presents the birth of these areas, the steps of their social embedding, as well as the most important related activities and concepts. Since each of the topics outlined here has an active professional community and a large independent literature, the aim of the study is primarily to provide insight into the relationship between the four pillars of the film archive's activity (collecting, preserving, restoring and making the collection accessible). In addition, the author emphasizes that the technical environment of audiovisual archives changes dynamically, so it is important that institutions always reflect on the given conditions within the appropriate theoretical and practical framework.