

ARCHÍV FELVÉTELEK ÚJRAHASZNOSÍTÁSA

# Nem örökszenek

BARKÓCZI JANKA

**VITA AZ ARCHÍV FILMEK SZÍNEZÉSÉRŐL A THEY SHALL NOT GROW OLD BEMUTATÁSA KAPCSÁN.**

**A** mikor az amerikai médiamágnás Ted Turner büszkén bejelentette, hogy 1989. november 9-én bemutatja televíziós csatornáján a *Casablanca* színezett verzióját, sokan a szívükhöz kaptak. Roger Ebert, a világ egyik legtekintélyesebb filmkritikusa, egyenesen úgy nyilatkozott, hogy minden bizonnyal az lesz a filmtörténet egyik legszomorúbb napja, majd sajnálatát fejezte ki amiatt, hogy a jelek szerint lassan már semmi sincs biztonságban a milliomoson elhatalmasodó színezési mániától. A felháborodás hatalmas hulláma söpört végig a filmszakmán, és olyan alkotók léptek fel a vandálistusnak titulált eljárás ellen, mint Frank Capra, Woody Allen, Sidney Pollack és Martin Scorsese. Turner azonban cseppet sem bánta, hogy rossz a sajtója, sőt, szándékosan provokálta a hírességeket, hiszen úgy gondolta, hogy a botrány csak hozhat a konyhára. Számítása ezúttal nem vált be, mert míg a színezett klasszikusok forgalmazásából korábban komoly bevételei voltak, a különös műgonddal, eredeti leírások és hiteles visszaemlékezések alapján rekonstruált *Casablanca* nem igazolta a hozzá fűzött reményeket. A színezés az 1990-es évekre végül kiment a divatból, és a nézőket nem érdekelte többé Ginger Rogers szőkesége és a gengszterek szépen szabott öltönyeinek árnyalata. A korszellemhez bámulatos gyorsasággal igazodó Ted Turner 1994 tavaszán már kifejezetten azzal a szlogennel indította be a klasszikusokra specializált TCM kábelcsatornát, hogy itt az előfizető „módosítás, színezés és reklám nélkül” élvezheti a programokat.

**JÁTSZD ÚJRA, SAM! EZÚTTAL SZÍNESBEN...**

A vita kezdetei az 1980-as évek közepéig nyúlnak vissza, amikor Ted Turner megvásárolta az MGM és az RKO stúdiók archívumait. A jó érzékű üzletember így megszerezte az amerikai filmörökség egy jelentős részét, és komoly bevételt remélhetett az értékes klasszikusok ismételt piaci terjesztéséről. Hamarosan világossá tette, hogy nem csak az eredeti, fekete-fehér filmekkel kíván foglalkozni, hanem azok videótechnikával duplikált, színezett verzióit is forgalomba hozza. Ehhez elsősorban saját televíziós csatornáját szerette volna használni, de a videókazetták forgalmazásában is látott fantáziát. Ekkoriban egyébként komoly igény mutatkozott a színes televíziós tartalmakra, mert az volt az általános elképzelés, hogy ezek jobban lekötik a néző figyelmét, és megakadályozzák, hogy átkapcsoljon a konkurens adóra. Sokan érveltek azzal is, hogy ha az alkotóknak lett volna lehetősége színes filmre forgatni, bizonyára megtették volna, ezért az utólagos színezés nem megy szembe az eredeti művészi szándékokkal. Ebben a gondolatmenetben az is benne volt, hogy a fekete-fehér filmet sokan primitív technikának, a színesfilm korábbi evolúciós fázisának tekintették.

A számítógépes eszközökkel történő színezés első mérnök-apostola, Wilson Markle, eredetileg a NASA számára fejlesztette ki a megoldást 1970-ben, hogy az Apollo-program felvételeiből élvezetes műsort készítsen a televízió számára. Markle kanadai vállalata, a Colorization Inc. az 1985-ben kiszínezett *Szöke kísértet* (1937) eladásai után két év alatt 2 millió dollár bevételre tett szert, ettől kezdve pedig világhíressé vált, hogy a módszer hatalmas lehetőségeket rejt.

Következő vállalkozásuk, Stan és Pan *Vadnyugati őrzőjára* (1937) lett, aminek videókazettái hat hónap alatt olcsóbban eladva is több profitot termeltek, mint a fekete-fehér változat öt év folyamán. A cég azonban hamarosan összetűzésbe került Frank Caprával, akit megpróbálták kihagyni *Az élet csodaszép* (1946) színes felújításából, és aki emiatt a technológia lelkes támogatójából dühös ellenzővé változott. Amikor Ted Turner *A máltai sólyom* (1941) kiszínezésével 1986-ban elkezdte saját kampányát, már régóta állt a bál. Az akkor 80 éves John Huston az anekdota szerint mindössze hét percet bírt végignézni saját filmjéből, és a sajtótájékoztatón, melyen kerekesszéket és oxigénmaszkban jelent meg, a remekmű megszenesítésének és a nemzeti karakter tudatos rombolásának nevezte a történeteket. Hustonnak igaza volt, mert a film noir lényegét megsemmisítő eljárás valóban hamissá, erőltetetten vibrálóvá tette a legendás felvételeket. Ugyanez történt később a *Casablancával* is, ahol Rick bárjának füledt hangulata és minden titokzatosságá semmivé lett a ragyogó verőfényben.

**HACSEK ÉS MANN**

Az esztétikai megfontolásokon túl volt azonban egy másik ok is, ami miatt Turner a leghíresebb címek esetében igyekezett a színezési eljárást minél gyorsabban elvégezni. Ez pedig a jogi szempont, amely az egész ügy egyik kulcskérdése lett. Az évezred végére a klasszikus hollywoodi filmgyártás korai korszakának alkotásai közeledtek ahhoz, hogy *public domain* státuszba kerüljenek. Turner értelmezése szerint azonban az új verzió elkészítésével új alkotás született, melynek jogai így az időben kitolva még hosszú ideig birtokolhatók és forgalmazhatók maradtak. Az Egyesült Államok kulturális javainak legtekintélyesebb archívuma, a Library of Congress 1988-ban hivatalosan is arra az álláspontra helyezkedett, hogy Ted Turner színezett *Casablancája* az első változattól különböző, autonóm mű, melynek önálló jogi státusza van. Az ehhez hasonló döntésekkel az eredeti filmek alkotói természetesen nehezen egyeztek ki, és a helyzet még bonyolultabbá vált, amikor tengerentúli forgalmazásra került a sor. A probléma élesen megvilágítja az amerikai és európai jogfelfogás közti különbséget is, mert míg az előbbi esetében az alkotás piaci birtokosa került előnybe, az utóbbi na-

gyobb hangsúlyt helyezett a kreatív szellemi termék védelmére. Így történhetett meg például, hogy John Huston *Aszfalt-dzsungel* (1950) című filmjének színezett verzióját a rendező örököseinek tiltakozása ellenére is sugározták az Egyesült Államokban, azonban Franciaországban egy bírósági döntés tiltotta meg, hogy műsorra kerüljön. A bírák azzal indokolták az 1994-ben született ítéletet, hogy az új verzió sérti az eredeti mű integritását és az örökösök tulajdonosi jogait.

1985 és 1988 között szenátusi meghallgatások sora foglalkozott a közvélemény kedélyeit is felkorbácsoló kérdéssel. Az itt felszólaló alkotók elsősorban morális alapokon támadták az eljárást, és az eredeti alkotás barbár megerősztolásának tekintették. Az ügy elsősorban az operatőrök szempontjából volt különösen húsbavágó, akik úgy érezték, hogy a korábbi munkájuk minősége kerül megkérdőjelezésre. Orson Welles két héttel a halála előtt azt kérte, hogy senki ne hagyja, hogy Turner úr elcsúfítsa az *Aranypolgárt* (1941) a „pasztelkrétáival”. A témával megkeresték a valaha színészként indult Reagan elnököt is, aki lelkesedett az újításért és kevésbé mutatkozott fogékony-nak a dolog etikai vonatkozásai iránt, ami Woody Allen ironikus kommentárja szerint nem volt

épp meglepő. A kérdés Magyarországon sem maradt visszhang nélkül, Kelecsényi László a *Filmvilág* 1989. februári számában megjelent *Búcsú a mozitól* című cikkében plasztikusan úgy fogalmazott, hogy egyes filmek esetében a színezés épp olyan, „mintha egy Thomas Mann-regényt Hacsek és Sajó-poénokkal tűzdelnének meg a nem olvasók kedvéért.”

Az elhúzódo vita következményeként 1988 őszén megszületett az Egyesült Államok nemzeti filmmegőrzési törvénye, ami a mai napig alapvető fontosságú. Az eljárást ugyan nem tiltotta, de annyi megszorítást tett, hogy a kérdéses filmekentől kezdve fel kellett tüntetni, ha a színezés vagy bármilyen más módosítás az alkotók engedélye nélkül történt. A törvény nyomán létrejött a Nemzeti Filmjegyzék, ahova egy szakmai szervezetek delegáltjaiból álló bizottság és a közvélemény javaslatai nyomán minden évben 25 film kerül be. Ezeket a nemzeti filmörökség kulturálisan, történetileg és esztétikai szempontból különösen fontos alapléművének tekintik, vagyis megszületett az ország filmművészetének hivatalos kánonja. A jegyzék összeállításával eredetileg a klasszikusok védelmét kívánták megerősíteni és mintegy ajánlást adtak arra nézve, hogy mi az, amihez jobb,

ha inkább senki sem nyúl meggondolatlanul. Azonban ez a szabályozás inkább megengedő, és a digitális korszakváltás eljöveteleével a klasszikus és archív anyagok átalakítása az egész világon ismét izgalmas kihívássá vált.

### ARCHÍV LÁZ

A történetnek tehát még koránt sincs vége, mert röpké három évtizeddel a *Casablanca*-botrány után, váratlanul újraledt a konfliktus. Ezúttal egy ambiciózus filmkészítő veterán, Peter Jackson érezte úgy, hogy nagyot dob azzal, ha elmegy a falig, és a digitális technika lehetőségeit az utolsó pixelig kihasználva, némi színt és életet lehel az első világháborús archív anyagokba. Így született meg a *They Shall Not Grow Old*, egy monumentális és bravúros vállalkozás, aminek premierjét 2018. október 16-án tartották a Londoni Filmfesztiválon. Hiába a lenyűgöző látvány és a hitelességhez elengedhetetlen, aprólékos kutatómunka, Jackson ezzel a filmmel ugyanúgy járt, mint nagyratörő elődje. Csakhogy ő nem az eredeti filmek alkotóinál, hanem a kincset érő anyagokat őrző filmarchívumoknál húzta ki a gyufát.

Peter Jackson a Birodalmi Hadi Múzeum filmarchívumának és a BBC hangarchívumának többszáz órányi kollekciójából válogatva készítette el a *They Shall Not Grow Old*-ot az első világháború szá-

### „Épphoggy elidegenítő hatással bírnak”

(Martin Dwan: *Revolution in Colour*)



zadik évfordulójára. Az eredeti kópiákat megtisztították, amit szükséges volt, digitalizáltak, egyes részleteket utómunka szoftverekkel korrigáltak, bizonyos képrészleteket kiemeltek és azokból új, korábban nem létező közelképeket gyártottak, meglévőkből új frame-eket generáltak, a némafilmekben látható párbeszédeteket szájról olvasó szakemberek segítségével rekonstruálták és nagy gondot fordítottak a profi hangzásvilág kialakítására. A filmből rögtön 3D verzió is készült, ami a hagyományos változattal párhuzamosan került a mozikba. Bár a hasonló vállalkozások között kétségtelenül ez volt a legkomolyabb és ez kapta a legnagyobb nyilvánosságot, Jackson semmiképpen sem az első, aki ilyesmivel kísérletezik. Emlékezetes például a hasonló témában bemutatott hat részes tévésorozat, a *World War I in Colour* (2003) Kenneth Branagh kommentárjával, vagy éppen a British Pathé szintén mostanában befejezett egész estés dokumentumfilmje, a *Revolution in Colour* (Martin Dwan, 2019), ami az 1916-os ír húsvéti felkelés történetét rekonstruálja utólag színezett eredeti mozgóképek alapján.

Tény, hogy az első világháború idején még nem terjedt el a színes filmfelvételek készítésére alkalmas eljárás, noha a színezésnek már akkor is voltak hagyományai, a Kinemacolor technikát ismerték és színes fényképek is nagyobb számban készültek. A ránk maradt filmek 99%-a mégis fekete-fehér, a színezés tehát mindenképpen megbolygatja valamiképpen az archív anyagok dokumentumértékét. Ezzel kapcsolatban felmerül a kérdés, hogy a fantasy műfaji sajátosságaival nagyon is tisztában levő Jackson alkotása mennyire tekinthető önálló, kreatív fikciónak és milyen mértékben kérhető rajta számon a dokumentarista hitelesség. A *They Shall Not Grow Old* zajos közönségsikert aratott, és a világ vezető filmkritikusai ünnepelték a *Sight and Sound*-tól a *New York Times*-on át az európai lapokig. A lélegzetelállító látvány mellett sokan dicsérték az archív anyagok gondos szerkesztését. Guy Lodge, a *Variety* újságírója elsősorban a film ismeretterjesztő értékét méltatta, és kiemelte, hogy tartalomhoz rendelt forma mély empátiát kelt a nézőben. A kritikusok, akik korábban problémásnak látták a filmklasszikusok utólagos átalakítását, az archívumok talált kincseivel kapcsolatban értékteremtőnek tekintették az eljárást. A különbség oka minden bizonnyal

abban rejlik, hogy míg az első esetben jól ismert szerzőkhöz kötődő, ikonikus műalkotásokról van szó, itt olyan dokumentumokról, melyek nem elsősorban esztétikai színvonaluk, hanem tartalmuk alapján váltak értékessé. A *They Shall Not Grow Old* a különböző értelmezések nyomán mégis különböző megítélés alá esik, és hiába a sok pozitív visszajelzés, a filmörökség védelmére felesküdtött szakemberek nyilatkozatokban, cikkekben és blogposztok özönében fogalmazták meg különvéleményüket.

Az archivisták az 1980-as években még hallgattak, és senkin nem kérték számon a hitelességet, hiszen a színezéshez szükséges másolatok elkészítéséhez először az ő kezelésükben álló eredeti, fekete-fehér kópiák felújítására kellett költeni, ez pedig kifejezetten segítette a munkájukat. Az intézmények technikai és gazdasági okokból olykor maguk is fekete-fehér anyagon őrizték meg a színes filmeket, és a mai napig nem ritka, hogy a televíziós sugárzás miatt, vagy egyéb művészi szempontok figyelembevételével egy-egy produkció módosít az archív filmek eredeti formáján. Ezek a változtatások mégsem okoznak akkora felháborodást, mint a digitális színezés és utómunka, ami kétségtelenül a leglátványosabb lépés az archív dokumentum valóságtól a kitalált világok felé

Luke McKernan filmtörténész, a *They Shall Not Grow Old* leghevesebb kritikusa a *Sight and Sound* hasábjain megjelent vitaindító cikkében azt írja, hogy a történelem megértéséhez mindig a hozzá legközelebb álló dokumentumokat kell vizsgálnunk, a színezés ezért nemhogy közelebb visz az őseinkhez, hanem éppen a távolságot növeli múlt és jelen között. Lawrence Napper, a King's College professzora hozzáteszi, hogy az eredeti forma megőrzése azért is fontos, mert a kor emberei így találkoztak ezekkel a mozgóképekkel, az élmény pedig a tartalomhoz való viszonyt is befolyásolja. Mások azt kifogásolják, hogy az ilyen megoldások a realizmus helyett épphogy elidegenítő hatással bírnak, és felhívják a figyelmet a digitális eszközök tökéletlenségére, melynek következtében a katonák olykor inkább hasonlítanak Gollamok seregére, mint hús-vér emberekre. Jacksont az sem tette népszerűvé, hogy nyilatkozataiban többször is restaurálásként emlegette a munkát, aminek egyébként szigorú szabályai és mindenféle beavatkozást patikamérle-

gen mérő etikai normarendszere van. Ha a sajtóanyagok alapján bárkinek az a benyomása volna továbbá, hogy a csodálatos felvételeket ő mentette meg az örökkévalóságnak, szintén téved, hiszen például a filmben intenzíven használt *A Somme-i csata* (1916) című korabeli egész estés compiláció digitális restaurálása már korábban megtörtént, és az ősbemutató centenáriumán nagy sikerrel került forgalomba a brit mozikban.

Bár a *They Shall Not Grow Old* kifejezetten a Birodalmi Hadi Múzeum felkérésére született, a területen dolgozó szakemberek nagy része már-már hiúsági kérdést csinál abból, hogy elhatárolódjon a végeredménytől. Ez a probléma legalább olyan mély és sokrétű, mint az 1980-as évek színezési vitája, azonban itt nem a művész és a művet újragondoló második személy, hanem a múlt dokumentumaiért felelősséggel tartozó, kapuórként működő intézmények, valamint az ő területükön portyázó, kreatív és innovatív alkotó feszül egymásnak. Ted Turner a *Casablanca* kapcsán egy ízben pimaszul azt nyilatkozta, hogy ő is jól tudja, hogy egy igazi remekműnek nincs szüksége utólagos beavatkozásra, szimplán „azért tette, mert meg akarta tenni”. Peter Jackson filmjére bizonyos szempontból ugyanez érvényes. Mindketten megtették, mert megtehették, és mert meg akarták tenni. Ezzel pedig nem csak a múlt mozgóképein felbukkanó alakok, de a körülöttük zajló vita sem öregszik. •

