

metropolis

Filmelméleti

és

filmtörténeti

folyóirat

A szerkesztőbizottság tagjai:

Bíró Yvette
Gelencsér Gábor
Hirsch Tibor
Kovács András Bálint

A szerkesztőség tagjai:

Margitházi Beja
Vajdovich Györgyi
Varga Balázs
Vincze Teréz

A szám szerkesztője:

Barkóczy Janka
Margitházi Beja

Korrektor:

Cseh Vanda

Szerkesztőségi munkatárs:

Jordán Helén

Szerkesztőség:

1082 Bp., Horváth Mihály tér 16.
Tel.: 06-20-483-2523
(Jordán Helén)
E-mail: metropolis@metropolis.org.hu

Felelős szerkesztő:

Vajdovich Györgyi

ISSN 1416-8154

t a r t a l o m

Filmarchívum

- 6 Bevezető a „Filmarchívum” című összeállításhoz
- 8 *Barkóczy Janka: A megőrzés művészete*
Archívum és filmörökség
- 20 *Hussein Evin: Lajtán innen*
A magyar filmarchívum létrejöttének viszontagságai a kezdetektől az önálló intézményig, 1959-ig
- 34 *Fazekas Eszter – Molnár János: Izzó szerelem*
A Gasparcolor technológia kihívása Macskássy Gyula reklámfilmjeinek digitális felújításában
- 42 *Barkóczy Janka – Margitházi Beja: A legkényesebb mozgóképes formátum*
Interjú Zsámboki Miklóssal és Dariusz Krolikowskival, a Blinken OSA Archivum munkatársaival
- 50 Filmarchívumok Nemzetközi Szövetsége Etikai Kódex
- 54 Filmarchívum: gyűjtés, megőrzés, restaurálás, hozzáférhetőség
– Válogatott bibliográfia
- 59 Szerzőink

Kiadja:
Kosztolányi Dezső Kávéház
Kulturális Alapítvány

Felelős kiadó:
Varga Balázs

Terjesztő:
Holczér Miklós
emholczér@gmail.com
36-30-932-8899

Arculatterv:
Szász Regina
és Szabó Hevér András

Tördelőszerkesztő:
Fekete Émi

Borítóterv és nyomdai előkészítés:
Atelier Kft.

Nyomja:
X-Site.hu Kft.

Felelős vezető:
Fekete István

A *Metropolis* megtalálható az interneten az alábbi címen:
<http://www.metropolis.org.hu>

A *Metropolis* előfizetési díja 4 számra 4000 Ft személyes átvétellel, 6500 Ft postai kézbesítéssel.

Előfizetési szándékát a metropolis@metropolis.org.hu e-mail-címen jelezze!

Korábbi számaink megvásárolhatók az ELTE BTK Jegyzetboltjában (1088 Bp., Múzeum krt. 6–8.), az Írók Boltjában, vagy megrendelhetők a szerkesztőség címén.

Számunk megjelenéséhez segítséget nyújtott
a Nemzeti Kulturális Alap



Nemzeti
Kulturális
Alap

és a Magyar Kultúráért Alapítvány - Petőfi Kulturális
Ügynökség Nonprofit Zártkörűen Működő Részvénytársaság



KÖVETKEZŐ SZÁMAINK TÉMÁJA:

MAGYAR TÖRTÉNELMI ÉS KALANDFILM
KORTÁRS SOROZATOK ÉS STREAMING
FILM, KURÁTORSÁG, PROGRAMTERVEZÉS

*A címlapon a Nemzeti Filmintézet – Filmarchívumban őrzött
filmdobozokból készült kollázs, a hátsó borítón az Izzó szerelem
három színre szűrt rétegei láthatók.*

A FOLYÓIRATBAN SZEREPLŐ ÍRÁSOK JOGAIVAL A SZERZŐK RENDELKEZNEK.

A KÉPEK KÉSZÍTŐI, ILLETVE JOGAINAK TULAJDONOSAI:

ELSŐ ÉS HÁTSÓ BORÍTÓ: © NEMZETI FILMINTÉZET – FILMARCHÍVUM

Korábbi számaink

1997. tavasz	Filmtörténet-elmélet Gothár Péter	2009 no. 1.	Az animációs film
1997. nyár	Gilles Deleuze filmelmélete Tarr Béla	2009 no. 2.	Robert Altman
1997. ősz	Festészet és film Derek Jarman	2009 no. 3.	Magyar filmkánon
1997. tél – 1998. tavasz	Futurizmus és film Grunwalsky Ferenc	2009 no. 4.	Dokumentumfilm-elmélet
1998. nyár	Narratológia Szóts István	2010 no. 1.	Magyar műfaji film
1998. ősz	Szergej Mihajlovics Eisenstein	2010 no. 2.	Globalizáció és filmkultúra
1998. tél – 1999. tavasz	Kognitív filmelmélet Atom Egoyan	2010 no. 3.	Hollywoodi reneszánsz
1999. nyár	Pszichoanalízis és filmelmélet Forgács Péter	2010 no. 4.	Magyar film az 1980-as években
1999. ősz	Műfajelmélet Makk Károly	2011 no. 1.	Joel és Ethan Coen
1999. tél	Jean-Luc Godard	2011 no. 2.	Kortárs dél-koreai film
2000 no. 1.	Magyar operatőrök	2011 no. 3.	Kortárs magyar film – Kulturális értelmezések
2000 no. 2.	Orson Welles	2011 no. 4.	Michael Haneke
2000 no. 3.	Dada és film Antonin Artaud és a film	2012 no. 1.	Narratív komplexitás
2000 no. 4.	Feminizmus és filmelmélet	2012 no. 2.	Tudat – álom – film
2001 no. 1.	Nemzeti filmtörténetek	2012 no. 3.	Melodráma
2001 no. 2.	Új képfajták	2012 no. 4.	Kortárs Hollywood
2001 no. 3.	Jancsó Miklós I.	2013 no. 1.	Japán kapcsolatok
2001 no. 4.	Média és film (A Metropolis és a Média kutató közös száma)	2013 no. 2.	Magyar film 1939–1945
2002 no. 1.	Jancsó Miklós II.	2013 no. 3.	Film/test/film
2002 no. 2.	Stanley Kubrick	2013 no. 4.	Király Jenő 70
2002 nos. 3–4.	Kelet-európai film a rendszerváltás után	2014 no. 1.	Empirikus filmtudomány
2003 no. 1.	Fotó és film	2014 no. 2.	A filmbefogadás empirikus vizsgálata
2003 no. 2.	Science fiction	2014 no. 3.	Klasszikus magyar filmvigjáték
2003 no. 3.	Szabó István	2014 no. 4.	Modern és kortárs magyar filmvigjáték
2003 no. 4.	Szerzői elméletek	2015 no. 1.	Olasz műfajok
2004 no. 1.	Pszichoanalízisek	2015 no. 2.	Hang a filmben
2004 no. 2.	Magyar dokumentumfilm a rendszerváltás után	2015 no. 3.	Magyar animáció
2004 no. 3.	Film és fenomenológia	2016 no. 1.	Nőfigurák a kortárs populáris filmben
2004 no. 4.	Jeles András	2016 no. 2.	Kortárs román film
2005 no. 1.	Varratelmélet	2016 no. 3.	Filmfesztiválok
2005 no. 2.	Posztkoloniális filmelmélet	2016 no. 4.	Férfi és női szerepek a magyar filmben
2005 no. 3.	Gaal István	2017 no. 1.	Film a digitális korban I.
2005 no. 4.	Wong Kar-wai	2017 no. 2.	Film a digitális korban II.
2006 no. 1.	A horrorfilm	2017 no. 3.	Film és érzelem
2006 no. 2.	Lars von Trier	2017 no. 4.	Transznacionális film
2006 no. 3.	A kortárs iráni film	2018 no. 1.	Trauma, emlékezet, dokumentumfilm
2006 no. 4.	80 éves a Metropolis – 10 éves a Metropolis (Jubileumi szám)	2018 no. 2.	Trauma és narratív film
2007 no. 1.	Bollywood	2018 no. 3.	A magyar film társadalomtörténete I.
2007 no. 2.	Önreflexió a filmművészetben	2018 no. 4.	Kortárs magyar filmipar
2007 no. 3.	A thriller	2019 no. 1.	Koreai rendezőportrék
2007 no. 4.	Erdély Miklós	2019 no. 2.	Kortárs kísérleti film
2008 no. 1.	Film és tér	2019 no. 3.	A magyar filmkritika kutatása
2008 no. 2.	Film és építészet	2019 no. 4.	A magyar film társadalomtörténete 2.
2008 no. 3.	A filmmusical	2020 no. 1.	Archív anyagok a kortárs filmben
2008 no. 4.	Kortárs amerikai tévésorozatok	2020 no. 2.	Kortárs bűnügyi sorozatok
		2021 no. 1.	Nőképek a magyar filmben
		2021 no. 2.	Kortárs sorozatok
		2021 no. 3.	A filmélmény kognitív magyarázatai
		2021 no. 4.	100 éves a koreai film
		2022 no. 1.	Észlelés és megértés a filmben
		2022 no. 2.	Figyelem és bevonódás a filmben
		2023 no. 1.	Enyedi Ildikó
		2023 no. 2.	Magyar sorozatok
		2023 no. 3.	Nők a Magyar filmgyártásban

A Metropolis előfizethető a szerkesztőség címén átutalással vagy postai csekken a Kosztolányi Dezső Kávéház Kulturális Alapítvány javára a következő OTP-számlaszámon: 11742001-20034845. Négy szám ára személyes átvétellel: 4000 Ft, postai kézbesítéssel: 6500 Ft. Szerkesztőség: 1082 Budapest, Horváth Mihály tér 16., tel.: +36 20 483-2523 (Jordán Helén), e-mail: metropolis@metropolis.org.hu

Korábbi számaink megvásárolhatóak az ELTE BTK Jegyzetboltjában és az Írók Boltjában.

Egyes korábbi számaink megrendelhetőek a szerkesztőség címén, a még kapható számok listája megtekinthető

a folyóirat honlapján: <http://www.metropolis.org.hu>

Filmarchívum

Bevezető a „Filmarchívum” című összeállításhoz

Egy olyan területtel foglalkozik a *Metropolis* folyóirat filmarchívum témájú összeállítása, amelyről a mai napig kevés magyar nyelvű szakirodalom érhető el. A filmörökség fogalma egyre nagyobb teret kap a nemzetközi akadémiai diskurzusban, és számtalan esemény, publikáció, valamint az utóbbi években induló képzések sora mutatja, hogy a kortárs kultúra izgalmas és nagy érdeklődésre számot tartó ügyéről van szó. A jelenség mögött nemcsak az archív filmek gyűjtő intézmények sok évtizedes munkája és a filmtörténészek megújult érdeklődése áll, hanem fontos szerepet játszik benne az ezredforduló után zajló digitális fordulat, amely a filmrestaurálás és a hozzáférés új lehetőségeit teremtette meg, valamint azok az elhivatott programszerkesztők, kurátorok, illetve archív filmekkel dolgozó kortárs filmalkotók, akik új életet, új megjelenési felületeket biztosítanak, vagyis egyfajta második történetet nyitnak ezeknek a mozgóképeknek. Ez a folyamat Magyarországon is egyre intenzívebb, vele párhuzamosan pedig a reflexió, a párbeszéd, a kritikai gondolkodás és a történeti kontextus feltárása iránt is nő az igény. A lapszám célja elsősorban az, hogy felhívja a figyelmet erre az itthon is mindinkább fókuszba kerülő témára, és megindítsa a róla való gondolkodást. Az összeállítás – éppen a fentiek miatt – mindenekelőtt az alapvetésekre, alapfogalmakra koncentrál, és bevezető jellegű kutatásokat, esettanulmányokat közöl. Szükség van erre azért is, mert a munka során a szerkesztők maguk is szembesültek azzal, hogy bizonyos alapfogalmak definíciója a hazai szakmai közegben nem konszenzusos, illetve a magyar szakszókészlet helyett meglepően nagy arányban kerülnek elő idegen nyelvű kifejezések.

A lapszám témái a filmarchívumi munka főbb területeit fedik le, vagyis a gyűjtés, a megőrzés, a restaurálás és a közzététel kérdéseit tárgyalják. Bár az összeállítás elsősorban és vállaltan az alapokat járja körül, már ezekből a szövegekből is szépen körvonalazódnak a jövőben lehetséges további kutatási irányok. Ilyenek például a hazai filmarchiválás történetének feltáratlan epizódjai, az archív filmekhez kötődő kurátori gyakorlatok, a múzeumok és a mozgókép kapcsolta a hazai intézményi szcénában, a filmarchiválás és az alkotók kapcsolata, a filmarchívumi technika fejlődése és ennek hatása az intézményekre, a gyűjteményeket szervező filozófiai és etikai szempontok, esettanulmányok a gyűjtés, kutatás és restaurálás témaköréből, illetve a tudásátadás módszerei. A kurátori munka önmagában is hatalmas, nemcsak az archív, de a kortárs mozgóképekhez is kapcsolódó téma, amelynek a jövőben érdemes lenne egy önálló lapszámot szentelni.

Barkóci Janka *A megőrzés művészete – Archivum és filmörökség* című bevezető tanulmánya bemutatja a szakterület születését, társadalmi beágyazódásának lépéseit, illetve az idetartozó legfontosabb tevékenységeket, fogalmakat. Az itt felvázolt témák mindegyike aktív szakmai közösséggel és hatalmas önálló szakirodalommal rendelkezik. A tanulmány célja elsősorban az, hogy kontextust nyújtson, és a témák egymáshoz való viszonyáról adjon képet az olvasónak, aki aztán saját érdeklődése szerint mélyülhet el egyikben vagy másokban. A szöveg ilyen módon a lapszámokban található összes többi szöveghez kapcsolódik, segítséget ad azok tágabb összefüggésben való értelmezéséhez.

Hussein Evin *Lajtán innen – A magyar filmarchívum létrejöttének viszontagságai a kezdetektől az önálló intézményig, 1959-ig* című tanulmányában a hazai publikációk

közül szintén erősen hiányzó témával, archívumtörténettel foglalkozik, és a magyar állami filmarchívum létrejöttének körülményeit vizsgálja. A hatalmas forrássanyagot felhasználó, sok újdonságot tartalmazó szöveg az intézmény létrejöttének kalandos és konfliktusoktól sem mentes történetét tárja fel, bemutatja a korszak meghatározó alakjait és terveiket, de azt is érzékelteti, hogy ebben a témában még bőven van mit kutatni. Fazekas Eszter és Molnár János, a Nemzeti Filmintézet – Filmarchívumban folyó digitalizálási és restaurálási munka kulisszatitkaiba engednek betekintést egy konkrét eset kapcsán. *Izzó szerelem – A Gasparcolor technológia kihívása* Macskássy Gyula reklámfilmjeinek digitális felújításában című tanulmányuk egy majdnem százéves színesfilmes eljárás restaurálásának nehézségeiről és az erre adott megoldásról szól. A szövegben hangsúlyosan jelenik meg az analóg és a digitális technológia kapcsolata, illetve a restaurálás néhány etikai kérdése is.

A *legkényesebb mozgóképes formátum* című páros interjúban Zsámboki Miklós és Dariusz Krolkowski, a Blinken OSA Archivum munkatársai a különböző videóformátumok és a videóval való archivátori munka kihívásait mutatják be. A szöveg felhívja a figyelmet arra, hogy a mozgókép fogalma az archívumi közegben tágan értelmezhető, és a megőrzés ügye milyen alapos szaktudást, esetenként kifejezetten specializált ismeretanyagot igényel. A téma kapcsán megismerhetjük a Blinken OSA Archivum gyűjteményének különleges anyagait, illetve azok szerepét általános társadalmi és alkotói vonatkozásban is.

A *FIAF Etikai Kódex* a Filmarchívumok Nemzetközi Szövetségének (FIAF) s így a filmarchívumi intézmények egyik legfontosabb dokumentuma, amely számos kérdés-

ben kínál igazodási pontot az archívumi munka során. A FIAF hivatalos nyelvein, angolul, franciául és spanyolul elérhető Kódex fordításával arra szeretnénk inspirálni az olvasókat, illetve a hazai szakmai közösséget, hogy maguk is bátran használják, illetve együttműködésben fejlesszék tovább a magyar szaknyelvet. A FIAF a technológia és a társadalom változásaihoz igazodva időről időre felülvizsgálja a Kódexet, így hangsúlyozni kell, hogy lapszámunkban a jelenleg aktuális verzió fordítását közöljük, amely a jövőben annak függvényében változhat tovább, hogy a szakterület miképpen alakul át, működését milyen kihívások érik. A szöveg ezzel együtt is hiteles marad, mert az általa képviselt ethosz az első megjelenés óta változatlan, a módosításokat pedig elsősorban technológiai változások tehetik szükségessé. A lapszámot válogatott bibliográfia zárja, amely a terület alapvető szakirodalmát és az egyes témákhoz ajánlott, fontosabb szövegeket listázza.

A *Metropolis* „Filmarchívum” című összeállítása reményeink szerint segíthet abban, hogy a filmörökség témája egyre határozottabb körvonalakkal jelenjen meg az akadémiai közegben, részévé váljon a magyar felsőoktatásnak, és inspirálja a filmtörténet iránt érdeklő diákokat arra, hogy a kapcsolódó szakmák felé fordulva, archivátorként, restaurátorként, kurátorként, programszervezőként és kutatóként folytassák a pályájukat. A filmarchívumi munka mélyebb megértése ahhoz is nagyban hozzájárulhat, hogy a gyűjtemények láthatóvá váljanak, és a filmörökség kincsei friss, átgondolt és felelős kurátori szemléletet követve, mind szélesebb közönséghez jussanak el.

A szerkesztők

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 elteltie, 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.”¹ 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.² 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.³ Hermann Häfker német filmtörténész már 1915-ben konkrét javaslatokat tett a filmmegőrzés módszertanára,⁴ 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.⁵ A szövetség alapítói, akik a „Négy Nagy” néven vonultak be az archívumtörténetbe: a berlini Reichsfilmarchiv,⁶ 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.⁷ 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.⁸ 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.⁹ 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.¹⁰ 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,¹¹ 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.¹² 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.¹³

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.¹⁴

A gyűjtés és rendszerezés mint az archívum kialakításának origója a legtöbb strukturális kérdés eredője is. Ezeknek a megértéséhez érdemes az általános archívetelmélet néhány paradigmáját áttekinteni, különös tekintettel Jaques Derrida és Wolfgang Ernst elméleti munkáira.¹⁵ 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 (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 rendetlenségéből*. (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 készletelés, 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.”¹⁶ 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.”¹⁷

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, figyelmenlenségből, 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.”¹⁸ 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

¹⁶ Derrida: *Az archívum kínzó vágya*. p. 25.

¹⁷ *ibid.* p. 93.

¹⁸ 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.”¹⁹ 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.”²⁰

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.²¹ 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.²² 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 archívumtűzet 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.²³ 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.²⁴ 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.”²⁵ 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!)²⁶ 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.²⁷ A gyűjteményekben őrzött anyagok különös aurával rendelkeznek, amely egyrészt a filmek múlthoz kötődő, indexikus természetéből, másrészt azok képi világából fakad.²⁸ 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* programja²⁹ –, 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 hangvi világnak 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.³⁰ 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.³¹ 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.³² 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.³³

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.³⁴ 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*”³⁵ 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.³⁶ A restaurátor a munka során jellemzően a problémák három típusával találkozik: sérülés (*damage*), hiba (*error*), hiányosság (*defect*).³⁷ 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.³⁸ 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, képretegés, 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 élesítés 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.³⁹ 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.⁴⁰ Mindenféle filmet összeszedett, élő kapcsolatot tartott fenn az alkotókkal, és elsősorban azért építette kollekciónak, hogy bemutathassa azt. Langlois impulzív és nagyvonalú személyiség volt, akinek gyűjteményezési gyakorlatát sokan 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 *cinémathèque* 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.⁴¹ 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.⁴² 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.⁴³ A kétféle hozzáférés között bizonyos átmenet is elképzelhető. A filmfesztiválok például mindkét esetre jó példát jelentenek, hiszen a filmválogatók, programigazgatók (*programmer*)⁴⁴ 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 kollekciónál 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 filmarchívumi 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.

Hussein Evin

Lajta n innen**A magyar filmarchívum létrejöttének
viszontagságai a kezdetektől az önálló
intézményig, 1959-ig**

„De hogy várhatunk megértő, felülemelkedő, tárgyilagos hozzáállást, amikor a »hozzáállók« maguk sem tudják, hogy mi az, amihez hozzáállnak? Ennek az *Emlékiratnak* az a célja, hogy a Filmarchívum négyéves fennállása alkalmából végre mindenki – érdekelt és nem érdekelt – megértse, hogy néhány lelkes idealista mit akar, miért harcol, és hogyan szeretnék a Filmarchívum kialakulását és fejlődését a jövőben látni.”¹ – az idézet Lajta Andornak *A Filmarchívum és Filmmúzeum emlékirata* című kéziratából származik, amit Lajta 1953 októberében írt, négy évvel azelőtt, hogy Magyarországon 1957-ben hivatalosan létrejött volna a Filmarchívum. Hogy hogyan lehet olyasvalaminek emlékirata, ami hivatalosan még létre sem jött, és hogy milyen hosszú és viszontagságos út, milyen előzmények és kezdeményezések vezettek ahhoz, hogy hazánkban a filmmegőrzés ügye intézményi háttérrel és rangot kapjon, ehhez próbál jelen írás támpontokat adni, néhány érdekes és manapság talán kevésbé ismert forrás és adat felelevenítésével. Az írás nem hosszú kutatás végén, hanem annak elején készült, ezért a teljességre törekvés látszatát is elkerülve, csak néhány fontos csomópontot világít rá. Célja az, hogy felkeltse az érdeklődést, és így a jövőben minél többen és részletesebben foglalkozzanak a magyar filmarchívum történetével.

Korai kezdeményezések

1908-ban, a *Mozgófénykép Híradó* című lap második lapszámában merült fel először írásban, hogy „az utókor számára gondosan meg kellene őrizni azokat a felvételeket, amelyek kortörténeti vagy történelmi vonatkozásúak, mert a történelmi hűséget semmi sem pótolhatja jobban, mint a mozi”.² Fővárosi filmmúzeum létesítése ügyében az első előterjesztést Budapest Székesfőváros törvényhatósági bizottságának 1913. június 4-i ülésén adta be Magyar Miklós bizottsági tag. Ebben az évben az Urániában még műsoron volt *A táncz* (Zsitkovszky Béla, 1901), az első megrendezett filmfelvételeket tartalmazó összeállítás. „Az indítványozó ilyen múzeumnak a létesítését nemcsak történelmi, kultúrtörténeti okokból tartja szükségesnek, hanem főleg pedagógiai és gazdasági szempontból is. Gazdasági szempontból azért, hogy külföldön megismerjék a várost, annak fürdőintézményeit és az ország szépségeit; pedagógiai szempontból pedig azért, hogy a jövő generáció gyermekei ezekben a múzeumokban ismerjék meg az emberiség fejlődését.”³

Az anyagi források előteremtésének rögvest körvonalazódó nehézsége mellett azonban abban sem volt konszenzus, hogy mit is kellene pontosan összegyűjtenie ennek az új intézménynek: vajon minden dokumentumfilmfelvételt vagy esetleg csak a fővárosról készült felvételeket? Mivel az első többtekerces, már művészi szándékkal

1 Lajta Andor: *A Filmarchívum és Filmmúzeum emlékirata – eddigi munkásságáról, eredményeiről és a jövő feladatairól*. 1953. október 1. p. 17. (Forrás: NFI Szakkönyvtár, Ké 187/25)

2 *Mozgófénykép Híradó*, 1908. május 01. – idézi Molnár István: *Filmgyűjtemény–filmtár*. In: Szabó György (ed.): *Magyar Filmtudományi Intézet és Filmarchívum, 1957–1982*. Budapest: Magyar Filmtudományi Intézet és Filmarchívum, 1982. p. 90.

3 Ism.: Két indítvány. *Pesti Hírlap*, 1913. június 04. p. 10.

készült „drámai műfilmet”, a *Ma és holnapot* (Kertész Mihály, 1912) és vele szinte egy időben a *Nővéreket* (ifj. Uher Ödön, 1912) alig egy évvel korábban, 1912 októberében mutatták be, akkoriban „játékfilmkincsről” még nem lehetett beszélni. Ez a folyamat a tizes évek közepére gyorsult fel, hogy 1916–1918 között érje el csúcspontját a magyar film első aranykorában, melynek fontos darabjai mára döntő részben sajnos elvesztek. A hangosfilm megjelenésével ugyanis a némafilm divatjamúlt, művészi értéket nem képviselő, viszont alapanyagának sokrétű újrafelhasználhatósága miatt komoly anyagi értéket képviselő nyersanyagká silányult.

A filmgyárak, filmforgalmazó cégek raktárai persze sokszor mintegy archívumként is működtek, élükön az 1924 februárjától a heti magyar híradókat gyártó Magyar Film Iroda Könyves Kálmán körüli telepén levő híradóarchívummal.⁴ De a magánfilmraktárak közül rengeteg kigyulladt, megsemmisült, gyűjteményüket széthordták, ellopták, vagy hagyták elenyészni – mint ahogy az történt például a harmincas években Magyarország egykor egyik legnagyobb alaptókéjű és a legjelentősebb művészi központjának tekinthető paraszti Star Filmgyár esetében is.

Az első világháború veszteségei, Trianon, a húszas évek depressziója, mélyrepülése és gazdasági válságai egyre kevésbé kedveztek egy filmarchívum létrehozásának; és bár újra meg újra felmerült az ügy, s vele együtt a politikai, kulturális, társadalmi szempontból érdekes felvételek összegyűjtésének szükségessége, Magyar Miklós (1879–1965) fővárosi törvényhatósági bizottsági tag az első indítványa benyújtása után huszonhat évvel, 1939-ben még mindig azt az indítványt kénytelen beterjeszteni, hogy: „a főváros külföldi mintára állítsa fel a filmmúzeumot, amely megőrizné a város és az ország érdekében nagy jelentőségű, történelmi események filmjeit. Különösen mióta hangosfilm is van, valóságos élő történelmet lehetne összegyűjteni a híradók anyagából.”⁵ És ugyan az indítványt tetszéssel fogadta a közgyűlés, valamint az

akkori polgármester, Szendy Károly is mellállt, a második világháború kitörése miatt az érdemi intézkedések elmaradtak, sőt további hosszú évekre odázták el a kérdés megoldását.

Itt érdemes egy pillantást vetni Európa és a régió más országaiban a filmarchívumok és a filmmegőrzés ügyében tett erőfeszítésekre, hogy ezáltal tágabb összefüggésben is láthassuk a magyar helyzetet: az első modern filmarchívumot 1933-ban Stockholmban alapították meg (Svenska Filmsamfundet). Ezt követte 1934-ben a berlini Reichsfilmarchiv, 1935-ben a londoni National Film Library, a Museum of Modern Art részeként a New York-i Film Library és az olasz Mario Ferrari Collection, amelyből a későbbi Cineteca Italiana kialakult. Henri Langlois megszállott filmgyűjtő 1936-ban tette le a Cinémathèque française alapjait;⁶ Kelet-Közép-Európában 1943-ban elsőként a cseh filmarchívum jött létre, majd sorban a jugoszláv (1949), a lengyel (1955), illetve a román (1957).

Balázs Béla és a Filmtudományi Intézet (1948–1949)

1945 áprilisában Szóts István *Röpiratának* egyik markáns pontja volt egy olyan filmakadémia létrehozása, amelynek Szóts elképzelése szerint szerves részét képezte volna egy filmtéka is, ahol „némafilmekről a legújabb filmalkotásokig rendelkezésre állnak és vetíthetők a filmek”.⁷

Balázs Béla, a nemzetközi szaktekintéllyel rendelkező, elismert filmesztéta s mellette hithű kommunista az emigrációból való hazatérése után szinte azonnal, 1946-ban kezdeményezte egy Filmtudományi Intézet létrehozását, amely feltételezhetően még abban az évben létre is jött, de ez első körben valószínűleg csak a Színművészeti Főiskola filmtanszakát jelentette. A Balázs Bélához köthető Filmtudományi Intézet operatív felállítása biztosan csak 1948-ra következett be. Igaz, rendkívül szerény hatáskörrel és

4 Ism.: Tizenöt év magyar történelem filmen. *Magyar Film*, I. évf. 2. szám. 1939. február 25. „Annak a filmtárnak az értéke, amelyben a híradófelvételek negatívjait és egy-két pozitív másolatát gondosan elraktározzák, állandóan nő. Ha a tizenöt év alatt kiadott híradó anyagához hozzászámítjuk még a korábbi években szórványosan megjelent riportfilmek legértékesebbjeinek megőrzött negatívjait, akkor az utolsó békeévektől napjainkig fennmaradt felvételek rendkívül értékes történelmi filmmúzeumot alkotnak.”

5 Ism.: Magyar Filmmúzeumot! *Magyar Film*, I. évf. 19. sz. 1939. június 24. p. 15.

6 <https://www.fiafnet.org/pages/History/FIAF-Timeline.html> (utolsó letöltés: 2023. 11. 04.)

7 Szóts István: *Röpirat a magyar filmművészet ügyében*. Budapest: Magyar Filmintézet, 1989. p. 22.

anyagi eszközökkel: az Országos Magyar Színművészeti Főiskola égisze alatt, élén Balázs Bélával, aki 1948 elején két tömör oldalon fogalmazta meg az intézmény tervezett alapelveit.⁸ A tervezett kutatási területek felvázolása, egy könyvtár és folyóirattár létrehozása mellett legfontosabb feladatul egy „filmtéka” (régii filmek gyűjteménye) alapítását és gyarapítását nevezte meg. S bár sokszor halljuk, hogy lám, bizonyos szempontból már Balázs Béla is filmarchívum létrehozását szorgalmazta, ez így minden bizonynyal nem igaz.

A *Magyar Filmtudományi Intézet feladata és általános munkaterve*, illetve a hozzá csatolt *A Filmtudományi Intézet Részletes Munkaterve* című, 1949 februárjára datálható dokumentum ugyanis hat oldalon tárgyalja az intézmény feladatait: „A Filmtudományi Intézet feladata tehát elsősorban a népnevelő propaganda. Feladata széles közönségneveléshez szükséges ideológiai és esztétikai tudományos anyag, valamint a pedagógiai módszerek előkészítése.” Továbbá ezek a feladatok: „három főcsoportra oszlanak. Elméleti alapot teremteni 1. a közönségnevelés, 2. a szakoktatás, 3. a tudományos kutatás számára. A negyedik csoportba foglaljuk egybe azoknak az intézményeknek és kiadványoknak a megszervezését, amelyek valamennyi csoport és osztály munkáját szolgálni hivatottak: filmtudományi könyvtár, filmfotótár, kinotéka, folyóiratok, rendszeres kiadványok, filmmúzeum, eleven arcképek archívuma.”⁹ Eszerint a kinotéka csupán egy „segédintézmény”;

a népnevelés, tudományos kutatás mellett csak az oktatást, ismeretterjesztést segítő másodlagos tevékenység, nem a filmmegőrzés letéteményes részlege. Szintén e másodlagosságot támasztja alá, hogy 1949-ben a Balázs által létrehozott filmtékában állítólag hatvankét, részben külföldi, részben magyar kópia volt,¹⁰ ami összességében igen szerénynek mondható gyűjtemény, azaz az intézmény nem tekintette feladatának a szisztematikus filmmegőrzést. Ezt erősíti az alábbi idézet is: „A Filmtudományi Intézet könyvtárát, folyóirattárát, s ami a legfontosabb, filmtékát szervez, vagyis klasszikus filmek vagy más okból értékes, érdekes és tanulságos filmek tárát. Ezekből nyilvános, előadásokkal magyarázott bemutatósorozatokot rendez.”¹¹

A Dohány utcában néhány könyvraktárszerű szobában¹² indult a Filmtudományi Intézet Balázson kívül csupán két munkatárssal: Kertész Pál filmrendezővel és a még főiskolás Révész Györggyel. Balázs Bélának hiába voltak azonban nagyívű tervei a filmes szakoktatás megszervezéséről, a közönségnevelésről és a tudományos kutatás alapelveinek lefektetéséről, illetve a filmtéka létrehozásáról, a feladat mellé látványosan nem kapott sem erőforrást, sem valódi mozgásteret. Legendásan rossz, rivalizáló viszonya volt a főiskola akkori vezetőjével, Hont Ferencsel (1907–1979), aki ahol tudta, gáncsolta, parkoltatta¹³ Balázs terveit, aki kinevezése után néhány hónappal ott tartott, hogy bedobja a törölközőt, és lemond.¹⁴ Ráadásul Balázs Béla művészi tanácsadója volt Szóts István

8 Balázs Béla: *A Filmtudományi Intézet kutatási területei és munkaköre*. Budapest, 1948. Kézirat. A dokumentum eredetije a 2000-es évek környékén állítólag még megvolt a Filmarchívumban, jelenleg kallódik.

9 Balázs Béla: *A Filmtudományi Intézet feladata és általános munkaterve*. *A Filmtudományi Intézet Részletes Munkaterve*. 1949. február. Kézirat. (Forrás: NFI Szakkönyvtár, Tárnok János-hagyaték, 24. doboz)

10 Karcsei Kulcsár István: Két álmódó: In: Szabó György (ed.) *Magyar Filmtudományi Intézet és Filmarchívum 1957–1982*. Budapest: Magyar Filmtudományi Intézet és Filmarchívum, 1982. p. 32.

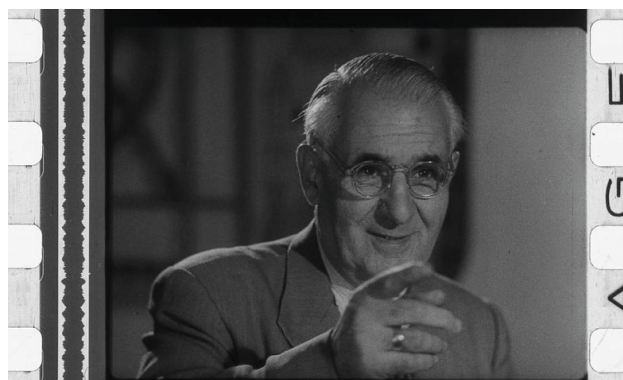
11 Balázs Béla: *A Magyar Filmtudományi Intézet hivatása*. [Budapest], [s.d.] Kézirat. p. 2. (Forrás: NFI Szakkönyvtár, Papp Sándor-hagyaték, 3. doboz.)

12 Az egykori Országos Színészegyesület Színészképző Iskolája, Budapest, VII. ker. Dohány u. 20.

13 „A Filmtudományi Intézet alakító ülésére írt meghívó levelem már hat hét óta fekszik Hont elvtárs irodájában lekáderezés és szétküldés végett. Nem történt semmi! A Filmtudományi Intézet számára odaadtam saját könyveimet, folyóiratanyagomat, fotóimat. Még azt se őrizték meg, széthordták. Nincs senki, aki felelős. Hont et. nem közli velem, ha valakit titkárnak tesz oda, teljhatalommal. Semmiféle ügyrend nincsen.” Balázs Béla levele Orbán Lászlónak (MDP KV Agitációs és Propaganda Osztály) 1958. november 7. (Forrás: NFI Szakkönyvtár, 415/5/4).

14 „... hogyha ezen az állapoton segíteni nem lehet, akkor kérem felmentésemet a Filmtudományi Intézet vezetése alól.” Balázs Béla levele Sala Sándorhoz, az Országos Filmhivatal elnökéhez, 1949. január 27. (Forrás: NFI-Szakkönyvtár, Tárnok János-hagyaték, 23. doboz/C 2 Filmpol. Biz. dosszié/ 1949. II. 2.)

**Lajta Andor (1891–1962) a 25 éves
a magyar hangosfilm (1956) című
kisfilm egy filmkockáján
(Székelyi Péter hagyatéka)**



Ének a búzamezőkről című, 1948-ban betiltott filmjének, ami után irigy és gáncoskodó támadások keresztüzébe került.

A Balázs Béla-féle Filmtudományi Intézet kézzelfogható eredményeihez leginkább két vékony brosúra megjelentetése köthető.¹⁵ Egy apró érdekesség, hogy a Szabadság című lap 1948. június 9-én hírt ad arról, hogy a megalakuló filmmúzeum első vásárlása a Teleki téren történt: száz forintért vették meg az 1905-ben készült *József és testvérei* című kisfilmet (harmincnegyzet méter). Sajnos a film az archívum jelenlegi gyűjteményében nem található meg. E veszteségnél azonban sokkal nagyobb jelentőségű, hogy Balázs Béla 1949 tavaszán váratlanul bekövetkező halálával együtt a Filmtudományi Intézet projektje és a filmtéka felállításának gondolata szintén hamvában holt.

Lajta Andor és a Magyar Híradó- és Dokumentumfilmgyár „archivárája” (1949. december – 1952. október)

Aki a magyar filmkincs megmentésének 1949 decemberében valóban nekilátott immár nem az elmélet szintjén, hanem gyakorlatban is, az Lajta Andor (1891–1962) volt.

Lajta ekkor már ismert filmes szakíró, a Filmművészeti évkönyvsorozat (1920–1949) kiadó szerkesztője, az 1928–1938 között megjelenő *Filmkultúra* alapító főszerkesztője, számtalan filmes ismeretterjesztő munka, rádióadás, mozitörténeti kézirat tudós szerzője és fáradhatatlan szerkesztője.

Lajta 1949 nyarán felajánlotta az Országos Filmhivatal vezetésének, hogy havi átalány fejében vállalná, hogy bármilyen filmszakmai szellemi szolgáltatást kérnek is tőle, azt mintegy „szellemi házimunkaként” rövid időn belül összeállítja, megírja; annál is inkább, mivel a filmszakmai nemzeti vállalatok rendszeresen felkérték adatszolgáltatásra, különböző összeállítások készítésére, speciális kérdések részletes adatszerű kidolgozására.¹⁶ Felajánlása nyitott fülekre talált, s munkájára a Színház- és Filmművészeti Főiskola Filmtudományi Intézetének berkein belül „adatárósi” minőségben kapott megbízást.¹⁷

A további fordulatokról érdemes egy hosszabb idézet magától Lajtától végigolvasni: „Balázs Béla életmunkája tehát nem valósult meg. Balázs Béla elment tőlünk, és vele együtt sírba szálltak azok a szép és gyönyörű tervek is. Néhány héttel később Révai Dezső, a Magyar Filmgyártó Vállalat vezérigazgatója kisebb küldöttség élén részt vett az 1949. évi Karlovy Vary-i filmfesztiválon. Ebből az alkalmából természetesen Prágában megtekintette az ottani

¹⁵ Balázs Béla: *Filmesztétikai gondolatok*. Budapest: Filmtudományi Intézet, 1948.; Pudovkin, Vsevolod: *A harmincéves szovjetfilm*. Budapest: Filmtudományi Intézet, 1949.

¹⁶ Lajta Andor levele Sala Sándorhoz, az Országos Filmhivatal elnökéhez, 1949. június 11. (Forrás: NFI Szakkönyvtár, Országos Filmhivatal, 5/3. doboz)

¹⁷ Komjáth István feljegyzése Sala Sándornak, az OFH elnökének, 1949. június 28. (Forrás: NFI Szakkönyvtár, Országos Filmhivatal, 5/3. doboz)

Kinematografický Muzeumot és Filmarchívumot, amely addigra már világhírnévre tett szert. Hazaérkezve Révai elhívta e sorok íróját, és megbízta a Magyar Filmarchívum megalapításával. Nem ment az mindjárt, hónapokig kellett várni a végleges »meghívásra«, amíg végül 1949. december 12-én e sorok íróját véglegesen szerződtették a Magyar Filmgyártó Vállalathoz azzal a kizárólagos megbízáttal, hogy fektesse le a magyar Filmarchívum alapjait. Nem volt Budapesten boldogabb és szerencsésebb ember, mint e sorok írója, amikor végre osztályrészül jutott az a lehetőség, hogy megteremtse a Magyar Filmarchívumot. Sajnos a gyakorlat más volt, mint az elmélet, mint a gyönyörű gondolat, terv. A Magyar Filmgyártó Vállalat Könyves Kálmán körüli telepének a filmgyár akkori főosztályának, a mai Híradó- és Dokumentumfilmgyárnak két átjárószobáját kijelölték a leendő »Filmarchívum« helyéül. Még raktárnak sem felelt meg, hát még »filmarchívumnak«. Tizennyolc éves, hasznavehetetlen úgynevezett »vágóasztalt« adtak a filmek megnézésére, archiválására. A baj az volt, hogy senki sem tudta, mi az az archívum, mik a céljai, mi a rendeltetése stb. Sem a vezetőség, de senki más sem volt tisztában a dolgokkal. Így e sorok írója teljesen magára hagyottan, teljesen saját elgondolásai alapján, füzetesírkákkal kezdte meg az alapvető munkát! Először a régi Magyar Film Iroda híradókat archiváltuk (1924–1944), minden egyes híradót jeleneteire bontva és ezeket a jeleneteket egy úgynevezett alregiszteres regiszterbe jegyeztük fel. Amikor ezt az anyagot feldolgoztuk, sor került az első, háború alatti Az Est-híradók, majd az 1919-es Vörös Filmriportok szakszerű és részletes feldolgozására és összeállítására. Ennek a munkának a befejeztével folytatták a munkát a szemétből kiemelt és a kistraktárakban talált, »ismeretlen« – sokszor azonban nagy értékű – régi dokumentumfilmek feldolgozását.¹⁸

Ami a háború után egyáltalán megmaradt, ami nem pusztult el, amit nem küldtek tömegével selejtfilm-feldol-

gozó üzembe, amit nem csempészték illegálisan külföldre, amit nem semmisítettek meg tudatosan, vagy amit »takarékosági okokból« nem kezdtek el megcsonkítani, hogy így spórolják meg új felvételek készítését, az borzalmas összevisszaságban, dirib-darabokban hevert. Ebben az összevisszaságban próbált Lajta tematikus rendszert kialakítani, leltározni és archiválni, egy fő filmkezelő segítségével.¹⁹ Az ezt a folyamatot dokumentáló, sokszor zöld színű töltőtollal teleírt kockás füzetek közül szerencsére jó néhány megvan a Filmarchívum könyvtárában, de ennél nagyobb jelentőségű, hogy a Filmarchívum mindmáig a Lajta által kitalált, kifejlesztett úgynevezett archivjelzéseket, az ő nyilvántartási jelzeteit használja a dokumentum- és kisfilmek esetében.²⁰

Lajta ennél még sokkal cizelláltabb filmnyilvántartó és -archiváló rendszert szeretett volna kiépíteni, de ez komoly ellenállásba ütközött, mert az ott dolgozó raktárosok egyszerűen csak emelkedő számsorrendben szeretnék volna beszámolni, illetve filmcím szerint nyilvántartani a filmeket. „Nemcsak a raktárnokok, hanem a vállalatvezető és az egyik főosztályvezető is »kifakadt«, sőt írásban is »lefejtették megállapításait«, amely szerint »mi csak raktárnoki munkát végzünk, hagyjunk fel a szakmák szerinti jelzéssel, és ne essünk nagyzási mániába.«²¹ Azt is leírja, hogy épp e raktárosi szemlélet felülkerekedése miatt nevezeték az általa preferált »filmarchívum« helyett »archivraktárnak« a gyűjteménynek nem nevezhető filmállományt.

„Kegyetlen szellemi gyilkosság korszaka volt ez, és még 1950 tavaszán is rendeztek filmautodafét a Híradó- és Dokumentumfilmgyár udvarán, ahol a szó szoros értelmében sírgödöröt ástak a halálra ítélt filmeknek. A gödrökből felszálló filmfüst auschwitz-i és majdaneki, hajmeresztő [áthúzza, kézzel javítva] emlékeket keltett azokban, akik a HDF épületének ablakaiból fájó szívvel (sic!) nézték ezt a szörnyűséges filmmáglyahalált.²² Májig sem tudjuk pontosan, hogy ezeknek a filmmegsemmisítéseknek mi volt a motivációja.

18 Lajta Andor: *A magyar film története 1945-1955-ig*. VI. kötet., Budapest [1956?], p. 144–146. (Forrás: NFI Szakkönyvtár, Ké, 109/6)

19 Ez az egyetlen filmkezelő jelenlegi feltételezésem szerint Szarkáné volt. További adatai ismeretlenek. 1952. január 31-ig Lajta munkatársa volt Papp Pál, aki »ezt a munkakört [...] rosszindulatú fizetéscsökkenés és »megfúrás« következtében kénytelen volt otthagyni«. Lajta Andor: *A Filmarchívum és Filmmúzeum emlékirata*. 1953. október 1. p. 7. (Forrás: NFI Szakkönyvtár, Ké, 187/25)

20 Lásd: IP (ipari), ME (mezőgazdasági), MŰV (művészeti), NÉ (néprajzi), TÁ (társadalmi), TÖ (történelmi), SP (sportfilmek) stb.

21 Lajta Andor: *A Filmarchívum és Filmmúzeum emlékirata*. 1953. október 1. p. 7. (Forrás: NFI Szakkönyvtár, Ké, 187/25)

22 *ibid.* p. 6.

Az eredmény: Lajta négyezer doboznyi filmet archivált. A számadathoz azonban személyes benyomásait is hozzáfűzte: „Mennyivel más lett volna minden, és mennyire másképp alakult volna a magyar filmarchívum jelenlegi és jövőben helyzete, hogyha emberileg érthető és felfogható ügyszeretettel és jóakarattal találkoztam volna! [...] Három évig harcoltam a HDF-ben uralkodó szakszerűtlen, rosszakaratú és a tudomány elvével homlokegyenest álló állapotokkal és rendszerrel. Azok a kartársak, akik hozzám az »archívumba« bejártak (átjárószobából kihasított munkahely), nem egyszer idegsokkosan, ideggörcsökben fetrengve találtak, mert ennyi ostobaságot, gonosz tudatlanságot civilizált és épeszű ember nem viselhetett el.”²³

Lajta mindeközben több évtizedes filmes folyóirat- és könyvgyűjtő tevékenységét is folytatta, és filmes könyvsorozatot tervezett. Mint mindenben, ebben is maximalista volt, nem ismert megalkuvást. Már 1948-ban, 1951-ben, majd 1955-ben is előállt Magyar Filmkönyvtár címen futó ötvenkötetes (!) sorozatterv-kiadásával; a terv megvalósításáért éveken keresztül fáradhatatlanul, de hiába kilincselte.²⁴

„Filmarchívum” / Mafilm Archiv Osztály, Pasarét (1952. november – 1956 vége)

1952 nyarán a Népművelési Minisztérium javaslatára minisztertanácsi határozat döntött úgy, hogy a HDF-től a Magyar Filmgyártó Nemzeti Vállalat játékfilmes területéhez teszi át a filmarchívumot, amely így a Mafilm pasaréti telepére,²⁵ az egykori Star filmgyár helyére került, ahol már nemcsak dokumentum- és híradófilmeket, hanem játékfilmeket is katalogizáltak, sőt a helyszín egy „archív célokra nem megfelelő primitívraktár”²⁶-ral is rendelkezett. „Miután ennek az intézménynek első költségvetése és az

igen csekély beruházási lehetősége és létszáma nem engedte meg az intézménynek önálló jellegét (az erre a célra alkalmas épület, raktár, könyvelési részleg hiánya stb. miatt), szervezileg valamely vállalathoz kellett csatolni. Így és ezért került ideiglenesen a Filmarchívum a Magyar Filmgyártó Vállalathoz mint osztály.”²⁷ Noha az újonnan létrejött „intézmény” pecsétjén „Filmarchívum, Bpest II., Pasaréti út 122.” szerepelt, ennek ellenére leginkább „Mafilm Archiv Osztály”-ként hivatkoztak rá – úgy tűnik, hogy a raktárközpontú szemlélettől a szavak szintjén is nagyon nehéz volt egy tágabb horizontú rendszer elnevezéséig eljutni.

A munkatársak létszáma hét fő volt, köztük egy vezetővel, két filmarchivátorral (akkori elnevezéssel lektor-dramaturg²⁸) és egy-egy fő raktárossal, adminisztrátorral, filmjavítóval, filmhordárral. A filmarchívum vezetője Pártos József (1899–1966) egykori mozi-üzemvezető lett, aki 1948. augusztus 27-től 1949 végéig a Mozgóképzemi Nemzeti Vállalat vezérigazgatójaként dolgozott. Lajta Andor mellett 1954-ig Kalotai Gábor mozi-üzemvezető (1903–1961), majd utána Renner Endre (1892–1958) felvételvező és Csonka Mária későbbi osztályvezető tartozott az archiváló munkatársak közé.²⁹ Akit még név szerint ismerünk a munkatársak közül: Aponyi Jánosné filmkezelő, Timár László raktáros. A HDF-ben már korábban archivált, háromezeröttszáz doboznyi anyag helyszüke miatt a HDF raktáraiban maradt, de elméletileg ez is a Filmarchívum állományához tartozott.

Pártos József 1954 őszén összefoglalta a Filmarchívum addigi működését, és vázolta terveit, jövőbeni javaslatait. Világossá tette, hogy az eltelt két év alatt sem a Minisztériumnak, sem pedig a Mafilmnek nem volt ideje ezzel az intézménnyel megfelelően foglalkozni, és kiemelte a „noha hiányos, mégis sokmillió méter hatalmas mozgóképkincs” szakmai felhasználás céljából való feldolgozását és

23 *ibid.* p. 9.

24 Lajta Andor levele az Országos Filmhivatalnak: 1948. október 29.; A miniszternek írt levele: 1951. február 27.; a Népszava Könyvkiadó vállalatnak írt levele: 1955. szeptember 17. (Forrás: NFI Szakkönyvtár, Kézirattár)

25 Budapest, II. ker. Pasaréti út 122.

26 Lajta Andor: *A Filmarchívum és Filmmúzeum emlékirata*. 1953. október 1. p. 9. (Forrás: NFI Szakkönyvtár, Ké, 187/25)

27 Pártos József: *Az önálló filmarchívum kérdése*. 1954. október 25. p. 1. (Forrás: NFI Szakkönyvtár, Tárnok János-hagyaték, 24. doboz)

28 Pártos József: *Az önálló filmarchívum költségvetési javaslata 1955. évre*. 1954. november 19. (Forrás: NFI Szakkönyvtár, Tárnok János-hagyaték, 24. doboz)

29 Renner 1956-ban disszidált, Belgiumban dolgozott filmesként, ahol 1958-ban halt meg.

a filmarchívumi anyagokból készített „filmösszeállítások” jelentőségét is, mely a „falvakban, a termelőszövetkezetek gazdasági és politikai megszilárdításában, a vezető tszcs-káderek kiképzésében különösen fontos szerepet játszik [...], és igen hatásos a békeagitációban is.”³⁰

A dokumentumban és az ebből készült minisztériumi összefoglalóban megnevezett legfontosabb problémák: szűkös, csupán fél évre elegendő raktározási kapacitás; sok film elpusztult, mivel nem sikerült egy kézbe fogni az archív filmek ügyét; a HDF-ben tárolt anyagot senki sem felügyelte; a HDF szakmai segítség igénybevétele nélkül saját szakállára archivált; a Filmarchívum nem jutott hozzá a 1945 után készült filmekhez és dokumentációjukhoz; a Filmarchívum még nem tudott belépni a FIAF-ba;³¹ a filmek vetítésekre való összevissza kikölcsönzése miatt számos kópia tönkrement, vagy megcsonkítva érkezett vissza; a Filmarchívum képviselője nélkül selejteztek filmeket a MOKÉP-nél és a HDF-nél is.

A legfontosabb javaslatok a problémák megoldására: „A Filmarchívumnak önálló intézménynek kell lennie olyan felügyeleti szervvel, mely biztosítani tudja minden területre kiterjedő működését és fejlődését. A Filmarchívum mint önálló intézmény a Magyar Filmtörténeti Intézet nevet kapja.” Továbbá: két-három fővel bővíteni kell a munkatársak számát; a Filmarchívumot illeti az ország területén bárhol tárolt és ezután fellelt régi (archív) bel- és külföldi filmek feletti rendelkezési jog; a Filmgyártó Vállalatok kötelesek minden játék- és dokumentum, rövid- és híradófilmből egy-egy kópiát a Filmarchívum rendelkezésére bocsájtani forgatókönyvekkel, leírással együtt; kétéves időtartamra filmzárlat – a Színház- és Filmművészeti Főiskola és a filmgyártó vállalatok kivéte-

lével minden intézmény a Filmarchívum felettes szervétől kell hogy engedélyt kérjen az archív filmek megtekintéséhez; be kell lépni a FIAF-ba; a pasaréti raktár mellett az értéktelenebb külföldi filmeket egy kőbányai raktárban fogják tárolni, illetve a pasaréti raktárakat fűtés-, hűtés- és nedvességszabályozó berendezéssel kell ellátni.³² Néhány számadat: „A Filmarchívum 1955. év végéig kb. ezerhét-száz híradót, majdnem ugyanannyi dokumentumfilmet – belföldi és külföldi filmet egyaránt – és közel hétszáz játékfilmet archivált, összesen tizenkétezer háromszáz dobozt két és félmillió méter hosszúságban tett hozzáférhetővé a filmgyártás, a tudományos kutatás, az iskolai és szemléltető oktatás céljaira.”³³

Lajta Andor, akit személyes ismeretség fűzött Georges Sadoulhoz, Henri Langlois-hoz, akinek kiterjedt szakmai kapcsolatrendszere, elismert szaktudása, fáradhatatlan film-történetész-újságírói tevékenysége miatt nemcsak a környező országokban,³⁴ de Európa-szerte is ismert volt a neve, kezdetől fogva szorgalmazta a FIAF-hoz való csatlakozást. Lajta kezdeményezésére első ízben 1955 szeptemberében vett részt a Filmarchívum a FIAF nemzetközi varsói kongresszusán, még megfigyelői státuszban – Lajtán kívül Tardos András, a HDF főosztályvezetője képviselte az intézményt. Az archívum 1956. szeptember 9-én lett a FIAF rendes tagja.³⁵

Tardos rosszindulatú útibeszámolója nyomán azonban Lajta nem mehetett többet FIAF-kongresszusra. „Lajta Andor beállítottságánál fogva szemben áll mindazzal, amit népi demokráciánk tett, szemben áll rendszerünkkel, és hön óhajtja vissza a régi, szép, békebeli osztrák-magyar monarchiás világot. Természetesen ez nála nem politikai tevékenységében jelentkezik...”³⁶ Ezt némiképp alátámasztja a

30 Pártos József: *Az önálló filmarchívum kérdése*. 1954. október 25. p.3., forrás: NFI Szakkönyvtár, Tárnok János-hagyaték, 24. doboz.

31 Fédération internationale des archives du film, vagyis a Filmarchívumok Nemzetközi Szövetsége.

32 Népművelési Minisztérium, Filmfőosztály: *A filmarchívum működése és további perspektívája*. [1954. november 19.] pp. 3-4.

33 Lajta Andor: *A magyar film története 1945–1955-ig*. VI. kötet., Budapest [1956?]. pp. 144–146.

34 „1949-ben Révai Dezső, a Hunnia Filmgyár igazgatója Prágába utazott egy bizottság élén a csehszlovák filmet tanulmányozására. Elvezették az ottani Filmarchívumba, Révai nagy elismeréssel nyilatkozott róla, és megjegyezte, hogy kár, hogy Magyarországon ennek nincs szakembere. »Was« – kiáltott fel dr. Brichta a csehszlovák intézmény igazgatója. – »Sie haben doch einen Lajta!«” Lajta Andor életrajzát halála után felesége, Braun Katalin írta le. (Forrás: NFI Szakkönyvtár, Lajta Andor személyi dosszié. Fénymásolat) (utolsó letöltés: 2023. 11. 04.)

35 <https://www.fiafnet.org/pages/History/FIAF-Institution-History.html?id=100010> (utolsó letöltés: 2023. 11. 04.)

36 Tardos András: Feljegyzés Lajta Andornak a FIAF varsói kongresszusán tanúsított megatartásáról. (Forrás: NFI Szakkönyvtár, Tárnok János-hagyaték, 24. doboz)

z a tréfás emlék is, hogy egy, a Lajta házaspár által szervezett nagyobb, illusztris társaság meghívása alkalmával Lajtáné annyira igyekezett megfelelni az új idők új elvárásainak, hogy a résztvevő funkcionáriusokat „Isten hozta a nagyságos elvtárs urakat!” felkiáltással köszöntötte.³⁷

Lajta Andor azonban 1956. február 15-én jelenleg ismeretlen okból felmondott a Filmarchívumban. Hogy ez szangvinikus lényének, megalkuvásra nem hajló maximalizmusának, egyéb, szakírói elfoglaltságának vagy külső tényezőknek a számlájára írható-e (pl. hogy az archívumnak több hónapig nem volt vágóasztala, mert át kellett adniuk a HDF-nek³⁸), jelenleg nem tudjuk. Lajtát viszont 1957-ben ismét az intézmény kötelékében találjuk.

1956. szeptember 23-án a magyar hangosfilmgyártás 25. évfordulója alkalmából kiállítás nyílt a Vörös Csillag filmszínházban, amit ünnepi műsor kísért. Az ünnepséget és a kiállítást az Országos Színháztörténeti Múzeum, a Magyar Filmarchívum, a Népművelési Minisztérium Filmfőigazgatósága és a Színház- és Filmművészeti Szövetség Tudományos Osztálya szervezte.³⁹ Néhány hónappal később a Filmfőigazgatóság kivételével ezeknek az intézményeknek az összeolvadásából jött létre a Színház- és Filmtudományi Intézet.

Színház- és Filmtudományi Intézet (1957. március – 1959. június 30.)

1957 január-februárjában létrejön a már említett Hont Ferenc vezetésével – aki nem igazgató, hanem elnök – a Színház- és Filmtudományi Intézet, amely hivatalosan

1957. március 1-jén alakul meg.⁴⁰ Február 8-án megnyílik Budapesten az Ady mozi helyén a Filmmúzeum: napi hat előadáson vetítik a *Meseautót* (Gaál Béla, 1934). A mozi állandó műsorfüzetét ötvenezer példányban tervezik kiadni.⁴¹

Az új intézmény az alábbi egységeket olvasztja egybe: a Színháztörténeti Múzeumot, a megszüntetett Színház- és Filmművészeti Szövetség Tudományos Osztályát, a Mafilm „archivraktárát”, a Filmmúzeumot és a Vorosilov út 97. alatti villát.⁴² Ez utóbbi korábban a Színművészeti Főiskola kollégiuma volt. Ezenkívül rövid ideig, 1957 szeptemberéig, a villaépület átépítése idején a Színház- és Filmtudományi Intézet központja a Kulturális Kapcsolatok Intézetének székházában található. ⁴³A raktárak Pasaréten, Kőbányán és Zuglóban, a Bácskai utcában vannak.

Végre, oly sok hányattatás után révbe ért a filmarchívum ügye! – gondolhatnánk. A valóság azonban, mint oly gyakran, ennél jóval bonyolultabb. Ha csak az intézmény filmes részlegének nevét nézzük, zavarba ejtő sokszínűséggel találkozunk, hiszen a Filmtudományi Intézettel párhuzamosan megjelenik a Magyar Állami Filmarchívum (olykor Országos Filmarchívum) elnevezés is, amivel kezdetben a pasaréti filmarchívum részleget és raktárakat illetik, de később az intézmény fejleces papírján is ezzel a névvel találkozunk a Filmtudományi Intézet elnevezés helyett.

„Az új intézetnek mintegy 60 munkatársa lesz. Mégis: költségvetése nem nagyobb, hanem kisebb lesz, mint volt eddig a jóval kevesebb munkatársat foglalkoztató múzeumnak és archívumnak. Az önellátás pénzügyi forrásai: a nagy sikerű archívummozi és a most alakulóban levő filmklubhálózat bevétele.”⁴⁴ Döbbenetes, hogy állami támogatás hiányában a Tanács krt. 3. alatti mozi, a Film-

37 Idézet Timárné Aponyi Magdi (a Filmarchívum munkatársa 1963–2013 között) Lajta Andorra való visszaemlékezéséből. Személyes interjú, 2023. 10. 11.

38 A Filmarchívum 1956. évi munkaterve. (Forrás: HU-MNL-OL-XXVI-I-65, 1. doboz)

39 Meghívó a magyar hangosfilmgyártás 25. évfordulójára. (Forrás: NFI Szakkönyvtár, Kisnyomtatványtár)

40 Császár Miklósné (Gyöngyössi Sári): *A Filmintézet múltjáról másképpen*. Kézirat. Budapest, 2013. <http://mandarchiv.hu/dokumentum/2564/csaszarne.pdf> (utolsó letöltés: 2023. 11. 02.)

41 *Népszabadság*, 1957. február 14.

42 Molnár István: A filmraktártól a nemzeti filmgyűjteményig. *Jel-Kép* (1987) no. 1. p. 160.

43 Budapest, V. ker. Dorottya u. 8. Az intézmény fejleces papírján fent a közös név (címe: Budapest, V. ker. Dorottya utca 8.), lejjebb a Színháztudományi Intézet (címe: I. ker. Krisztina krt. 57.) és a Magyar Állami Filmarchívum (címe: XIV. ker. Vorosilov út 97.) neve szerepelt.

44 *Esti Hírlap*, 1957. február 24.

múzeum lett az új intézmény fenntartásának legfontosabb pillére, amit a Fővárosi Moziüzemi Vállalat (FŐMO) adott bérbe az Intézetnek. A FIAF-tagság feljogosította az archívumot, hogy az általa őrzött vagy csereként más archívumtól kapott kópiákat bevétele gyarapítására levéttesse úgynevezett zártkörű, később bérletes előadások keretében. Ez a bérletes, népszerű és nagy sikerű rendszer több mint három évtizedig biztosította az intézet pénzügyi stabilitását, sőt döntő részben az itt megtermelt profitból épült 1962-ben a Budakeszi úti nitrofilmraktár (mai nevén Logisztikai épület), majd pedig a Budakeszi úti archívumépület (1970–1977). 1957-ben a Filmmúzeum 1882 előadást tartott, és 916 217(!) fő látogatója volt.⁴⁵

A következő egy-két évben számos belső levelezés tárgya, hogy a Filmmúzeumban a jogdíjfizetésre fittyet hányva, abszolút jogszerűtlenül vetítenek filmeket, illetve hogy a mozinak a harmincas-negyvenes évek szakmáiban gyártott filmvígjátékaira épülő műsorpolitikája „nem egyeztethető össze kultúrpolitikánk egészével”.⁴⁶

1957 májusában megkezdte működését a *Filmművészeti körök* névvel illetett filmklubmozgalom is, amely a filmkultúra klubok általi terjesztését tűzte ki céljaul: körülbelül ötven filmművészeti körből álló filmklubhálózat létrehozását tervezték⁴⁷ egyetemeken, illetve nagyvállalatok (pl. Csepeli Vas- és Fémművek, Ikarus) és nagyobb vidéki városok kultúrotthonaiban. Egy 1960-as kimutatás szerint 1957-ben már ötezer fő a filmklubok taglétszáma, és a következő évben exponenciálisan növekszik: 20 327 főt számlál. A filmklubmozgalom filmes igényeinek kiszolgálása is az archívum feladata lesz, ami ugyan jelentős bevételeket, de egyre jelentősebb terhet jelent elsősorban a filmállományra és a munkatársakra nézve is. A munkatársak heti rendszerességgel járnak – külön díjazás nélkül – a filmművészeti körök előadásaira bevezetőt és filmnézés utáni vitát tartani, az idő múlásával pedig egyre sokasodnak a vetítésekről visszaérkező kópiákra vonatkozó feljegyzések, melyek szerint azok súlyosan összekarcolódtak, elszakadtak, megsérültek

a vetítés során. Ehhez kapcsolódik az is, hogy az intézmény már 1957-ben két kis füzetet jelentet meg, elsősorban a filmklubhálózatban való terjesztésre: Bíró Yvette: *Erich von Stroheim* és Szekeres Zsuzsa: *Klasszikus szovjet filmek* című füzetét ötezer, illetve ötezernyolcszáz példányban,⁴⁸ és ugyanezzel a céllal 1958 júliusában elindítja *A filmbarát – a filmművészeti körök tájékoztatója* című rövid életű lapot is.

Nem véletlenül került a Filmmúzeum az első helyre, ugyanis egyértelműen ez az intézmény zászlóshajója: a pénzügyi célok elérése dominálja az intézet tevékenységét. Lajta Andor néhány fájdalmasan panaszos levélben számol be Libik Andrásnak, Franciaországba disszidált ismerősének az újszerű Filmarchívumbéli történekekről: „Nos, azt kérdezed, hogy mi újság a filmarchívumban? Nehéz erre felelni. Amióta a forradalom után a Hunnia kiadta kezéből az Archívumot, és átadta Hontéknak, azóta nagyon megváltozott ott a helyzet. Tudod, és erre emlékszel, amiatt a Tardos miatt »vittem« el az Archívumot Honthoz, akinek azt mondtam, hogy a Színháztörténeti Múzeum és a (leendő) Filmtörténeti Múzeum és Filmarchívum összeillenek. Ehelyett mi történt? Az, hogy Hont felállított egy Színháztudományi és Filmtudományi Intézetet, amelynek személyzeti létszáma kb. nyolcvan ember, és ide tartozik a Filmarchívum is, amely azonban elvesztette eddigi jelentőségét és rendeltetését, és egyszerű filmraktárrá süllyedt. Ez a filmraktár látja el az Intézet filmműsorát a volt Ady mozi számára, amelyet most Filmmúzeumnak neveznek. [...] Az archiválás nálunk már csak másodrendű ügy. Az 1956-os, 1957-es híradókat még csak nem is archiváltam, csak itt-ott jutok vágóasztalhoz, mert ez állandóan kell a filmműsorok céljaira.”

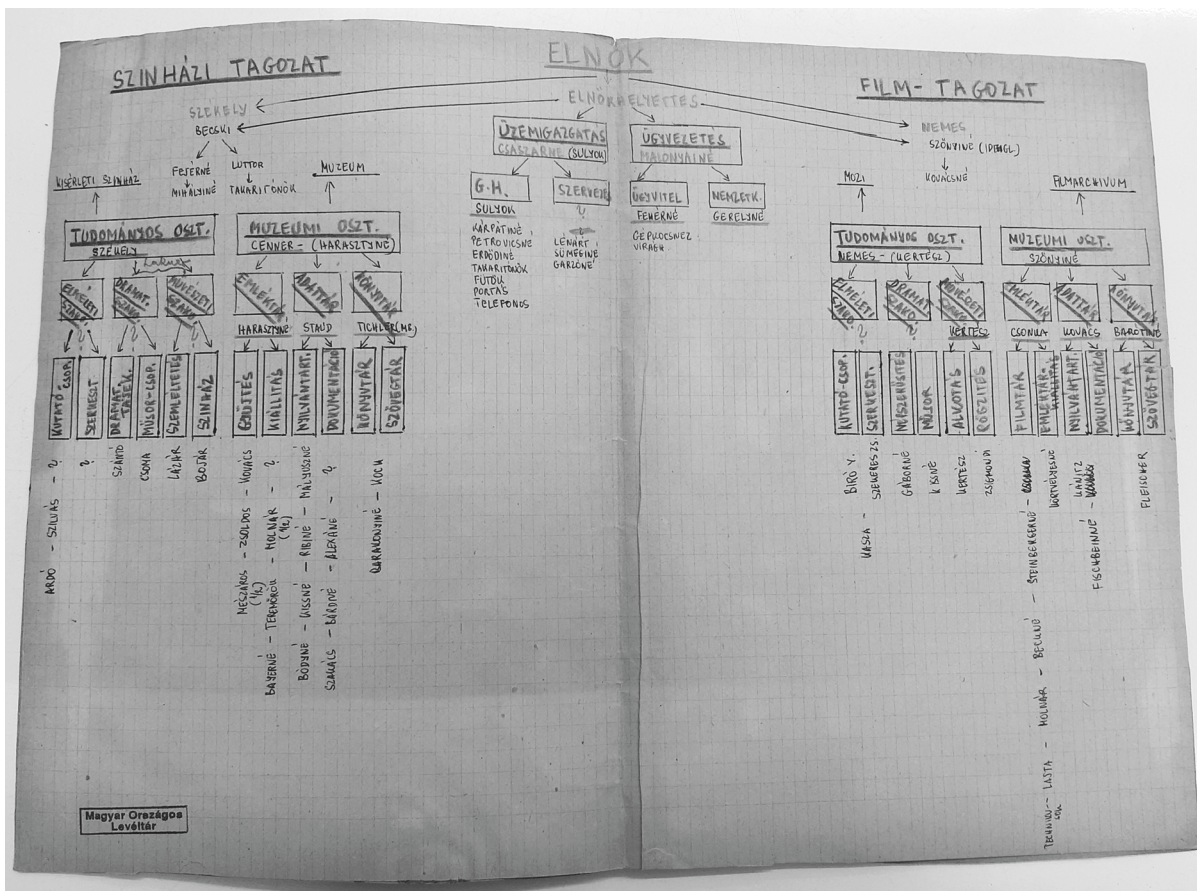
Vagy egy másik helyen: „Általában az egész olyan Patyomkin-ügy, mindenki mulat rajtuk, mert »sajtófogadások«, cikkek, hangulatos bevezetések álcázzák a komoly munkát. [...] a Filmarchívum tönkretétele és általában az állapotok súlyos lelki undort és fájdalmak okoznak nekem,

45 Draskovics Tiborné – Bíró Gyula: A Filmtudományi Intézet ismeretterjesztő tevékenysége. In: *Magyar Filmtudományi Intézet és Filmarchívum 1957–1982*. p. 175.

46 Révész Miklós: *Feljegyzés a Színháztudományi és Filmtudományi Intézet munkájáról, helyzetéről* (Filmtudományi rész). 1959. május 15. p. 2. (Forrás: NFI Szakkönyvtár: Tárnok János-hagyaték, 24. doboz)

47 *Hétfői Hitek*, 1957. május 13.

48 Forrás: HU-MNL-OL-XXVI-I-23 Magyar Filmtudományi Intézet és Filmarchívum, 1960–1977. 2. doboz.



A Színház- és Filmtudományi Intézet szervezeti ábrája 1957 októberében
(Lelőhely: MNL OL XXVI-I-65 Színház- és Filmtudományi Intézet 1. doboz.)

és ezért fizikailag sem érzem magam jól. Bánt sok minden, és nagyon szeretnék elmenni. Ahol megbecsülnek, ahol jobban hallgatnának rám, itt nincs értelme a becsületes munkaakarásnak.”⁴⁹

Lajta másik szívfájdalma, hogy az új munkatársak jelentős része „dilettáns”, Hont Ferenc klikkjéhez tartozik, vagy ejtőernyős, csupa olyan ember, aki nem hallgat rá és a tapasztalataira, és akiket alapjában véve nem érdekel eléggé a filmmegőrzés ügye, a szakszerű archiválás:

„[...] különben én is ki akaratom lépni és otthagyni az egész Frauenwirtschaftot, mert annyi a nő itt, hogy az kétségbeejtő: többek közt Somogyi Magda, Bíró Yvette, Gyöngyössi Sári,⁵⁰ meg a Hont környezetéből egy csomó nő... Valóságos kupleráj... [...] valószínűleg elkerülünk a Pasa-rétről is, mert a Hont és a Filmgyár között most irtózatot háború dúl, és az utóbbi mindent elkövet a Hont megbuktatására. Vajon ki lesz a győztes ebben a kommunista contra kommunista harcban?”⁵¹ Vagy egy

49 Lajta Andor levele Libik Andrásnak. 1958. január 19. (Forrás: NFI Szakkönyvtár Ké, 439/1-2)

50 Császár Miklósné Gyöngyössi Sári 1957-től 1989-ig a Filmarchívum gazdasági igazgatója.

51 Lajta Andor levele Libik Andrásnak. 1957. március 24. (Forrás: NFI Szakkönyvtár Ké 439/1-2) Lajta Libikhez írt levelei teljes terjedelmükben online is olvashatók. <https://nfi.hu/filmarchivum/kutatasoktatás/könyvtar/felfedezések/tudosisok-a-filmszakmarol-a-levert-forradalom-utan-lajta-andor-ot-levele.html> (utolsó letöltés: 2023. 10. 31.)

másik helyütt: „Nálunk a film/sz/archívumban minden a régi. [Kertész] Pali igyekszik mindent rendbeszedni, nagyon szorgalmas, tehetséges ember, de hát a dilettantizmussal szemben ő is tehetetlen lesz...”⁵²

1957 novemberében a filmtörténészek világszövetségének párizsi (első) alakuló kongresszusán három magyar küldött vesz részt: Hont Ferenc, Bíró Yvette és Malonyai Dezsőné (Hont titkárságvezetője), akik utána átmennek Antibes-ba, a FIAF 13. kongresszusára. Lajta ezt is pikírt megjegyzéssel illeti: „Kérdelek, Andriskám, milyen filmtörténeti munkával lepte meg a világot Hont, Bíró Yvette és Malonyainé. Hát lehet ott Párizsban minden ellenőrzés nélkül így szerepelni és tündökölni?”⁵³

A Filmtagozat vezetője ekkor Nemes Károly (1930–2012),⁵⁴ aki egy három részzel (elméleti, dramaturgiai, művészeti) működő tudományos osztályt igazgat; emellett a gyűjteményi részleg újabb három részre tagolódik: emléktára, adattára, könyvtára. A gyűjteményi osztályt egy ideig pedig Szőnyi Ferencné vezeti, akit majd az első magyar filmográfia társszerzőjeként ismert Kovács Ferenc követ ezen a poszton, egészen 1962-ben bekövetkezett tragikus haláláig.

Egy különleges és furcsa részleget érdemes még megemlíteni, ami vélhetően 1958-tól áll fel a művészeti szakosztályon belül: Kertész Pál vezetésével, Zsigmondi Boris asszisztenssel Kísérleti Filmstúdió jön létre. „A kísérletezés nem a gyárak dolga, hanem a Tudományos Intézeté. A Stúdió feladata ma, amikor, mint minden területén az életnek, a dogmatizmus és revizionizmus ellen kell harcolnunk, alapvetően a következő: elősegíteni a mélyebb kommunista öntudatú és magasabb színvonalú filmművészet fejlődését. [...] Célja a filmszerűség eszközeinek kikísérletezése, értvén ezalatt a »filmlyra«, novella műfajainak gyakorlati megvalósítását, film és irodalom viszonyának elemzését (ezen belül: a

filmszerű dialógus megteremtését), az aszinkron hang hatáslehetőségeinek kutatását.”⁵⁵

A Kísérleti Filmstúdió terveiből természetesen semmi sem valósult meg. Kertész Pál pedig 1960-tól immár az Intézet Balázs Béla Munkaközösségét vezeti, mely Balázs Béla életművének, hagyatéka filmvonalhozású anyagainak feldolgozásával tervez foglalkozni. Ezek után jobban érthető Lajta túlzásokkal fűszerezett keserősége: kezdetben annyi ötlet, kezdeményezés, ideológia feszítette belülről az Intézetet, hogy éppen csak a magyar filmkincs archiválására, feldolgozására nem maradt elég idő, akarat, s feltételezhető, hogy kezdetben tényleg nem volt elegendő felhalmozott szaktudás sem. Már a legelső években számos feljegyzés tanuskodik arról, hogy a tudományos osztály munkatársai a számukra előírt csekély számú filmarchiválást sem végzik el, ami a kitűzött tervszámok elérését rendre megghiúsítja.

Az Intézet 1959-es munkatervében egyébként egy olyan kuriózum is szerepel, mint a Nemzetközi Filmtudományi Intézet⁵⁶ égisze alatt létrehozandó filmmuzeológia tankönyv szerkesztése és kiadása – négy nyelven. Határideje: 1959. augusztus 31. Felelős: nincs megnevezve. Talán ezért nem realizálódott végül ez az egyébként nagyszerű és előremutató, de az akkori archivumi viszonyok közt érthetetlenül merész ötlet.

Bogács Antalt, a Filmfőigazgatóság munkatársát 1958 végén helyszíni tájékozódásra és szemlére küldik az Intézetbe, ő az alábbi égető problémákat tapasztalja: a Film-múzeum és a Filmművészeti körök tevékenysége kultúrpolitikailag káros a „kispolgári izlés és igény szolgál kielégítése miatt”; a munkatársi állomány túlméretezett, mivel máshol el nem helyezhető emberek „lerakódóhelyévé vált”; túl sok a tudományos munkatárs, munkájuk azonban kevés, és gyakorta nem elég színvonalas; szervezet-

52 Lajta Andor levele Libik Andrásához. 1957. április 24. (Forrás: NFI Szakkönyvtár Ké, 439/1-2)

53 Lajta Andor levele Libik Andrásához. 1958. február 14. (Forrás: NFI Szakkönyvtár Ké, 439/1-2)

54 Nemes Károly a Lomonoszov Egyetem esztétika szaka után a Színház- és Filmművészeti Főiskola marxista tanszékén fél évig tanársegéd, majd áthelyezéssel, huszonhét évesen lesz a Filmtagozat vezetője. (Forrás: HU-MNL-OL-XXVI-1-65 Színház- és Filmtudományi Intézet, 2. doboz)

55 Kőhádi Zsolt: *Film, tudomány, intézet: egy magyarországi folyamat (1908–1989)*. Kézirat. Magyar Nemzeti Filmarchívum, 2006. pp. 8-9. (Forrás: NFI Szakkönyvtár, Ké, 419/7)

56 A szervezet és a kezdeményezés mibenléte további kutatást igényel. Ugyanebből az időszakból az 1959. januári egyik híradóriport bemozdítószövegében ezt halljuk: „Megtisztelő megbízást kapott a Magyar Színház- és Filmtudományi Intézet. Budapesten lesz a Nemzetközi Filmtudományi Intézet szerkesztősége, amelynek vezetője Hont Ferenc.” (Magyar Filmhíradó, 1959. január)

lenség, a munkamorál alacsony foka, a munkaidő be nem tartása, egymást keresztező feladatok kiadása, a munka számonkérésének elmulasztása, légüres tervek elkészítése, a szervezet áttekinthetlensége, a hatáskörök egymást keresztezése, túl sok vezető funkció; kettősség a gazdasági vezetést illető munkakörökben – ez pedig véleménye szerint mind „a felső vezetés irányítási gyengeségéből fakad”. Ahogy kifejti: „Hont elvtárs – amellett, hogy az ő érdeme az Intézet létrehozása – jelentős, nemzetközi viszonylatban is elismert szakértője a színháztudománynak, elméleti felkészültsége alapján nagy értéke az intézetnek is a tudományos munka terén, de szervezőképességének teljes hiánya, a rapszódikus, inkább ötletre épülő vezetési stílusa eliminálja, hogy eredményes munkát tudjon végezni az Intézet vezetésében. [...] sem az intézet vezetői, sem munkatársai nem ismerik az élő magyar filmművészet problémáit; [...] Mind szervezeti, mind egyéb okok miatt legcélravezetőbbnek az Intézet kettéválasztása látszik (Színháztudományi Intézet, ill. külön Filmtudományi Intézet).”⁵⁷

Magyar Filmtudományi Intézet és Filmarchívum (1959. július 1. –)

Ez a szétválás 1959. június 30-án meg is történt. A Színháztudományi Intézet Hont Ferenc vezetésével működött tovább, az önálló Magyar Filmtudományi Intézet és Filmarchívum (FITU) pedig a Művelődésügyi Minisztérium Filmfőigazgatóságának a közvetlen irányítása alá került. Igazgatója, Berkesi András (1919–1997) író korábban Hont Ferenc alatt a filmrészlegért felelős elnökhelyettes lett, akit vélhetően Hont gyengekezűsége miatt helyeztek oda, és aki korábban a Katonapolitikai Osztály és az ÁVH egykori tisztje volt. Berkesi András politikai múltjához egy érdekes és szokatlan FIAF-közjáték is köthető.

Hont Ferenc 1956–1958 között volt a FIAF igazgatótanácsának (Executive Committee) magyar tagja. 1959-ben Stockholmban Henri Langlois, szintén igazgatótanácsi tag, Berkesi „... egyik alkalmi távollétében fölszólalt: Berkesit nem lehet Hont helyett az igazgatótanácsba választani, mivel ő [Langlois] bizalmas értesítést kapott Budapestről, hogy Berkesi András az ÁVH titkos megbízottja, a Kádár-kormány embere, és Hontot azért váltották le, hogy az ÁVH beépülhessen a FIAF-ba. Nem engedhetjük meg, hogy a FIAF-on belül titkos politikai megbízottak legyenek.”⁵⁸ Ennek ellenére 1961-től Berkesi is a FIAF igazgatótanácsának tagja lett, sőt 1961-ben, épp az ő igazgatósága alatt rendezték meg Budapesten az első és 2022-ig egyetlen magyarországi FIAF-kongresszust. Igaz, a Szovjetunió váratlan visszakozása miatt nyerte el hirtelen Budapest a rendezés jogát, s lett a kongresszus az azzal egybekötött George Méliès centenáriumi emlékünnepség helyszíne.⁵⁹

Az új intézménnyel kapcsolatos egyik legfontosabb fegyvertény az, hogy 1959 novemberében megszületett a filmes kötelezpéldány-rendelet öse: a Filmfőigazgatóság 69219/1959. számú utasítása⁶⁰ a filmnegatívok megóvásáról és az Intézet számára történő átadásáról rendelkezett. „Az új magyar nagy-, kisjáték-, rajz-, bábfilmek egy-egy pozitív normál kópiája hat héten belül díjmentesen került az Intézet állományába a gyártóvállalatoktól. A forgalmazó – a MOKÉP – kötelessé vált az új magyar nagyjátékfilmek »legjobb állapotban maradt« normál dubpozitívjának a bemutatástól számított két éven belüli díjmentes átadására. Ugyanúgy a forgalmazásból már kivont hirdatófelvételek esetében is. Valamennyi új magyar dokumentum-, népszerű-tudományos, riport- és oktatófilm egy »legjobb állapotban maradt« pozitív normál kópiájának is ez lett a sorsa; a MOKÉP mellett a Budapest Filmstúdió volt még érintett, ez utóbbinak hathetes határidőt szabtak. Az itthon föllelhető külföldi nagyjátékfilmek hasonló

57 Bogács Antal: Feljegyzés Tárnok elvtárs részére, 1958. december 30., pp. 1–6.; Bogács Antal: Feljegyzés a Színháztudományi és Filmtudományi Intézet munkájáról, helyzetéről. 1959. február 14., pp. 1–7. (Forrás: NFI Szakkönyvtár: Tárnok János-hagyaték, 24. doboz)

58 Kóháti Zsolt: *Film, tudomány, intézet: egy magyarországi folyamat (1908–1989)*. Kézirat. Magyar Nemzeti Filmarchívum, 2006. pp. 19. (Forrás: NFI Szakkönyvtár, Ké, 419/7)

59 Érdemes megjegyezni, hogy 1960-ban Langlois nézeteltérései nyomán a Cinémathèque française kilépett a FIAF-ból, de azt is, hogy 1948-tól 1985-ig a FIAF-nak folyamatosan csak kelet-európai elnökei voltak.

60 A Filmfőigazgatóság iktatókönyve szerint a körlevelet/utasítást 1957. november 27-én iktatták. Pontos dátuma eddig ismeretlen volt. Köszönet Keresztes Csaba főlevéltáros (MNL OL) segítségéért.

minőségű és jellegű kópiáját a licenc lejárt utáni hat héten belül kellett a MOKÉP-nak átadnia az intézet számára, amennyiben a Hungarofilm külkereskedelmi vállalat az archiválás jogát megszerezte.”⁶¹

S bár ez a rendelkezés hatalmas, előremutató lehetőséget adott az archívum gyűjteményének gyarapítására, az új intézmény gyűjteményezési politikájáról, lehetőségeiről sokat elmond, hogy a harmincas-negyvenes évek magyar filmjeihez készült fotók körülbelül ezer darabból álló üvegnegatív-gyűjteménye a Filmtudományi Intézet megfelelő tárolási kapacitásának hiányosságai miatt a Színház- és Filmtudományi Intézet gyűjteményében maradt, ahonnan sem a szétválást követő állítólag hosszas levelezés után, sem később nem sikerült visszaszerezni.⁶²

Lajta Andor alig egy évvel a Filmarchívum megalapítása után, 1958 májusában nyugdíjba vonult, és 1962-ben bekövetkezett haláláig rendíthetetlenül és rengeteget írt: részben ekkor készül hatkötetes, máig kiadatlan nagy filmtörténeti kézírata. Gazdag könyv- és folyóirat-hagyatéka már halála évében a Filmarchívumba kerül, de érthetetlen módon „A tánc című film kézírata, továbbá Korda Sándorral, Balázs Bélával, Kertész Mihállyal, Bolváry Gézával, Mattyasovszky Ilonával, Bánky Vilmával, Chaplinnel, Marlene Dietrichhel és más filmnagyságokkal folytatott levelezése”⁶³ az *Esti Hírlap* cikke szerint az Országos Széchényi Könyvtár letétjébe került, ahol a mai napig nem tudnak róla, sorsa ismeretlen.

A Filmarchívum története az 1959 óta eltelt hatvannégy évben, mindmáig ugyanilyen fordulatossá vált. Nehéz és küzdelmes, illetve könnyebb, de szintén küzdelmes korszakok követték egymást. S bár ez idő alatt megjelentek az archívum történetét taglaló, olykor igen forráshiányos munkák – kivételt képez ez alól Kőháti Zsolt levéltári kutatásokon alapuló kézírata –, számtalan izgalmas kérdés megválaszolatlan maradt. Nem tudjuk például, hogy az intézmény különböző igazgatói alatt mi állt a tudományos kutatás és az archívumi munka fókuszában, hogyan

alakult az intézmény szervezeti összetétele, és hogy bizonyos gyűjtemények miért maradtak meglepően szerény méretűek. Ahogyan azt is fontos lenne vizsgálni, hogy az állandó raktárhiány miatt mikor éppen mit tartottak megőrzésre érdemtelennek, vagy hogyan változott az intézmény FIAF-ban betöltött súlya, szerepe, és hogy az archívatori munka és adatbázis-építés mikor, milyen hangsúlyt élvezett az intézmény feladatai között, valamint hogy miért csak 1992-ben, fennállása harmincötödik évében lett az archívum közgyűjtemény. Számtalan további, feltáratlan téma rejlik tehát még a Filmarchívum múltjában, melynek a jövőben érdemes lenne több figyelmet szentelni – azért, hogy jobban értsük a Filmarchívum jelenét is.

Evin Hussein

Starting from Lajta

The vicissitudes of the foundation of the Hungarian Film Archive from the beginning to the independent institution, until 1959

Evin Hussein's article deals with issues of archival history, which are sorely lacking in Hungarian literature, and examines the circumstances of the creation of the Hungarian National Film Archive in the fifties. By using vast source materials, the study reveals the adventurous and conflict-rich history of the establishment of the institution, presents the defining figures of the era (Andor Lajta, Ferenc Hont, Károly Nemes) and their plans. As being written not at the end of a long research, but at the beginning of it, therefore, avoiding the appearance of striving for completeness, it only sheds light on a few important nodes. Its goal is to arouse interest, as there are countless other unexplored topics in the Film Archive's past, which should be given more attention in the future – in order to better understand the Film Archive's present.

61 Kőháti Zsolt: *Film, tudomány, intézet: egy magyarországi folyamat (1908–1989)*. pp. 17–18.

62 Timárné Aponyi Magdival készített személyes interjú nyomán (2023. 10. 11.). Megerősítette Sipőcz Mariann, az OSZMI korábbi fotótárosa.

63 Az első magyar film kézírata. *Esti Hírlap*, 1962. június.18. p. 2.

METROPOLIS

FILMELMÉLETI ÉS FILMTÖRTÉNETI FOLYÓIRAT

Felhívás cikkekre

A Metropolis filmelméleti és filmtudományi folyóirat következő számainak témái:

- **MAGYAR TÖRTÉNELMI ÉS KALANDFILM**
- **KORTÁRS SOROZATOK ÉS STREAMING**
- **FILM, KURÁTORSÁG, PROGRAMTERVEZÉS**

Felhívásunkra olyan, a Metropolisban megjelentetésre alkalmas, 35–40 000 karakter terjedelmű, tudományos igényű cikkek tervét várjuk, amelyek a fenti témák valamelyikét vizsgálják.

A jelentkezőktől a tervezett cikk 1500–2000 karakter terjedelmű absztraktját, a szerző rövid szakmai bemutatkozását (max. 1000 karakter) a metropolis@metropolis.org.hu e-mail címen várjuk 2024. január 30-ig.

A közlésre elfogadott tervek alapján a cikkek leadásának várható határideje 2024. március 30. lesz.

Kérjük, hogy juttassa el ezt a felhívást olyan kutatóknak, diákoknak, PhD-hallgatóknak, akiket érdekelhet a téma!

A Metropolis szerkesztői
www.metropolis.org.hu

Fazekas Eszter – Molnár János

Izzó szerelem

A Gasparcolor technológia kihívása Macskássy

Gyula reklámfilmjeinek digitális felújításában*

A Nemzeti Filmintézet hosszú távú filmfelújítási és digitalizálási programja

A magyar filmarchívumban 1989 és 2000 között zajló, tervszerű, analóg filmfelújítási munkálatok keretei között majdnem négyszáz film celluloidkópiára történő felújítása zárult le. A projekt kiterjedt a gyúlékony, vízzel nem oltható, úgynevezett „nitro” filmanyagok átmentésére is. Az ezredforduló után, a digitális korszak beköszöntével azonban ezek az anyagok egyre kevésbé voltak vetíthetőek. Az elkövetkező években fokozatos áttérés zajlott a digitális formátumokra,¹ az archívum által forgalmazott nemzeti filmörökség digitális restaurálásának hosszú távú programja azonban csak 2017-ben indulhatott meg, amikor a filmarchívum bekerült a Magyar Nemzeti Filmalapba, amely a Nemzeti Filmintézet jogelődje volt. Ennek a hosszú távú filmfelújítási és digitalizálási programnak a keretében évente mintegy harminc játékfilm, animáció, rövidfilm teljes körű restaurálása és durván tíz évfolyam filmhíradó és egyéb dokumentumanyag digitalizálása történt meg. A program ezen restaurálási munkálatainak oroszlánrésze az archívummal harminc éve együtt dolgozó Filmlaborban készül el, amely szintén a Nemzeti Filmintézet egyik igazgatóságaként működik.

A teljes körű restaurálás soha véget nem érő történet, hiszen a technológiák ugrásszerűen, folyamatosan fejlődnek. Így történhetett, hogy a magyar filmtörténet olyan remekműveit, mint a *Hippolyt, a lakáj* (Székely István, 1931), a *Szegénylegények* (Jancsó Miklós, 1965), a *Szerelem* (Makk Károly, 1970) vagy a *Szindbád* (Huszárik Zoltán, 1971) az analóg filmfelújítást követően is már háromszor újítottuk fel újra digitálisan, először SD-ben, majd HD-ben és végül 4K-ban. Ha például a *Szindbád*hoz nem nyúltunk volna hozzá újra, ma már csak majdnem monokróm bíbor, megfakult filmkópiák léteznének belőle. Nagyon fontos etikai kérdés, amelyet a FIAF, a Filmarchívumok Nemzetközi Szövetsége is szabályoz,² hogy a restaurált filmanyag minél jobban hasonlítson arra a filmkópiára, amit annak idején bemutattak a moziban (pl. ne legyen jóval hűvösebb színvilágú, ne legyenek benne hozzáadott effektek), ugyanakkor a ma nézője számára is élvezetes legyen. Ezért, amikor van rá lehetőségünk, együtt dolgozunk a film még élő alkotóival vagy azok tanítványaival, elsősorban az operatőrökkel és a hangmérnökökkel, az így elkészült anyagokat pedig lehetőség szerint a rendezőknek is megmutatjuk.³

Az eltelt néhány év folyamán stratégiai célként jelent meg, hogy ezeket a restaurált fájlokat visszavilágítsuk analóg filmanyagra, azaz film kép- és hangnegatívra, amelyekről vetíthető analóg kópia készül. Mindez ezért is

*A tanulmány az eredetileg itt megjelent szöveg átdolgozott változata: Fazekas, Eszter – Molnár, János: Challenges of Gasparcolor Technology in the Digital Restoration of Gyula Macskássy Commercials. *Journal of Film Preservation* (2022) no. 107. pp. 121–130.

1 Először a televíziós platformokon jelentek meg SD (720×576-os felbontásban), az archívum által megrendelt és a filmlaborban Telecine filmátíró rendszereken digitalizált magyar filmek, majd DVD-kiadványok következtek. 2008-ban történt meg a HD-re való áttérés 1920×1080 pixel felbontásban, s ezt követően kezdődtek el a 2K, majd a 4K felbontású DCP-kópiák vetítései a magyar mozikban.

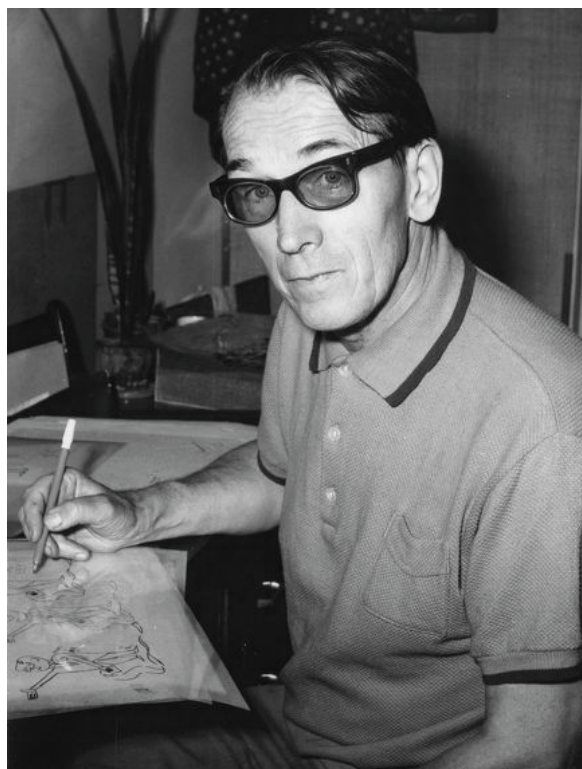
2 A FIAF Etikai Kódexének magyar fordítását lásd jelen lapszámban: *Metropolis* (2023) no. 4. pp. 50–53.

3 Az eddigi munkálatok során például többek között olyan alkotókkal dolgoztunk együtt, mint Illés György, Hildebrand István, Sára Sándor, Ragályi Elemér, Kende János, Koltai Lajos, Kardos Sándor, Medvigy Gábor, Nagy András, Gurbán Miklós, Szabó Gábor, Szatmári Péter, Csukás Sándor, Jankovics Marcell, Henrik Irén vagy Varga György.

fontos, mert mint az már kiderült, egy filmnegatív több mint száz évet is kibír, míg a digitális hordozókról nincs ilyen tudásunk. A digitális restaurálás nagy előnye, hogy könnyen kezeli a különböző formátumokat.⁴ A felhasználható filmanyagok szakszerű fizikai javítása, kézi restaurációja, majd megtisztítása után minden kép és hangkellék digitalizálásra kerül, és ezt követően egy sziszifuszi munka, a kép- és hangrestaurálás veszi kezdetét. Ez sok esetben egy kockánként elvégzett folyamat, azaz minden egyes képet meg kell tisztítani a villogásoktól, a különféle sérülésektől, kosztól, karctól, továbbá megfelelően zajtalanítani, szintbe állítani és kivezérelni a hangot. A hangrestaurátor sokszor betűnként próbálja a sziszegést, dobolást, durrogást, torzítást megszüntetni. A leglátványosabb folyamat a fényelés, a látványvilág rekonstrukciója, amikor a *colorist*⁵ az operatőr szupervíziójának veti alá az általa előfényelt anyagot.

A projektekben a filmlabor és az archívum gárdájának mintegy negyven szakembere dolgozik. A munkaezők szakszerű képzése mellett hatalmas technikai fejlesztést is végre kellett hajtani, ami azt is lehetővé tette, hogy a Nemzeti Filmintézet – Filmarchívumban „a magyar animáció atyjának” is nevezett Macskássy Gyula (1912–1971) születésének 110. évfordulójára készülve elindulhasson életművének restaurálása (1. kép). A filmfelújítási és digitalizálási program keretében 2021–22-ben így került sorra a Macskássy-életmű mintegy ötórányi anyaga, egyedi rajz- és bábanimációi, animációs sorozatai, illetve reklámjai. A projekt izgalmas szakmai munkát, de komoly kihívást is jelentett. A legnagyobb feladatot a Gasparcolor színesfilm-technológia restaurálásához szükséges folyamat kidolgozása adta.

Az *Izzó szerelem* című, 1939-ben készült képerces reklámfilm a Macskássy-életmű restaurálásának pilotfilmje lett.⁶ A választást az indokolta, hogy a Tungstram Krypton



1. kép: Macskássy Gyula (Nemzeti Filmintézet – Filmarchívum)

izzót Lepke úrfi és Lámpácska kisasszony éjjeli szerelmével népszerűsítő reklám-bábfilm a Gasparcolor technológia egyik világszínvonalú darabja. A filmben Lepke úrfi színes fényekben csillogó szárnya és Lámpácska kisasszony virágokból készült pazar ruhája tükrökben sokszorozódik meg. Szinte reklámként jelenik meg a reklámban, hogy a film látvánnyal egyenrangú zenéjét előadó Lumen Band lepkeszárnyon hárfázik, nagybögözik, és az éjjeliórán dobol, a Tungstram izzó gazdaságos fogyasztását

4 Így például a jelenleg előkészítés alatt álló legelső, színes filmbetétet tartalmazó magyar film, *A beszélő köntös* (Radványi Géza, 1942) 35 mm-es fekete-fehér és 35 mm-es színes nitró filmnegatívokat is tartalmaz, de a legteljesebb verzió tartalmi rekonstrukciójához fel kell használni egy gyűjtőtől bekerült 16 mm-es pozitív kópiát is.

5 A *colorist* a digitális fényelést végző, a film színeit és fényvilágát véglegesítő szakember (az analóg korszakban „fénymegadó”-nak hívták őket).

6 Az *Izzó szerelem* című film restaurált verzióját 2020. november 19-én az AMIA (Association of Moving Image Archivists) *Archival Screening Night* című online programjában vetítették először. A film restaurált változata megtekinthető itt: <https://www.youtube.com/watch?v=dbOL8vyAoyE> (utolsó letöltés: 2023. 10. 4.). A vetítés után a Nemzeti Filmintézet – Filmarchívum bemutatta a filmen végzett speciális restaurálási munkát. Az alkalomra készült prezentációs videó: <https://www.youtube.com/watch?v=IPQMIS0qYNo> (utolsó letöltés: 2023. 10. 4.).

hirdetve a második világháború idején. Éppen úgy, ahogy a bábfilm is takarékosabbnak bizonyult ekkoriban a drága festett celleknel.⁷ A néző azonban semmit sem érzett a takarékoságból, azonnal lekötötte a figyelmét a Gasparcolor technológia emblémájaként megjelenő, harsány színekben tobzódó papagáj. A Nemzeti Filmintézet – Filmarchívumban eddig tizenegy ilyen védjeggyel ellátott Macskássy-reklámfilmot sikerült speciális technikával restaurálni. Az *Izzó szerelem* volt az első Gasparcolor film, amelyhez kitaláltunk egy speciális digitalizálási eljárást, de különös kihívást jelentett *A szerelmes masiniszta* (1938) is, egy virágszedő lánytól elbűvölt úthengeres története, amely egy Epeda nevű matracot reklámoz. Ebben a filmben a rajzos reklám egy ponton élőképbe vált, amint az úthenger, letérve az útról, kidöntve egy ház falát, egy rendkívüli teherbírási matracon köt ki (2. kép. lásd a színes mellékletben).

Ez a tanulmány arra vállalkozik, hogy egyrészt bemutassa ezeket a reklámfilmeket, másrészt leírja azt a szkenelési technológiát, amely képes leképezni a Gasparcolor technikával készült eredeti filmanyagok gyártása folyamán használt színtechnológiai folyamatot, vagyis azt a módszert, amivel az elbűvölően élénk Gaspacolor filmanyag készült a harmincas években. A Gasparcolor filmek felújításának kihívásairól író Andrea Krämer megállapítja, hogy az eredeti anyagok annyira színtartóak, hogy a munka során referenciaként használhatók: „A Gasparcolor-filmek jelenleg létező, modern színes filmanyagot használó restaurált változatai jól mutatják, mennyire sérül a hitelesség, ha az eredeti színmegjelenítést nem lehet pontosan reprodukálni.”⁸ A képszkenelés Nemzeti Filmintézet – Filmarchívum által alkalmazott módszere az eredeti, össze-

tett, szubtraktív eljárást⁹ elemeire bontja, majd összerakja, s így helyreállítja a Gasparcolorra jellemző szingazdagságot és a rétegek összerakásából adódóan azt a képességet is, amelyet analóg restaurálási eljárásokkal kevésbé sikerült előállítani.

Úttörő színes filmes kísérletek

„Színesfilm-kísérleteinkkel és eredményeinkkel
úttörők voltunk Magyarországon”¹⁰

Macskássy már gimnazista korában élclapokat szerkesztett. Testvérével, Macskássy Jánossal 1923-tól több diáklapot jegyeztek (*Diák Szem*, *Diák Élet*, *Ha-ha-ha*), amelyekben már ekkor különböző cégek szlogenjeit saját módon interpretáló rajzos reklámokat, hirdetéseket helyeztek el. 1928-ban egy német folyóirat is méltatta kivételes tehetségüket, tervezőgrafikusi tevékenységüket, „amelyekben minden megvan, ami egy jó plakáttól elvárható.”¹¹ Macskássy Gyula jellegzetes macskafejes szignója is először 1930-ban, a *Ha-ha-ha* című lapban jelent meg. Az érettségít követően Macskássy a Diana Sósorszesz és a Csokoládégyár reklámügymintézőjeként dolgozott, majd 1931-ben beiratkozott Bortnyik Sándor magániskolájába, a „Műhelybe”, amelyet a „budapesti Bauhausnak” is hívtak.

Első magánstúdióját, a Coloriton stúdiót, amelynek nevét az angol „szín” (color) és a német „hang” (Ton) szavak összetételéből alkotta meg, 1932-ben, húszévesen alapította Halász Jánossal, aki később mint John Halas, az *Állatfarm* (Animal Farm, 1954) rendezőjeként vált

7 A cell olyan animációs technika, amelynek során a mozgás egyes fázisait átlátszó vékony lapokra kézzel festik az alkotók. A forgatás során ezek a lapok különböző hátterekre kerülnek, és csak a mozgás változó elemeit kell újra megfesteni.

8 Krämer, Andrea: Reproducing the Original Colour Appearance of an Early Colour Film Process Digital Restoration of 1930s Gasparcolor Prints. *Journal of Film Preservation* 91 (2014). no. 91. pp. 87–98. op. cit. 90. (Az angol idézetek magyar változata, ha másképp nem jelezzük, a szerkesztők fordítása – A szerk.)

9 A szubtraktív (kivonó) eljárás olyan színkeverés, amelynek során a beeső fényből bizonyos színtartományokat (hullámhossztartományokat) kihagyunk, kivonunk.

10 Magyar Nemzeti Filmintézet – Filmarchívum, Macskássy-fond. Macskássy akkori munkatársának, Halász Jánosnak a tanulmánya a színes film lehetőségeiről ld.: Halász János: Mit várhatunk a színes filmtől? *Filmkultúra* (1935. november 2.) pp. 25–26.

11 E. T. Sch.: Julius Matskássy. Ein anderer ungarischer Plakatmaler. *Gebrauchsgraphik*. (1928. május) pp. 49–51. A cikket Orosz Márton idézi a Macskássy reklámokról írt tanulmányában. Lásd: Orosz Márton: „Alkalmazott film dráma.” Reklámfilmek a Macskássy-műhelyben. In: Macskássy Katalin – Orosz Anna Ida – Orosz Márton (eds.): *Macskássy Gyula animációs filmrendező, tervezőgrafikus, a magyar rajzfilmgyártás megreemtője*. Budakeszi: UTISZ Grafikai Stúdió, 2013. pp. 15–76. op. cit. p. 21.



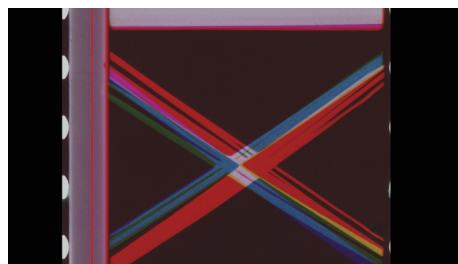
2. kép: A szerelmes masinista (1938)



4. kép: Pezsgő Ritmusok (1938). A hangcsík infravörös szkennelése



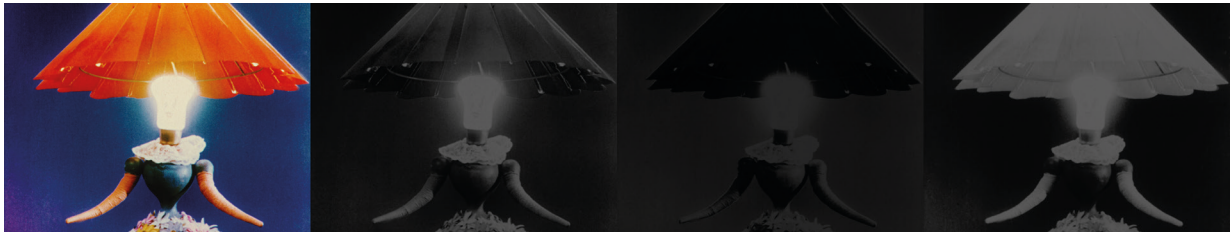
7. kép: Szétszúzott felirat a Gasparcolor technológiával készült filmen. A felújításnál digitalizált rétegek összerakását ezeken a kockákon lehetett a legpontosabban beállítani.



6. kép: Ahol minimálisan elcsúszott a három fekete-fehér pozitívon az X jelzés, ott minden tekercs színe külön megjelent



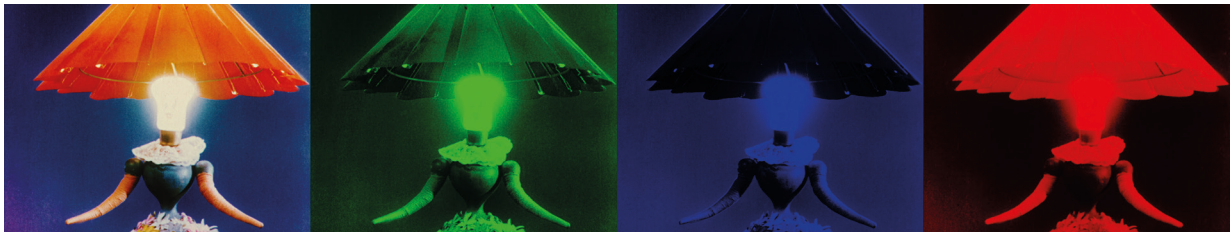
Izzó szerelem. Fekete-fehér negatív – egy tekercs, három színre szűrve (G-B-R)



Fekete-fehér pozitív – három tekercs, három színre szűrve (G-B-R)

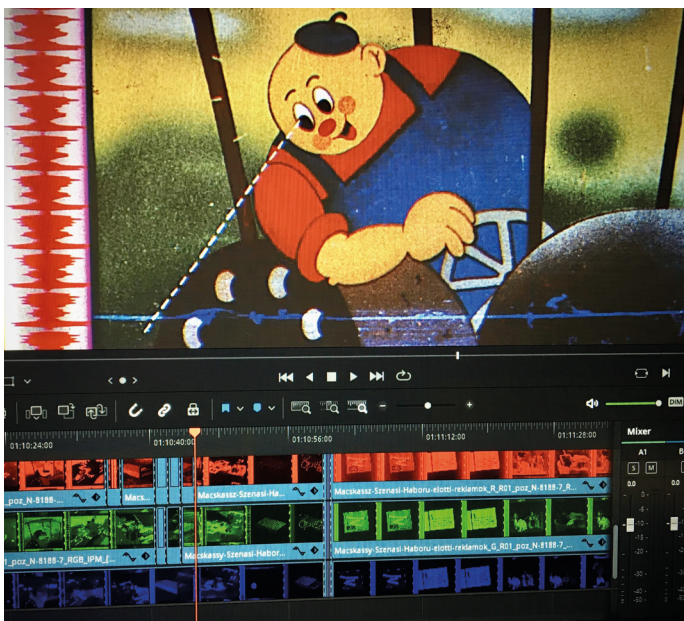


Színes pozitív – egy tekercs, három színű réteg (M-Y-C)



Színes pozitív – a három színre szűrt „fordítós réteg” – digitalizált formája (G-B-R)

5. kép: Az Izzó szerelem három színre szűrt rétegei



9. kép: A színes Gasparcolor kópia színes hangcsíkja és fordított rétegei három színre vetítve



8. kép: A három különböző színréteget tükröző színes koszkok a Gasparcolor pozitívon



10. kép: A Gasparcolor-logó a színes hangcsíkkal, a Geyer Labor védjegyével és a piros papagájjal

világhírűvé. Hozzájuk társult a később karikaturistaként dolgozó Kassowitz Félix, a francia színész, Mathiew Kassovitz nagyapja. Ez volt az első olyan cég Magyarországon, amely huzamosan képes volt önálló animációsreklám-megrendeléseket vállalni, ezáltal megteremtette a magyar animációs filmgyártást.¹² A Bortnyik Sándor-féle Műhely erős szálakon kötődött az európai avantgárd élvonalához. Noha a Műhelyben nem volt filmes oktatás, igyekezett a Bauhaus alapelvei szerint oktatni, s elsősorban a reklámgrafikára fókuszált, amely Macskássyék erőssége volt. A Műhelyt többek között maga Moholy-Nagy László is látogatta, és kísérleti filmjeit vetítette, inspirálta a hallgatókat. Itt tanult az op-art később világhírűvé vált művésze, Victor Vasarely, John Halast pedig Bortnyik még arra is megkérte, hogy vegyen részt trükkfilmjei készítésében.¹³ Halas volt közülük a legtapasztaltabb, mert ő már 1928-ban Marczin-csák György (a későbbi Oscar-díjas George Pal), valamint Alexandre Alexeieff segédrajzolójaként is működött.¹⁴

A Kassowitz Félixszel triót alkotó gárda 1932 és 1936 között a Coloriton stúdióban kezdett kísérletezni a rajzfilmmel, ahol 1936-ig, John Halas kiválásáig 42 reklámfilmet készítettek. Halas, aki 1936 októberében „vicces trükkfilmek készítésére” hozta létre Londonban a Coloriton stúdió leányvállalatát, a British Colour Cartoon Films Limitedet, beleszeretett Joy Batchelorba, egy kiemelkedően tehetséges animátorba, akivel saját, később világhírűvé vált céget alapított.

A Coloriton, majd az 1936-ban átalakult és Szénásy György grafikusművésszel bővült Macskássy–Szénásy Stúdió a harmincas évek egyik leginveciózusabb szellemi műhelye volt. Macskássyék különös tehetséggel vitték be többszáz reklámfilmjükbe az európai avantgárd progresszív törekvéseit, s ez döntő hatással volt a magyar vizuális kultúra alakulására. A cégek szlogenjeire épülő szellemes reklámtörténeteket Bedő István írta, a zenéket pedig

Holéczy Ákos és Ilosfalvy Gusztáv szerezte. A jazz-zenekar több reklámban vizuális elemként is megjelenik.¹⁵

Gasparcolor: a színes technológia kezdetei

„Ölébe pottyán a vevő, ha meglátja színes reklámtrükkfilmjét. Magyarországon egyedül mi csináljuk: Halász / Kassowitz / Macskássy...”¹⁶

A fenti idézet is érzékelteti azt a kreativitást, ami ahhoz kellett, hogy Macskássyék már a Coloriton időszakban elkezdjenek kísérletezni a Gasparcolor anyaggal. A Gasparcolorra való utalás már az 1936-os Budapesti Nemzetközi Vásárra kiadott egyik élclap, a *Nevető vásár* hirdetésében fellelhető. A Nemzeti Filmintézet – Filmarchívumban eddig tizenegy olyan, szubtraktív eljárással készült Gasparcolor reklámot sikerült digitalizálni, amely Macskássy Gyula nevéhez kötődik. Ezek 1938 és 1942 között készültek. Macskássy minden kreativitást be akart vinni a színes reklámfilmbe, hogy „olyan szuggesztív módon tudatosítsák a reklámozott árucikket, amelynek hatása alól nem lehet szabadulni... Tudjuk, hogy a filmidő rendkívül tömör. Egy-két percre, néha csak másodpercek időtartamára kell belesűríteni minden mondanivalót. Hosszabb reklámfilm már a költségek miatt sem igen készül. S ezért nemcsak megengedhető, hanem szinte kötelező a korszerű művészi kivitel és a legkarakteresebb, szinte túlzásba menő kifejező stilizálás.”¹⁷

Az 1930-as évek második felében már közel ötvenféle szabadalmaztatott színesfilmeljárás volt használatban a világ filmiparában. Macskássy radikális művészi célkitűzéseinek a harmincas években mégis leginkább egy magyar származású mérnök-gyógyszerész, Gáspár Béla

12 Kurutz Márton: Macskássyak hagyatéka. In: *Macskássy Gyula animációs filmrendező, tervezőgrafikus, a magyar rajzfilmgyártás megteremtője*. pp. 227–246. op. cit. 245.

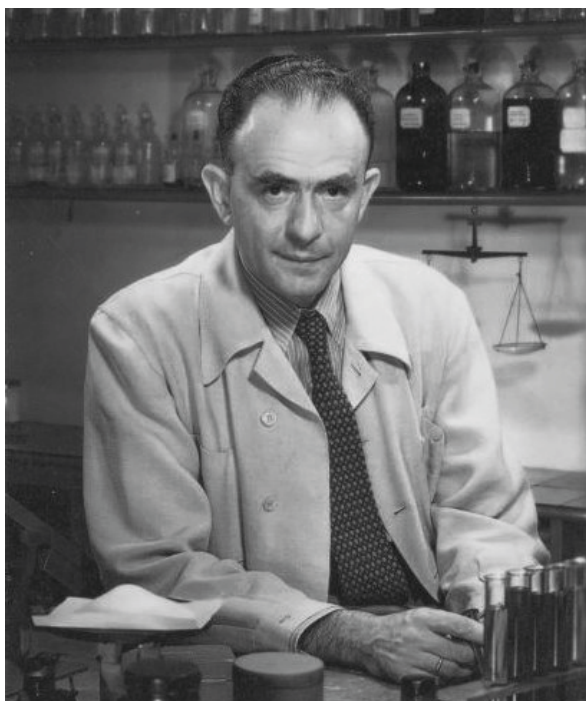
13 Erről bővebben lásd: Orosz, Márton: *The Hungarian Connection. Die Rezeption der Bauhausideen im Ungarischen Avantgardefilm. Mask und Cothum* 57 (2011) pp. 157–177.

14 Halas, Vivien – Wells, Paul: *Halas&Batchelor Cartoons. An Animated History*. London: Southbank, 2006. p. 81.

15 Orosz: *Alkalmazott filmdráma*. p. 43.

16 *Nevető vásár* (1936. május 8–18.) p. 8.

17 Macskássy Gyula: *A reklámfilm*. In: *Macskássy Gyula animációs filmrendező, tervezőgrafikus, a magyar rajzfilmgyártás megteremtője*. pp. 207–224. op. cit. p. 208.



3. kép: Gáspár Béla, a tripack eljárás kidolgozója

(1898–1973) technológiája, a Gasparcolor felelt meg (3. kép). Noha a színekkel való háromrétegű kísérletezés már 1906-ban elkezdődött, Gáspár pedig 1926-tól dolgozott saját technológiáján Berlinben, az Agfa Laboratóriumában, szabadalmát csak az 1930-as évek elején jelentette be. Még így is évekkel a többi filmgyártó cég előtt, elsőként jelent meg sikeresen a háromrétegű színkezeléssel.¹⁸ Ez az általa kifejlesztett, három színt használó „tripack” színes filmkidolgozási technológia látványosan élénkebb képet produkált, mint az Agfacolor kétszínes „bipack” mószer. Ez a technológia a teljes színspektrumot megjelenítette, így az első példa volt a filmtörténetben a szubtraktív fénykeverési eljárás három színrétegre való

sikeres alkalmazására. Gáspár Béla találmányát dicséri, hogy a színes filmtechnológia ezt az utat fejlesztette tovább a későbbi színes felvételi negatívoknál. Macskássy Gyulának a budapesti Filmarchívumban őrzött hagyatékában található egy olyan visszaemlékezése is, amely arra vonatkozik, hogy Macskássy kint volt Berlinben, Gáspár Béla laborjában. A stúdió erről a júliusi tanulmányútról Oscar Fischinger egy kópiájával tért haza, majd a júliusi tanulmányutat követően kezdett Gasparcolor filmeket készíteni, amelyeket a berlini Geyer Werkében laboráltak.¹⁹

Gáspár Béla színes filmkészítési szabadalmának másik fontos pontja volt a filmszalagon a hangcsík fedettségének biztosítása. Ezzel a technikával ugyanolyan jól megszólalhatott a hang, mint a fekete-fehér filmekben, ehhez azonban szükség volt a fémzüst hangcsíkra történő visszahívására oly módon, hogy a képkockákon feleslegesen ne maradjon fémzüst, mert az megváltoztatná a színek megjelenését. Ezért került egy második hívás a filmelhívási műveletbe, amivel kizárólag a fémzüst visszahívása történt meg a hangcsíkban.²⁰ Így egyszerű megoldást mutatott az elkövetkező nyersanyagok és filmhívási folyamatok fejlesztéséhez, például a színes pozitívokon a későbbiekben is így kellett visszahívni a szükséges fedettségű hangcsíkot, mivel a vetítőgépeken a fehér fényű hanglámpához²¹ fontos volt az ezüsttartalom, hogy elérjék a megfelelő denzitású szintet (4. kép. lásd a színes mellékletben). A több mint fél évszázaddal később megjelenő lézeres hanglámpákhoz már nem kellett az ezüst a hangcsíkba. Egy másik fontos jellegzetesség, hogy a sárga réteg a Gasparcolor pozitívban a rétegsorrend közepén helyezkedik el, így a másik két réteg kék fényű megvilágításnál mindkét irányban megvédte a mögötte levő, kék fényre érzékeny színréteget a nem kívánt expozíciótól. A későbbi nyersanyagoknál is ezt a megoldást alkalmazták, sárga szűrőt iktattak a rétegsorrendbe.

18 Orosz: Alkalmazott filmdráma. p. 51.

19 „Kb. 1938. egy hét Berlinben, színes film tanulmányozás.” Idézi: Orosz: Alkalmazott filmdráma. p. 48.

20 A Gasparcolor technológia szabadalmi leírása: B. Gaspar Process for the Production of Coloured Sound Film filed nov. 16. 1932. Lásd: <https://patentimages.storage.googleapis.com/ec/46/17/9d868067911df6/US2062304.pdf> (utolsó letöltés: 2023. 10. 4.)

21 Hanglámpa: A filmtekercsek vetítése közben csak a képet látjuk kivetítve, de a hang is ott van a kópiákon. A filmszalag ezen részét, a hangcsíkot a hanglámpa világítja át, ennek hatására a filmszalag másik oldalán lévő vevőegység érzékeli a jelet, amelynek intenzitását továbbítja a hangerősítőbe. A hangerősítőből ez a jel a hangszóróhoz jut, amely a membrán rezgésével megszólaltatja a hangot.

Az eredeti Gasparcolor eljárás

Az eredeti Gasparcolor eljárás során a fekete-fehér negatívra kockánként, három alapszínnel (piros/red, zöld/green, kék/blue) készült az expozíció. Erről a fekete-fehér negatívról készült három fekete-fehér pozitív, amelyeken a három alapszínre szeparált tekercekre kerültek a felvett jelenetek. Ezután következett a fekete-fehér pozitívokról a színes pozitív kopírozása,²² méghozzá fordítós eljárással. Ez egyfajta „roncsolásos technikát” jelent: nem a fényt kapott réteg marad a hordozón, hanem éppen az a szín távozik a filmszalagról, ami fényt kapott, így csak az alatta levő kiegészítő szín marad, azaz egy pozitív kép, ami így már az eredeti fényképezett tárgy színeit mutatja (ha a kék szín tűnik el, akkor a mögötte található sárga marad, ha a piros, akkor a mögötte összeadódó sárga és kék szín, azaz a zöld). (5. kép. lásd a színes mellékletben)

Ugyanarról a képkockáról tehát három különböző színű változatot kellett készíteni, hogy meglegyen a három alapszín. Az animációs filmek készítésére ez a technológia különösen alkalmas volt, hiszen az animációs fázisokat tervezetten lehetett rögzíteni, szemben az élőképes film mozgásával. Barbara Flueckiger így minősíti az eljárást: „Gáspár eljárása kémiai és optikailag nagyon kifinomult és elegáns volt. Ragyogó és nagyon stabil színeket produkált.”²³

A Gasparcolor technológia útja a mozgóképtől a fotográfiáig

A Gasparcolor technológiát közel tíz évig alkalmazták, és magas színvonalra komoly kihívást jelentett az akkor még csak két szín használatával működő Technicolor számára, amely szintén fekete-fehér negatívra szeparálta a filmkamerával felvett jeleneteket. Gáspár később maga adta el a mozgóképes színes film szabadalmát a Technicolornak, majd az általa kifejlesztett színeképzéses eljárást újabb

anyagokkal és újabb területen, a nyomda- és fotótechnikában folytatta, és újdonságnak számító fordítós papírképek gyártásába kezdett. „Sajnos a Gasparcolornak soha nem sikerült betörnie a hollywoodi piacra. A Technicolor olyan dinamikus sikerek után vált egy csapásra egyeduralkodóvá, mint az *Elfújta a szél* (1939) és az *Óz, a csodák csodája* (1939) – és más fantasztikus, tánchététeket tartalmazó MGM musicalek. Még a Gasparcolor Hollywood egyik fő potenciális ügyfelét, a magyar származású George Palt is arra kötelezte a Paramounttal kötött szerződése, hogy a Technicolor eljárást használja bábfilmjeihez. Gaspar végül eladta szabadalmait a Technicolor, a 3M és más rivális eljárások fejlesztőinek. Oskar Fischinger azonban az *Allegretto* és a *Radio Dynamics* (1943) című filmjeivel, amelyek a Gasparcolor hatyúdalai voltak, utóljára ismételtelen bizonyította, hogy ez a rendszer milyen rendkívül finom és ragyogóan színes képi világ megteremtésére alkalmas.” – összegzi a Gasparcolor technológiával készült filmek legnagyobb alakjának Oscar Fischingernek a weboldala.²⁴

Gaspar halála után vegyész, Paul Dreyfus is továbbvitte a Gasparcolor technológiát, és ebből lett a Ciba-Chrome, amely ugyanúgy a roncsolásos technikát használja, különleges, rendkívül színtartó azofestéket alkalmaz, ami diafilmről olyan jó színű és élességű képet eredményezett, amely annyira időálló, hogy 90 év után sem fakult meg. A fenti utakon élt és fejlődött tovább a Gáspár Béla által kitalált színesfilm-technológia még a 21. században is.²⁵

Digitalizálás az eredeti gyártási technológia leképezésével

A Gasparcolor filmek az általánosan használatos színterek és megjelenítő eszközök határait feszegetik. Mivel a filmszalag egyik oldalán két színréteg van, a hordozó másik oldalán a harmadik szín, ebből a rétegek között jelentős élességkülönbség adódik. Ez egy szkennelési menettel nem old-

²² Kopírozás: negatív film pozitívra másolása vagy pozitív film negatívra másolása a filmlaborban.

²³ Flueckiger, Barbara: *Timeline of Historical Film Colors*. <https://filmcolors.org> (utolsó letöltés: 2023. 10. 4.)

²⁴ Moritz, William: *Gasparcolor: Perfect Huse for Animation*. <https://www.oskarfischinger.org/GasparColor.htm> (utolsó letöltés: 2023. 10. 4.)

²⁵ Talbert, Michael: *Cibachrome: the Silver Dye Bleach Process*. <https://www.photomemorabilia.co.uk/Ilford/Cibachrome.html#anchorCiba1> (utolsó letöltés: 2023. 10. 4.)

ható meg megfelelően, hiszen a gép alapvetően középre állítja az élességet, így az egymáson fekvő színrétegekből a két szélső réteg nem lesz teljesen éles. Ezért ezeknek az anyagoknak a digitalizálása során az az eredeti eljáráshoz hasonló módon, szeparációs úton jártunk el, amelynek során több menetben szkenneltünk, és az élesség fókuszát egy-egy színrétegre koncentrálván különböző szintekre állítottuk.

A mellékelt ábrán az analóg kópiákon fellelhető „X” jel látható, amely a kopírozásnál a szinkron indításához szükséges jelölés volt mint a kopírgép kapujába helyezett első képkocka. Jól látható, hogy a három fekete-fehér tekercsnél az X-jel kissé elcsúszott. Ahol egybeesnek, ott látunk fehér jelet a Gasparcolor pozitívon. Ahol eltérés mutatkozik, ott a Gasparcolor pozitívon változatos színekben jelenik meg ez az X-jelzés. Minden tekercs együttes színe és saját színe is fellelhető ezen az egy labortechnikai jelzésen. (6. kép. *lásd a színes mellékletben*)

A másik mellékelt ábrán azokat a feliratokat láthatjuk, amelyek a szeparációs fekete-fehér pozitívokon egyenként jelölték, hogy azokat melyik színrétegre szűrték le. Ezek a feliratok az ábra szerint jelennek meg a végleges, színes Gasparcolor pozitívon. A digitalizált rétegek összerakása során, az élességmeghatározásban ennek óriási jelentősége volt. (7. kép. *lásd a színes mellékletben*)

Szintelitetség és élesség megőrzése

Hogyan lehet a digitalizálással visszaadni azt a szintelitetséget és élességet, amelyet ezek a Gasparcolor reklámok tartalmaznak? – ez volt a restaurálási folyamat alapvető kérdése. Mivel a digitalizálás végterméke fotográfiailag teljesen eltérő hatást kelt az analóg módon kopírozott és vetített filmkópiához képest, a legnehezebb restaurálási feladat a színekben az eredeti látványhoz legjobban idomuló megoldás megtalálása volt. Ma már rendelkezésünkre állnak

olyan új technológiai fejlesztések, amelyek lehetővé tehetik a Gasparcolor hiteles reprodukcióját. Ilyen az Andrea Krämer által említett Rec2020 szintér is, amellyel megjele-
nithetőek a Gasparcolor briliáns színei.²⁶

A Gasparcolor technológiával készült pozitív anyagok szkenneléséhez nincsenek kalibrálva a műszerek, nincsenek hozzá beállítóábrák, egyedüli megoldás volt a lehető legegyszerűbb szkennelés megvalósítása. A különböző egyeztetések és tesztelesek után az lett a megoldás, hogy ugyanazt a szeparációs eljárást, ahogyan analóg módon készültek a Gasparcolor pozitívok, digitális módszerrel, visszafelé haladva szimuláljuk. Ez azt jelenti, hogy a Gasparcolor pozitív színes rétegek exponálásához a három színre leszűrt fekete-fehér pozitívokat digitális formában készítettük el. A megoldás az volt, hogy nem a C-M-Y színrétegekre szűrtünk a digitalizáció alatt, mert ez a forma nem bizonyult megfelelőnek, hanem a szkenneléshez olyan színű fényt állítottunk elő szeparáltan, amelynek hatására kialakult a színes Gasparcolor pozitív. Tehát a köztes fekete-fehér R-G-B pozitív anyagokat kellett digitálisan előállítani, mert az adta vissza az eredeti expozíciót, élességet és színvilágot. Ezt a színekre bontott, speciális szeparált szkennelést, a pozitív színének megfelelő irányban történő eltolását egyéb szkennelések alkalmazásával, a virazsírozott,²⁷ némafilm anyagoknál is sikeresen alkalmaztuk. A szkennelést először száraz kapuval²⁸ teszteltük egészen addig, hogy a referenciaanyagunk teljesen pontos legyen, majd folyadékös kapuval és kosztérképpel²⁹ együtt digitalizáltuk külön-külön a megálapított (R-G-B) értékekkel az adott rétegeket.

A Gasparcolor kópiák szivacsos, többrétegű szerkezetének látványos érdekessége, hogy a régi analóg kópiák különböző színű koszkokat tartalmaznak. A szokásos fekete, fehér koszkokon kívül piros, kék, zöld, cián, sárga, bíbor sérülések is találhatóak a kópiákon. Az előállítás során keletkezett rétegekre jellemző színű sérülések és koszkok mind összeadódnak. A fekete-fehér negatív, a fekete-fehér R-G-B színekre szűrt pozitívok, valamint a Gasparcolor színes pozitív C-M-Y rétegei külön-külön is hozzáadják a

26 Krämer: *Reproducing the Original Colour...* p. 94.

27 A virazsírozás a fekete-fehér filmek fizikai vagy kémiai úton történő utólagos színezése a némafilmek korában.

28 A száraz kapu/folyadékös kapu (*dry gate/wet gate*) kifejezés arra utal, amikor a folyadékös kapuval működő szkennerekben perklor-etilén folyadékkal töltött tartályon át folyik a szkennelés. Ennek a folyadéknak ugyanolyan a fénytörése, mint a filmhordozónak, így a karkokat kitöltve csökkenti a szkennelt képen a sérülések láthatóságát. A száraz kapus szkennerekben nem használnak ilyen folyadékot.

29 A kosztérkép (*dirt matte*) egy olyan, szoftver segítségével előállított kép, amely megmutatja a digitalizált képkockán található hibákat.

saját színrétegüknek megfelelő színű koszoskat vagy sérüléseket. Tehát ami eredetileg csak fekete vagy fehér kosznak tűnt volna, ha külön-külön vizsgáltuk volna a filmtekerceket, az a beszkenelt Gasparcolor anyagon színes lett. (8. kép. lásd a színes mellékletben)

A három alapszínre szeparációs eljárással készült pozitívot a piros, zöld, kék színekre leszűrten pixelpontosan beszkeneltük, minden színrétegre külön állított élességgel. Élesség szempontjából elég lenne két színre szeparálni a Gasparcolor pozitívot, viszont az optimálisabb színvisszaadás miatt mind a három alapszín szükséges. (9. kép. lásd a színes mellékletben)

Az eredeti színek meghatározása vágóasztalon, kivetített képpel történt. Mivel így átvilágított képet láttunk a szkennert diffúz fénye helyett, pontosabb gamma- és kontrasztviszonyokat érzékeltünk. Az átvilágított fehér fény színhőmérséklete közel van a korabeli ívfénylámpák színhőmérsékletéhez. A főcímben látható Gasparcolor felirat teljesen fehér referenciaként szolgált minden reklámfilm elején. (10. kép. lásd a színes mellékletben)

Ebben a tevékenységben elég sok hibalehetőség van, mert egy apró elcsúszás esetén is szellemképes lehet a végeredmény. A digitális kópia a Filmarchívum tulajdonában álló kiváló Scanity DFT filmszkennelvel készült el, aminek meglete lehetőséget adott arra, hogy a restaurálási és digitalizálási csoport munkatársai bátran beleválgassanak a kísérletbe, amely végül sikerrel járt. A három digitális képréteg összerakása után az eredmény a szakemberek számára is meglepő volt: az egyszerű egyszalagos szkenneléshez képest nagyságrendekkel élesebb és színhelyesebb digitális kópiát sikerült előállítani.

Macskássy Gyula Gasparcolor technikával készült reklámfilmjei, 1938–40

- 7 Sláger (1939)
- A láthatatlan vendég (1939)
- A szerelmes masiniszta (1938)
- A vidám suszterinas (1939)
- Corvin áruház (1937)
- Fény (1942)
- Hamupipőke mesés mosása (1940)
- Izzó szerelem (1939)
- Pezsgő ritmusok (1942)
- Van rádiója? (1940)
- Zeusz inkognitóban (1938)

Barkóczy Janka – Margitházi Beja

A legkényesebb mozgóképes formátum Interjú Zsámboki Miklóssal és Dariusz Krolikowski- val, a Blinken OSA Archivum munkatársaival

Mit kell tudni az analóg videóról egy archivátor szempontjából? Milyen videóformátumokkal lehet találkozni egy archívumban?

KD: Az analóg videó a legkényesebb médiumnak nevezhető a mozgóképes anyag megőrzése szempontjából. A hordozó (mágnesszalag) sérülékenyebb, és élethosszát tekintve biztosan rövidebb idővel kell számolnunk, mint a hagyományos film esetében. Amikor az archívumok a 2000-es évek közepétől elkezdtek foglalkozni videóanyagok megőrzésével, még nagyjából harminc évre saccolták a videószalagok élettartalmát.¹ Azóta a megfelelő körülmények között tartott szalagok élettartama, gyártótól függetlenül, szerencsére meghaladta ezt a kort, bár sokkal több évtizeddel valószínűleg már nem fogja. Ha nem a penész, akkor az egy rétegeként használt ragasztóanyag előregedése, elszáradása fogja lejátszhatatlanná tenni ezeket az anyagokat.

Maguk a szalagok sajnos csak az egyik részét jelentik annak a kihívásnak, amivel az audiovizuális archivisták szembesülnek a mágnesszalag-alapú mozgókép megőrzésével kapcsolatban. A jelenlegi módszerek az anyagok analógból digitálissá migrálása során az előregedett, közel huszonöt éve nem gyártott lejátszókat használják fel. Ezen idejétmúlt gépek működése és karbantartása egyre nehezebbé válik, és olyan lejátszófelhalmozási versenyt eredményezett már most az archívumok között, ami a digitalizálást későn kezdőket bünteti.

Ha a hordozó sérülékenysége és a lejátszók szűkös fellelhetősége nem lenne elég, a rendszerek, formátumok és szabványok sokasága tovább nehezíti az anyagok megőrzését. Az első, szélesebb körben elterjedt, forgófejes videólejátszók (1956) megalkotása után nagyjából tízévente teljesen megváltozott a videotechnológia és vele a szalagok specifikációi is. Tehát ha egy archívum videógyűjteményei több országból, korszakból és felhasználási területről származnak, akkor az archívumnak akár több mint tíz, teljesen különböző és egymással nem kompatibilis lejátszót kell beszereznie és karbantartania. Ez nemcsak anyagilag megterhelő, de a gépek fenntartása vagy használata is sok esetben speciális tudást igényel. A francia Nemzeti Audiovizuális Intézet (INA – Institut national de l’audiovisuel) például 2020-ban harminchat európai műsorszolgáltató, archívum és egyetem megkérdezésével felmérést végzett arról, hogy kik rendelkeznek 1 colos (1 inch type B vagy C) videószalagokkal, és kiknek van megfelelő eszköze és tudása a digitalizáláshoz.² A megkérdezettek nyolcvanhat százaléka tartotta szükségesnek, hogy legalább két technikus szerezzen megfelelő szakmai képzettséget az eszközök használatához.

Az 1 colos videószalagok mennyisége nem éri el az egy tucatot a Blinken OSA Archívumban,³ de feltételezem, hogy az MTVA még rendelkezik sok, ilyen formátumon őrzött és lassan az enyészetté váló anyaggal. Sajnos a felmérésben egy magyar intézet sem vett részt, ezért nem tudjuk, hogy milyen mennyiségről lehet szó.

1 Edmondson, Ray: *Audiovisual Archiving: Philosophy and Principles*. Paris: United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization – UNESCO, 2016. <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000243973> (utolsó letöltés: 2023. 10. 31.)

2 *Obsolete videotapes in Europe: a survey to map means & training needs*. INA – Institut national de l’audiovisuel, 2020. <https://www.ina-expert.com/en/news/obsolete-videotapes-in-europe-a-survey-to-map-means-training-needs> (utolsó letöltés: 2023. 10. 31.)

3 Az intézmény hivatalos nevében (Blinken OSA Archivum) az archívum szó latin változata szerepel, ezt az írásmódot követve használjuk mi is itt a rövid i-vel írott formát. [A szerk.]



A Blinken OSA Archivum raktára
(fotó: Végel Dániel)

Általánosságban nem lehet megmondani, hogy például az európai archívumokban milyen formátumokkal lehet leginkább találkozni, az Archivum esete pedig annyiban különleges, hogy mi nagy mennyiségű, főként amerikai videóanyaggal is rendelkezünk a közel-keleti, jugoszláv vagy orosz monitoring anyagaink mellett. Ez azt eredményezte, hogy ha a natív formátumában és a lehető legjobb minőségben szeretnénk digitalizálni anyagainkat, akkor minden formátumhoz legalább egy NTSC, egy PAL és egy SECAM standardot használó lejátszóra van szükségünk.⁴

SECAM-sanyagainkat jelenleg PAL standardot használó lejátszókon játsszuk le, amit az analóg jelet feldolgozó Time Base Corrector/ProcAmp jelerősítő és szinkronizáló eszközünk konvertál PAL standardra. A gyűjteményi területtől függően még előfordulhat más archívumokban többek között 2 inches szalag, BetaMax, Video2000 vagy akár LaserDisc is. Akit jobban érdekel az audiovizuális anyagok megőrzésének gyakorlati oldala, annak ajánlani tudom az IASA (The International Association of Sound

and Audiovisual Archives) technikai útmutatóját, amely hosszabb olvasmány, de szinte mindenre kitér ezzel kapcsolatban.⁵

Hol a helye az analóg videónak a Blinken OSA Archivum gyűjteményében? Mekkora hányadát teszi ki az ilyen típusú anyag a gyűjteménynek, és melyek a legfontosabb tematikus egységek?

ZsM: A Blinken OSA Archivum egy olyan történelmi levéltár, amely a hidegháború időszakával és általában emberi jogi visszaélésekkel kapcsolatban őriz különböző forrásból származó gyűjteményeket. Ebből a gyűjtőkörből következik, hogy sokat foglalkozunk analóg mozgóképes dokumentumokkal. Egyrészt a 20. század végére már a televízió lett a legnépszerűbb információforrás, így a domináns narratívák (állami propagandák) rekonstruálásához nélkülözhetetlenek a televíziós híradók, másrészt pedig az 1980-as években megletek, majd széles körben gyorsan

4 A Blinken OSA Archivumban mennyiség szerint rendezve a következő analóg videóformátumok és standardok találhatóak meg: PAL VHS (5700 kazetta); NTSC BetaSP (1800 kazetta); PAL BetaSP (1400 kazetta); NTSC VHS (330 kazetta); PAL SVHS (180 kazetta); VHS-C (5 kazetta); U-matic + HiBand + SP (150 kazetta); 1 col (10 szalag); Hi8 (15 kazetta).

5 IASA-TC 06 *Guidelines for the Preservation of Video Recordings*. <https://www.iasa-web.org/tc06/guidelines-preservation-video-recordings> (utolsó letöltés: 2023. 10. 31.)

terjedtek a kézi kamerák,⁶ amelyek használói direkt vagy közvetve, de történelmi eseményeket örökítettek meg, tulajdonképpen az előbbi, hivatalos emlékezet alternatíváját kínálva. A müncheni Szabad Európa Rádió/Szabadság Rádió⁷ Kutatóintézete (amelynek nálunk őrzött archívuma képezi a Blinken OSA Archivum alapját) például már 1985-től kezdve rögzített, „monitorozott” szovjet, majd orosz televíziós híradókat, illetve politikai, kulturális és katonai műsorokat. Ez a körülbelül ezerötven órányi felvétel az elmúlt egy évben fontos forrásnak bizonyult akár Ukrajna 1989–1991 közötti függetlenné válásának utcai története,⁸ akár az utolsó szovjet vezető, Mihail Gorbacsov atomleszerelési törekvéseinek⁹ a szempontjából. Az 1989-es magyar rendszerváltásnak pedig elsődleges forrása lett a Fekete Doboz Alapítvány videóarchívuma, amely egyaránt tartalmazza a Magyar Televízió 1989-ben sugárzott híradóit és politikai műsorait, valamint mintegy háromezer órányi vágatlan kézi kamerás felvételt.

Mi a Fekete Doboz gyűjtemény jelentősége, és miből áll ez az anyag?

ZsM: Nehéz alábecsülni a Fekete Doboz Alapítvány tevékenységét: 1988-tól kezdve voltak jelen a rendszerváltás különböző nyilvános és zártkörű fórumain, marginális és tömeges utcai rendezvényein. Ennek sejtetően volt korabeli hatása is, hiszen olyan tüntetések kaptak így va-

lamivel nagyobb nyilvánosságot, amelyeket a monopolhelyzetben lévő állami média szándékosan ignorált; ma viszont felvételeik sok esetben egyedülálló dokumentációt képeznek. Például szinte a kezdetektől ott voltak, az Ellenzéki, majd a Nemzeti Kerekasztal-tárgyalásokon, és közel maradéktalanul rögzítették azokat. A tárgyalások szó szerinti átiratát tíz évvel később közreadó, *A rendszerváltás forgatókönyve*¹⁰ című, nyolckötetes forráskiadvány történész-szerkesztői szerint ezek a videók nélkülözhetetlen szerepet játszottak a megszólalók és az elhangzottak (vagy épp a nonverbális kommunikáció) hiteles rekonstrukciójában.¹¹ A dokumentumgyűjtést Majtényi László adatvédelmi biztos 1997-ben „az ezredvégi magyar történelem legfontosabb iratai” közé sorolta,¹² ennek fényében is érdekes a felvételek hozzáférhetőségének története.¹³ Több kudarcos kísérlet is volt különböző szerkesztett változatok nyilvános bemutatására, illetve a Fekete Doboz 1991-ben körülbelül százötven órányi felvétel másolatát adta át az Országos Széchényi Könyvtárnak, ahol azonban eleinte zárt anyagnak nyilvánították. Mindennek az volt az oka, hogy a zárt üléseken készült felvételek bemutatathatóságához, illetve kutathatóságához nem minden megörökített szereplő járult hozzá (köztük a nemrég elhunyt Sólyom László sem). Majtényi 1997-ben felkérésre megvizsgálta, hogy az anyag közérdekű adatnak minősül-e: adatvédelmi biztosként ő arra a véleményre jutott, hogy igen, és azt javasolta, hogy a Magyar Országos Levéltár tegye kutathatóvá. Ez technikailag meg is valósult, de az MNL-ben

6 Elbert Márta: *Kiskamerás történetek: közügyek és magánügyek*. Budapest: Gabbiano Print, 2018.

7 A Szabad Európa Rádió (1949-től) és testvérszervezete, a Szabadság Rádió (1951-től) két év különbséggel jött létre, és külön is sugározta műsorait 1976-ig, amikor a két szervezet egyesült. [A szerk.]

8 Felcher, Anastasia: „Hirtelen átmenet”: a szuverén Ukrajna képei. <https://osaarchivum.444.hu/2022/05/07/hirtelen-atmenet-a-szuveren-ukrajna-kepei> (utolsó letöltés: 2023. 11. 08.)

9 Felcher, Anastasia: „A fegyverek és erőszak nélküli világ felé” – egy éve halt meg Mihail Gorbacsov <https://osaarchivum.444.hu/2023/08/30/a-fegyverek-es-eroszak-nelkuli-vilag-fele-egy-eve-halt-meg-mihail-gorbacsov> (utolsó letöltés: 2023. 11. 08.)

10 Bozóki András – Elbert Márta – Kalmár Melinda – Révész Béla – Ripp Erzsébet – Ripp Zoltán (eds.): *A rendszerváltás forgatókönyve. Kerekasztal tárgyalások 1989 ben*. 1–8. kötet. Budapest: Magvető Kiadó, 1999–2000.

11 Ripp Zoltán: „Rendszerváltó forráskiadás”. Egy dokumentumkötet-sorozat módszertani tanulságai. *Múltunk* (2000) no. 3. pp. 142–164.

12 Dr. Majtényi László: Az Ellenzéki Kerekasztal tanácskozásain készült videófelvételek nyilvánosságáról szóló adatvédelmi biztosi ajánlás, 1997. https://web.archive.org/web/20071010024101/http://www.mkogy.hu/adatved_biztos/1997/466a1996.htm (utolsó letöltés: 2023. 11. 07.)

13 Felvételek az Ellenzéki Kerekasztal-tárgyalásokról. Fekete Doboz (videó-folyóirat), Wikipédia. [https://hu.wikipedia.org/wiki/Fekete_Doboz_\(videó-folyóirat\)](https://hu.wikipedia.org/wiki/Fekete_Doboz_(videó-folyóirat)) (utolsó letöltés: 2023. 11. 07.)



**VHS-raktár a Blinken
OSA Archivumban
(fotó: Zsámboki Miklós)**

a felvételek CD-másolatai máig csak megfelelő támogatói nyilatkozat ellenében és kizárólag az olvasóteremben férhetők hozzá, a kutatást pedig nem segíti tartalmi összefoglaló. Ezzel szemben a Blinken OSA Archivumban a teljes vágatlan anyag egyszerű és ingyenes regisztráció után tekinthető meg (digitalizálva, tehát akár online), a sorozatról részletes kutatói segédletet készítettünk,¹⁴ valamint az Elbert Márta, a Fekete Doboz társalapítója által szerkesztett ötórás vágott változatot feltöltöttük YouTube-csatornánkra.¹⁵

A rendszerváltás nyilvános eseményeivel kapcsolatban pedig azt talán nem is kell magyarázni, hogy mi az értéke az 1988-89-es tüntetések vágatlan felvételeinek: megőrkítik nemcsak az elhangzott beszédeket, de a résztvevőket, a transzparenszeket és a skandált jelszavakat, a vonulások útvonalait, továbbá rövid interjúkat, sőt a spontán párbeszédeket is. Amik a mából nézve rendkívülinek tűnnek, azok a közmegegyezésesen a rendszerváltásnak tekintett

időszakot követő, 1990-es évek nem ritkuló számú tüntetéseinek felvételei, legyen szó kilakoltatásokról, Bős-Nagymarosról vagy az abortusztvény szigorításáról.¹⁶

Milyen megoldások léteznek, és milyen megoldásokat alkalmaz a Blinken OSA Archivum a digitalizációra és a hosszú távú megőrzésre?

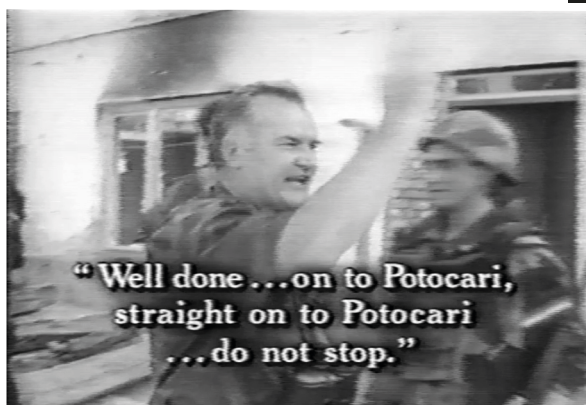
KD: Jelenleg a folytonos migráció az általánosan elfogadott módszer. Mivel a mágnesszalagok élettartama a végehez közeledik, azok az analóg anyagok kerülnek migrálásra digitális formátumba, amelyek érdemesek rá. Sajnos azért csak az arra érdemes anyagok, mert a nagyobb archívumok esetében egyszerűen több az analóg anyag, mint amit a lejátszók képesek lennének lejátszani a saját élettartalmuk során.

Azoknál az anyagoknál, amelyeket kiválasztanak hosszú távú megőrzésre, általában egy úgynevezett „Capture

14 HU OSA 305-0-5 A Fekete Doboz Alapítvány iratai, Felvételek az Ellenzéki Kerekasztal-tárgyalásokról. <https://catalog.osaarchivum.org/catalog/jwZBMgLG#findingaids> (utolsó letöltés: 2023. 11. 07.)

15 [GYŰJTEMÉNY] Az Ellenzéki Kerekasztal (1989). Fekete Doboz, YouTube. <https://www.youtube.com/playlist?list=PLW-16VxGg82nWYsRbT49Tt0wEblue8IMyh> (utolsó letöltés: 2023. 11. 07.)

16 HU OSA 305-0-3 A Fekete Doboz Alapítvány iratai, A Fekete Doboz Alapítvány nyers, vágatlan videófelvételei. <https://catalog.osaarchivum.org/catalog/j5LN7vap#findingaids> (utolsó letöltés: 2023. 11. 07.)



**Ratko Mladić Potocari felé irányítja katonáit.
Részlet Zoran Petrović-Piročanac eredeti felvételeiből
(Blinken OSA Archivum, Filmtár)**

Card” segítségével az analóg jel az analóg lejátszóból digitális jelfolyammá változik, amelyet egy számítógép már könnyen kódol valamilyen digitális formátumba. Ez a folyamat, leegyszerűsítve, jelenleg minden archívumban nagyjából megegyező. A digitális megőrzés következő lépéseit az archívum saját szabályrendszere határozza meg. Sokan, köztük olyan intézmények is, mint a Library of Congress, az Open Archival Information System (OAIS) modelljét használják a digitális megőrzés során.

A Blinken OSA Archivum is követi ezt a modellt. Miután ellenőriztük az analóg anyag állapotát, elkezdjük a digitalizációt, melynek során elkészítjük a megőrzési mesteranyag (preservation master) másolatát, amely egy digitális fájl (AVI-konténer és FFV1-kodek). Ezt a másolatot további minőségellenőrzés után az IT-részleg kezeli, ahol automatikusan generálják az Archival Information Package (AIP)-eket. Az AIP-k tartalmazzák a mestermásolatot, a magas minőségű nézőkópiát, valamint a leíró és technikai metaadatokat és természetesen a különböző ellenőrző összegeket (checksums) tartalmazó fájlokat, amelyek azért felelnek, hogy a fájlok nem sérültek, és nem változtak az AIP-k létrehozása óta. A Blinken OSA Archivum szabadon hozzáférhetővé teszi gyűjteményein túl fejlesztéseinek dokumentációját is, ezért erről bővebb és mélyebb információ megtalálható az Archivum Github-oldalán.¹⁷

A digitális prezervációs folyamat némiképp ironikus mozzanata, hogy a legyártott AIP-eket végül egy LTO nevű, nagy tárcapacitású szalagra írják ki, amely gyakorlatilag

egy mágnesszalag. Tehát egy analóg mágnesszalagról elindulva végül megérkezünk egy digitális mágnesszalagra. Az adatok biztonsága érdekében két másolatot készítenek ezekből a kazettákból, amelyeket földrajzilag eltérő és temperált helyeken tárolnak. Jelenleg ezeknek az LTO-szalagoknak körülbelül harminc év élettartamot jósolnak, hasonlóan a videószalagokhoz. Tehát már most látszik, hogy tíz-tizenöt év múlva újabb adatmigráció vár ránk.

Mit jelent az „autentikus reprodukció” ebben az esetben? Milyen előnyei vannak, és mely szempontból kell kritikusan kezelni?

KD: A fent leírt módszer esetében akkor lehet minél jobban megközelíteni a digitális kópia autentikusságát, ha minél több metaadattal tudjuk ellátni. Ebben az esetben leginkább az analóg anyag minél pontosabb körülírására gondolok, például a szalag gyártmánya, kora, a lejátszó típusa, annak kora, beállításai és így tovább. Ezek az adatok mind beszédesek, és egy olyan archívum esetében, ahol az anyagok bizonyító erejűek is lehetnek, fontos, hogy a lehető legtöbb és legpontosabb információval lássuk el a digitális másolatokat.

Bár nem az ENSZ Nemzetközi Törvényszékének az archívuma vagyunk, gyűjteményeinkben így is rengeteg anyag van a különböző emberi jogi abúzusokról, mint például a volt jugoszláv háború alatti népiirtások és az azt követő bizonyítékgyűjtések. Ezeknél az anyagoknál igazán fontos, hogy miként látjuk és értelmezzük a

lejátszó által vetített képet, mivel a videó esetében mi csak a szalagnak a lejátszó által létrehozott „interpretációját” láthatjuk, hiszen emberi szemmel közvetlenül nem ellenőrizhető az arra rögzített jel. Pontosan nem tudhatjuk például azt, hogy az exhumálás során előkerült pulóver kék vagy magenta színű, de sajnos azt sem, hogy a szalagon az analóg jel valójában kék vagy magenta színt hordoz-e, mivel csak a lejátszónkra hagyatkozhatunk. Ebből a szempontból a videó sokkal problémásabb, mint a hagyományos film, amihez elég egy fényforrás, és már emberi szemmel dekódolhatjuk a látottakat.

Az autentikus reprodukcióhoz csak abban az esetben kerülhetnénk a legközelebb az analóg videó esetében, ha a szalagok valamilyen módon szkennelve lennének, és a nyers jel lenne digitalizálva, majd a kép digitálisan újraalkotva aszerint a beállítás szerint, ahogy a kamera annak idején interpretálta a valóságot. Az így kapott fájl sem lenne tökéletesen autentikus digitális reprodukció, de egy analóg eszköz interpretációjával legalább közelebb kerülnénk a valósághűséghez.

Mi a Blinken OSA Archivum szerepe magyarországi emlékezhelyként? Milyen szempontok szerint zajlik a gyűjtemény feldolgozása és bemutatása?

ZsM: A Darius által említett emberi jogi gyűjteményekkel kapcsolatban, bár nem magyarországi, de egészen konkrét szerepe van az Archivumnak. Több olyan gyűjtemé-

nyünk is van, amelyek emberi jogi visszaélésekkel, akár népirtásokkal kapcsolatos mozgóképes bizonyítékokat tartalmaznak (kézi kamerás videókat és televíziómonitoringot egyaránt). Megőrzésük további célokat is szolgál azon túl, hogy múltbeli eseményekre vonatkozó bizonyítékokról van szó. Ezeknek az emlékeknek a megőrzésétől és bemutatásától azt reméli a szakma, hogy azzal, hogy emlékeztetnek ezeknek az atrocitásoknak a megtörténte, segíthetnek megelőzni azok megismétlődését.¹⁸ Másrészt pedig „az emberi fájdalom dokumentumai”¹⁹ támaszt nyújthatnak az áldozatoknak és hozzátartozóiknak a feldolgozásban, a gyógyulásban. Mindezek érdekében kapcsolatban vagyunk például a Srebrenica Emlékközponttal és annak levéltárával²⁰ vagy a szarajevói War Childhood Museummal,²¹ amely nem mellesleg 2020-ban megnyitotta első külföldi irodáját Ukrajnában. Sajnos az Ukrajna elleni orosz háború 2022. februári eszkalációja óta nagy valószínűséggel elkövetett háborús bűnök²² rámutattak egy további értékre, amely ezekben a gyűjteményekben közvetve megtalálható: ez az a módszertani tudás,²³ amelyre az emberi jogi jogsértésekről szóló levéltári bizonyítékokkal való munka során lesz szükség.²⁴

Magyarországon az Archivum szerepét a gyűjteményünk mellett meghatározza a környezetünk is. Mint említettem, a hidegháborús gyűjtemény alapja a Szabad Európa Rádió/Szabadság Rádió Kutatóintézetének archívuma: ez tulajdonképpen a két müncheni rádió műkö-

18 Guarantees of Non-Recurrence (OHCHR and Transitional Justice). <https://www.ohchr.org/en/transitional-justice/guarantees-non-recurrence> (utolsó elérés: 2023. 11. 08.)

19 Szilágyi, Csaba: Re-archiving Mass Atrocity Records by Involving Affected Communities in Postwar Bosnia and Herzegovina. In: Ristovska, Sandra – Price, Monroe (eds.): *Visual Imagery and Human Rights Practice*. Palgrave MacMillan, 2019. pp. 131–152.

20 Ma megnyílt a Srebrenica Emlékközpont Levéltára. A Blinken OSA Archivum közleménye, 2021. <https://www.osaarchivum.org/hu/press-room/announcements/ma-megnyilta-srebrenica-emlekkozpont-leveltara> (utolsó letöltés: 2023. 11. 07.)

21 Szarajevói gyerekek leveleit adta vissza Boszniának a Blinken OSA. A Blinken OSA Archivum közleménye, 2019. <https://www.osaarchivum.org/hu/press-room/announcements/szarajevoi-gyerekek-leveleit-adta-vissza-boszniának-a-blinken-osa> (utolsó letöltés: 2023. 11. 07.)

22 We Stand with Ukraine. A Blinken OSA Archivum közleménye, 2022. <https://www.osaarchivum.org/hu/press-room/announcements/we-stand-with-ukraine> (utolsó letöltés: 2023. 11. 07.)

23 Szilágyi, Csaba – Jovčevski, Perica: Critical Re-Archiving for Social Justice and Inclusive Memories of the Yugoslav Wars. In: Trajanovski, Naum – Georgieva, Lidija (eds.): *Conflicting Remembrance: The Memory of the Macedonian 2001 in Context*. Skopje: Friedrich Ebert Stiftung, 2023. pp. 148–167.

24 Szilágyi Csaba: Kamera által, egyre világosabban. <https://osaarchivum.444.hu/2021/01/18/kamera-atal-egyre-vilagosabban> (utolsó letöltés: 2023. 11. 07.)

désének²⁵ a mellékterméke, a Kutatóintézet állította elő és archiválta a műsorkészítéshez használt információt. Ebbe beletartozott nemcsak a nem hivatalos információ, majd az 1970-es évektől kezdve a második nyilvánosság, de a keleti blokk országainak propagandája is, tehát az, hogy a hatalom mit állított a kortárs fejleményekkel kapcsolatban, és hogy ez alapján sejthetően milyen információ állt a lakosság rendelkezésére. És itt jön képbe az Archivum környezete: ma az állami szintű történelmi revizionizmus következtében gyakran egyfajta ellenarchívumi szerepbe kerülünk, ami persze annyiban nem pontos elnevezés, hogy sem a Blinken OSA Archivum, sem az itt őrzött források nem „mozdultak el”. Nálunk azonban megismerhetőek egyrészt azok a történelmi tények, amelyeknek az átírására törekszik a hivatalos magyar vagy épp orosz narratíva, másrészt pedig azok a propagandamódszerek, amelyeket ugyanezek esetenként eszközül használnak. Az pedig, hogy ezek a dokumentumok mindeközben saját rendeltetési helyükön nem, de legalábbis rendkívül nehezen hozzáférhetőek, mintha a hidegháborús logikát reprodukálná. Arra gondolok – egy, a Fekete Dobozétól eltérő példát használva –, hogy a vasfüggönnyel kettéválasztott hidegháborús világban a müncheni Szabad Európa Rádió az információgyűjtés részeként szó szerinti átiratokat készített a keleti blokk állami rádiói, köztük a Magyar Rádió politikai műsorairól is; ma ezek az átiratok a Blinken OSA Archivumban szabadon hozzáférhetőek, az MTVA-ban viszont – a tapasztalat azt mutatja, hogy – gyakorlatilag nem.²⁶ Valószínűleg az így kialakult ellenarchívumi státuszunknak is köszönhető, hogy egyre gyakrabban nálunk helyezik el archívumaikat az 1990-es évek alternatív médiakezdeményezései (pl. a *Drót* hírműsor vagy a GömbTV), de az elhivatott gyűjtők is (pl. a Privát Fotó és Film Alapítvány által megmentett magyar amatőrfilmek és

családi fotók, vagy a Gadányi György által megmentett szovjet propagandafilmekek).

Használják-e a Blinken OSA Archivum anyagát kortárs filmalkotók inspirációként? Ha igen, milyen példák vannak erre?

ZsM: Két példa jut eszembe. Viszonylag kalandos úton jutottak el hozzánk²⁷ az egykori BM Filmstúdió oktatófilmjei, azok a filmek, amelyeket a belügyi állomány (a közlekedési rendőröktől kezdve a határőrökön át az állambiztonsáig) képzése során használtak. Profi stábbal felvett, megrendezett jeleneteket kell elképzelni, ahogy esetenként közismert színészekkel eljátszák például, hogy nyilvános helyen, mondjuk egy kávézóban hogyan kell a célszemélyt megfigyelni, róla fotókat készíteni; vagy milyen formációk alkalmazhatók tömegoszlatás során; de van olyan videó is, amely a szakszerű bepoloskázás technikai részleteiben mélyed el. Pár éve futott a mozikban a *Drakulics elvtárs* (2019) című film, ebben a szocialista állambiztonságnak egy vámpírral akad dolga. A film rendezője, Bodzsár Márk alaposan áttanulmányozta nálunk ezeket a filmeket, és bár vámpírokat tudtommal nem talált, az oktatási anyagokból egész jeleneteket újraforgatott Nagy Ervinékkel, ami így belegondolva egész érdekes mediális helyzet, egy megrendezett jelenet újrajátszása fiktív keretek között.²⁸ Határterület, de az Örkény Színház 2022-ben mutatta be *A nemzet özvegye* című darabot Nagy Imre és mártírtársai exhumálásáról és újratemetéséről. Az 1989-ben lezajlott fájdalmas-katartikus folyamatról a már sokat emlegetett Fekete Doboz készített sok órányi felvételt, amit pár éve nyilvános vetítésen be is mutattuk. Ezt a rendező Kelemen Kristóf úgy emelte be a színdarabba, hogy a színpadon szinte végig jelen van egy kétfajú forgatócsoport, az általuk rögzített valóságse-

25 Bischof, Anna – Jürgens, Zuzana (eds.): *Voices of Freedom – Western interference? 60 years of Radio Free Europe*. Göttingen–Bristol: Vandenhoeck & Ruprecht, 2015.

26 Hompola Krisztina: Páratlan dokumentumokat zár el az MTVA a nyilvánosság elől, amióta elköltöztették a Magyar Rádiót. *Népszava*, 2022. 11. 26. https://nepszava.hu/3176888_magyar-radio-koltozes-mtva-archivum (utolsó letöltés: 2023. 11. 07.)

27 Strausz, László: From Affect to Instrument: Interpellation and Governmentality in the BM Filmstúdió Collection. *Studies in Eastern European Cinema* 11 (2020) no. 2. pp. 157–172.

28 Ugyancsak ebből a gyűjteményből inspirálódott korábban Papp Gábor Zsigmond: *Az ügynök élete* (2004) filmje is. Lásd: Vincze Teréz: Nostalgia and archival footage in contemporary Hungarian documentary – Gábor Zsigmond Papp: *The Life of an Agent*. *IMAGES* 15 (2014) no. 24. pp. 19–26. [A szerk.]

A Skorpiók nevű szerb, paramilitáris egység tagjai srebrenicai civil menekülteket kísérik a kivégzőhelyre. Részlet Lazar Stojanović *The Scorpions, A Home Movie* című dokumentumfilmjéből (Blinken OSA Archivum, Filmtár)



- Watch it. If you screw up the film, you're next!

letet pedig projektoron követheti a közönség, ami persze több kérdést is felvet hitelességről, illetve szerzőiségről.²⁹

Milyen felkészültséggel érkezzen, hogyan induljon el az, aki kutatni szeretne az archívumban tudományos célból vagy akár egy kreatív projekt munkatársaként?

ZsM: A Blinken OSA Archivumban ingyenes helyszíni vagy online regisztrációt követően lehet kutatni, nem kérünk ajánlólevelet, speciális végzettséget vagy egyebet. A katalógus és az annak részét képező kutatási segédletek, tételes tartalmi leírások online elérhetőek, szövegesen is kereshetőek. Törekszünk a szabad hozzáférésre, ebből a szempontból három kategóriát különböztetünk meg: vannak a csak a kutatóteremben hozzáférhető (még nem digitalizált) dokumentumok, ezeket időpontfoglalás után kaphatja kézhez a kutató az Arany János utcában. Egyes, már digitalizált anyagokhoz biztosítunk távhozzáférést is, ennek feltétele az előbb említett egyszerű regisztráció. Harmadrészt pedig vannak az akár regisztráció nélkül is, online hozzáférhető dokumentumok, ezek részben integrálva vannak a katalógusba, részben pedig a honlapon böngészhetőek, mint az úgynevezett tematikus gyűjtemények. Az online hozzáférhető állomány persze folyamatosan bővül egyrészt az intézmény digitalizációs stratégiája mentén, másrészt mert az előbbitől függetlenül, kutatói kérésre is digitalizálunk dokumentumokat. A legjobb persze a beszédes elnevezésű kutatószolgálathoz fordulni akár e-mailben,³⁰ akár személyesen.

Janka Barkóczi – Beja Margitházi

The most delicate moving image format
Interview with Miklós Zsámboki and Dariusz Krolkowski,
staff members of the Blinken OSA Archivum

In this interview, Miklós Zsámboki and Dariusz Krolkowski, employees of the Blinken OSA Archivum, present the challenges of different video formats and the archival work implicated by them. The specialists draw attention to the fact that the concept of moving image can be interpreted broadly in the archival environment, and that the matter of preservation (in this case that of the VHS format) requires thorough expertise, and in some cases a technically specialized knowledge. We also learn about the special collections of the Blinken OSA Archivum (e.g. Free Europe Radio, "Black Box" collection), as well as their role in broader social and creative aspects. The staff members also talk about the fact that a large part of the collection is also accessible online in accordance with the institution's digitization strategy, at the same time, they also digitize documents at the request of researchers.

²⁹ Deres Kornélia: *Besűgő Rómeó, meglékel Yoric: Dokumentumszínház, újrajátszás és az archívumok felnyitása*. Pécs: Kronosz Kiadó, 2022.
³⁰ info@osaarchivum.org

Filmarchívumok Nemzetközi Szövetsége

Etikai Kódex*

Preambulum:

A filmarchívumok és a filmarchivátorok a világ mozgókép-örökségének őrzői. Az ő felelősségük, hogy megvédjék ezt az örökséget, és a lehető legjobb állapotban, az eredeti alkotói szándékhoz hű formában adják tovább az utókornak.

A filmarchívumok kötelesek vigyázni a rájuk bízott anyagokra egészen addig, amíg használható állapotban vannak. Ha a körülmények úgy alakulnak, hogy az eredeti anyagot újjal kell helyettesíteni, akkor az archívumok figyelembe veszik az eredeti anyag formátumát.

A filmarchívumok elismerik, hogy elsődleges kötelezettségük a rájuk bízott anyagok megőrzése és – feltéve, hogy az ilyen tevékenység nem veszélyezteti ezt a célt – az állandó hozzáférhetőség biztosítása kutatás, tanulmányozás és nyilvános vetítés céljából.

A továbbiakban ezen általános alapelvek konkrét, részletes kifejtése olvasható:

1. A gyűjtemények jogai:

- 1.1. Az archívumok tiszteletben tartják és védik a rájuk bízott anyagok sértetlenségét, megvédik őket a módosítás, a csonkítás, a hamisítás és a cenzúra minden formájától.
- 1.2. Az archívumok nem áldozzák fel a rájuk bízott anyagok hosszú távú fennmaradását a rövid távú kihasználás érdekében. Inkább megtagadják az egyedi vagy eredeti mesteranyagok kiadását, ha úgy érzik, hogy a vetítés vagy a megtekintés következtében veszélybe kerülhet az anyag.

- 1.3. Az archívumoknak az anyagokat, különösen az eredeti vagy a megőrzési mesteranyagokat [*preservation master materials*] a rendelkezésükre álló legjobb körülmények között kell tárolniuk. Ha a tárolás körülményei nem optimálisak, az archívumoknak arra kell törekedniük, hogy erre a célra jobb feltételeket biztosítsanak.
- 1.4. A megőrzésre szánt anyagok másolásakor az archívumok nem szerkeszthetik vagy változtathatják meg a másolt mű jellegét. A rendelkezésre álló technikai lehetőségek keretein belül az új, megőrzésre szánt példányoknak a forrásanyagok pontos másolatainak kell lenniük. A másolatok létrehozásával kapcsolatos folyamatokat, valamint az ezekkel kapcsolatban meghozott műszaki és esztétikai döntéseket hűen és teljeskörően kell dokumentálni.
- 1.5. Az anyagok restaurálásakor az archívumok csak arra törekszenek, hogy kiegészítsék a hiányokat, valamint eltávolítsák az idő, az elhasználódás és a téves információk nyomait. Nem törekszenek megváltoztatni vagy eltorzítani az eredeti anyag jellegét vagy az alkotók szándékát.
- 1.6. Amikor az archívumok filmprogramokkal, vetítéssel vagy más egyéb módon az anyagaikhoz hozzáférést biztosítanak, arra törekednek, hogy a lehető legjobban adják vissza az eredeti látvány élményét, különös figyelmet fordítva (például) a megfelelő sebességre és a helyes képarányokra.
- 1.7. Az archívumi anyagok restaurálásával és bemutatásával kapcsolatos döntéseket, vitás kérdéseket és indoklásokat rögzítik, és bármely közönség vagy kutató számára hozzáférhetővé teszik.

1.8. Az archívumok szükségtelenül nem semmisítenek meg anyagokat, még akkor sem, ha azokat már másolás révén megőrizték vagy megvédték. Amennyiben ez jogilag és adminisztrációs szempontból lehetséges és biztonságos, továbbra is hozzáférést biztosítanak a kutatóknak a nitrokópiák megtekintéséhez, amíg a nitrofilmek használhatók maradnak.

2. A jövő generációk jogai:

2.1. Az anyagok örökkévalóságig történő megőrzése iránti felelősségük tudatában az archívumok ellenállnak a gyűjteményükben már meglévő anyagok eltávolítására vagy megsemmisítésére irányuló nyomásnak, illetve annak, hogy az intézmény által meghatározott megőrzési és kiválasztási szabályzaton kívül eső okok miatt utasítsanak vissza vagy fogadjanak el a gyűjteményükbe felajánlott anyagokat.

3. Felhasználással kapcsolatos jogok:

3.1. Az archívumok elismerik, hogy a rájuk bízott anyagok kereskedelmi és művészeti tulajdont képeznek, teljes mértékben tiszteletben tartják a szerzői jogokat és az egyéb kereskedelmi érdekeket. Az archívumok nem vesznek részt olyan tevékenységekben, amelyek sértik vagy csorbitják ezeket a jogokat, és megpróbálják megakadályozni, hogy mások ezt tegyék.

3.2. Mindaddig, amíg a gyűjteményükben található művek kereskedelmi jogai nem jártak le, vagy jogilag nem érvénytelenítették őket, vagy hivatalosan át nem ruházták az intézményre, az archívumok nem használhatják ezeket a tételeket haszonszerzés céljából.

3.3. Ezen elvek betartása érdekében az archívumok a saját gyűjteményeik anyagaiból történő vetítések-nél betartják a következő feltételeket:

- a vetítések kulturális vagy oktatási keretek között zajlanak;
- a vetítések tudomásuk szerint nem ütköznek az adott anyag más, azonos időben történő vagy küszöbön álló kereskedelmi célú felhasználásával;

- a vetítésekre az archívumi intézmények által ellenőrzött vagy elismert helyszíneken kerül sor, és az ebben a szabályzatban meghatározott elvek szerint történnek;

- a vetítések nem nyereségorientáltak (ami nem jelenti azt, hogy a vetítések szükségszerűen ingyenesek lesznek, de amennyiben belépti díjakat szednek, az ebből származó bevétel bizonyíthatóan a filmek megőrzéséhez és az archívum kulturális feladatahoz járul hozzá, nem pedig magánszemélyek, csoportok vagy szervezetek kereskedelmi bevételét képezi).

3.4. Az archívumok szándékosan nem vesznek részt olyan ügyletekben, legyenek azok vetítésekkel, beszerzésekkel vagy bármilyen más felhasználással kapcsolatosak, amelyek sértik mások jogait, vagy amelyek veszélyeztetik a dolgozók, intézményük, a FIAF vagy általában a filmarchívum-mozgalom hírnevét és integritását.

4. A munkatársak jogai:

4.1. Az archívum hisz a tudás és a tapasztalatok szabad megosztásában, hogy segítse mások fejlődését és felvilágosítását, valamint az archívumi eszme fejlődését. A munkatársak a versengés helyett az együttműködés szellemében tevékenykednek együtt a saját és a hasonló intézmények archívumi kollégáival. Az archivátorok tudatosan nem vesznek részt hamis vagy félrevezető információk terjesztésében, és szándékosan nem tartanak vissza információkat a gyűjteményeikre vagy a szakterületeikre vonatkozóan (kivéve, ha egy harmadik fél miatt titoktartási kötelezettség van érvényben).

[Az archívumok és az archivátorok közötti együttműködésre példák lehetnek: az információk vagy az anyagok rendelkezésre bocsátása programok összeállításához, a gyűjteményi anyagok katalogizálásához vagy a filmográfiák összeállításához; információnyújtás a kollégák gyűjtőmunkája szempontjából releváns állományokról vagy segítségnyújtás a megőrzési és gyűjtési elvek kialakításához; anyagok kiadása egyes megőrzési

és restaurálási projektekhez; dokumentáció megosztása tudományos munkák elősegítése céljából stb.]

- 4.2. Az archívumok nem élnek vissza az együttműködés szellemében rendelkezésükre bocsátott információkkal vagy anyagokkal. A más archívumok anyagainak engedély nélküli másolása, munkájuk vagy szakértelmük eredményeinek hivatkozás nélküli vagy igazolatlan felhasználása és a titoktartás megsértése mind a szakmai alapelvek súlyos megsértésének minősülnek.
- 4.3. Azok az archívumok, amelyek a gyűjteményei más archívumi intézmények gyűjteményeiből származó anyagot is tartalmaznak, az adott anyagok minden további felhasználásával vagy hasznosításával kapcsolatos kérdést a megfelelő archívumhoz továbbítanak, kivéve, ha az érintett felek másként állapodtak meg. Ez a méltányossági gesztus minden társarchívumra ki kell hogy terjedjen, függetlenül attól, hogy az anyagokat közvetlenül az archívumok közötti megállapodás útján vagy harmadik fél közbenjárásával szerezték be, illetve hogy az anyagokat eredeti formájukban őrzik-e, vagy új használati formába vannak beágyazva (például ha a film egy válogatásprogramban szerepel).
- 4.4. Az archívumok az illetékes kolléga vagy kollégák engedélye nélkül nem próbálnak aktívan felkutatni vagy megszerezni másik, FIAF-tagsággal rendelkező archívum országában található filmeket vagy gyűjteményeket sem magán-, sem intézményi szinten, és semmilyen más módon nem avatkoznak be az adott ország archívumi ügyeibe.

5. Egyéni viselkedés:

- 5.1. Az archívumok biztosítják, hogy alkalmazottaik ne folytassanak olyan tevékenységet, amely konkurálhat vagy konfliktusba kerülhet intézményi tevékenységükkel, vagy amely a nem szakmabelieket összezavarhatja egy adott kérdésben való részvételük természetét illetően. Például egy archivátor *felhatalmazás nélkül* nem fog:

- olyan magángyűjteményt létrehozni, amely átfedésben van az intézmény által létrehozott gyűjteményekkel;
- olyan szerződést elfogadni előadóként vagy szerzőként az intézménye nevében, amely valószínűleg személyes haszonnal járna;
- pénzügyi érdekeltségben állni az intézmény részére árut vagy szolgáltatást nyújtó, vagy attól szolgáltatást vásárló szervezettel (például egy produkciós céggel);
- olyan csoporthoz csatlakozni, amelynek céljai vagy tevékenységei konkurálnak vagy ellentétesek lehetnek az intézmény vagy a FIAF céljaival.

- 5.2. Ha az archivátor rendelkezik az intézmény engedélyével, hogy ilyen tevékenységet folytathat, akkor mindig világossá kell tenni a nem szakmabeliek számára, hogy az adott pillanatban a tevékenység magán- vagy hivatali minőségben történik-e.
- 5.3. Az archivátorok nem használhatják személyes célokra a saját intézetük állományából származó tárgyakat vagy szolgáltatásokat, kivéve, ha az adott intézmény belső szabályzata engedélyezi.
- 5.4. Az archívumok és az archivátorok az archívumi mozgalom nevében éberen figyelnek, hogy biztosítsák a jelen kódexben meghatározott normák szigorú betartását, és megőrizték a mozgalom jó hírét. Ha bizonyítékot szereznek a kódex megsértésére, akkor a bizonyítékokat a FIAF *Alapszabály és szabályok* dokumentumában meghatározott megfelelő eljárások útján hozzák nyilvánosságra.

- 5.5. Amellett, hogy a jelen dokumentumban felsorolt elvek betartása mellett lehetetlenné válhat, hogy az összes anyaghoz és az egyéb forrásokhoz mindig teljes hozzáférést biztosítsanak, az archívumok és a munkatársaik elismerik, hogy a nyilvánosság joga van hozzáférést kérni, és arra is jogosult, hogy udvariasan bánjanak vele, még akkor is, ha a hozzáférés nem engedélyezhető.

5.6. Az archívumok és munkatársaik tiszteletben tartják a rendelkezésükre bocsátott információkra vonatkozó korlátozásokat, amelyek kapcsán az intézményen kívüli személyek titoktartási kötelezettséget állapítottak meg.

Köszönetnyilvánítás:

Ez a dokumentum eredeti inspirációját nagyban köszönheti David Francisnek, a washingtoni Library of Congress munkatársának, aki 1993-ban először javasolta, hogy tegyék a FIAF jövőjével foglalkozó munkacsoport napirendjére, hogy a FIAF készítsen egy Etikai Kódexet, és hogy a FIAF-tagságot egy ilyen kódex betartása határozza meg, ne pedig a közzétett *Alapszabály és szabályok* dokumentumban szereplő formális meghatározásoknak való megfelelés. A dokumentum számos gyakorlati alapelvéért Ray Edmondsonnak, a canberrai National Film and Sound Archive munkatársának is köszönettel tartozik, aki az 1990-es évek során az audiovizuális archiválás filozófiájának kidolgozására irányuló projektet gondozta. Bár egyikük sem vett részt közvetlenül e szöveg megírásában, a két kolléga hatása alapvető fontosságú volt, és ezt hálásan köszönjük nekik.

A FIAF Etikai Kódexét először Roger Smither, a londoni Imperial War Museum Film and Video Archive munkatársa dolgozta ki és szerkesztette meg a FIAF főtitkárként. A szabályzatot a FIAF munkatársainak egyre szélesebb körével folytatott konzultációk során finomították. Először 1995/96-ban Hoos Blotkamp, az amszterdami Nederlands Filmuseum munkatársa, aki akkoriban a FIAF jövőjével foglalkozó munkacsoport vezetője volt, valamint Gabrielle Claes, a brüsszeli Cinémathèque Royale munkatársa vitatta meg a szöveget. Ezt követően, 1997 áprilisában a FIAF teljes végrehajtó bizottsága vizsgálta meg a kódexet egy „ötletbörze” keretében, majd a kolumbiai Cartagenában tartott közgyűlésen való bemutatás után a teljes tagságtól szóban és írásban is érkeztek módosító javaslatok. A végső szöveg, amely mindezeket a javaslatokat tükrözi, a londoni National Film and Television Archive munkatársával, Clyde Jeavonsszel együttműködésben készült.

Gazdag Gergő fordítása

Ezúton értesítjük kedves olvasóinkat és támogatóinkat, hogy a **Metropolist** kiadó Kosztolányi Dezső Kávéház Kulturális Alapítvány számlájára



az adózók által felajánlott 1%-okból 2023-ban 110.386 Ft folyt be.

Ezt az összeget lapunk működési költségeire fordítottuk. Felajánlásait – melyek nélkülözhetetlen segítséget jelentenek folyóiratunk számára – hálásan köszönjük!

Kérjük, 2023. évi adóbevallásukkor is gondoljanak ránk, és támogassák munkánkat!

MEtROPOLIS
FILMÉLETI ÉS FILMTÖRTÉNELMI FOLYÓIRAT

**A Kosztolányi Dezső Kávéház
Kulturális Alapítvány adószáma:**

1 8083787-1-42

Köszönjük!

Filmarchívum: gyűjtés, megőrzés, restaurálás, hozzáférhetőség – Válogatott bibliográfia

Tanulmányok, cikkek, könyvrészletek

- Anderson, Gillian: 'No Music Until Cue': The Reconstruction of D. W. Griffith's *Intolerance*. *Griffithiana* (1990) nos. 38–39. pp. 158–169.
- Palkó Gábor – Rapcsák Balázs (eds.): Az archívumok elméletei. *Helikon* (2014) no. 3. <http://real-j.mtak.hu/1926/26/Helikon2014.3.pdf>
- Balogh Gyöngyi: Az első magyar Jókai-film restaurálása. *Mire megvénülünk. Filmkultúra Online* (2001) <https://filmkultura.hu/regi/2001/articles/essays/jokaifilm.hu.html>
- Balogh Gyöngyi: Egy Janovics-film, Az *utolsó éjszaka* (1917) azonosításának és restaurálásának krónikája. *Filmspirál* (2002) no. 2. pp. 129–155.
- Barkóci Janka: Red Reports: The Evolution of a Hungarian Newsreel Collection. *Studies in Eastern European Cinema* (2020) no. 2. pp. 140–156.
- Besser, Howard: Digital Preservation of Moving Image Material? *The Moving Image* (2001) no. 2. pp. 39–55.
- Bonnard, Martin: Méliès's *Voyage* Restoration: Or, The Risk of Being Stuck in the Digital Reconstruction. *The Moving Image* (2016) no. 1. pp. 139–147.
- Borde, Raymond: Film Restoration: Ethical Problems. *Archives* (1986) no. 1. pp. 90–98.
- Bottomore, Stephen: Film Museums: A Bibliography. *Film History* (2006) no. 3. pp. 327–349.
- Bowser, Eileen: Some Principles of Film Restoration. *Griffithiana* (1990) nos. 38–39. pp. 172–173.
- Brandy, Mary Lea: Another Cinema Must be Saved. *Journal of Film Preservation* (1995) no. 50. pp. 31–35. [Magyarul: Brandy, Mary Lea: Másfajta filmek is megmentésre várnak. Az avantgárd és kísérleti filmek megőrzéséről. (trans. Gál Péter) *Filmspirál* (2000) no. 1. pp. 138–145.]
- Brunow, Dagmar: Curating Access to Audiovisual Heritage: Cultural Memory and Diversity in European Film Archives. *Image [&] Narrative* (2017) no. 1. pp. 97–110.
- Byrne, Rob: Restoring The Spanish Dancer. *The Moving Image* (2012) no. 2. pp. 161–169.
- Busche, Andreas: Just Another Form of Ideology? Ethical and Methodological Principles in Film Restoration. *The Moving Image* (2006) no. 2. pp. 1–29.
- Cave, Dylan: „Born Digital” – Raised an Orphan?: Acquiring Digital Media through an Analog Paradigm. *The Moving Image* 8 (2008) no. 1. pp. 1–13.
- Cherchi Usai, Paolo: The Conservation of Moving Images. *Studies in Conservation* (2010) no. 55. pp. 250–257.
- Costa, José Manuel: Film Archives in Motion. *Journal of Film Preservation* (2004) no. 68. pp. 4–13.
- COVID-19 dossier. *Journal of Film Preservation* (2020) no. 103. pp. 7–54.
- Crofts, Charlotte: Digital decay. *The Moving Image* 8 (2008). no. 2. pp. xiii–35.
- Cuff, Paul: Interpretation and Restoration: Abel Gance's *La Roue* (1922). *Film History* (2011) no. 2. pp. 223–241.
- de Klerk, Nico: Opening the Gates: an Archival Perspective. *Aniki: Revista Portuguesa da Imagem em Movimento* 3 (2016) no. 2. pp. 214–227.
- Enticknap, Leo: Archival Preservation and Restoration. In: Enticknap, Leo: *Moving Image Technology: From Zoetrope to Digital*. London: Wallflower Press, 2005. pp. 187–201.
- Enticknap, Leo: Have Digital Technologies Reopened the Lindgren/Langlois Debate? *Spectator* (2007) no. 1. pp. 10–20.
- Fairall, Charles: FoFA: The Future of Film Archiving. *Journal of Film Preservation* (2016) no. 94. pp. 9–16.
- Fazekas Eszter: Zöldeskék, bíbor, sárga. Az 1945 után készült színes filmek fakulásának, felújításának típusproblémái. *Filmkultúra Online* (2001) <https://filmkultura.hu/regi/2001/articles/essays/zoldeskek.hu.html>.
- Fazekas Eszter: Az egyik arc bíbor, a másik penészöld. Az első magyar színes film, a *Ludas Matyi* 98%-ban eltűnt színeinek restaurálásáról. *Filmkultúra Online* (2004)

- <https://filmkultura.hu/regi/2004/articles/essays/ludasfazek.hu.html>
- Fossati, Giovanna: Multiple Originals: the (Digital) Restoration and Exhibition of Early Films. In: Gaudreault, André – Dulac, Nicolas – Hidalgo, Santiago (eds.): *A Companion to Early Cinema*. Malden: Wiley-Blackwell, 2012. pp. 550–567.
- Fisher, Bob: Off to Work We Go: The Digital Restoration of *Snow White*. *American Cinematographer* (1993) no. 9. pp. 48–54
- Francis, David: From Parchment to Picture to Pixels Balancing the Accounts: Ernest Lindgren and the National Film Archive, 70 Years On. *Journal of Film Preservation* (2006) no. 71. pp. 21–41.
- Gracy, Karen F.: Documenting the Process of Film Preservation. *The Moving Image* (2003) no. 1. pp. 1–41.
- Hamar Péter: Csak a fejléc maradt. Volt egyszer egy Filmtudományi Intézet. *Filmvilág* (2016) no. 4. pp. 23–26.
- Heftberger, Adelheid: Access is Not a One-way Street: the Relation between Access to Collections and Cataloguing. *Journal of Film Preservation* (2022) no. 107. pp. 47–52.
- Herrick, Doug.: Toward a National Film Collection: Motion Pictures at the Library of Congress. *Film Library Quarterly* (1980) nos. 2–3. pp. 5–25.
- Horak, Jan-Christopher: Out of the Attic: Archiving Amateur Film. *Journal of Film Preservation* (1998) no. 56. pp. 50–53. [Magyarul: Horak, Jan-Christopher: A padlás mélyéről: az amatőr filmek archiválása. (trans. Gál Péter) *Filmspirál* (2001) no. 1. pp. 52–58.]
- Horwath, Alexander: The Market vs. the Museum. *Journal of Film Preservation* (2005) no. 70. pp. 5–9.
- Jamieson, Krista: Ethical Film Restoration and Concepts of „Original”. *Journal of Film Preservation* (2015) no. 93. pp. 11–16.
- Jenkinson, Brian: The Restauration of Archives Using Digital Techniques. *Journal of Film Preservation* (1997) no. 54. pp. 35–39. [Magyarul: Jenkinson, Brian: Digitális technológia alkalmazása filmarchívumokban. (trans. Farkas Csaba) *Filmspirál* (1999) no. 5. pp. 143–149.]
- Kilcoyne, Sean Patrick: You Shouldn't Have Been that Sentimental: Film Restoration Ethics in Hitchcock's *Vertigo*. *Journal of Information Ethics* (2010) no. 1. pp. 57–73.
- Koerber, Martin: Notes on the Proliferation of *Metropolis* (1927). *The Moving Image* (2002) no. 1. pp. 73–89.
- Kurutz Márton: A 9,5 mm-es filmek átmentése a Magyar Nemzeti Filmarchívumban. *Filmkultura Online* (2001) <https://filmkultura.hu/regi/2001/articles/essays/amatorfilm.hu.html>
- Lipman, Ross: The Gray Zone: A Restorationist's Travel Guide. *The Moving Image* (2009) 2. pp. 1–29.
- Mattock, Lindsay Kistler: From Film Restoration to Digital Emulation: The Archival Code of Ethics in the Age of Digital Reproduction. *Journal of Information Ethics* (2010) no. 1. pp. 74–85.
- Matuszewski, Boleslaw: A történelem új forrása. (trans. Dávid Csaba) *Filmspirál* (2000) no. 23. pp. 23–28.
- Meyer, MarkPaul: Ethics of Archive Film Restoration Using New Technology. *Image Technology* (1996) no. 8. pp. 10–12.
- Munro, Emily: Living Proof: Exploring the Climate Crisis through Archive Footage. *Journal of Film Preservation* (2022) no. 106. pp. 12–22.
- Nikolaidou, Elli – King, Harrison – Coley, David: Archive Film Stores in the Global South: Can they Combine Film Preservation with Sustainability? *Journal of Film Preservation* (2021) no. 104. pp. 41–47.
- Perjési Zsuzsa: A néma híradók megújulnak. *Filmspirál* (2001) no. 2. pp. 24–31.
- Pescetelli, Marco: Textual Criticism, Hermeneutics and the Restoration of Silent Films. *Iris* (2012) no. 1. pp. 1–13.
- Prelinger, Rick: Archives and Access in the 21st Century. *Cinema Journal* (2007) no. 3. pp. 114–118.
- Ricci, Steven: Saving, Rebuilding, or Making: Archival (Re)Constructions in Moving Image Archives. *The American Archivist* (2008) no. 71. pp. 433–455.
- Russell, Cathrine: The Restoration of The Exiles: The Untimeliness of Archival Cinema. *Screening the Past* (2012) no. 34. <http://www.screeningthepast.com/2012/08/the-restoration-of-the-exiles-the-untimeliness-of-archival-cinema/>
- Sarikakis, Katharine – Kolokytha, Olga – Rozgonyi, Krisztina: Copyright (and) Culture: The Governance of Audiovisual Archives. *Info* (2016) no. 6. pp. 42–54.
- Schaefer, Eric: In Focus: The 21st Century Archive. *Cinema Journal* (2007) no. 3. pp. 109–114.
- Shuaib, Keith: Copyright and Film Restoration. *Journal of Film Preservation* (2015) no. 92. pp. 9–14.

- Stoddard, Matthew: The Virtual Metropolis: Restoration as Simulacrum. *Canadian Journal of Film Studies* (2013) no. 2. pp. 2–18.
- Thompson, Kristin – Bordwell, David: Film Scholars and Film Archives. *Bulletin FIAF* (1992) no. 45. pp. 38–43. [Magyarul: Thompson, Kristin – Bordwell, David: Filmet kutatók és filmarchívumok. (trans. Gál Péter) *Filmspirál* (2000) no. 1. pp. 19–29.
- Torma Galina: One-Hundred-Year-Old Hungarian Newsreels – The Latest Research. *Journal in Film Preservation* (2020) no. 103. pp. 118–128.
- Tsuneishi, Fumiko: Resisting Xenophobia: Restoring *Die Stadt ohne Juden*. *Journal of Film Preservation* (2021) no. 105. pp. 115–125.
- Turci, Arianna: The Use of Digital Restoration within European Film Archives: a Case Study. *The Moving Image* (2006) no. 1. pp. 111–124.
- Skare, Roswitha: Digital Film Preservation: The Search for the Original. *Proceedings from the Document Academy* (2017) no. 2. pp. 1–8.
- Uricchio, William: Archives and Absences. *Film History* (1995) no. 3. pp. 256–263.
- Wallmüller, Julia: Criteria for the Use of Digital Technology in Moving Image Restoration. *The Moving Image* (2007) no. 2. pp. 78–91.
- Walsh, David: How to Preserve Your Films Forever. *The Moving Image*. 8 (2008) no. 1. pp. 38–41.
- Cherchi Usai, Paolo: *Cultural Memory and the Digital Dark Age*. London: British Film Institute, 2001.
- Cherchi Usai, Paolo: *Silent Cinema: a Guide to Study, Research and Curatorship*. London: British Film Institute, 2019.
- Cherchi Usai, Paolo – Francis, David – Horwath, Alexander – Loebenstein, Michael (eds.): *Film Curatorship: Archives, Museums, and the Digital Marketplace*. Vienna: Synema, 2008.
- Decherney, Peter: *Imagining the Archive: Film Collecting in America Before MoMA*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2001.
- de Klerk, Nico: *Showing and Telling: Film Heritage Institutes and Their Performance of Public Accountability*. Vienna: Ludwig Boltzmann Institute for History and Society, 2017.
- Derrida, Jaques: *Az archívum kínzó vágya. Freudi impresszió* (trans. Bereczki Péter). Ernst, Wolfgang: *Archívumok morajlása: rend a rendtelenségéből*. (trans: Lénárt Tamás). Budapest: Kijárat, 2008
- Edmondson, Ray: *Audiovisual Archiving: Philosophy and Principles*. Third Edition. Paris – Bangkok: United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization – UNESCO Bangkok Office, 2016.
- Enticknap, Leo: *Film Restoration: The Culture and Science of Audiovisual Heritage*. Basingstoke, UK: Palgrave Macmillan, 2013.
- Erdogan, Nezhil – Kayaalp, Ebru (eds.): *Exploring Past Images in a Digital Age. Reinventing the Archive*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2023.
- Fossati, Giovanna: *From Grain to Pixel: The Archival Life of Film in Transition*. Third Revised Edition. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2018.
- Fossati, Giovanna – van den Oever, Annie (eds.): *Exposing the Film Apparatus: the Archive as a Research Laboratory*. Amsterdam University Press, 2016.
- Foucault, Michel: *A tudás archeológiája*. (trans. Perczel István) Budapest: Atlantisz, 2001.
- Frick, Caroline: *Saving Cinema: The Politics of Preservation*. New York: Oxford University Press, 2011.
- Forgács Iván (ed.): *A Filmarchívum. A Magyar Nemzeti Filmarchívum története a kezdetektől napjainkig*. Budapest: Magyar Nemzeti Filmarchívum, 2009.
- Gracy, Karen: *Film Preservation: Competing Definitions of Value, Use, and Practice*. Chicago: Society of American Archivists, 2007.

Könyvek

- Amad, Paula: *Counter-Archive: Film, the Everyday, and Albert Kahn's Archives de la Planète*. New York – Chichester: Columbia University Press, 2010.
- Blot-Wellens, Camille (ed.): *Brown, Harold: Physical Characteristics of Early Films as Aids to Identification*. (New expanded edition) Brussels: FIAF, 2020.
- Bosma, Peter: *Film Programming: Curating for Cinemas, Festivals, Archives*. London – New York: Wallflower Press – Columbia University Press, 2015.
- Bowser, Eileen – Kuipe, John (eds.): *A Handbook for Film Archives*. Brussels: FIAF, 1980.
- Cere, Rinella: *An International Study of Film Museums*. London and New York: Routledge, 2021.
- Cherchi Usai, Paolo: *The Death of Cinema: History,*

- Head, Anne: *A True Love for Cinema: Jacques Ledoux, Curator of the Royal Film Archive and Film Museum of Belgium, 1948-1988*. The Hague, Netherlands: Universitaire Pers Rotterdam, 1988.
- Houston, Penelope: *Keepers of the Frame: The Film Archives*. London: British Film Institute, 1994.
- Jones, Janna: *The Past Is a Moving Picture: Preserving the Twentieth Century on Film*. Florida: University of Florida, 2012.
- Lajta Andor: *A Filmarchívum és Filmmúzeum emlékirata*. Budapest, 1953. Kézirat.
- Lameris, Bregt: *Film Museum Practice and Film Historiography*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2017.
- Marlow-Mann, Alex (ed.): *Archival Film Festivals. Volume 5. of Film Festival Yearbooks*. St Andrews, UK: St Andrews Film Studies, 2013.
- Matuszewski, Bolesław: *Une nouvelle source de l'histoire. Création d'un dépôt de cinématographie historique*. Paris: 1898.
- Mazzanti, Nicola (ed.): *Digital Agenda for the European Film Heritage: Challenges of the Digital Era for Film Heritage Institutions*. Final report prepared for the European Commission, DG Information Society and Media, 2011.
- McGreevey, Tom – Yeck, Joanne L.: *Our Movie Heritage*. New Brunswick, NJ: Rutgers University Press, 1997.
- Meden, Jurij: *Observations on Preserving and Exhibiting Cinema in the Early 21st Century*. Vienna: Synema, 2021.
- Myrent, Glenn – Langlois, Georges P.: *Henri Langlois: First Citizen of Cinema*. Paris: Editions Denoël, 1986.
- Nissen, Dan – Richter Larsen, Lisbeth – Christensen, Thomas C. – Stub Johnsen, Jesper (eds.): *Preserve Then Show*. Copenhagen: Danish Film Institute, 2002.
- Noordegraaf, Julia – Hediger, Vizenz – Saba, Cosetta – Le Maître, Barbara (eds.): *Preserving and Exhibiting Media Art: Challenges and Perspectives*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2013.
- Op den Kamp, Claudy: *The Greatest Films Never Seen: The Film Archive and the Copyright Smokescreen*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2018.
- Parth, Kerstin (ed.): *Work/s in Progress: Digital Film Restoration Within Archives*. Vienna: Synema, 2013.
- Pelletier, Louis – Stoeltje, Rachael (eds.): *Tales from the Vaults: Film Technology over the Years and across Continents*. Brussels: FIAF – Techné, 2023.
- Read, Paul – Meyer, Mark-Paul (eds.): *Restoration of Motion Picture Film*. Oxford: Butterworth-Heinemann, 2000.
- Roud, Richard: *A Passion for Films: Henri Langlois and the Cinémathèque Française*. New York: Viking, 1983.
- Russell, Catherine: *Archiveology: Walter Benjamin and Archival Film Practices*. Duke University Press, 2018.
- Siewert, Senta: *Performing Moving Images. Access, Archives and Affects*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2020.
- Sitton, Robert: *Lady in the Dark. Iris Barry and the Art on Film*. New York: Columbia University Press, 2014.
- Slide, Anthony: *Nitrate Won't Wait: A History of Film Preservation in the United States*. Jefferson, NC: McFarland, 1992.
- Smither, Roger – Surowiec, Catherine A. (eds.): *This Film Is Dangerous: A Celebration of Nitrate Film*. Brussels: FIAF, 2002.
- Szabó György (ed.): *Magyar Filmtudományi Intézet és Filmarchívum 1957–1982*. Budapest: Magyar Filmtudományi Intézet, 1982.
- Thompson, Frank T.: *Lost Films: Important Movies That Disappeared*. Secaucus, NJ: Carol Pub. Group, 1996.
- The Film Preservation Guide: The Basics for Archives, Libraries, and Museums*. San Francisco: National Film Preservation Foundation, 2004.
- Torlasco, Domietta: *The Heretical Archive: Digital Memory at the End of Film*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2013.
- Waldman, Harry: *Missing Reels: Lost Films of American and European Cinema*. Jefferson, NC: McFarland, 2008.
- Wasson, Haidee: *Museum Movies: The Museum of Modern Art and the Birth of Art Cinema*. Berkeley: University of California Press, 2005.

Szakmai folyóiratok

- IASA Journal*. (Kiadó: International Association of Sound and Audiovisual Archives)
- Journal of Film Preservation*. (Kiadó: International Federation of Film Archives [FIAF])
- The Moving Image*. (Kiadó: Association of Moving Image Archivists [AMIA])

Online bibliográfiák

Film Preservation and Restoration – Oxford bibliography
www.oxfordbibliographies.com › obo-9780199791286

Reel Heritage: Film Archives and Scholarship Selected
Bibliography, assets.ctfassets.net › Bibliography

Audiovisual archive literature: select bibliography
[https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/
pf0000092444](https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000092444)

Glosszáriumok

FIAF Glossary of Filmographic – Terms, <https://www.fiafnet.org/pages/E-Resources/Glossary.html>

IASA – Cataloguing Rules Appendix D. Glossary, <https://www.iasa-web.org/cataloguing-rules/appendix-d-glossary>

National Archives – Archival Formats: Glossary of Terms,
www.archives.gov/preservation/formats/glossary.html

The National Film and Sound Archive - Preservation
Glossary, [https://www.nfsa.gov.au/preservation/
preservation-glossary](https://www.nfsa.gov.au/preservation/preservation-glossary)

UNESCO – Glossary of Terms Related to the Archiving
of Audiovisual Materials, [https://webarchive.unesco.
org/20160908215803/http://portal.unesco.org/ci/fr/
files/7746/10448729330glossary.pdf/glossary.pdf](https://webarchive.unesco.org/20160908215803/http://portal.unesco.org/ci/fr/files/7746/10448729330glossary.pdf/glossary.pdf)

Szerzőink

BARKÓCZI JANKA

Filmarchivista és filmtörténész, a Nemzeti Filmintézet – Filmarchívum kutató-archivátora. Diplomáit az ELTE filmelmélet és filmtörténet, valamint az Amszterdami Egyetem Preservation and Presentation of the Moving Image képzésén, doktori fokozatát a Corvinus Egyetemen szerezte. 2019–2020-ban az Osztrák Filmmúzeum digitális-restaurátor-gyakornoka volt. Filmörökséghez kapcsolódó hazai és nemzetközi kezdeményezésekben vesz részt, oktatási projektek közreműködője, szakértője. Több filmfesztiválnak is dolgozik, mint például a Verzió Nemzetközi Emberi Jogi Filmfesztivál és a Budapesti Klasszikus Film Maraton. Rendszeresen publikál folyóiratokban, kötetekben. Kutatásának középpontjában a filmarchiválás elmélete és gyakorlata, a médiaarcheológia és a filmörökség transznacionális aspektusai állnak.

FAZEKAS ESZTER

A Nemzeti Filmintézet – Filmarchívum filmfelújítási és digitalizálási menedzsere, filmtörténész, a filmfelújítási program kidolgozója. 1983-ban végzett az ELTE magyar-könyvtár-esztétika szakán. 1984-től a FŐMO magyar filmes propagandistája, 1986-tól a Filmarchívum munkatársa, magyar játékfilmes szakreferens. 1994-től a magyar filmek filmfelújítási programfelelőse, 2017-től filmfelújítási vezetője. 2010 óta az Archívum DVD-kiadványainak szerkesztője, kiállítások és különböző projektek kurátora. Szerkesztőriporterként jegyzett kötetei: *A fény festője. Koltai Lajos operatőr* (Osiris, 2001); *Sámán. Zolnay Pál filmrendező* (MFFA, 2003). További írásai a *Filmkultúra*, a *Filmvilág*, a *Filmtett*, a *Látóhatár*, a *Metropolis*, a *Filmszem* című lapokban és más online felületeken jelentek meg.

GAZDAG GERGŐ

2000-ben született Szombathelyen. 2023-ban szerzett alapszakos diplomát az ELTE Bölcsészettudományi Karán szabadbölcészlet szakon, filmelmélet és filmtörténet specializáción. A Nemzeti Filmintézet – Filmarchívum filmkezelő és digitalizáló munkatársa.

HUSSEIN, EVIN

Az ELTE bölcsészkarának latin-német szakán végzett. 2012 óta dolgozik a Filmarchívumban, ahol a Könyvtár és a Dokumentációs gyűjtemény munkatársa. Érdeklődési területe: korai fotó- és filmtörténet, nőtörténet.

KROLIKOWSKI, DARIUS

Több hazai és külföldi mozivállalatnál dolgozott analóg, majd digitális vetítógépészként. A Moholy-Nagy Művészeti Egyetemen szerzett BA-diplomát média design szakon, az Amszterdami Egyetemen pedig mesterdiplomát a Preservation and Presentation of the Moving Image programban. 2016 óta a Blinken OSA Archivum munkatársa, az itt töltött évei alatt specializálódott az analóg audiovizuális jelek digitális megőrzésének gyakorlatára. Legfontosabb munkája itt az audiovizuális részleg digitalizációs munkamenetének megtervezése volt.

MARGITHÁZI BEJA

Az ELTE BTK Filmtudomány Tanszékének adjunktusa, korábban a PPKE, illetve a Sapientia EMTE tanára. A *Filmtett* mozgóképes havilap, majd filmes portál alapító szerkesztője (2000–2008), a *Metropolis* filmelméleti és filmtörténeti folyóirat társszerkesztője (2019–), a *Magyar film társadalomtörténete 1931–2015* kutatócsoport tagja (2015–2019). Kutatási és érdeklődési területei: klasszikus és kognitív filmelmélet, vizualitáskutatás, traumaelmélet, kortárs dokumentumfilm. Könyvei: *Az arc mozija. Középkép és filmstílus* (Kolozsvár: Koinónia, 2008); *Vizuális kommunikáció szöveggyűjtemény* (Budapest: Typotex, 2009; társszerkesztő). Magyar, angol, német és román nyelvű kritikái, fordításai és tanulmányai színházi és filmes havilapokban, magyar és nemzetközi folyóiratokban, illetve szerkesztett kötetekben jelentek meg.

MOLNÁR JÁNOS

A Nemzeti Filmintézet – Filmarchívum filmfelújítási stúdióvezetője, restaurálási és digitalizálási szakember. Diplomáját az ELTE szociológia szakán szerezte, pályáját

1990-ben a Magyar Filmlaboratórium Vállalatnál kezdte. Később a Balázs Béla Stúdióban, majd a Kodak Cinelabs Hungarynél dolgozott technikai vezetőként, és a Kodak franciaországi központjában kapott képzést. Speciális szakterülete az archív filmek színeinek restaurálási lehetőségei és különböző restaurálási módszertanok kidolgozása.

ZSÁMBOKI MIKLÓS

Szerkesztő és levéltáros a Blinken OSA Archivumban. A Magyar Képzőművészeti Egyetem kurátorszakán végzett, korábban dolgozott a Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeumban, illetve szabadúszó fordítóként, kritikusként, kurátorként tevékenykedett.

A Metropolis hivatkozási rendje

Kérjük minden szerzőnket és fordítónkat e hivatkozási rend betartására.

1. BIBLIOGRÁFIAI ADATOK

A. Folyóirat esetén:

Szerző: Cím. Folyóiratcím évfolyam (év) Szám. Oldalszám.

Pl. Polan, Dana: Cinéma 1: L'Image-mouvement. *Film Quarterly* 18 (1984) no. 1. pp. 50–52.

Külföldi szerző esetén a vezetéknev áll elől: Deleuze, Gilles.

Összevont számok esetén a **no. 1.** helyett **nos. 1–2.** áll.

Ha az évfolyamból és a számból nem derül ki egyértelműen a megjelenés időpontja (hónap, évszak), akkor azt a zárójelen belül kell jelezni: Reader, Keith: The Scene of Action is Different. *Screen* 28 (Summer 1987) no. 3. pp. 98–102.

Ha a folyóirat nem jelöli meg az évfolyamot, hanem folytonosan számozza az egyes számokat, akkor az évfolyam értelemszerűen kimarad: Deleuze, Gilles: Fragment d'un texte inédit. *Cahiers du cinéma* (Déc. 1995) no. 497. p. 28.

Napilap esetén az évfolyam és a szám megjelölése nem szükséges, a kiadás dátuma a zárójelben szerepel: Daney, Serge: Nos amies les images. *Libération* (1983. 10. 03.) p. 31.

B. Könyv esetén:

Szerző: Cím. Város: Kiadó, évszám.

Pl. Buydens, M.: *Sahara, l'esthétique de Gilles Deleuze*. Paris: Vrin, 1990.

Külföldi szerző esetén a vezetéknev áll elől: Deleuze, Gilles.

Többkötetes mű esetén a köteteket római számokkal jelöljük, a kötet szó vagy annak bármilyen nyelvű rövidítése (Vol, Tom) nélkül. Nichols, Bill (ed.): *Movies and Methods. II*. Berkeley: University of California Press, 1985.

C. Tanulmánykötet esetén:

Szerző: Cím. In: Szerkesztő (ed.): Kötetcím. Város: Kiadó, évszám. Oldalszám.

Pl.: Bogue, Ronald: Wird, Image and Sound. In: Bogue (ed.): *Mimesis in Contemporary Theory*. Philadelphia: John Benjamins, 1991. pp. 77–97.

Külföldi szerző, fordító vagy szerkesztő esetén a vezetéknev áll elől: Deleuze, Gilles.

Ha egy kötetnek több szerkesztője van, akkor **(ed.)** helyett **(eds.)** áll. Pl. May, Todd: Difference and Unity in Gilles Deleuze. In: Boundas, Constantin – Olkowski, Dorothea (eds.): *Deleuze and the Theater of Philosophy*. New York–London: Routledge, 1994. pp. 33–50.

2. SZÖVEGKÖZI HIVATKOZÁSOK

Az idézett szövegek idézőjel között, kurziválva jelennek meg, a főszöveggel folytatólagosan (tehát nincs új sor és szűkebb margó). A címeket (filmcímek, könyvek) idézőjel nélkül kérjük kurziválni. Az idézett szövegek helyét minden esetben lábjegyzetben (nem a főszövegben) kérjük megjelölni, feltüntetve az idézet oldalszámát, valamint a fordítót.

Pl. Godard, Jean-Luc: *Introduction à une (véritable) histoire du cinéma*. Paris: Albatros, 1980. Magyarul ld. Bevezetés egy (valódi) filmtörténetbe. (ford. Pacskovszky Zsolt) *Metropolis* 1(1997) no. 1. pp. 38–44. id. h. p. 38.

A szövegben korábban már hivatkozott könyvészeti adatoknál az újbóli hivatkozás esetében csak a szerző vezetéknevét, a főcímet, illetve az oldalszámot kell feltüntetni.

A rövidítések mindig kisbetűvel állnak: **cf.**, **ibid.**, **pp.** stb. Kivétel: **In.** Az oldalszámokat és a korábban feltüntetett könyvekre a bevett latin rövidítésekkel jelöljük: **ibid.**, több oldal esetén **pp. 45–46.**, egy oldal esetén **p. 4.**

Ha egy szöveg korábban megjelent magyarul, akkor azt a magyar szöveget kell idézni, kivéve ha a szerző nyomós okkal használja a saját fordítását. A magyar kiadás adatait ebben az esetben is kérjük a fordító nevével együtt feltüntetni.

A hiányos hivatkozásokat kénytelenek vagyunk kihagyni.

Vol. 27. no. 4.

Editorial board:

Yvette Bíró
Gábor Gelencsér
Tibor Hirsch
András Bálint Kovács

Editors:

Beja Margitházi
Györgyi Vajdovich
Balázs Varga
Teréz Vincze

Editor of present issue:

Janka Barkóczi
Beja Margitházi

Proofreader:

Vanda Cseh

Editorial assistant:

Helén Jordán

Contact information:

1082 Bp., Horváth Mihály tér 16.
Tel.: 06-20-483-2523
(Helén Jordán)

E-mail: metropolis@metropolis.org.hu

www.metropolis.org.hu

Editor-in-chief:

Györgyi Vajdovich

Film Archive

- 6 Introduction to the Film archive issue
- 8 *Janka Barkóczi: The art of preservation
Archive and film heritage*
- 20 *Evin Hussein: Starting from Lajta
The vicissitudes of the foundation of the Hungarian Film Archive
from the beginning to the independent institution, until 1959*
- 34 *Eszter Fazekas – János Molnár: Izzó szerelem (Buring love)
Challenges of Gasparcolor Technology in the Digital Restoration
of Gyula Macskássy Commercials*
- 42 *Janka Barkóczi – Beja Margitházi: The most delicate moving image format
Interview with Miklós Zsámboki and Dariusz Krolikowski, staff
members of the Blinken OSA Archivum*
- 50 International Federation of Film Archives Code of Ethics
(translation)
- 54 Film archive: collection, preservation, restoration, accessibility
– Selected bibliography
- 59 Authors

Metropolis is published by
Kosztolányi Dezső Cultural Foundation
Managing director: Balázs Varga

Design by Regina Szász and András Szabó Hevér
Cover design: Atelier DTP and Design Ltd.
printed by X-Site.hu Ltd.

ISSN 1416-8154