

»To je knjiga o smrti Filma. Seveda ne govori o smrti filmov, ki se še vedno odlično držijo, tako v tržnem kot kreativnem smislu. ... Prej gre za neke vrste ponorelo, veseljaško sedmino za podtalno subkulturo pogosto paranoičnih, molčečnih, ekscentričnih, obsesivnih in vselej norih zbirateljev in preprodajalcev filmskih kopij, ki so iz filmov napravili svojo lastno, zasebno religijo.«

Dennis Bartok¹

»Film je svetloba, digitalno je elektrika.«

Aki Kaurismäki

branje
Maša Peče

Smrt tisočernih rezov

A THOUSAND CUTS

THE BIZARRE UNDERGROUND WORLD
OF COLLECTORS AND DEALERS
WHO SAVED THE MOVIES

DENNIS BARTOK AND JEFF JOSEPH

A Thousand Cuts, ki jo podpišeta Dennis Bartok, nekdanji kurator Ameriške kinoteke, in Jeff Joseph, zbiratelj filmskih kopij in arhivist pri Filmskem in televizijskem arhivu UCLA, je knjiga o prvih in pravih filmskih piratih, o njihovih skrivnih zbirkah dragocenih, redkih, včasih poslednjih filmskih kopij, o njihovih bitkah z FBI in MPAA, o čudovitih skrajnostih njihove obsesije. Predvsem pa daje misliti o tem, kaj vse smo ali

bomo kmalu izgubili s tektonskim premikom od filma k digitalni tehnologiji, ki ga je sprožila želja velikih studiiev, da se znebijo stroškov produkcije, hranjenja in transporta analognih, 35-milimetrskih filmskih kopij.

Čeprav je filmska tehnologija doživela številne prelomne spremembe, kot sta prehod iz nemega v zvočni film v poznih 20. letih in zamenjava

¹ Dennis Bartok in Jeff Joseph, *A Thousand Cuts: The Bizarre Underground World of Collectors and Dealers Who Saved the Movies*, University Press of Mississippi, Jackson, MS, 2016, str. vii.

nitratnega z acetatnim celuloidom dve desetletji kasneje, je osnovni format 35-mm filmskega traku ena najbolj dolgoživih tehnoloških iznajdb. Preživel je več kot stoletje, kar je izjemen dosežek za katerokoli tehnologijo. Danes so mu dnevi šteti, umira na obroke. Snemanje na filmski trak je redko, proizvodnja filmskih kopij za kinematografsko distribucijo že skoraj nezaslišano skromno, medtem ko se obstoječe filmske kopije neizbežno razkrajajo. Preti jim vinegarjev sindrom, ki napada acetatni trak, in bledenje barv kot posledica cenejših, a nestanovitnih barvnih postopkov, zaradi katerih se filmi iz preklete ere eastmancolorja in njegovih izpeljank danes gibljejo na barvni lestvici od blede škrlatne do krvavo rdeče. Filmske kopije, kinematografski projektorji, oprema za procesiranje filmskega traku – vsi že nekaj let romajo na smetišča in v sežigalnice širom sveta. Da so se mnogi teh filmov sploh ohranili, pa je pogosto zasluga zasebnih zbirateljev, ki so filmske kopije »osvobajali« iz smetnjakov, studijskih skladišč, laboratorijev, kinematografov in včasih domov drugih zbirateljev, ter jih trgali iz kremljev uničenja in pozabe.

Povojna generacija zbirateljev in preprodajalcev filmskih kopij v ZDA, ki ji je knjiga posvečena, je v obdobju od 50. do 80. let predstavljala številčno podtalno subkulturo in široko razpreden črni trg filmskih kopij. Čeprav so bili med njimi tudi številni zvezdniki, so glavnino tega tajnega podzemlja sestavljali povsem običajni smrtniki, včasih filmski snemalci, montažerji, delavci v laboratorijih, kritiki in zgodovinarji, včasih električarji, učitelji in vozniki tovornjakov. Nekateri so se s prodajo filmskih kopij preživljali ali celo dobro služili. »Nekega božiča sem potreboval denar, pa sem poklical Hughja Hefnerja in mu rekel, 'vem, da imate radi Disneyja, jaz pa imam nekaj kopij'. Odrnil je, da ga zanima, ampak ne misli plačati več kot 1000 dolarjev za film. Najvišja cena za Disneyjeve filme se je takrat vrtela okoli 200 dolarjev,« se spominja zbiratelj Ken Kramer.²

Mnogi jih še vedno zbirajo zato, da se vrtijo. »Filmske kopije hranim, da lahko tistim, ki jih želijo pokazati, rečem 'ja'. Te filme so posneli, da bi jih ljudje gledali. In 35-mm trak je edini format, ki ga lahko brez skrbi predvajate na velikem platnu, saj vedno izgleda sijajno,« pravi režiser in strastni zbiratelj Joe Dante.³ Vsi po vrsti pa so s kopičenjem filmov hranili svoje skrajne, ekscentrične obsesije. Ena redkih zbirateljic, Hilary Hess iz Pensilvanije, je prodala družinski dom, da bi lahko v manjši hiši z večjo garažo nastanila svoja 35-milimetrska projektorja. Emil Varga, ki je bil dejaven v Arizoni 80. let, je v domači garaži predvajal filme kar s 70-milimetrskih projektorjev. Ko je umrl, so ga pokopali s filmskim kolutom.

Izjemen pomen filmskih zbirateljev pa ni le v dostopnosti filmov. V svojih zbirkah nemalokrat hranijo unikatne filmske kopije, izgubljene zaklade, edine še obstoječe nosilce filmov ali fragmentov slike in zvoka. Dobro znane so zgodbe o prestižnih najdbah, kot je dolgoletna saga Kevina Brownlowa in restavracije filma **Napoleon** (1927) Abela Gancea, pa tista o najdbi izgubljenih nitratnih filmov Georgesa Mélièsa, ki sta jih znova oživila Serge Bromberg in Eric Lange. In obstaja na stotine neznanih reševalnih akcij. Glavni kinooperater hollywoodskega Egyptian Theatre Paul Reyton je kot študent iz smetnjaka rešil 35-mm kopijo filma **Upornik brez razloga** (Rebel Without a Cause, 1955, Nicholas Ray) z magnetofonskim zapisom. Ko so pri studiu Warner Bros ugotovili, da so izgubili vse izvirne stereo elemente filma, so se k sreči lahko obrnili na Reytona. Ko so hoteli pri Disneyju v poznih 80. letih restavrirati **Fantazijo** (Fantasia, 1940), vključno s poprej cenzuriranimi rasističnimi sekvencami s črno kentavrinjo Sončnico, se je prav tako izkazalo, da so skupaj z izrezanimi prizori zavrgli vse obstoječe stereo posnetke. Izjemno redka magnetofonska kopija integralne verzije v zbirki Jeffa Josepha je sicer bolehalo za hudim vinegarjevim sindromom, toda zvočni zapis je bil nedotaknjen. Zbiratelj Wes Shank



iz Filadelfije je po naključju odkril izgubljeni prizor izvirnega **King Konga** (1933, Merian C. Cooper, Ernest B. Schoedsack), v katerem se opičjak erotično poigrava z obleko Fay Wray in žveči domorodce.

Nič manj zanimive niso zgodbe o tem, kako so se zbiratelji do teh raritet dokopali. Preprodajalec Bob DePietro je moral svoj izgubljeni zaklad, unikatno kopijo prvega filmskega eksperimenta Sergeja Eisensteina **Dnevnik Glumova** (1923), izkopati kar dvakrat – kratki film se je skrival v filmskem obzorniku Džige Vertova, ki ga je DePietro potegnil iz smetnjaka. Notorični preprodajalec Al Beardsley je 70-mm filmsko kopijo **Lawrencea Arabskega** (Lawrence of Arabia, 1962, David Lean) izmaknil kar iz kina Fairfax. Po zadnji predstavi je tja odposlal selitveni kombi pod pretvezo, da gre za studijskega kurirja. Druge izbire ni imel, kopijo je že zdavnaj prodal nekemu zbiratelju. Ken Kramer, čigar zbirka vključuje bržkone najboljšo obstoječo kopijo Premingerjevega muzikala **Porgy and Bess** (1959, Otto Preminger), je za iskanje tovrstnih raritet angažiral kar vedeževalca. Joe Dante pa je kot najstnik nabavil novo, brezhibno kopijo Hammer Films produkcije **The Revenge of**

2 Ibid., str. 41.

3 Ibid., str. 80.



Frankenstein (1958, Terence Fisher) v bledečem eastmancolorju zgolj zato, da bi jo (kajpak nezakonito) zamenjal za originalno kopijo istega filma v technicolorju iz neke izposojevalnice v Filadelfiji. Novo kopijo je na istih mestih celo zrezal in ponovno zlepil, da lastniki ne bi česa posumili. »Bili smo divji in nori,« pravi Dante. »Vse to smo počeli v prepričanju, da nikomur razen nam ni mar za te filme. In izkazalo se je, da smo imeli prav.«⁴

Hollywoodskim studiem sicer ni bilo povsem vseeno, in ko so v 70. letih nad filmske zbiratelje odposlali vse svoje biriče v podobi stanovskega združenja MPAA in zveznih agentov FBI, so se mnogi zaradi svojega hobija znašli za zapahi. Čeprav je imela na trajno preganjavo filmskih zbirateljev najbolj daljnosežen vpliv aretacija igralca Roddya McDowella, zvezdnika franšize **Planet opic** (Planet of the Apes) leta 1974, se je vse skupaj začelo tri leta poprej v mestecu Mobile v Alabami, s tožbo American International Pictures proti Evanu H.

Foremanu, zbiratelju in izdajatelju prodajnega kataloga rabljenih kopij *16mm Filmland*. Zagrizeni »copyleftist« Foreman je med sodnim procesom in nato še v knjigi pomenljivega naslova *Copywrong* opozarjal, da je neskončno podaljševanje »copyrighta«, ki so ga zahtevali filmski studii, protustavno. Ameriška ustava v skrbi za napredek znanosti in umetnosti avtorjem in iznajditeljem podeljuje izključne pravice za njihova dela z omejenim trajanjem. »Ti ljudje kradejo ameriškemu ljudstvu. To je resnično piratstvo. Zakon o avtorskih pravicah namreč ni bil napisan za posel in dobiček. Napisan je bil za državljane Združenih držav,« je Forman pričal na sodišču.⁵ Čeprav je tožbo dobil, je predvidel natanko to, kar so velika filmska podjetja izbojevala v teku naslednjih desetletij: odtegotanje pravice ljudstva do kulturnih dobrin v skupni lasti.

V luči kasnejšega video piratstva in neskončnih obzorij sodobnega digitalnega piratstva se zdi studijski

gonja zoper te posameznike skoraj komična. In hkrati sila tragična, če pomislimo, da so te neprecenljive zaklade, za katere so se na sodišču tako mrzlično borili, že v istem času množično metali proč. Dante se takole spominja zaprtja Technicolorjevega hollywoodskega laboratorija leta 1975: »Vse technicolorske kopije, ki so jih tam hranili, so bile namenjene za odpad. /.../ Kot zbiratelj sem se čutil dolžnega ukrasti čim večje število filmov, preden bi končali na dnu zaliva Santa Monica. Toda bilo je nemogoče, imeli so preveč varnostnikov. To je bila resnična tragedija. Ravno sem se preselil v Kalifornijo, in to je bil moj prvi vpogled v to, koliko je Hollywoodu mar za njegove filme.«⁶

Še ena od žrtev tako imenovanega »ustvarjalnega uničenja«, bi bržkone rekel Ronnie James, lastnik največjega zasebnega televizijskega arhiva na svetu, ki je hkrati prepričan, da družba producira novosti, ki imajo uničujoč učinek na starejše pojavnne oblike medijskih nosilcev. »Ustvarjalno uničenje je v zadnjih letih z razvojem računalniške tehnologije tako rekoč uničilo knjižno in časopisno založništvo /.../. Spodkopalo je tudi kakovost raziskovalnega dela in novinarstva. /.../ Nihče se več ne sprašuje, ali je informacija resnična ali ne, ali je sploh podkrepljena z dokazi. Splošna javnost podpre tisto, kar je najbolj poceni, hitro in enostavno.«⁷ To velja tudi za film, njegovo ustvarjanje, prikazovanje in odjemanje. Če je zbiranje filmov danes »umirajoča umetnost«, preti podobna usoda večini kinooperaterja, prikazovanju filma s filmskega traku, ne nazadnje pa tudi umetnosti gledanja filmov v izvornem formatu. Restavrirati in ohranjati ni treba le filmov, pač pa tudi filmsko publiko, občinstvo za film v kinu in film na traku. Če bomo filme prenehali gledati s filmskega traku, se ne bo le »za vselej spremenil odnos med gledalcem in podobo, med človekom in filmom.«⁸ Ta posebni odnos, ta brneča, opraskana in pogosto pordela, ta čudovito taktikalna vez s preteklostjo in našo skupno filmsko dediščino bo za vselej izginila.

6 Ibid., str. 79.

7 Ibid., str. 34.

8 Ibid., str. vii.

4 Ibid., str. 79.

5 Ibid., str. 8.