

Matic Majcen

Wim Wenders: 4K je resnica filmskega negativa

V soboto, 17. februarja 2018, je imel nemški režiser Wim Wenders v kinu Arsenal v stavbi Nemške kinoteke v Berlinu predavanje o prednostih in ovirah digitalnega restavriranja del iz svojega 50-letnega filmskega ustvarjanja. Sočasno je na Berlinalu premierno predstavil novo digitalno različico filma **Nebo nad Berlinom** (Der Himmel über Berlin, 1987), restavrirano v 4K resoluciji, ki jo je opravil pod okriljem svoje fundacije. V naslednjih odstavkih objavljamo urejeno transkripcijo Wendersovega predavanja v celoti. Izvirne fotografije, ki jih je režiser uporabljal kot gradivo ob predavanju, so nam prijazno posredovali iz Fundacije Wima Wendersa, za kar se jim lepo zahvaljujemo.

»Fundacijo Wima Wendersa sva pred šestimi leti ustanovila moja soproga in jaz. V našem fondu imamo 55 filmskih naslovov in pomemben del naše dejavnosti je restavracija teh del. Filmi, ki si jih lastimo, niso v zasebni lasti in nikoli ne bodo. So v lasti nemške javnosti. Mislim, da je to dober

način ohranjanja filmov, ker menim, da pripadajo javnemu spominu. Filmi imajo svoje življenje. Vsak, ki je film videl, je vsaj delno tudi njegov lastnik.

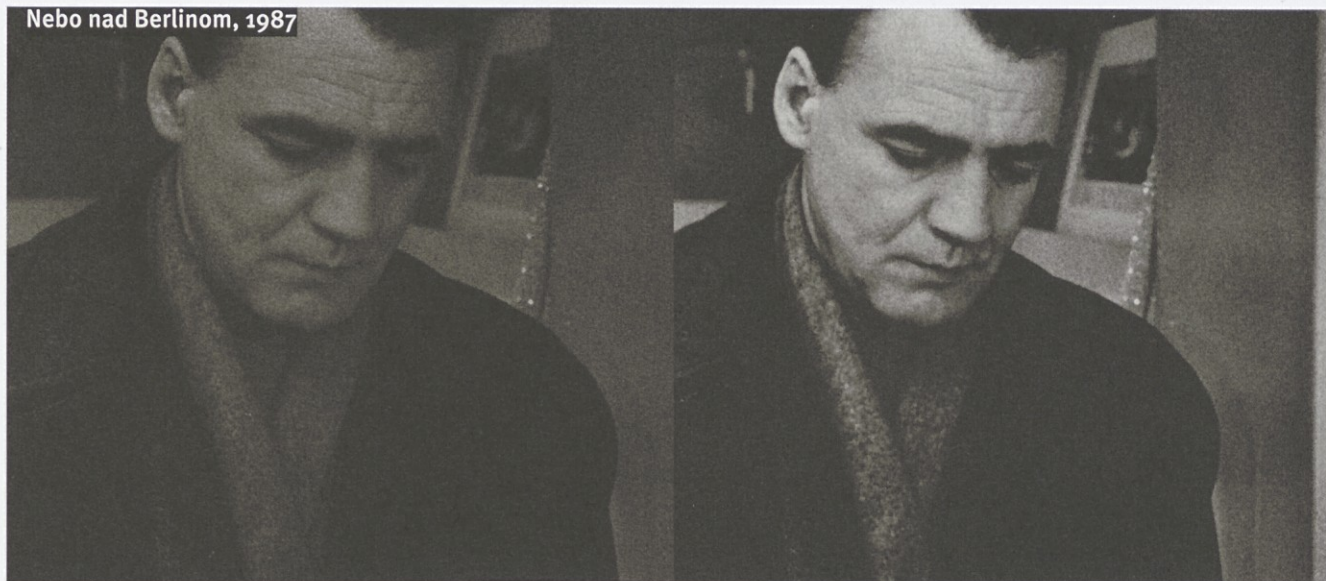
Prihodki fundacije so primarno namenjeni restavraciji filmov. Druga pomembna vloga fundacije pa je tudi podpora mladim filmarjem za inovativne projekte. Vsako leto podelimo 4 do 6 štipendij. A tokrat bom govoril predvsem o našem restavracijskem delu.

Predstavil bom tri konkretne primere restavracije mojih filmov. Najprej dveh zgodnjih, **Alice v mestih** (Alice in den Städten, 1974) in **Vratarjev strah pred enajstmetrovko** (Die Angst des Tormanns beim Elfmeter, 1972), nato pa še film **Nebo nad Berlinom** (Der Himmel über Berlin, 1987), ki smo ga v novi različici na Berlinalu premierno prikazali včeraj.

Začnimo z *Alice v mestih*, enim prvih filmov, ki smo ga obnovili v sklopu naše fundacije. Ta film je bil najbolj potreben obnove. Izšel je leta 1973, posnet je bil na 16-mm trak in nato povečan na 35 mm. Neizkušeni, kot smo bili, smo kopije – 120 jih je bilo – takrat delali neposredno iz negativa, ki je bil zaradi tega uničen. Ko smo film povečali na 35 mm, so se na njem videle vse fizične poškodbe.

Restavracije smo se zdaj lotili tako, da smo originalni negativ skenirali v 4K resoluciji. Več mesecev smo delali na retuširanju in barvni korekciji. Nova DCP različica je izšla v 2K resoluciji. Na sliki so dobro vidni razlogi, zakaj je film potreboval obnovo; lepo se vidijo poškodbe na njem. Negativ je bil katastrofalen in nisem si mislil, da ga bomo sploh lahko uporabili. Tovrstne popravke lahko opraviš samo ročno. Mnogi kadri so bili preprosto razrezani, morali smo

Nebo nad Berlinom, 1987



Nebo nad Berlinom. Desno: filmska kopija 6. generacije, ki smo jo v kinu gledali od izida do danes. Levo: Na novo pridobljeni detajli v svetlih in temnih odtenkih neposredno z izvirnega negativa.

jih ročno zlepi skupaj. Vsak rez v filmu je skakal. Perforacije sploh ni bilo. Šlo je za konkretno delo, od ene sličice do naslednje. Če vzamemo 24 kadrov na sekundo, sploh ni treba razlagati, skozi koliko kadrov smo se morali prebiti. Že v času snemanja filma sem bil frustriran, ker smo morali *Alice* snemati na 16 mm (v razmerju slike 1.37:1, op.a.). To ni bil moj izvirni namen. Zdaj smo ga prvič digitalno priredili v razmerje slike 1.66:1, kot je bilo izvirno načrtovano.

Film *Vratarjev strah pred enajstmetrovko* je imel po drugi strani zelo kratko življenje. Posneli smo ga leta 1971, ko sem imel 26 let. Bil sem neizkušen in sem vanj vstavil vso glasbo, ki sem jo želel imeti v filmu, od Roya Orbisona, Elvisa Presleyja, skupine Creedence Clearwater Revival pa do Vana Morrisona. Mislim, da nam je takrat za to glasbo uspelo pridobiti pravice za 2 leti, da smo lahko opravili omejeno distribucijo filma v kinih. Ko sem film posnel, si nisem mislil, da bo imel tako dolgo življenje. Vse se je spremenilo, ko je prejel nagrado v Cannesu in začel potovati po festivalih. Nadaljnjih pravic za predvajanje glasbe seveda nismo imeli urejenih. V tem primeru torej problem ni bil v negativu, temveč v glasbi. Nemogoče je bilo, da bi fundacija za nazaj pokrila pravice za uporabo glasbe, saj bi nas to stalo več kot sama produkcija filma. Začeli smo pošiljati pisma glasbenikom in prositi, naj nam odstopijo pravice. Ampak Elvisu ne moreš poslati pisma. Zapustil je stavbo. (*smeh*) Lep primer takšne prošnje po drugi strani predstavlja skladba Vana Morrisona. V filmu smo uporabili njegovo skladbo *Gloria*. Van Morrison je še živ, zato sem mu poslal pismo. Odgovoril mi je in v svojem pismu zapisal, da pozna moje delo in da mi pesem odstopi brezplačno. Plaćati smo morali zgolj pravne stroške. Na žalost je bilo to tudi edino takšno pismo. (*smeh*)

Problem restavriranja glasbene podlage v filmu *Vratarjev strah pred enajstmetrovko* je bil, da smo imeli v rokah samo magnetni trak z mono zvočnim miksom izpred 45 let, na katerem je bilo vse posneto skupaj v enem stlačenem zapisu, od glasbe in dialogov do zvočnih učinkov. Iz takšnega zvočnega zapisa je nemogoče izločiti samo enega izmed elementov, v našem primeru glasbo. Ko smo se pogovarjali z našim partnerjem, podjetjem DIE BASISberlin, so nam povedali, da danes vendarle obstaja digitalna tehnologija, ki omogoča, da iz takšnega zapisa odstraniš glasbo, a le pod pogojem, da nanj posnameš nove skladbe, ki imajo do milisekundne natančnosti povsem enake zvočne lastnosti kot izvirne. V filmu smo imeli 7 pesmi, za katere si nismo mogli privoščiti odkupa pravic za predvajanje, in za teh 7 smo začeli pisati nadomestne skladbe v enakem ritmu. Sestavili smo glasbeno skupino, ki je na staro glasbeno opremo zaigrala nove pesmi. Te smo nato posneli v mono zapisu, kot nekoč. Elvisova pesem *Good Luck Charm*, ki si je v nobenem primeru nismo mogli privoščiti, je postala *Halfway To Paradise* v izvedbi naše skupine Love Grove.⁴

Pri tej skladbi so bili popravki dokaj preprosti, saj v filmu prek te pesmi izgovorijo zgolj eno vrstico dialoga. Pri nekaterih drugih skladbah so bili popravki bistveno bolj zapleteni, na primer pri komadu *Walk Don't Run* skupine The Ventures. Ta pesem je v lasti korporacije, ki ji ni bilo mar, da smo neprofitna fundacija. Za uporabo skladbe v filmu so zahtevali 50.000 dolarjev. Takšne primere smo lahko razrešili s tehnologijo spektralnega popravljanja zvoka, kjer smo zvočni zapis spreminjali preko vizualiziranega zapisa zvoka. Naš zvočni inženir je postal slikar in je 2 tedna dobesedno slikal glasbo in zvoke. Nova skladba, ki smo jo posneli, nosi naslov *Space Runner*, in je morala imeti popolnoma enak ritem in druge zvočne lastnosti kot izvirna pesem. Če poslušate nov zvočni zapis v filmu, boste pod dialogom še slišali sledi izvirnega.

Skratka, vsak film je imel svoje težave. Pri *Vratarjevem strahu* ni bilo toliko fizičnih poškodb kot pri *Alice v mestih*, ampak smo se v glavnem ukvarjali z zvokom. Podobno je bilo s filmom *Ameriški prijatelj* (Der amerikanische Freund, 1977). V prvih dveh letih fundacije smo s pomočjo podjetja ARRI Film in s podporo Nemške zbornice za digitalizacijo (FFA) na ta način restavrirali 16 filmov. Večino postopkov smo financirali iz prihodkov teh filmov. Delamo z dobro ekipo, ki ima dober etični odnos in se z izvirnimi filmi ne 'zajebava', temveč jih skuša le izboljšati, kolikor je pač mogoče.

Najbolj kompleksna restavracija nas je čakala pri filmu *Nebo nad Berlinom*. Ko sem se pred več kot 30 leti lotil snemanja, sem imel idejo, da bi črno-beli in barvni film v posameznih prizorih prehajala iz enega načina v drugega. Ideja se je zdela precej preprosta. Za njeno uresničitev mi je uspelo k projektu iz pokoja privabiti direktorja fotografije Henrija Alekana, ki je z Jeanom Cocteaujem posnel *Lepotico in zver* (La belle et la bête, 1946). Alekan je bil zaljubljen v snemanje na črno-beli film. Vsak večer sva se usedla v laboratoriju in pogledala delovne kopije posnetkov, ki so bili zares veličastni. Tako dobro je bilo delati s črno-belimi filmom, da smo praktično ves proračun porabili za to, čeprav bi morali ti posnetki sestavljati zgolj polovico filma. Na koncu smo imeli za snemanje na barvni film samo še teden dni časa.

Za prehode med obema tipoma filma smo uporabljali metodo A/B, ki omogoča, da delaš zatemnitve, ne da bi poškodoval negativ. Na podlagi izvirnega negativa iz kamere smo naredili dva interpozitiva 2. generacije, enega črno-belega in enega barvnega, v katera smo vstavili zatemnitve. Ko smo ju združili, smo dobili barvni internegativ 3. generacije, kamor smo vstavili črno-bele učinke, v njem pa je bila tudi že špica. Iz tega nismo mogli delati kopij, ker mu je manjkalo nekaj elementov, zato smo naredili interpozitiv 4. generacije z vsemi črno-belimi in barvnimi prizori ter napisi, a še brez zvoka. V negativ 5. generacije smo vstavili optične zvočne sledi v različnih jezikih za posamezne nacionalne trge. Šele kopija 6. generacije je

Alice v mestih, 1974



bila tista, ki smo jo predstavili na premieri v Cannesu in kakršno so gledalci gledali v kinih po svetu.

V tem procesu nenehnega kopiranja smo veliko izgubili glede kakovosti slike. Pri vsaki naslednji generaciji filma se izgubi nekaj resolucije, kontrasta in detajlov. Alekan je ob tem zelo trpel. Kopija 6. generacije, ki so jo predvajali v kinih, je bila nekaj povsem drugega od tistega, kar smo v kameri posneli na negativ 1. generacije. Alekana je najbolj mučilo, ker tistega izvirnega črno-belega odtenka, ki ga je posnel na negativ v kameri, po 5 generacijah kopiranja preprosto ni bilo več. Črno-bela kulisa je v tem procesu dobila nov odtenek, postala je bolj rdeča ali modra. V izdelavi fizičnih kopij traku za predvajanje v kinih se je bilo preprosto nemogoče vrniti nazaj k izvirnemu odtenku, ki smo ga zajeli s kamero.

Za barvno kuliso digitalne restavracije filma *Nebo nad Berlinom* je skrbela moja soproga Donata, ki se tudi sicer ukvarja s fotografijo v črno-beli tehniki. Najprej smo naredili 4K digitalni sken izvirnega negativa in se trudili, da bi ohranili vse njegove čudovite poteze. Pri skeniranju smo simulirali zrnati značaj podobe podjetja Kodak. Medtem ko smo pri nekaterih mojih zadnjih filmih, posnetih z digitalno kamero, zrno umetno dodajali, da bi s tem nevtralizirali hladno ostrino digitalne podobe, nam tukaj tega ni bilo treba početi, saj se je zrno preneslo že s skeniranjem. Če bi ga še dodajali, bi dobili *doppelkorn* [dvojnnozrno]. (smeh) Poudariti moramo, da na izvirnem filmskem traku prizori nikoli niso naravno prehajali iz črno-bele v barvno shemo, v DCP-ju pa je ta prehod zelo gladek in povsem naraven. Številne detajle, ki smo jih s kopiranjem izgubili tako v svetlih kot temnih odtenkih, smo zdaj lahko spet obudili iz izvirnega negativa.

Ker nam je digitalno skeniranje omogočilo, da delamo z izvirnim negativom in ne z naknadnimi kopijami, je bil naš cilj pri restavraciji *Nebo nad Berlinom*, da na filmsko platno neposredno prenesemo negativ, ki smo ga med snemanjem zajeli v kamero. DCP, ki ga imamo zdaj, je celo boljši kot delovni posnetki, ki sva si jih z Alekanom vsak dan po snemanju ogledovala v laboratoriju. 4K predstavlja resnico negativa. To je najbolj zvest približek videzu filma, ki smo ga pred 30 leti s kamero posneli na filmski trak. Med delom na restavriranju filmov smo spoznali tudi drugo



plat upravljanja fundacije. Ugotovili smo, da restavriranje predstavlja zgolj polovico dela. Ob ustanovitvi institucije smo bili tako veseli, da se lahko lotimo obnove filma *Alice v mestih*, a so se pojavili vidiki, na katere sploh nismo pomislili. Ne le da smo podedovali ogromno količino fizičnih dokumentov, ki jih moramo nekje arhivirati, temveč so nam strokovnjaki takoj povedali, da bo treba nove kopije osvežiti na 4 ali 5 let, treba pa je hraniti tudi vsaj 2 kopiji vseh obnovljenih filmov, s čimer preprečimo izgubo datotek zaradi morebitnih poškodb na digitalnem mediju. To se morda sliši logično, a rad bi ponazoril, kaj to pomeni v konkretnih številkah.

35-mm kopije obnovljenih filmov bomo delali iz novih 35-mm digitalnih negativov. Če arhiviramo en takšen film, to zavzame 25 TB prostora. Ko to številko pomnožimo s 17, kolikor filmov je fundacija digitalno restavrirala do zdaj, to znese 425 TB. Če iz tega izračunamo, koliko prostora bo na koncu zasedlo vseh 55 obnovljenih filmov, pridemo do številke 1,4 petabajta. Ta številka je grozljiva.

Lahko si predstavljate, kako kompleksna in draga je hramba takšne količine podatkov, ob tem pa mora fundacija preskrbeti tako mene kot moje sodelavce, ki delajo na projektu. Podjetje Studiocanal bo film *Nebo nad Berlinom* aprila poslalo v kinematografe v obnovljeni digitalni 4K različici. Celoten projekt obnove filma nas je stal 150.000 dolarjev, od tega je fundacija plačala zgolj tretjino. Vse več filmskih ustvarjalcev se zateka k modelu fundacije, ker gre za dobro obliko, s katero ustrezno poskrbimo za dolgoročno ohranjanje filmov. S tem zapuščino in znanje prenašamo na prihodnje generacije. Vseeno pa tak projekt presega naše materialne sposobnosti, zato vas na samem koncu naprošam, da nam pomagate z donacijo. Če obiščete našo spletno stran in prispevate vsaj nekaj malega, s tem ne pomagate samo nam, temveč tudi mladim filmarjem in njihovim vznemirljivim projektom. S tem boste, tako kot Bruno Ganz v filmu, vsaj za nas tudi vi postali angeli.« E

¹ Te nove skladbe so zbrane na 10«
vinični plošči z glasbo iz filma, ki jo je
izdala režiserjeva glasbena založba
Wenders Music, op. a.