

MƠ VÀ HỒI TƯỞNG

CÁC THỰC HÀNH XOAY QUANH DI SẢN PHIM VIỆT NAM



MƠ VÀ HỒI TƯỞNG

CÁC THỰC HÀNH XOAY QUANH DI SẢN PHIM VIỆT NAM

Giới thiệu	02
1. Một số ghi chép từ Việt Nam Frank Gray	04
2. Sức mạnh của sự thiếu Đỗ Văn Hoàng	11
3. Phục chế phim: Một câu chuyện cá nhân Gerald Herman	17
4. Phim lưu trữ và các thực hành sáng tạo Frank Gray và Shona Thomson	22
5. Điện ảnh thứ năm và tư liệu tái chế Nguyễn Trinh Thi	29
6. <i>Trắng ca thợ mỏ</i> : Di sản và cộng đồng Nikki Locke	35
7. Khảo sát một số lưu trữ phim tại Hà Nội Lê Tuấn Anh và Nhóm Khảo sát của Viện Phim Việt Nam	40
8. Điện ảnh: Sức sống và tiềm năng Đỗ Thuỳ Linh	58
9. Lời kết Shona Thomson	63
Chú thích hình ảnh	66

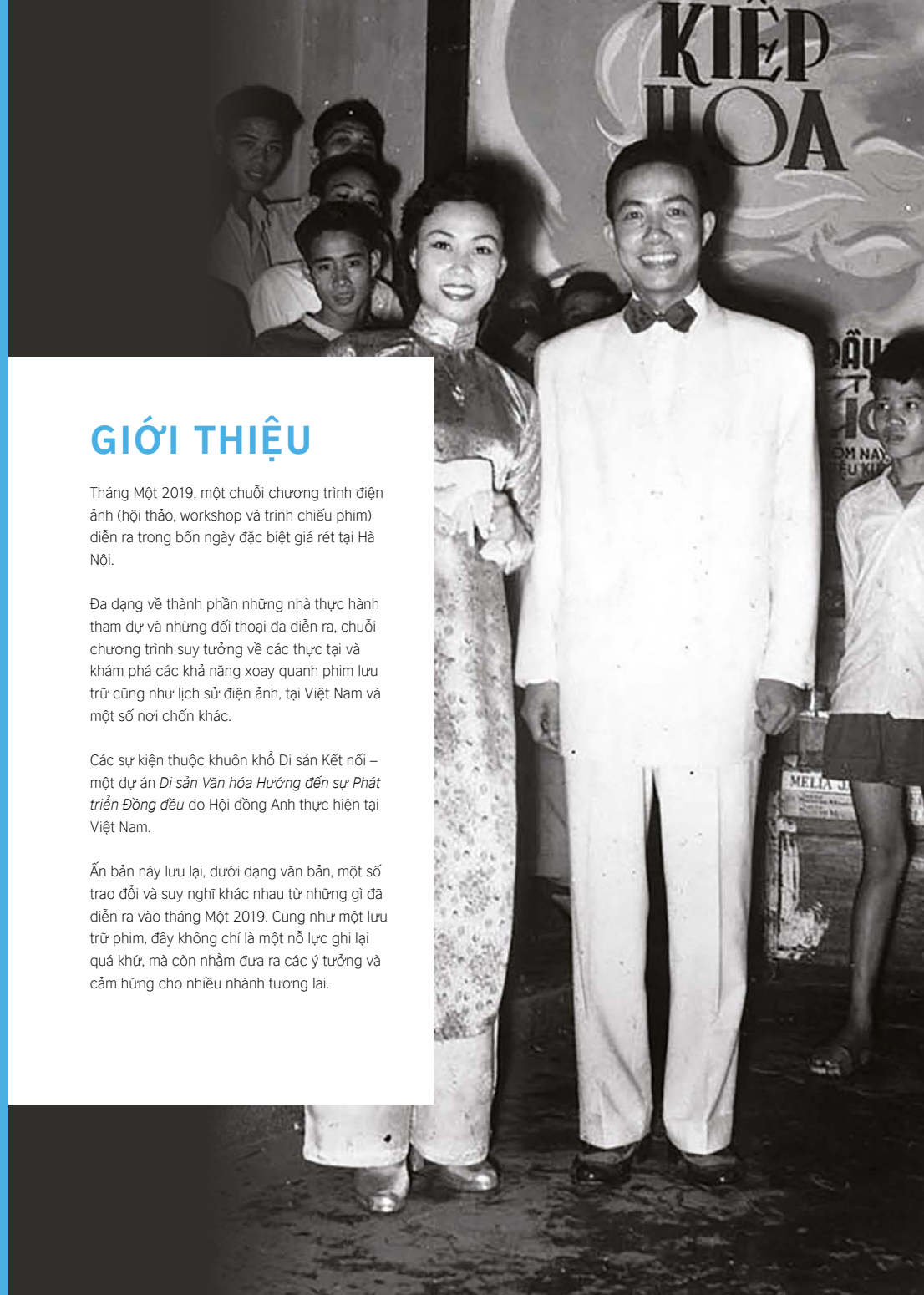
GIỚI THIỆU

Tháng Một 2019, một chuỗi chương trình điện ảnh (hội thảo, workshop và trình chiếu phim) diễn ra trong bốn ngày đặc biệt giá rét tại Hà Nội.

Đa dạng về thành phần những nhà thực hành tham dự và những đối thoại đã diễn ra, chuỗi chương trình suy tưởng về các thực tại và khám phá các khả năng xoay quanh phim lưu trữ cũng như lịch sử điện ảnh, tại Việt Nam và một số nơi chốn khác.

Các sự kiện thuộc khuôn khổ Di sản Kết nối – một dự án *Di sản Văn hóa Hướng đến sự Phát triển Đồng đều* do Hội đồng Anh thực hiện tại Việt Nam.

Ấn bản này lưu lại, dưới dạng văn bản, một số trao đổi và suy nghĩ khác nhau từ những gì đã diễn ra vào tháng Một 2019. Cũng như một lưu trữ phim, đây không chỉ là một nỗ lực ghi lại quá khứ, mà còn nhằm đưa ra các ý tưởng và cảm hứng cho nhiều nhánh tương lai.



Một số ghi chép từ Việt Nam

Frank Gray



Gần đây, tôi có vinh hạnh được mời tham gia chuỗi chương trình Phim như một Di sản Văn hóa do Hội đồng Anh tại Việt Nam tổ chức (15–18 tháng Một năm 2019), gồm một hội thảo cùng tên, chuỗi workshop chuyên môn Mơ và Hồi tưởng: Các Thực hành xoay quanh Tư liệu Lưu trữ, và một chương trình phim dành cho công chúng. Với tư cách Giám đốc của một lưu trữ phim cấp vùng tại Vương quốc Anh (Screen Archive South East, thuộc Đại học Brighton), Đồng Giám đốc một liên hoan phim (Cinecity, Brighton) cũng như một nhà nghiên cứu về lịch sử thời kỳ đầu của điện ảnh, tôi trông đợi đem đến cho chương trình những chia sẻ về văn hóa phim tại Anh, trong tương quan giữa chính sách nhà nước, các công việc của Viện Phim Anh Quốc (BFI) và những liên kết cộng sinh giữa di sản phim Anh với các mảng sản xuất, trình chiếu và giáo dục.

Đã tồn tại hơn 25 năm, mạng lưới quan hệ mang tính qua lại này (đặc biệt rõ ràng hơn với sự phát triển của chương trình Xổ số Quốc gia (National Lottery) phần nào đóng góp ngân sách cho các dự án văn hóa nghệ thuật) xoay quanh phim nhựa, băng từ, file số, cũng như sự bảo tồn và khai thác các định dạng này trong các bối cảnh mang tính giáo dục, thương mại, hoặc cộng đồng. Những quan hệ này cũng thay đổi cùng những thay đổi trong công nghệ số, hỗ trợ tích cực công tác số hóa phim (ở một chuẩn chất lượng cao) và chia sẻ tư liệu với người thực hành (nhà làm phim, nghệ sĩ và các bên trình chiếu), các giám tuyển làm việc trong mảng phim và bảo tàng, các cá nhân trong mảng giáo dục (giáo viên, sinh viên và nhà nghiên cứu), mảng du lịch, và công chúng. Qua sự xuất hiện và khai thác trên mạng Internet và ở các không gian công cộng, di sản văn hóa không chỉ đại diện cho quá khứ mà còn là một yếu tố góp phần tạo dựng các kỷ ức, câu chuyện và lịch sử. Đây là một quy trình mang tính bao trùm, đóng góp vào việc nhìn nhận mỗi cá nhân như một phần của một cộng đồng chung, với những căn tính chung.

Với tôi và những người khác hoạt động trong mảng phim tại Anh, sự nhìn nhận về vai trò văn hóa của phim và giá trị của phim đối với công chúng ảnh hưởng đến cách chúng tôi xây dựng các bộ sưu tập phim của mình và phát triển các mối quan hệ đối tác, cũng như mạng lưới người dùng và khán giả. Các lưu trữ phim luôn nhìn nhận và tôn trọng công việc của ngành công nghiệp điện ảnh và truyền hình, đồng thời, có những cộng tác chung được hai bên cùng phát triển, nhưng rõ ràng công việc của chúng tôi rất khác công việc của ngành thương mại.



Dưới góc nhìn này, thật thú vị khi có thể đóng góp vào chương trình của Hội đồng Anh và có những tiếp cận đầu tiên với văn hóa phim tại Việt Nam. Từ những ý kiến tại hội thảo Phim như một Di sản Văn hóa (Trung tâm Chiếu phim Quốc gia, Hà Nội, ngày 15 tháng Một), các trò chuyện cùng những người tham gia chương trình workshop (một nhóm các nhà làm phim, nghệ sĩ, giảng viên và sinh viên) và qua những quan sát của chính mình, tôi chia sẻ dưới đây một vài suy nghĩ về dự án và tính chất hiện tại của văn hóa phim tại Việt Nam.

Khai thác tư liệu lưu trữ



Viện Phim Việt Nam là một cơ quan lưu trữ phim rất chuyên nghiệp và là một thành viên của Hiệp hội Lưu trữ Phim Quốc tế (FIAF), với chức năng bảo tồn các bộ sưu tập phim quốc gia. Dù vậy, Viện Phim còn gặp nhiều khó khăn trong việc phát huy giá trị xã hội và văn hóa của các bộ phim, do cách tiếp cận dè dặt với các khai thác theo hướng văn hóa và sáng tạo liên quan đến tư liệu lưu trữ. Như một đại biểu tại Hội thảo phát biểu “Phim lưu trữ như vàng chôn quá sâu trong kho.” Mỗi quan ngại ở đây là, nếu các di sản không thể tiếp cận được, có nguy cơ lớn là chúng sẽ ‘chết’, không có một đời sống văn hóa. Các tư liệu lưu trữ ở Việt Nam được sử dụng chủ yếu cho các mục đích nhà nước (như trình chiếu trong các dịp lễ lớn) và không dễ để được sử dụng cho các hoạt động văn hóa hay sáng tạo.

Những khó khăn trong việc tiếp cận phim lưu trữ đến từ hai yếu tố. Thứ nhất, không dễ có được sự cho phép từ Bộ Văn hóa, Thể thao và Du lịch để sử dụng tư liệu lưu trữ cho những mục đích không liên quan đến nhà nước. Thứ hai, chi phí: trong một cuộc làm việc tại Viện Phim Việt Nam chúng tôi được biết rằng chi phí để các nhà làm phim sử dụng tư liệu lưu trữ là 12 triệu đồng cho mỗi phút tư liệu, kèm các chi phí kỹ thuật. Đây không phải là một con số cao tại Anh cho việc sử dụng tư liệu lưu trữ với mục đích thương mại, nhưng lại rất cao với các nhà làm phim và nghệ sĩ Việt Nam. Trong hoàn cảnh này, thật khó để hình dung việc một bộ sưu tập tư liệu như của Viện Phim Việt Nam có thể được sử dụng cho các mục đích văn hóa hay giáo dục.

Với việc khó tiếp cận các lưu trữ chính thống, các nguồn tư liệu khác được thảo luận tại workshop của Hội đồng Anh. Một số ví dụ: các nhà làm phim chia sẻ tác phẩm của họ cho nhau; các tổ chức như TPD tại Hà Nội chia sẻ kho tư liệu do học viên từng quay; hay kể cả việc tải về các tư liệu từ trên mạng Internet. Đây là những mô hình cộng tác thú vị và không tốn chi phí, nhưng đồng thời có những hạn chế về nguồn tư liệu để tạo nên tác phẩm mới. Việc khai thác các nguồn trên mạng Internet luôn là một khả năng nhưng tồn tại các bất cập về việc sử dụng không xin phép các tư liệu, ở độ phân giải thấp.

[TPD là một trung tâm tư nhân hoạt động về giảng dạy và trình chiếu phim, và là địa điểm diễn ra chương trình workshop. Quy định sửa đổi về bản quyền tại Việt Nam: nhà nước Việt Nam quy định qua Thông tư Số 22/2018/ND-CP ngày 10 tháng Tư năm 2018, yêu cầu các bên sử dụng tư liệu có bản quyền phải có sự đồng ý từ bên giữ bản quyền, hoặc phải có một thông báo trên phương tiện thông tin đại chúng về việc sử dụng của họ.]

Thiếu vắng ngân sách nhà nước cho phim phi thương mại

Tại Việt Nam, dường như có rất ít hoặc gần như không tồn tại các khoản ngân sách nhà nước dành cho các quy trình sản xuất, trình chiếu và lưu trữ phim không thuộc ngạch nhà nước. Nếu đúng như vậy, điều này sẽ gây ra cản trở nghiêm trọng đến sự hình thành các dự án và hoạt động tương tác với lịch sử, căn tính và ký ức, qua đó khó làm rõ được cho các tổ chức giáo dục và di sản về các giá trị sáng tạo và giáo dục của phim. Chính vì vậy, vai trò của các quỹ tài trợ như Quỹ Phim, Nhạc và Lưu trữ (FAMLAB) của Hội đồng Anh càng quan trọng.

Văn hóa phim tại Anh có một sự vận động như hiện có nhờ đóng góp của các bên liên quan trong nhiều mảng: trình chiếu, giáo dục (dạy và nghiên cứu), di sản (các bảo tàng và lưu trữ) và ngạch công nghiệp sáng tạo nói chung. Dường như tại Việt Nam không có nhiều tiền lệ trong việc tiếp cận di sản và văn hóa phim qua một hướng tiếp cận đa ngành – một điều cần thiết để văn hóa phim có thể được hỗ trợ và duy trì mà không bị lệ thuộc vào nhu cầu của ngành công nghiệp phim (‘thị trường’).

Sẽ thật khó để làm việc như một nhà sản xuất văn hóa với quá ít hỗ trợ từ nhà nước cho quá trình sản xuất và giới thiệu tác phẩm. Các nhà làm phim và nghệ sĩ trong workshop đề cập sự thiếu hụt về cơ chế và cơ hội để tạo dựng quan hệ với các nguồn lưu trữ và các tổ chức hoạt động về di sản, qua đó nói lên khó khăn trong việc sản xuất và giới thiệu tác phẩm mới. Để giải quyết vấn đề này, nhà làm phim và nghệ sĩ phải ‘tự thân vận động’: sử dụng kinh phí cá nhân để thực hiện và trình chiếu tác phẩm ở các không gian phi chính thống ở Việt Nam (ví dụ như các sự kiện không được truyền thông rộng rãi, diễn ra tại các địa điểm ‘tạm’), hoặc bên ngoài Việt Nam, hoặc trên mạng Internet (qua các trang như Youtube hay Vimeo). Rõ ràng, cần có một sự thay đổi lớn để có thể tạo ra một không gian văn hóa sáng tạo nơi những thực hành này có thể trở thành một phần trong đời sống văn hóa của Việt Nam.

Nguyễn Trinh Thi

Một trong các diễn giả khách mời tại workshop Mơ và Hồi tưởng là Nguyễn Trinh Thi. Sống tại Hà Nội, Thi là một nghệ sĩ và nhà làm phim độc lập có tiếng và đã thực hiện nhiều bộ phim ‘montage’ (hoặc phim tiểu luận) liên quan đến lịch sử điện ảnh Việt Nam cũng như cách các nhà làm phim nước ngoài trình hiện đất nước Việt Nam. Tác phẩm *Việt Nam, Một bộ phim* là một ví dụ tiêu biểu cho thực hành của cô. Như một thực hành ‘làm phim du kích’ (sử dụng các tư liệu không phép), bộ phim đại diện cho một văn hóa phim độc lập và thử nghiệm mà Trinh Thi đã góp phần xây dựng tại Hà Nội. Cùng các cộng sự, cô lập nên Hanoi DocLab, một không gian phi kiểm duyệt để hỗ trợ các nhà làm phim và tạo ra cơ hội tiếp cận các tác phẩm độc lập. Trong khuôn khổ của workshop, Trinh Thi đem đến một mô hình nhiều cảm hứng cho các sáng tạo dựa trên tư liệu lưu trữ.

[Tại Anh, thực hành của Trinh Thi sẽ được xếp vào dạng sử dụng phi lợi nhuận hợp lý trong khuôn khổ quy định bản quyền hiện hành. Quy định này áp dụng cho việc sử dụng các tư liệu có bản quyền trong các tác phẩm với mục đích phê bình. Luật bản quyền tại Mỹ có một quy định tương tự cho việc sử dụng tư liệu có bản quyền theo hướng phi lợi nhuận.]

Tiềm năng của di sản phim Việt Nam

Cùng trong khuôn khổ chương trình của Hội đồng Anh là một chùm phim được tuyển lựa kỹ lưỡng và sâu sắc, trình chiếu tại Trung tâm Chiếu phim Quốc gia trong bốn tối liên tiếp. Tại buổi chiếu cuối cùng, tôi vinh dự được xem bộ phim *Mùa ổi* (2000) với sự có mặt của đạo diễn Đặng Nhật Minh và diễn viên chính trong phim, Bùi Bài Bình. Như một bộ phim không được trình chiếu nhiều trước công chúng xoay quanh chủ đề ký ức và thay đổi, *Mùa ổi* – và việc buổi chiếu diễn ra vào năm 2019 này – biểu trưng cho những suy nghĩ và ý niệm dẫn đến chương trình này của Hội đồng Anh (lưu trữ, ký ức và lịch sử như cảm hứng cho các sáng tác mới).

Mùa ổi, cũng như các tác phẩm khác của Đặng Nhật Minh, đại diện cho một lịch sử phim đường như không được biết đến và giới thiệu nhiều ở Việt Nam. Ở nền văn hóa phim mà tôi quen thuộc, tác phẩm của một đạo diễn tầm cỡ như vậy sẽ được trình chiếu thường xuyên, kể cả ở trên mạng (hướng đến mục đích giáo dục), được tuyển lựa và giới thiệu ở nhiều nơi trên cả nước; các sách nghiên cứu, các bài báo và các phim tài liệu về sự nghiệp và tác phẩm sẽ được đặt hàng, lịch sử làm phim sẽ được ông kể lại trên phim, và tất cả các bộ phim và các bài viết về ông sẽ được lưu giữ. Một dự án như vậy ở Việt Nam sẽ đưa phim Đặng Nhật Minh thành một phần của kho di sản quốc gia và giúp đảm bảo rằng sự nghiệp và tác phẩm của ông có thể được mọi đối tượng tiếp cận dễ dàng.

‘Thị trường phim’ tại Việt Nam sẽ không bao giờ thực hiện một dự án như vậy do hoàn toàn bị lấn át bởi nhu cầu làm các bộ phim mới phục vụ cho ngành trình chiếu thương mại. Thị trường này không được thiết kế để dẫn dắt sự phát huy giá trị văn hóa của di sản phim một quốc gia.



Chính sách hiện tại

Qua những tìm hiểu ban đầu, tôi nhận thấy ở Việt Nam chưa tồn tại một văn hóa phim mà ở đó phim được sử dụng nhằm góp phần đẩy mạnh sự sáng tạo cũng như phát triển về kinh tế, giáo dục và di sản. Đồng thời, cũng chưa có những biểu đạt tự do về những lịch sử và căn tính khác. Các bộ phim giải trí nước ngoài vẫn đang chiếm lĩnh thị trường điện ảnh (chỉ 19% số phim được trình chiếu là phim nội địa, 49% là phim Mỹ) và phần lớn các rạp chiếu có sở hữu nước ngoài (ví dụ như các hệ thống rạp của CGV hay Lotte).

Dù vậy, các chính sách nhà nước có tập trung vào việc đầu tư và nuôi dưỡng ngành công nghiệp phim nội địa, với mục đích “giúp công nghiệp phim Việt Nam trở thành một ngành có ảnh hưởng trong khu vực Đông Nam Á và châu Á, qua đầu tư có chiều sâu cho sản xuất, phân phối và trình chiếu phim, cho phát triển con người, chuyển giao công nghệ, tài chính, hợp tác quốc tế và xã hội hóa các hoạt động về phim trên cả nước.”² Tôi hy vọng tầm nhìn này đang được hiện thực hóa và nhân rộng, nhằm đem đến sự nhìn nhận mới về phim và giá trị văn hóa của phim.

Mô hình tại Vương quốc Anh

Tại Anh, ngân sách từ xổ số hỗ trợ cho văn hóa phim bằng việc cung cấp vốn trong các dự án sản xuất, lưu trữ và trình chiếu phim, cũng như giúp hỗ trợ các địa điểm chiếu phim, các tour di sản liên quan đến phim cũng như các hoạt động giáo dục chuyên sâu khác. Nhờ có sự đầu tư này (cũng như các gói hỗ trợ với vốn từ ngân sách nhà nước) mà Vương quốc Anh có thể nuôi dưỡng một văn hóa phim độc lập đa dạng. Công việc của tôi trong văn hóa phim, như giám đốc một lưu trữ phim và một nhà nghiên cứu lịch sử phim, đã hoàn toàn phụ thuộc vào các tổ chức, bộ sưu tập và các tài nguyên vốn đã tồn tại và phát triển được nhờ các đầu tư này.

Văn hóa phim của Việt Nam chỉ có thể phát triển nếu một mô hình hỗ trợ nhà nước tương tự được áp dụng. Lịch sử văn hóa phim của Vương quốc Anh (không phải lịch sử ngành công nghiệp phim Anh) đã thể hiện rõ rằng ‘thị trường’ sẽ không bao giờ đem đến một văn hóa phim đa dạng, sống động, sâu sắc và có giá trị nhường vậy.

(2) Xem www.b-company.jp/en/2018/07/30/cinema-industry-in-vietnam/; ‘Chiến lược Quốc gia Phát triển các Ngành Công nghiệp Sáng tạo tại Việt Nam đến năm 2020, tầm nhìn 2030’, và ‘Chiến lược Phát triển Ngành Công nghiệp Điện ảnh Việt Nam đến năm 2020, tầm nhìn 2030 (Quyết định Thủ tướng 2156/QĐ-TT ngày 11 tháng Mười một 2013)’ - <https://en.unesco.org/creativity/policy-monitoring-platform/strategy-develop-vietnamese-film/>

Tiến sĩ Frank Gray (giám đốc, kho lưu trữ Screen Archive South East, và đồng giám đốc, Liên hoan phim Cinecity) là một nhà sử học, giám tuyển, giám đốc lưu trữ và giảng viên hoạt động trong mọi lĩnh vực liên quan đến nghiên cứu và lịch sử điện ảnh (từ những giai đoạn đầu tiên đến ngày nay). Với vốn kiến thức sâu rộng về lịch sử điện ảnh ở Brighton & Hove (Anh Quốc), tiến sĩ Gray giám tuyển các triển lãm cho Bảo tàng và Gallery Nghệ thuật Brighton (Brighton Museum & Art Gallery); cùng tổ chức Các Bảo tàng Hoàng gia (Royal Pavilion & Museums), ông cũng góp phần xây dựng một bộ sưu tập lớn liên quan đến các gương mặt điện ảnh vĩ đại nhất của thành phố Brighton. Ông cũng làm việc về các chính sách và định hướng quốc gia về di sản phim, là cựu chủ tịch của Hiệp hội Lưu trữ Phim Anh Quốc và đã gắn bó với Đại học Brighton trong hơn 30 năm.

Screen Archive South East (thuộc Đại học Brighton) là một lưu trữ phim và hình ảnh động nhà nước, lưu trữ các tư liệu ở vùng Đông Nam nước Anh. Ra đời năm 1992, kho lưu trữ này tìm, sưu tập, bảo tồn, cung cấp và quảng bá các tư liệu hình ảnh liên quan đến cuộc sống vùng Đông Nam Anh Quốc cũng như các tư liệu liên quan đến lịch sử hình ảnh động nói chung.

Screen Archive South East lưu giữ các slide hình cổ (magic lantern slide), phim, băng video và các tư liệu số. Hiện có hơn 8.000 phim và khoảng 10.000 slide hình từ thế kỷ 19, cũng như một bộ sưu tập khổng lồ các hiện vật trải dài suốt lịch sử như các loại máy quay phim hay máy chiếu.

Cinecity là một liên hoan phim thường niên dành cho điện ảnh thế giới, bao gồm các buổi chiếu phim, các chương trình liên quan đến di sản phim, các sắp đặt, và các sự kiện điện ảnh sống, với các nghệ sĩ âm nhạc và trình diễn.

www.screenarchive.brighton.ac.uk/
www.cine-city.co.uk/

Các tư liệu thêm:

1. Chuỗi chương trình Phim như một Di sản Văn hóa: www.britishcouncil.vn/en/programmes/arts/heritage-future-past/strand-2-famlab/symposiums/film-cultural-heritage/
2. Viện Phim Việt Nam: www.vienphim-vfi.org.vn/en/
3. Trung tâm Hỗ trợ Phát triển Tài năng Điện ảnh TPD: www.tpdmovie.com.vn/
4. Hanoi DocLab: www.hanoidoclab.org/
5. Quỹ Phim, Nhạc và Lưu trữ: www.britishcouncil.vn/en/programmes/arts/famlab-fund/

Sức mạnh của sự thiếu

Đỗ Văn Hoàng



Văn bản dưới đây được biên tập từ một bài nói chuyện của Đỗ Văn Hoàng diễn ra ngày 19 tháng Tám 2018 tại Six Space (Hà Nội), trong khuôn khổ dự án Di sản Kết nối của Hội đồng Anh tại Việt Nam.

I.

Phục chế phim, hiểu theo nghĩa chuyên môn trong thời đại số, là sang chuyển những cuộn phim 35mm hoặc 16mm sang định dạng lưu trữ số; và sau đó có những chỉnh sửa dựa trên file số này: phục chế lại những điểm phim bị mốc hay hư hại, bị bay màu, hay mất chi tiết, thông qua các công việc như chỉnh màu, chỉnh sáng thậm chí là hoà âm.

Ở Việt Nam, một cột mốc đáng kể trong việc giới thiệu các tác phẩm điện ảnh đến một công chúng mới và rộng hơn là bộ đĩa DVD các phim Việt Nam kinh điển, do Phương Nam Film thực hiện và phát hành vào những năm 2000. Tuy nhiên, sau khi xem các đĩa thuộc bộ DVD của Phương Nam, tôi thấy rằng ở đây không có sự chỉnh sửa hay thay đổi trên các bản phim. Cần phải thấy rằng, trong thời đại số hiện nay sự chỉnh sửa trên các file số có thể có những tác động rất rõ rệt lên các bộ phim.

Ta có nhiều ví dụ về việc một bộ phim đã được 'cứu' ra sao khi chuyển sang lưu trữ trên định dạng số: có thể kể đến *Một ngày hè tươi sáng hơn* (A Brighter Summer Day) của đạo diễn Dương Đức Xương, một trong các tác phẩm điện ảnh kinh điển nhất của Đài Loan vào thập niên 1990. Với bản phục chế sang định dạng phân giải 4K do Quỹ Điện ảnh Thế giới (World Cinema Foundation) thực hiện năm 2009, công tác chỉnh màu được thực hiện bởi chính đạo diễn nổi tiếng Vương Gia Vệ, mà theo lời của đạo diễn họ Vương, thì công việc của ông là tái hiện ánh sáng được quay vào thời điểm đó mà thôi – một sự tôn trọng đến người làm phim và phong cách làm phim của các đạo diễn xưa.

Trong những năm gần đây, công việc phục chế dựa trên các bản phim lưu trữ đang được thực hiện ngày càng nhiều, bởi những tổ chức như Criterion, hay các viện phim ở nhiều nước (như Viện Phim Anh Quốc). Tuy nhiên, có không ít những trường hợp khi việc phục chế dù mang lại cho khán giả việc thưởng thức một bộ phim chín chu về mặt kĩ thuật, lại vô tình làm bọt bặt đi tinh thần hay các lựa chọn phương tiện ban đầu của nhà làm phim.

Một ví dụ tiêu biểu là bản phục chế các tác phẩm điện ảnh của nhà làm phim người Senegal, Djibril Diop Mambéty, hay đạo diễn người Brazil Glauber Rocha, cùng một loạt các nhà làm phim từ Argentina hay Cuba – những yếu nhân của làn sóng điện ảnh Thế giới Thứ ba trong những năm 1960-1970. Được truyền cảm hứng bởi phong trào Làn sóng Mới của Pháp, họ làm phim với kinh phí thấp và các công cụ và phương tiện kỹ thuật đơn sơ, qua đó nói lên tiếng nói của những đất nước nghèo, thuộc Thế giới Thứ ba, và khắc họa một phong cách điện ảnh bản địa nhất. Sau này, khi xem các bản phục chế, tôi lại thấy rằng các bộ phim này trở thành quá đẹp, quá xa rời thực tại, làm mất đi tư tưởng và tinh thần tự do của các nhà làm phim bản địa ngày ấy, và làm đầy lên những chỗ trống rỗng đen đặc của bộ phim.

Theo tôi, phục dựng phim do đó không đồng nghĩa lấp vào hay điền vào chỗ trống, mà là giữ lại chỗ trống như là thủ pháp.

Phục dựng, hay lưu trữ phim, đó là gọi tên sự thiếu, cơ hội cho im lặng được trở mình, khám phá trở lại những hậu cảnh xã hội và nhìn ra phong cách của một thời. Điện ảnh là nghệ thuật của chi tiết của hình ảnh và âm thanh, và là sự trình hiện của nhiều yếu tố, bao gồm cả sự thiếu – những gì không có mặt. Sự thiếu có thể là lựa chọn của phong cách, là biểu hiện cảm xúc của hình ảnh được nhân bội bởi âm thanh, là những gì không được thấy nhưng vây bủa: ví dụ, như phong cách làm phim của Robert Bresson.

Như ta đã thấy, sự thiếu cũng có thể đi ra từ hoàn cảnh thời đại. Quay trở lại trường hợp của điện ảnh Việt Nam, hãy cùng xem xét một ví dụ: *Chuyến xe bão táp* của đạo diễn Trần Vũ. Bộ phim ra đời năm 1977 trong một hoàn cảnh rất đặc biệt, khi phần lớn các phim Việt Nam khi đó vẫn có một tiếng nói tuyên truyền, ca ngợi công cuộc giải phóng miền Nam, thống nhất đất nước. Một cách rất sớm sủa, *Chuyến xe bão táp* nói lên những mặt trái của xã hội Việt Nam vào thời điểm đó. Chuyện phim xoay quanh một chuyến đi lên Hà Nội, với những nhân vật điển hình, cặp vợ chồng già đưa cháu lên thăm bố mẹ, những người bộ đội từ chiến trường trở ra với những khó khăn, trắc trở họ gặp phải trong hành trình vì sự vô trách nhiệm của người lái xe, người mà ngấm ngấm móc ngoặc với đám buồn lậu.



Trong một cảnh phim, một người lính tìm cách mua một chiếc vé xe để trở về từ chiến trường. Bên cạnh các câu thoại mang tính hài hước nói lên những quan liêu và bất cập, ta có thể để ý đến phần âm thanh trong khung cảnh nhà xe: đường tiếng rất hạn chế chỉ có thể nghe được những tiếng lao xao, một vài tiếng nói không rõ ràng. Ở thời điểm đó, phần lớn các phim Việt Nam không được thu thanh trực tiếp, tiếng động được làm trong phòng thu bằng các kĩ thuật cơ bản, chắt chiu; còn bản hoà âm cuối cùng ta thấy trên phim âm thanh thường thiếu sinh động, ít tính điện ảnh, chỉ là phần thêm vào để minh hoạ cho điện ảnh, ít khi nào có tính chất tự sự. Tuy vậy, đôi khi qua sự thiếu vắng của công cụ làm hiện lên sự thiếu thốn của rất nhiều mặt khác trong xã hội một thời, ta thấy được và sờ được vào cái thiếu thốn của thời ấy, qua đó nghe được những tiếng động của lương tâm.

Tương tự, ở một cảnh phim khác của phim, 'chuyến xe bão táp' đi qua một khu vực với địa hình mấp mô. Thay vì những âm thanh của môi trường xung quanh, điều duy nhất ta nghe thấy được là tiếng các vật dụng thô sơ của hành khách rơi xuống: cặp lồng, nồi niêu xoong chảo, những vật dụng tiêu biểu cho cả một giai đoạn bao cấp khốn khó. Ở đoạn cao trào của phim, cô bé cháu gái bị sốc và ốm phải chuyển sang chiếc xe cấp cứu, đạo diễn dựng song song với một chuyến xe khác có người giám đốc hàng xe nói về việc làm thế nào để cải thiện đời sống cho những người lái xe. Tiếng còi hú của xe cấp cứu lớn hơn tất cả các tiếng còn lại, nếu nói về logic, điều đó có thể khá sai: ở một cảnh phim nội với bối cảnh bên trong xe của người giám đốc, ta lại không thể nghe thấy tiếng động cơ xe, hay những âm thanh khác bên trong, mà chỉ nghe được tiếng âm thanh từ xe cấp cứu. Rõ ràng, ở đây thiếu đi rất nhiều các đường âm thanh hỗ trợ, và sự lựa chọn có thể nói là duy nhất của đạo diễn, là sử dụng âm thanh nào để nói lên được bản chất rõ ràng của cảnh phim: một tiếng gọi của đạo đức vốn không được cất lên thành lời, những mâu thuẫn xã hội được miêu tả rất tinh tế.

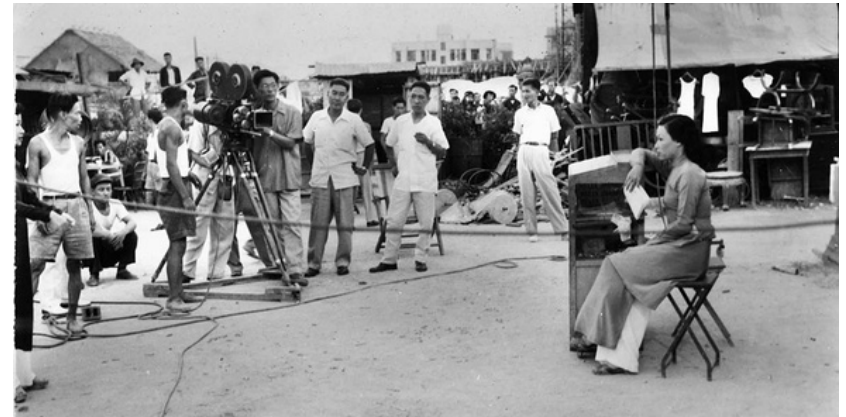
II.

Ở phần còn lại của bài viết, tôi muốn giới thiệu một ý tưởng dự án của một người đồng nghiệp, nhà làm phim Lê Kim Hưng. Trong dự án này, 'phục dựng' phim được nhìn nhận như một ngôn ngữ điện ảnh.

Sau khi có dịp xem *Kiếp hoa*, một bộ phim thuộc giai đoạn đầu của điện ảnh Việt Nam, cũng là bộ phim hoàn chỉnh và có tiếng nói đầu tiên của miền Bắc, Lê Kim Hưng có ý tưởng quay lại hoàn toàn phần hình ảnh mới, nhưng giữ nguyên âm thanh của bộ phim gốc. Không đặt câu hỏi trực tiếp cho Lê Kim Hưng, tuy nhiên tôi đặt ra các câu hỏi cho mình về lựa chọn của anh với bộ phim tương lai, nếu được thực hiện.

Kiếp hoa là bộ phim đầu tiên của Việt Nam được thu thanh trực tiếp, thực hiện vào năm 1953 và phát hành vào năm 1954. Tại Việt Nam, bộ phim mới được tìm lại không lâu và trình chiếu tám năm trước đây. Phim là câu chuyện xoay quanh những cuộc di tản và kiếp bể dâu trong bối cảnh xã hội thời ấy, khi nhiều thanh niên đứng trước sự lựa chọn giữa hư vô hiện sinh, hay trở thành một người cách mạng. Hà Nội ngày ấy là Hà Nội đã trở thành một huyền thoại hào hoa có lẽ chẳng bao giờ còn nữa. Với phần hình ảnh của phim, ngoại cảnh được quay ở Việt Nam, chủ yếu ở Hà Nội và một số tỉnh phía Bắc, còn nội cảnh được quay ở Hong Kong. Kịch bản phim của Trần Lang (hay Trần Viết Long), chủ đoàn cải lương Kim Chung, cũng là nhà sản xuất của phim; còn đạo diễn và quay phim là người Hong Kong.

Khi xem phim, lập tức ta nhận ra một khía cạnh tồn tại lâu bền trong biểu hiện diễn xuất của diễn viên Việt Nam là cách dài từ, nhấn nhá rõ âm rõ chữ, luyện lấy giả thanh rất đặc trưng sân khấu truyền thống của Việt Nam. Về mặt thẩm mỹ, cách diễn xuất này trong *Kiếp hoa* là một thủ pháp hợp lý, bởi các diễn viên đều được đào luyện về kỹ thuật cải lương hay chèo một cách chuẩn mực – họ đều những nghệ sĩ tiếng tăm, ban ngày đi đóng phim, còn tối diễn sân khấu. Về âm thanh, có thể nhận ra bộ phim chỉ trực tiếp thu thanh các giọng nói, các cảnh nội, những màn biểu diễn sân khấu. Nhạc phim, những ngoại cảnh khẩu hình và tiếng nói không khớp hoàn toàn, ngoài ra âm nền không phong phú, tiếng động cơ bản thuộc ranh giới, còn âm thanh ngoài ranh giới chuyển kể không nhiều và không dày.



Với những lựa chọn biểu hiện như vậy, người làm phim đã không để *Kiếp hoa* thành một phim nhạc kịch, và không nhằm đến mục tiêu nhạc kịch. Mọi diễn biến cao trào của phim được thể hiện qua diễn biến nội tâm, vận động sự kiện, và cấu trúc cảnh huống. Sự thiếu những âm thanh thực trong phim phần nào mô tả chính xác thực tại của Hà Nội ngày đó, sự im lặng nói nhiều hơn tất cả, mỗi tiếng động dù nhỏ nhất luôn khiến người ta phải giật mình, bởi biết đâu đó là tiếng súng từ trong bóng tối.

Kiếp hoa lựa chọn lấp đầy không gian đáng sợ ấy bằng nhạc nền. Những bản Tân nhạc Việt Nam lãng mạn làm những nét hào hoa của Hà Nội những năm 1950 gần như được tái hiện trọn vẹn cảm xúc, tiếng hát đắm đuối như thể lần cuối giả biệt thế giới hoa mộng, một sự muốn quên một lần nữa. Tính chất nhạc nền sử dụng trong *Kiếp hoa* có tính tràn lấn.

Về bản chất, *Kiếp hoa* không có ngôn ngữ điện ảnh phong phú, dàn cảnh sơ sài, không có yếu tố về phong cách phim, không tồn tại nhịp điệu về hình ảnh thông qua yếu tố dựng phim, *Kiếp hoa* thoát lên tính ngẫu thơ trong cách ghi hình, thể hiện mong muốn ghi lại được càng nhiều càng tốt các hình ảnh đẹp trong một dự cảm lụi tàn về Hà Nội; giá trị tư liệu nhiều hơn giá trị nghệ thuật.

Nếu thực hiện ý tưởng 'làm lại' *Kiếp hoa*, Lê Kim Hưng sẽ vấp phải vấn đề muôn thuở của phim thời kì Việt Nam: bối cảnh, hay chính là sự thiếu. *Kiếp hoa* có rất nhiều bối cảnh ngoại tại Hà Nội: hồ Gươm, hồ Trúc Bạch, khu Ngũ Xá, Châu Long, v.v., và rõ ràng không thể có cách nào quay được những bối cảnh này vào bây giờ, để làm toát lên không khí thập niên 1950. Với các phim nước ngoài, sẽ có một lựa chọn trong việc tận dụng công nghệ CGI để tái hiện trong trường quay các bối cảnh xưa. Dù vậy, đây không phải là một lựa chọn khả thi tại Việt Nam hiện tại.

Vậy nên, một lần nữa, trong một bối cảnh khác, sự thiếu trong điện ảnh thúc giục nhà làm phim phải vượt qua thực tại, bởi phim ảnh không nên và không thể là sự minh họa thực tại, oằn mình dưới sức nặng của thực tại. Trong viễn kiến cá nhân của mình, tôi mong tác giả sẽ làm lại bộ phim thông qua một cách xử lý mang tính hội họa nghệ thuật, có thể trong hình thức của một vở kịch, tất cả những khung cảnh của năm 1953 sẽ được vẽ lại theo phong cách tối giản mang hơi hướng nghệ thuật đương đại. Việc chuyển dịch bối cảnh thật vào bối cảnh hội họa sẽ mang đến cho chúng ta những mô tả của thực tại năm 1953 – trong khung cảnh ấy, người diễn viên sẽ tự tìm vai diễn của mình, thay vì được định hình bởi một phong cách diễn từ trước. Họ sẽ được dẫn dắt bởi âm thanh.

Tôi nghĩ rằng, một người làm phim khi chọn phong cách này sẽ giúp tìm lại cho phong cảnh xưa một màu sắc, hình khối, kết cấu phù hợp với tâm hồn người nghệ sĩ xưa. Sự hòa điệu về âm thanh và hình ảnh phim có chức năng như một cuộc 'đi tìm thời gian đã mất', bằng tưởng tượng, và ở đó âm thanh là dư âm của thời gian ấy (và *Dư âm* của nhạc sĩ Nguyễn Văn Tý cũng là bài hát chủ đề của *Kiếp hoa* 1953). Phong cách này cũng sẽ tạo ra một sự giãn cách trong ngôn ngữ điện ảnh: người xem sẽ luôn ý thức được mình đang xem một bộ phim phục dựng; họ ở rất xa các tình cảm thật đang diễn ra trên phim, họ ý thức được về Hà Nội như một thành phố không ngừng được hủy hoại, không ngừng được tái sinh. Chỉ có những tiếng động, âm thanh, giọng nói của quá khứ, trong một dịp may mắn hiếm hoi của thời đại số được bảo toàn một cách thơ ngây và trọn vẹn.

Trên đây chỉ là một đề xuất cho cách bảo tồn phim *Kiếp hoa* của tôi. Tôi hy vọng, trong bất cứ hình thức nào, việc bảo tồn và lưu trữ phim luôn luôn cần gọi lên một khả thể về ngôn ngữ điện ảnh: việc phục chế phim, do đó, cần được bắt đầu với sự nghiên cứu về ngôn ngữ điện ảnh của thời kì một bộ phim được làm, để không làm mất đi chính sự thiếu của phim. Với một bộ phim cũ trong một thời đại khi chúng ta có quá nhiều khả năng tạo ra các thay đổi, rất có thể các chỗ trống sẽ được lấp đầy, trong khi chính các chỗ trống này mới là điện ảnh.

Đỗ Văn Hoàng sinh năm 1987, tốt nghiệp Biên kịch tại Đại học Sân khấu - Điện ảnh Hà Nội. Các tác phẩm cá nhân của anh bao gồm: *Phía dưới móng nhà* (phim tài liệu ngắn, 17'), *Đảo ngọc* (phim tài liệu ngắn, 17'), *Một bộ phim trên ghế sofa* (phim ngắn, 17'), *Tôi muốn rao lên* (phim ngắn, 20'), *False Brillante* (phim ngắn, 22'), *Sương lặn* (hợp tác với Art Labor, đồng đạo diễn với Trương Quế Chi, 40'). Các tác phẩm của anh từng được trình chiếu tại Hanoi Docfest (Việt Nam), Liên hoan phim Yamagata (Nhật Bản), Trung tâm Pompidou (Pháp), Hội thảo Phim nghệ sĩ Châu Á trong khuôn khổ chương trình EXPERIMENTA tại Liên hoan phim London, Bảo tàng Thời đại (Times Museum, Trung Quốc), v.v..

Các tư liệu thêm:

1. Criterion: www.criterion.com/
2. Một ngày hè tươi sáng hơn: www.criterion.com/films/28596-a-brighter-summer-day/
3. Hãng phim Phương Nam: www.pnfilm.com.vn/film.php?cid=14/

Phục chế phim: Một câu chuyện cá nhân

Gerald Herman



Văn bản dưới đây được biên tập từ phần nói chuyện (qua ứng dụng Skype) cùng Gerald Herman trong khuôn khổ workshop Mơ và Hồi tưởng (16–18 tháng Một 2019).

Trong những năm tháng tìm kiếm một dự án lâu dài và ý nghĩa tại châu Á, tôi đến Việt Nam vào năm 1993, đặt chân đến Thành phố Hồ Chí Minh. Vừa là một người yêu phim lẫn một nhà làm phim, tôi háo hức tìm xem các bộ phim truyện Việt Nam, cả kinh điển lẫn đương đại. Dường như cả hai nhóm phim này đều rất hiếm ở Thành phố Hồ Chí Minh thời điểm đó, nhưng tôi lại biết được và rất ấn tượng với bộ phim truyền hình nhiều tập *Đất Phương Nam* do Đài truyền hình Thành phố Hồ Chí Minh sản xuất. Cho dù quay trên băng video BetaCam, các phân kịch bản, diễn xuất và đạo diễn của phim (do Nguyễn Vinh Sơn đảm nhận) được thực hiện rất tốt. Tôi ấn tượng đến mức tìm cách để có được quyền sản xuất và phân phối một bộ đĩa DVD với phụ đề tiếng Anh (cho toàn bộ 11 tập phim, mỗi tập một tiếng).

Được biết rằng từ khi chiến tranh bắt đầu, phần lớn các dự án điện ảnh được thực hiện ở Hà Nội, tôi chuyển đến đây vào năm 1998 và bắt đầu hỏi tất cả bạn bè của mình rằng họ có thể cho tôi biết về những bộ phim và đạo diễn Việt Nam mà họ mến mộ.

Đặng Nhật Minh có lẽ là cái tên được nhắc đến nhiều nhất, đặc biệt liên quan đến một bộ phim mà nhiều người cho rằng là phim Việt Nam hay nhất họ từng xem: *Bao giờ cho đến tháng Mười*. Tôi tìm gặp được đạo diễn Minh và hỏi xin một bản phim của *Bao giờ...*, nhưng ông không có: “Tôi không giữ bản nào, anh chắc phải tìm kiếm thêm, nhưng tôi có một bản BetaCam của một phim khác – *Thương nhớ đồng quê* – do một kênh truyền hình Hàn Quốc hỗ trợ sản xuất.” Tôi xem phim và nghĩ đây là một bộ phim tuyệt vời, và hỏi đạo diễn rằng tôi có thể dịch lời thoại sang tiếng Anh để làm một bản DVD có phụ đề không. Ông rất vui lòng và cho phép tôi làm.

Đây là một dự án dễ dàng và không liên quan đến phục chế phim, vì tôi chỉ sao chuyển cuộn băng của Đặng Nhật Minh sang DVD và làm thêm phần phụ đề, nhưng nó đánh dấu ấn bản đĩa đầu tiên tôi sản xuất. Tuy nhiên, tôi vẫn còn đang tìm kiếm kiệt tác *Bao giờ cho đến tháng Mười*.

Tôi đi khắp nơi và đến thăm các kho lưu trữ khác nhau ở Hà Nội, nhưng vấn đề lúc đó – tôi không biết liệu tình hình đến nay đã có thay đổi hay không – là có khá nhiều các kho lưu trữ nhưng dường như họ không làm việc chặt chẽ cùng nhau hay biết mỗi bên đang lưu trữ những gì. Viện Phim Việt Nam điều hành một kho lưu trữ, Hãng phim Tài liệu có một kho, Đài Truyền hình Việt Nam cũng vậy, rồi bên Quân đội cũng có kho riêng. Nhưng dường như không ai có *Bao giờ cho đến tháng Mười*.

Bước ngoặt xảy ra khi tôi đến Xưởng Phim truyện Việt Nam, đơn vị sản xuất bộ phim. Ở đây, tôi được thông tin là Xưởng Phim đã chuyển các thước phim âm bản của *Bao giờ cho đến tháng Mười* cho Viện Phim, dù Viện Phim trước đó cho biết rằng họ không có. Ông Vương Đức, Giám đốc Xưởng Phim gọi nhắc cho Viện Phim rằng họ đã được giao một bản của phim vào 10 năm trước. Vậy nên, Viện Phim tìm lại một lần nữa, và lần này họ tìm được 10 cuộn phim âm bản 35 mm và 10 cuộn khác cho phần âm thanh. Vào thời đó, hình ảnh và âm thanh được ghi lại riêng biệt và phần âm thanh âm bản được thực hiện trong phòng thu và sau đó ghép với phần hình ảnh để cho ra bản phim cuối. Đó là một quá trình rất tốn kém, không giống như với các công nghệ kỹ thuật số thời nay giúp công việc của ta trở nên dễ dàng hơn rất nhiều.

Không có trang thiết bị dành cho việc scan chuyển telecine tại Việt Nam thời điểm đó, vì vậy chúng tôi sang Bangkok làm việc với một studio đắt tiền để chuyển phim sang dạng số. Đạo diễn Đặng Nhật Minh đi cùng tôi (để tham gia vào quá trình chỉnh màu), cùng Viện trưởng Viện Phim (để bảo vệ tư liệu). Tôi cảm thấy thật hồi hộp: đây sẽ là chuyển phiên lưu đầu tiên của tôi trong công việc phục chế phim.



Tôi nhớ một điều xảy ra tại sân bay ở Hà Nội: khi chúng tôi đến, một nhân viên hải quan thông báo rằng chúng tôi không được phép đưa 20 cuộn phim ra nước ngoài. Viện trưởng Viện Phim trình thẻ căn cước của bà nhưng các cán bộ ở sân bay vẫn rất kiên quyết: chúng tôi sẽ cần một công văn đặc biệt nếu muốn mang các cuộn phim đến Thái Lan. Viện trưởng Viện Phim liền nhanh chóng ra khỏi sân bay, lên xe máy, và quay trở lại khoảng một giờ sau đó với tất cả giấy tờ đã được ký và đóng dấu!

Ở Bangkok, chúng tôi phải chi 600 USD mỗi giờ chỉ để có thể làm việc trong studio sang chuyển phim (qua hình thức telecine). Khi chúng tôi lấy ra cuộn phim đầu tiên, kỹ thuật viên nói: “Tôi xin lỗi, những thước phim âm bản này quá bẩn, với quá nhiều những vết mốc. Và các mối nối quá dễ vỡ – chúng tôi không thể đưa cuộn phim này vào máy scan.” (Tại thời điểm bộ phim được thực hiện, các thước phim âm bản được cắt ghép để tạo ra bản phim cuối.)

Chúng tôi gửi các cuộn phim đến một phòng kỹ thuật khác. Việc vệ sinh cho phim mất hai ngày và làm tăng chi phí một cách đáng kể. Các kỹ thuật viên ở đó nói rằng, “Các anh rất may mắn, các bản phim này ở tình trạng xấu đến mức nếu đợi thêm một năm nữa, các anh sẽ không thể cứu được chúng.” Điều này khiến tôi cảm thấy mình đã làm được một việc tốt, và Đặng Nhật Minh cũng rất vui trong quá trình phim được sang chuyển sang định dạng số, bởi qua quá trình này ông có thể có những điều chỉnh cho phim gốc, như điều chỉnh ánh sáng và độ tương phản. Mặc dù phần âm thanh không thể được cải thiện nhiều, đây vẫn là phiên bản tốt nhất của bộ phim từng được sản xuất. Từ phiên bản số này, tôi in 500 đĩa DVD với phụ đề tiếng Anh, Pháp và Đức. Cho đến bây giờ chúng tôi đã bán được khoảng 200 bản, chủ yếu cho các thư viện và các nhà sưu tập. Thật khó để thực hiện các ấn phẩm DVD ngày nay bởi sự dễ dàng trong việc làm ra các bản in sao trái phép (khi tôi đến các hiệu sách trong khu “Little Saigon” ở Nam California tôi tìm thấy các bản sao ‘lậu’ của tất cả các DVD tôi sản xuất.) Nhưng dù thế nào, tôi vẫn rất hào hứng với các khả năng liên quan đến phục chế phim và cơ hội để đưa điện ảnh Việt Nam đến gần với thế giới hơn và có thể được trân trọng hơn.

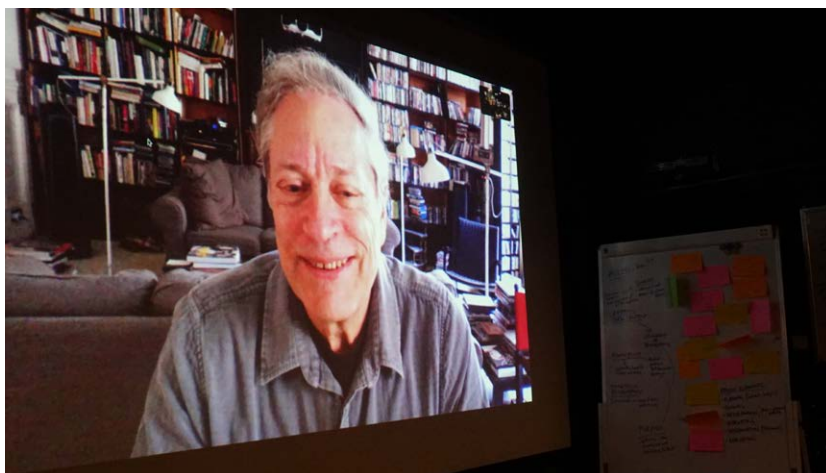
Trong vài năm tiếp theo, tôi tiếp tục thực hiện việc phục chế hai bộ phim Việt Nam kinh điển khác: *Em bé Hà Nội* của đạo diễn Hải Ninh và *Gánh xiếc rong* của đạo diễn Việt Linh. Người đứng đầu Cục Điện ảnh lúc đó, bà Nguyễn Thị Hồng Ngát, sau đó đề nghị tôi giúp thực hiện một bản phim mới cho

Canh bạc, một phim do bà viết kịch bản. Bộ phim được thực hiện vào năm 1993, vì vậy bà Hồng Ngát vẫn có thể tìm các thước phim âm bản dễ dàng. Chúng tôi lại đến studio ở Bangkok đã tham gia vào các dự án phục chế trước đó. Khi họ đặt cuộn phim đầu tiên vào máy và xem trên màn hình, tìm tôi trùng xuống, vì hình ảnh toàn màu xanh lá cây, trong khi nó đáng lẽ phải có màu như bình thường. (Đây là điều sẽ xảy ra khi chất lượng của bản phim không tốt – phim sẽ phai màu theo thời gian và mất màu). Kỹ thuật viên sau đó thực hiện các điều chỉnh trên hệ thống chỉnh màu DaVinci của anh ta, và thật đáng kinh ngạc, anh ta khôi phục được các màu sắc đã mất đi trong những thước phim âm bản.

Nhìn lại, đây là những trải nghiệm thật tuyệt vời. Việc phục chế phim đều được thực hiện bằng tiền của tôi – như ta hay nói, đây là một công việc bắt nguồn từ tình yêu. Tôi chưa bao giờ có lợi nhuận từ công việc này, bởi với DVD thật dễ dàng để tạo ra các bản sao trái phép và giờ này có lẽ tất cả các bản phim được phục chế đều đã có trên mạng Internet. Với tôi, đây chỉ là một niềm vui lớn, một cách dùng tiền đúng. Mới tuần trước tôi nhận được email từ một rạp chiếu phim ở New York – tháng Năm này họ sẽ tổ chức một chuỗi phim về các bộ phim chiến tranh Việt Nam hoặc các phim được thực hiện trong thời chiến, và họ muốn chiếu bản phim *Em bé Hà Nội* được phục chế.

Một trong những cột mốc đáng nhớ trong những năm tôi điều hành Hanoi Cinematheque là buổi chiếu phiên bản phục chế của *Em bé Hà Nội*. Buổi chiếu hôm đó có sự tham dự của chính nhân vật cô bé (diễn viên Lan Hương, lúc đó đã ngoài 50 tuổi), cùng với người bạn diễn Thế Anh và đạo diễn Hải Ninh. Khán giả đã rất vui – bởi bộ phim quả thực rất hay, và họ được nghe nhiều câu chuyện hấp dẫn về quá trình làm phim trong thời kỳ chiến tranh chống Mỹ. Một trong những câu chuyện đó là về việc, vào những năm thời chiến đó họ chỉ có đủ phim để quay một 'take' (lần) cho mỗi cảnh. Biết được điều này, ta sẽ thấy còn kinh ngạc hơn với việc diễn xuất và quay phim trong phim! (Tôi nghĩ rằng việc làm phim với công nghệ số đang nuông chiều chúng ta quá mức trong thời đại này, vì ta có thể quay mọi cảnh hàng chục lần mà không phải trả thêm tiền.)

Nếu tôi có thể đưa ra một thông điệp ngày hôm nay, nó liên quan đến tầm quan trọng của việc nhìn nhận di sản của chúng ta. Điện ảnh là một môn nghệ thuật như hội họa, âm nhạc hoặc văn học, việc xem phim và tôn trọng công việc của các nhà làm phim bậc thầy (cả quốc tế lẫn bản địa) thật quan trọng. Tôi rất hài lòng khi đã đóng góp được cho việc giới thiệu đến thế giới một số người viết và đạo diễn giỏi nhất Việt Nam.



Các quốc gia khác ở châu Á đã nỗ lực và đầu tư để phục chế các bộ phim kinh điển của họ. Viện phim Hàn Quốc có cả bộ 20 đĩa phim DVD từ những năm 1950 mà họ tìm được, phục chế và làm phụ đề. Indonesia có một dự án tương tự cho các bộ phim kinh điển từ thập niên 1950 đến thập niên 1970 (nhiều trong số đó được Đại học Monash ở Melbourne, Australia phục chế). Lưu trữ phim Châu Á có trụ sở ở Singapore đã phục chế hàng chục tác phẩm kinh điển của Singapore và Malaysia và có một lưu trữ sâu rộng cho nhiều phim châu Á khác. Hiện họ đang lên kế hoạch mở rạp chiếu phim riêng chỉ để chiếu các phim châu Á kinh điển. Họ đã hỏi tôi về những bộ phim Việt mà tôi có, để có thể chiếu. Kinh phí phục chế của họ lên đến 100–200 ngàn USD cho mỗi dự án, giúp phim được phục chế kỹ công hơn rất nhiều (như với việc loại bỏ bụi và vết trầy xước) so với những gì tôi có thể chi trả vào ngày trước.

Tôi chân thành hy vọng rằng các bạn sẽ tiếp tục công việc của tôi, để xác định, phục chế và phân phối thêm phim Việt Nam, ngay cả khi việc phân phối chỉ là thông qua Internet. Chúng ta không thể để mất di sản này – một lịch sử phong phú của các câu chuyện được kể thông qua nghệ thuật điện ảnh.

Tôi xin lỗi vì chúng tôi phải đóng cửa Hanoi Cinematheque, nơi các bộ phim đã từng được xem theo cách chúng xứng đáng được xem – trên một màn hình lớn trong một căn phòng tối. Tôi nhớ nơi đó rất nhiều, tôi nhớ tất cả các bạn và các khán giả tuyệt vời của chúng tôi, nhưng tôi không thể làm gì được. Nơi đó rồi cuối cùng cũng sẽ bị phá hủy và được thay thế bằng một trung tâm thương mại hiện đại. Và có lẽ một rạp chiếu phim nhỏ khác, nơi những người yêu thích phim có thể gặp lại nhau?

Gerald Herman đã có một sự nghiệp hơn 40 năm trong các lĩnh vực sân khấu, phim và truyền hình tại Mỹ, châu Âu, Australia và châu Á. Ông là thành viên của ban điều hành Xưởng Diễn viên (Actors Studio, New York), trợ lý của các đạo diễn Arthur Penn và Milos Forman, biên kịch và sản xuất của bộ phim Hollywood *Jory* (1972), đạo diễn đơn vị hai tại đài Warner Bros. (*The Jimmy Stewart Show*), và biên kịch kiêm đạo diễn của một số phim dành cho thiếu nhi sản xuất cho các đài CBS và SBC (Swedish Broadcasting Corporation).

Các tác phẩm điện ảnh của Gerald Herman đã giành giải thưởng tại 12 liên hoan phim quốc tế; phim ngắn đầu tiên của ông – thực hiện năm 1965 khi Gerald đang học trung học – được chiếu liên tục tại Khu trung bày của Mỹ tại Hội chợ Thế giới (World Fair) năm 1967. Phim đầu tiên ông thực hiện với tư cách một biên kịch và đạo diễn chuyên nghiệp – *Mùa đông của phù thủy* (*Winter of the Witch*), với diễn xuất của Hermione Gingold và Burgess Meredith – giành giải thưởng Khán giả Bầu chọn tại Liên hoan phim Thiếu nhi Quốc tế Chicago năm 1969.

Từ năm 1992, Gerald sống tại Hà Nội và Paris, sản xuất các phim truyện, phim ngắn và phim tài liệu. Tại Hà Nội, ông sáng lập Hanoi Cinematheque, rạp chiếu phim nghệ thuật đầu tiên tại Đông Nam Á.

Phim ngắn *Giấc mơ Hà Nội* (*A Dream in Hanoi*, 2009) do Gerald sản xuất tại Việt Nam đã trình chiếu tại 22 liên hoan phim; tương tự, bộ phim tài liệu *Đi tìm Phong* (*Finding Phong*, 2014) cũng đã chiếu tại 38 liên hoan phim quốc tế, được giới phê bình đánh giá cao.

Các tư liệu thêm:

1. Bao giờ cho đến tháng Mười: <https://mubi.com/films/when-the-tenth-month-comes/>
2. Thương nhớ đồng quê: <https://mubi.com/films/nostalgia-for-the-countryside/>
3. Em bé Hà Nội: <https://mubi.com/films/the-little-girl-of-hanoi/>
4. Gánh xiếc rong: <https://mubi.com/films/the-traveling-circus/>
5. Canh bạc: <https://mubi.com/films/the-gamble/>
6. Lưu trữ phim Châu Á: www.asianfilmarchive.org/

Phim lưu trữ và các thực hành sáng tạo

Frank Gray / Shona Thomson



Văn bản sau đây được biên tập từ một phần trò chuyện của Frank Gray và Shona Thomson trong khuôn khổ workshop Mơ và Hồi tưởng (16–18 tháng Một 2019).

[Frank Gray]

Chào buổi sáng,

Phần nói chuyện đầu tiên trong hôm nay sẽ do tôi và Shona đảm nhiệm. Chúng tôi sẽ cùng nói về các thực hành khác nhau liên quan đến việc tái sử dụng tư liệu lưu trữ, cách các bộ phim có thể được thay đổi – ‘remix’ – cách một bộ phim từ quá khứ, với lịch sử và đời sống riêng, có thể trở thành một tác phẩm khác trong tương lai. Công nghệ số và những hiểu biết sâu rộng hơn về các khả năng xoay quanh tư liệu lưu trữ đã đưa chúng ta đến với một tâm thế linh hoạt như hiện tại.

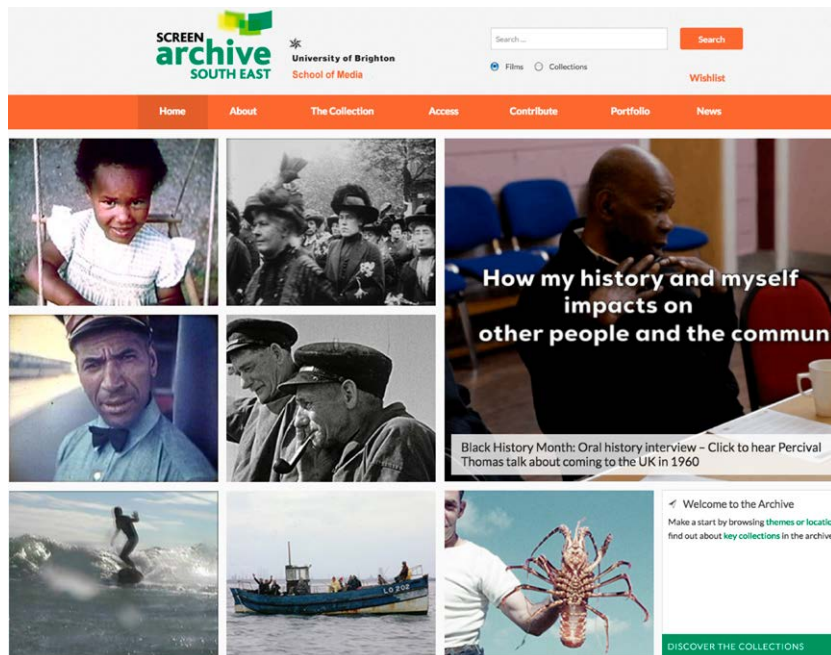
Rõ ràng, quá trình ‘tái chế sáng tạo’ một bộ phim phụ thuộc nhiều vào ý niệm và bối cảnh. Ý niệm và bối cảnh đồng thời lại ảnh hưởng bởi rất nhiều yếu tố khác: tính chất của tác phẩm gốc (mục đích, nội dung, dạng thức và kênh trình hiện), vấn đề bản quyền cũng như việc các bên giữ bản quyền có đồng ý cho tác phẩm được sử dụng với mục đích khác với ban đầu hay không, bối cảnh trình hiện mới của tác phẩm (ví dụ như các sự kiện ‘điện ảnh sống’, các kênh như rạp chiếu bóng, truyền hình, bảo tàng, phòng trưng bày, nhà hát, không gian ngoài trời, và các không gian ảo (các trang web trên mạng Internet). Một yếu tố quan trọng khác xuyên suốt quá trình sáng tạo này, là đối tượng khán giả cho tác phẩm mới (khán giả đại chúng hay khán giả chuyên môn, bao gồm mọi lứa tuổi hay chỉ người trưởng thành, buổi chiếu sẽ mở cửa tự do hay có bán vé).

Khi đã rõ về ý niệm, bối cảnh và địa điểm, khi đã có sự cho phép về bản quyền và sự đồng ý của tất cả các bên tham phần vào dự án, chúng ta nhận ra rằng ‘tái chế sáng tạo’ phim lưu trữ là cả một quá trình đòi hỏi sự cân nhắc kỹ lưỡng. Shona và tôi đặc biệt có nhiều kinh nghiệm với ‘điện ảnh sống’ – một cụm từ để chỉ những trường hợp khi, thay vì tác động trực tiếp vào nội dung phim, ta thay đổi trải nghiệm xem bộ phim đó, có thể là qua việc đưa phần âm nhạc mới vào chẳng hạn. Phần nhạc phim mới có thể được thu âm từ trước hoặc biểu diễn trực tiếp khi phim chiếu – ngày hôm qua chúng ta đã tìm hiểu phần nào về mối quan hệ này giữa âm nhạc và các bộ phim như *Tráng ca những người thợ mỏ* (The Miners’ Hymns),¹ một trường hợp tiêu biểu của việc ‘remix’ phim khi một ban kèn địa phương trình diễn sống một phần âm nhạc hoàn toàn được soạn mới, trên nền các tư liệu cũ nói về cuộc sống của các cộng đồng mỏ trong những năm tháng đã qua.

Ngoài ra, do Shona và tôi thường làm việc trong các dự án công và sử dụng ngân sách công, chúng tôi cũng luôn nghĩ về việc mỗi dự án được thực hiện cho nhóm khán giả nào trong số rất nhiều nhóm khác nhau (một số yếu tố liên quan bao gồm độ tuổi, giới tính và trải nghiệm). Nếu một dự án diễn ra trong không gian công cộng, rõ ràng dự án đó cũng phải phù hợp với những mong đợi nhất định của chúng ta trong bối cảnh đó và cho nhóm khán giả đó.

Ở London, trong vài tháng vừa rồi ta thấy được hai ví dụ rất đặc biệt liên quan đến việc sử dụng di sản phim và tư liệu lưu trữ. Có thể kể đến tác phẩm *Đồng hồ* (The Clock) của Christian Marclay, ra đời năm 2010. Điều đáng kinh ngạc là tác phẩm này dài 1,440 phút – 24 giờ đồng hồ! *Đồng hồ* đã xuất hiện ở nhiều không gian triển lãm trên khắp thế giới – chỉ tồn tại đúng sáu bản phim duy nhất. Gần đây, toàn bộ 24 giờ của phim được chiếu liên tục ở Tate Britain trong bốn tháng. Như bạn có thể thấy, *Đồng hồ* là một tác phẩm đồ sộ thuộc thể loại ‘montage’, với khoảng 12 ngàn clip tư liệu từ hàng trăm bộ phim được cắt ghép vào nhau – mất hàng năm trời để Marclay và nhóm dự án hoàn thành tác phẩm. Trong *Đồng hồ*, với mỗi thời khắc trong một ngày, sẽ có một clip tương đương từ một nguồn bất kỳ, trong đó một chiếc đồng hồ xuất hiện, hiển thị chính xác thời khắc đang diễn ra ngoài đời thực. Có thể nói, ý niệm của tác phẩm này xoay quanh thời gian và trải nghiệm thực của chúng ta về thời gian. [Có nhiều điểm tương đồng giữa *Đồng hồ* và tác phẩm *Việt Nam, Một bộ phim*

(1) Đọc thêm qua bài viết 5 trong cùng ấn bản.



của Nguyễn Trinh Thi mà chúng ta tìm hiểu ngày hôm qua.]

Một ví dụ khác mà tôi muốn phân tích là bộ phim *Họ sẽ không già đi* (They Shall Not Grow Old) của đạo diễn Peter Jackson, người nổi tiếng với những bộ ba *Chúa tể của những chiếc nhẫn* (The Lord of the Rings) hay *Người Hobbit* (The Hobbit). Dài 99 phút, *Họ sẽ không già đi* kể các câu chuyện thời Thế chiến thứ nhất, sử dụng tư liệu từ các phóng sự hoặc bản tin thời sự được quay bởi chính phủ Anh. Dĩ nhiên, đây không đơn giản là một tập hợp các tư liệu sắp xếp theo trình tự thời gian, mà các thước phim này (chủ yếu trích từ các tư liệu phim 35mm đen trắng) đã được thay đổi đáng kể: quá trình số hóa cho phép phim có thể được phục chế và chỉnh màu; đồng thời, tốc độ phim cũng được điều chỉnh đúng với mức bình thường và hình ảnh nói chung trở nên ổn định hơn. Nhưng đó không phải là tất cả: một số phân đoạn trong phim còn được 'tô màu' và cho thấy những màu sắc thực của thời điểm tư liệu được quay. Phim không có nhạc, mà thay vào đó nhóm làm phim xây dựng phần âm thanh từ các bản thu âm giọng nói của những người lính (các bản thu âm này được thực hiện vào những năm 1960–1970) và được biên tập để khớp với phần hình ảnh. Đây quả thực là một dự án kỹ công: từ hàng trăm tiếng phim lưu trữ và rồi hàng trăm giờ băng thu âm, họ chọn lựa những gì muốn đưa vào phim và khớp hai nguồn này với nhau. Thậm chí, họ còn thuê các chuyên gia đọc giọng nói để biết được những người lính trong hình đang nói gì, qua đó kết nối những câu chuyện đó với nguồn âm thanh.

Họ sẽ không già đi đã xuất hiện rộng rãi qua nhiều kênh: ở các rạp chiếu phim, trên truyền hình, cũng như qua DVD. Còn với Screen Archive South East, những gì chúng tôi làm không ở một quy mô ấn tượng như hai dự án vừa kể trên, nhưng hàng năm chúng tôi đều tổ chức hai hoặc ba sự kiện điện ảnh kết hợp một bộ phim với một phần biểu diễn âm nhạc đã có sẵn hoặc được đặt hàng mới. Bộ phim *Xanh* (Blue) là một ví dụ: đây là một tác phẩm điện ảnh tiên phong nổi tiếng của Derek Jarman – một màn hình xanh duy nhất trên hiện trên hình trong suốt 79 phút. Dù vậy, phần âm thanh của phim là cả một không gian tiếng kết hợp các âm thanh từ tự nhiên, âm nhạc và các giọng nói.

Cho sự kiện tại Screen Archive South East, cùng với các cộng sự từ Liên hoan phim CineCity chúng tôi tái dựng và làm mới tác phẩm 25 năm tuổi này qua phần trình diễn sống phản nhạc mới soạn bởi nghệ sĩ Simon Fisher Turner; đồng thời, nghệ sĩ Black Sifichi thuật lại phần lời dẫn trong phim gốc. Theo cách này, một đời sống mới cho *Xanh* được tạo ra, trong một rạp phim tại Brighton.

Ngoài ra, chúng tôi cũng đã luôn quan tâm đến lịch sử điện ảnh – không chỉ liên quan đến các bộ phim, mà còn về cả các tòa nhà. Khi rạp chiếu phim Duke of York ở Brighton tròn 100 tuổi, chúng tôi thực hiện một chương trình kéo dài qua cả một năm nhằm khám phá các khía cạnh khác nhau của lịch sử tòa nhà này, cũng như lịch sử các bộ phim đã chiếu tại đây, và cả lịch sử truyền miệng: các cuộc phỏng vấn với những khán giả và những người gắn bó mật thiết với tòa nhà. Quả thật, một vài dự án của chúng tôi lấy 'nơi chốn' làm ý niệm chính – lịch sử của một nơi chốn, của cộng đồng, của một hoạt động, hay lịch sử của chính điện ảnh. Vậy nên, chủ đề xuyên suốt những gì tôi vừa trao đổi đến giờ là sự thay đổi, và cách chúng ta có thể sử dụng phim để nói về trải nghiệm của sự thay đổi. Sự kết hợp của tất cả những yếu tố này – ý niệm, phim lưu trữ và một không gian công cộng quy mô – dẫn đến một dự án của chúng tôi diễn ra ở ga xe lửa Brighton. Bộ phim được chiếu trên màn hình điện tử lớn trong ga chỉ kéo dài 19 giây, nhưng trong suốt ba tuần liên tục, cứ mỗi giờ phim lại được chiếu sáu lần.

THE BRIGHTON FILM FESTIVAL

ADVENTURES IN WORLD CINEMA

BRIGHTON / EASTBOURNE / LEWES / WORTHING

For two weeks every November CINECITY takes you on adventures in world cinema, presenting exclusive previews, live events and exhibitions.

DUKE OF YORK'S
SUN 25 NOV / 7PM
DIR: DEREK JARMAN
UK 1993. 79 MINS.

MORE IN CLASSICS AND RESTORATIONS >

THE OTHER OCEAN • LIVE SCORE >
BLUE - LIVE >
THE WHITE REINDEER >
THE GREEN FOG • ACCIDENT >
BLUE BLACK PERMANENT >

MORE IN LIVE SOUNDTRACKS >

15
LIVE CINEMA

BLUE - LIVE

A one-off live event to celebrate the 25th anniversary of Derek Jarman's landmark film with soundtrack performed live by Simon Fisher Turner and narration by poet and musician Black Sifichi.

With a single static shot of the colour blue, the live sound and spoken word evoke powerful images and provide Blue's narrative and emotional core. The voiceover written by Derek Jarman features his free associations around the artistic, philosophical and metaphysical meanings of blue – sky, water, flowers, a boy named Blue, sadness, the infinite – connecting them to his life and body of work. As the blue screen glows, the richly layered and evocative sound collage from Jarman's longtime musical collaborator Simon Fisher Turner combines with the live voice to create a unique

Ở phần tiếp theo, chúng tôi sẽ nói về một dự án diễn ra năm 2017 ở phạm vi trên khắp Anh Quốc. Dự án có tên gọi Nước Anh trên Phim: Bờ biển và Đại dương (Britain on Film: Coasts and Sea), và ước tính đã có hàng ngàn người tham dự ít nhất một buổi chiếu trong ba tháng của dự án này. Chuỗi chương trình này không chỉ sử dụng các tư liệu lưu trữ, mà còn giới thiệu những tư liệu này trong mọi bối cảnh và tình huống ta có thể tưởng tượng được: trong bảo tàng, trong các trung tâm cộng đồng, trên phà di chuyển giữa các địa điểm, và nhiều bối cảnh khác nữa. Dĩ nhiên, nhờ có ngân sách chính phủ mà Bờ biển và Đại dương mới có thể thực hiện được, và dự án cũng cho thấy sự đa dạng của phim ảnh và khả năng về những hoạt động tương tự, trải rộng qua các nhóm địa lý và xã hội. Một trong các hoạt động thuộc khuôn khổ dự án này do Shona khởi xướng, và giờ cô sẽ nói về trải nghiệm của mình.

[Shona Thomson]

Để nối tiếp phần vừa rồi của Frank – dự án của tôi được hỗ trợ kinh phí một phần bởi Viện Phim Anh Quốc (trong khuôn khổ chương trình Nước Anh trên phim), cũng như bởi Hội đồng Nghệ thuật Anh Quốc và tổ chức Creative Scotland, vậy nên đây là một dự án sử dụng ngân sách công. Điều chúng tôi muốn thể hiện là những khả năng bất tận có được từ một nguồn tư liệu quý, như Frank vừa chia sẻ; ngoài ra, cũng có rất nhiều các dự án tuyệt vời khác trong khuôn khổ chương trình này. Tôi sẽ giới thiệu về dự án của mình và chiếu một vài video, bao gồm một video ghi lại một trong các sự kiện.

Rất thú vị là chiều nay, chúng ta sẽ có hai buổi nói chuyện liên quan đến chủ đề phục chế phim, và hôm qua chúng ta cũng vừa gặp gỡ nhà làm phim Nguyễn Trinh Thi và trao đổi về những tác phẩm phim tái chế của cô. Dự án của tôi xoay quanh một bộ phim tên *Những người lang bạt* (Drifters), được thực hiện tại Anh Quốc năm 1929, đen trắng, không có tiếng, và xoay quanh ngành đánh bắt cá trích ở nước Anh trong thập niên 1920. Bộ phim được duyệt và cấp vốn bởi chính phủ Anh khi



đó nhằm giới thiệu về ngành đánh cá trong nước, và thực hiện bởi nhà làm phim John Grierson – người được biết đến tại Anh như 'ông tổ' của phim tài liệu. *Những người lang bạt* là một trong những tác phẩm đầu tiên được gắn mác 'tài liệu', với việc phim khắc họa cuộc sống thực, và đem cuộc sống thực đó đến khán giả trong các rạp chiếu lớn ở khắp cả nước. Dĩ nhiên, một phần các tư liệu được quay thông qua dân dụng: ví dụ, Grierson mong muốn có được những hình ảnh ấn tượng nhất về tàu đánh cá ngoài biển khơi. Sau một vài ngày trên bến cảng cùng người quay phim của mình, ông biết được về một cơn bão được dự báo đang tiến đến; tất cả các tàu cá đều quay về cảng, chỉ trừ một hoặc hai chiếc ra khơi, và Grierson đề nghị người quay phim của mình lên một trong các chiếc tàu đó. Người quay phim gần như bị buộc chặt vào cột buồm, mô phỏng các chuyển động của con tàu trong cơn bão, và những tư liệu họ có được quả nhiên rất hoành tráng.

Những người lang bạt được giới thiệu gần đây trong một ấn bản DVD/Blu-ray của bộ phim cảm kinh điển *Chiến hạm Potemkin* (Battleship Potemkin), và cho ấn bản này, Viện Phim Anh Quốc đặt hàng một phần nhạc phim mới từ Jason Singh, một nghệ sĩ beatbox và nhà soạn nhạc ở Manchester. Jason tạo ra một phần nhạc rất cảm xúc hoàn toàn không sử dụng nhạc cụ mà chỉ với giọng của mình được xử lý qua các thiết bị điện tử và với các kỹ thuật âm nhạc khác nhau. Tôi gặp Jason khi đang giúp tổ chức một liên hoan phim cảm và chúng tôi làm việc rất ăn ý với nhau. Jason và tôi đều nghĩ rằng còn có thể làm thêm nhiều điều khác với *Những người lang bạt*, và quyết định cùng tổ chức một tour diễn lấy cảm hứng từ câu chuyện của bộ phim gốc. Như bạn đã biết, *Những người lang bạt* nói về ngành đánh bắt cá trích: đây là một loài cá thường sinh ra ở phía Bắc, gần Bắc Cực, sau đó di chuyển xuống phía Nam đến những vùng nước ấm hơn. Đây cũng là hành trình của Grierson – dọc bờ biển phía Đông của Anh Quốc – khi ông thực hiện bộ phim gốc. Vậy nên Jason và tôi quyết định thực hiện một chuyến đi tương tự với hải trình của loài cá trích và những con tàu thời thập niên 1920. Chúng tôi đem bộ phim đến với các làng và thị trấn đánh cá dọc bờ biển, cho dù ở nhiều nơi ngành đánh cá đã không còn tồn tại.

Chúng tôi biết rõ rằng mình đang đi đến những nơi mà khán giả có thể không mấy quen thuộc với các bộ phim không thuộc dòng chính thống, và đôi khi chúng ta sẽ nghĩ rằng sẽ rất khó để có khán giả trong những tình huống đó: một phim cảm đen trắng từ những năm 1920. Dù vậy, với chuyến đi

này tôi muốn tạo ra các kết nối với những nơi chúng tôi đến, vậy nên ở mỗi địa điểm tôi đến thăm một kho lưu trữ ở địa phương, hoặc ở cấp vùng, như Lưu trữ phim Scotland, Lưu trữ phim Yorkshire, v.v.. Tôi tuyển lựa khoảng 10 phút tư liệu lưu trữ về ngành đánh cá ở nơi đó và mời một nghệ sĩ địa phương thực hiện phần âm nhạc cho những hình ảnh đó. Mỗi sự kiện trong tour diễn gồm bộ phim với tư liệu địa phương kèm phần nhạc mới, và sau đó là Jason biểu diễn nhạc phim *Những người lang bạt* trên chính nền phim – tôi nghĩ rằng với những khả năng này, chúng tôi đã tổ chức được những sự kiện khá thú vị.

Bây giờ, tôi sẽ giới thiệu một video ngắn về sự kiện diễn ra tại Leath, với phần trình diễn của một nhóm hợp xướng nữ Đông Âu hoạt động tại đây dưới tên gọi Daphno. Là khu vực cảng của thành phố Edinburgh, Leith là một nơi đầy tự hào và đa dạng về văn hóa, cũng như có một bản sắc thực sự riêng biệt. Với phần nhạc để đi cùng các tư liệu hình ảnh về nơi này, tôi muốn một điều gì đó có thể phản ánh ‘ngày nay’, những gì đang diễn ra ở nơi này vào thời điểm hiện tại – những gì thuộc về quá khứ, ta đã có thể thấy qua phần hình ảnh. Jason và nhóm Daphno chưa từng gặp mặt trước khi sự kiện diễn ra. Khi xem video này, ta có thể thấy họ rất khác nhau, về phong cách lẫn xuất thân, nhưng khi họ kết hợp với nhau trên sân khấu, đó thực sự là một khoảnh khắc đặc biệt mà tôi không nghĩ sẽ xảy ra.

Nhìn từ các góc độ khác nhau, cần phải nhắc đến rằng không dễ để chúng tôi tổ chức được tour diễn này, nhưng mọi thứ thật thú vị và hoàn toàn xứng đáng với công sức bỏ ra. Có thể đây giống như một dự án quá lớn lao, nhưng nó diễn ra được nhờ sự hợp tác với những người khác, một hướng tiếp cận rất tích cực để thực hiện các dự án tương tự.

Đến từ Edinburgh (Scotland), Shona Thomson là một nhà sản xuất và giám tuyển độc lập thực hiện các chương trình ‘điện ảnh sống’ ở Anh Quốc và trên khắp thế giới qua dự án A Kind of Seeing. Quan tâm đến việc kết nối con người và nơi chốn với các di sản, Shona cộng tác cùng khán giả, các nhà tổ chức, nghệ sĩ và cộng đồng thông qua các tour sự kiện (trình chiếu và biểu diễn) tổ chức ở nhiều địa điểm ‘đời thường’ khác nhau.

Shona đã sản xuất và giám tuyển các sự kiện, liên hoan và tour chương trình phim trong suốt hơn 20 năm, bao gồm các hợp tác trong thời gian dài với Liên hoan phim quốc tế Edinburgh, các chương trình thực hiện riêng cho Liên hoan phim Glasgow, cũng như là nhà sản xuất chính trong năm năm đầu tiên của Liên hoan phim cầm Hippodrome – sự kiện duy nhất ở Scotland dành cho các kết hợp giữa trình chiếu phim cầm và biểu diễn nhạc sống.

www.akindofseeing.co.uk/

Các tư liệu thêm:

1. Đồng hồ: <https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/exhibition/christian-marclay-clock>
2. Họ sẽ không già đi – bài phê bình trong tạp chí Sight & Sound: <https://www.bfi.org.uk/news-opinion/sight-sound-magazine/reviews-recommendations/they-shall-not-grow-old-peter-jackson-imperial-war-museum-world-war-one-archive-footage-revived>
3. Nước Anh trên Phim: Bờ biển và Đại dương: <https://www.bfi.org.uk/sites/bfi.org.uk/files/downloads/bfi-press-release-britain-on-film-coast-seas-collection-launch-2017-06-12.pdf>
4. Những người lang bạt: <http://www.followingthefleet.com>

Điện ảnh thứ năm và tư liệu tái chế

Nguyễn Trinh Thi





Văn bản dưới đây được biên tập từ một phần nói chuyện của Nguyễn Trinh Thi sau buổi chiếu tác phẩm *Điện ảnh thứ năm* ngày 18 tháng Tư 2019 (tại Hanoi DocLab, Hà Nội), đồng thời trích dẫn các thảo luận khác nhau từ buổi nói chuyện của nghệ sĩ tại workshop Mơ và Hồi tưởng (16–18 tháng Một 2019).

Điện ảnh thứ năm là sự tiếp nối của một số phim tái chế tôi từng thực hiện, trong đó sử dụng nhiều loại tư liệu và chất liệu khác nhau. Ban đầu, những dự án đó không quá ‘bừa bộn’ như những gì tôi làm những năm gần đây. Khi mới làm việc cùng tư liệu tái chế, với mỗi dự án tôi thường sử dụng tư liệu từ một nguồn duy nhất: phim đầu tiên của tôi theo hướng này (khoảng 10 năm trước) dùng hình ảnh từ *Bài ca ra trận*, tác phẩm điện ảnh Việt Nam kinh điển ra mắt năm 1972. Ở một dự án khác – *Sê-ri Phong cảnh #1* – tôi sử dụng các bức ảnh báo chí tôi tìm thấy trên mạng Internet. Còn tác phẩm *Mười một người đàn ông* gồm hình ảnh của Như Quỳnh từ tám phim Việt Nam khác nhau, trải dài hơn ba thập niên trong sự nghiệp diễn xuất của bà, từ những năm 18 tuổi cho đến khi bà ngoài 50. Tương tự, phần lời dẫn trong phim này được biên tập từ truyện ngắn *Mười một người con trai* của Kafka – với việc thay thế những ‘đứa con trai’ bằng những ‘người đàn ông’ tôi muốn bộ phim tập trung vào những nhân vật nam xuất hiện bên cạnh Như Quỳnh trong các phim gốc.

Từ đó, tôi vẫn tiếp tục làm phim tái chế, nhưng các tư liệu không chỉ còn được lấy từ một nguồn, có lẽ ảnh hưởng bởi việc tôi có một sự quan tâm lớn cho các phương tiện truyền thông đại chúng khác nhau. Tôi thực hiện một tác phẩm tên *Việt Nam*, *Một bộ phim* sử dụng tư liệu từ rất nhiều các phim từ Mỹ và Châu Âu (và một phần nhỏ từ châu Á) thực hiện trong những năm chiến tranh Việt Nam, hoặc đề cập đến Việt Nam. Cho dù cuối cùng tôi quyết định tập trung vào các phim hư cấu, ban đầu các tư liệu có nguồn gốc rất đa dạng: các phim truyện có kinh phí lớn, phim Hollywood lẫn phim nghệ thuật, phim tài liệu, các bản tin thời sự, các phim giáo dục và cả các phim tuyên truyền do quân đội quay. Ở mỗi đoạn phim, từ ‘Việt Nam’ đều được một ai đó nhắc đến: tôi muốn thực hiện một khảo sát về các cách khác nhau mà Việt Nam được nhắc đến, trong các bối cảnh khác nhau, nhằm đi tìm câu trả lời cho câu hỏi: ‘Việt Nam là gì?’

Trong một dự án gần đây, tôi kết hợp tư liệu tái chế với hình ảnh do tôi quay. Phim có tên *Thập niên Bảy mươi là mỗi ngày*, nói về một người Hoa gốc Việt, lớn lên trong khu người Hoa ở Chợ Lớn (Sài Gòn) thời chiến tranh và rồi di cư đến Hồng Kông ngay trước khi cuộc chiến kết thúc năm 1975. Ông là một nhà sưu tập đĩa than rất năng nổ và đặc biệt yêu thích âm nhạc những năm 1960-1970; hiện tại ông có một trong những tiệm bán đĩa than chất lượng nhất ở Hồng Kông. Đây là một phim ba kênh: một kênh bao gồm các tư liệu hình ảnh và âm thanh lưu trữ về Sài Gòn thập niên 1960-1970, cũng như về Hồng Kông thập niên 1980-1990 (một chủ đề thu hút sự quan tâm ở Hồng Kông trong những năm đó là về những người tị nạn Việt Nam). Ở kênh thứ hai của phim, tôi dùng tư liệu từ các phim Hồng Kông nhắc đến Việt Nam; giống như trong *Mười một người đàn ông*, các tư liệu này đều về cùng một diễn viên, trong trường hợp này là Tony Leung Kalfai. Còn ở kênh thứ ba là tư liệu thời hiện tại tôi quay nhà sưu tập đĩa than người Hoa gốc Việt tại Hồng Kông. Có thể thấy, trong *Thập niên Bảy mươi*... ta có các câu chuyện khác nhau, diễn ra song song, nhưng đều nói về cùng một lịch sử.

Với *Điện ảnh thứ năm* tôi dùng những tư liệu thu thập trong những năm gần đây từ các nguồn khác nhau: từ các bài báo đến các phim đại chúng. Tôi nghĩ tôi có một ám ảnh với việc thu thập hình ảnh, luôn luôn lưu hình ảnh vào kho trữ liệu cá nhân trong các ổ cứng máy tính của mình. Những hình ảnh xuất hiện trong *Điện ảnh thứ năm* thực ra không được thu thập với dự định chúng sẽ xuất hiện trong tác phẩm này. Ví dụ, tôi đã nghĩ nhiều về hình ảnh phụ nữ Việt Nam theo các cách cả miền Bắc và miền Nam mô tả họ trong những năm chiến tranh. Miền Bắc luôn cổ động cho hình ảnh người phụ nữ anh hùng, còn ở miền Nam phụ nữ thường được nhìn dưới ánh nhìn khác trong những hoàn cảnh khác (chẳng hạn, trong các quán bar hay hộp đêm). Dù cùng một dân tộc, hai nhóm phụ nữ Việt Nam được khắc họa theo hai cách dù có vẻ đối lập nhưng có một điểm chung: những khắc họa này nhằm phục vụ cho một mục đích lớn – ở miền Bắc là công cuộc xây dựng xã hội chủ nghĩa thời chiến, còn ở miền Nam là ngành giải trí. Tôi nghĩ rằng những liên tưởng này vẫn tồn tại cho đến hôm nay.

Ngược lại, với *Mười một người đàn ông* tôi sử dụng tư liệu của nữ diễn viên Như Quỳnh trong nhiều phim Việt Nam khác nhau chính bởi vì những biểu cảm không bị đóng khung của bà cho phép ta phóng chiếu lên đó những cảm xúc của chính mình. Trong những phim Như Quỳnh từng đóng, các vai diễn của bà không hay đi theo những quy phạm thông thường. Và một lý do khác tôi chọn tư liệu của Như Quỳnh vì các phim bà thủ vai có thể kiếm được khá dễ dàng.



Tôi sưu tầm rất nhiều hình ảnh – từ trang eBay, từ Mỹ (các cựu chiến binh và các nhà sưu tầm bán rất nhiều ảnh ở dạng ‘slide’ hoặc các cuộn phim Super8 họ tự quay hoặc sở hữu được trong thời chiến) – với mong muốn thực hiện một dự án có thể trình hiện hai cái nhìn khác nhau này về người phụ nữ Việt Nam. Những tư liệu này cuối cùng được sử dụng trong *Điện ảnh thứ năm*, đan xen với các tầng lớp khác của lịch sử và địa lý, góp phần tạo ra một tác phẩm hình ảnh động khá ‘đầy đặc’.

Ngôn từ trong *Điện ảnh thứ năm* được biên soạn từ một bài viết năm 2002 của Barry Barclay, nhà làm phim bản địa người Maori ở New Zealand, trong đó ông đưa ra khái niệm ‘Điện ảnh Thứ tư’. Vào năm 1987, Barclay trở thành nhà làm phim Maori đầu tiên đạo diễn một phim truyện dài. Ông có rất nhiều bài viết và sách về điện ảnh bản địa cũng như về sự cần thiết của khái niệm và phong trào này. Barclay là một nhân vật có tầm ảnh hưởng và đã tạo cảm hứng cho nhiều nhà làm phim bản địa tại New Zealand – một vài trong số họ trở nên rất thành công và gia nhập dòng điện ảnh chính thống.

Vài năm trước, tôi biết đến Barry Barclay khi có dịp ghé thăm New Zealand một vài tuần. Tôi tìm đọc và rất quan tâm tới các bài viết của ông về Điện ảnh Thứ tư. Barclay giải thích rằng:

“Cụm từ ‘Điện ảnh Thứ tư’ là một bổ sung muộn màng cho bộ khung Điện ảnh thứ nhất-nhi-ba mà chúng ta đã quen thuộc: Điện ảnh thứ nhất là điện ảnh Mỹ; Điện ảnh thứ nhì là điện ảnh nghệ thuật; Điện ảnh thứ ba là điện ảnh của những nước thuộc Thế giới thứ ba”.⁽¹⁾

Theo Barclay, Điện ảnh Thứ tư nhằm chỉ điện ảnh của các dân tộc bản địa. Thời điểm đó tôi khá bị ảnh hưởng bởi những gì đang diễn ra ở Việt Nam: nhà nước trước đó quyết định xây dựng nhà máy điện nguyên tử đầu tiên ở vùng đất nơi cộng đồng người Chăm sinh sống. Điều này đã khiến tôi bắt đầu tìm hiểu về lịch sử của người Chăm, và từ đó là cuộc sống của các dân tộc bản địa tại Việt Nam. Nghiên cứu này dẫn đến bộ phim *Những bức thư từ Panduranga*, quay ở khu vực Nam Trung Bộ. Cùng lúc đó, tôi cũng theo dõi tình hình liên quan đến các biến cố môi trường sinh thái trong nước – lần đầu tiên tôi ‘tỉnh thức’ trước thực trạng này là khi vụ tai tiếng liên quan đến Formosa xảy ra ba năm trước. Tôi muốn làm một tác phẩm có thể kết nối những mối dây này với nhau, nhưng tôi không biết tác phẩm này sẽ có hình thái nào, cho đến khi tôi quyết định sử dụng bài nói chuyện của Barry Barclay với các sinh viên phim và phương tiện truyền thông tại Auckland. Khi xem phim, có lẽ bạn sẽ thấy được rằng câu chuyện được kể qua hình ảnh diễn ra song song với những câu văn xuất hiện trên màn hình.

Dù vậy, không phải lúc nào hình ảnh và lời viết cũng là hai tầng đồng hiện; với *Điện ảnh thứ năm* quá trình sáng tạo của tôi có những điểm giống với khi làm *Mười một người đàn ông*. Trong bài viết, Barclay nói đến những vấn đề khác nhau nhưng không theo một tuyến tính rõ rệt (như khi chủ đề này tuần tự nối tiếp chủ đề kia). Thay vào đó, các chủ đề lồng ghép vào nhau: Barclay nói về điện ảnh, chuyển sang một câu chuyện khác, rồi lại quay lại điện ảnh. Có một độ mờ nhất định giúp tôi ‘tương tác’ được với bài viết của Barclay. Khi bắt đầu thực hiện phim, tôi nhớ lại về những gì Barclay đã thảo luận, rồi tạm đặt chúng sang một bên. Tôi bắt đầu bằng việc xem lại các tư liệu khác nhau mà tôi có, xem lại các lưu trữ video cá nhân mà tôi đã quay hoặc sưu tầm trong mối liên kết với những chủ đề tôi quan tâm (các vấn đề sinh thái, các dân tộc bản địa, phụ nữ và những người bị quan sát, v.v.). Tôi chọn ra những hình ảnh mà mình thấy kết nối nhất rồi lưu trong một ổ riêng. Còn về tư liệu cá nhân, tôi có rất nhiều hình ảnh của con gái, quay ở những thời điểm khác nhau từ khoảng 7 tuổi đến lúc lên 14 (năm ngoái), và ta có thể thấy sự trưởng thành của cô bé qua khoảng thời gian này. Tôi cũng dựng lại những đoạn quay nháp tôi thực hiện cho các dự án trước, nhưng rõ ràng có quá nhiều tư liệu và tôi không thể nào xem hết được.

(1) Barry Barclay, *Ngôi ca Điện ảnh Thứ tư* (Celebrating Fourth Cinema), in trong Tạp chí Ảo ảnh (Illusions Magazine) (New Zealand, số tháng Bảy 2003)

Theo một cách nào đó, khi thực hiện *Điện ảnh thứ năm* tôi luân chuyển liên tục giữa ngôn từ và hình ảnh, đồng thời phải biên tập bài viết khá nhiều bởi sự ‘nặng’ và dày đặc của những gì được nói đến. Đây cũng là lần đầu tiên trong các dự án của tôi ngôn từ được trình hiện như những câu chữ xuất hiện trên màn hình. Nếu là trước đây có lẽ tôi đã sử dụng thuyết minh, nhưng lần này tôi muốn người xem cũng có thể nghe được những âm thanh khác trong phim và không chỉ để được dẫn dắt bởi giọng nói của tôi. Và bởi ngôn từ xuất hiện qua phụ đề, tôi biết rằng lời viết quá nặng sẽ khiến cho khán giả khó theo kịp. Cuối cùng, tôi chỉ sử dụng khoảng 30 phần trăm của bài viết gốc. Tôi cũng thử tách giãn để ở mỗi thời điểm, những lời viết trên màn hình sẽ không tạo thành câu văn hoàn chỉnh. Rất nhiều lúc trên phim, một câu văn sẽ ngắt qua một khoảng thời gian dài – khi đọc, ta có thể sẽ quên câu văn đó bắt đầu như thế nào. Tôi thích cách tiếp cận này và muốn người xem có một trải nghiệm khác với bài viết của Barclay: giống như đọc thơ, qua từng nhóm từ xuất hiện và tương tác với hình ảnh. Tôi không cố để người xem có thể hiểu được toàn bộ những gì được nói đến, bởi điều quan trọng hơn là trải nghiệm sự kết hợp giữa hình ảnh và ngôn từ.

Dạy người khác làm phim là một việc khó với tôi, bởi tôi làm việc theo cảm giác; việc dạy về dựng phim cũng vậy, mặc dù tôi là người luôn tự dựng phim của mình. Cách tôi dựng phim khá ngẫu hứng, không bao giờ có hay bám theo một kịch bản, không bao giờ biết rõ rằng mình đang làm gì. Với *Điện ảnh thứ năm* tôi có một ý tưởng và một hướng đi chung – nhưng không rõ rệt – và cách trước đó tôi làm việc cùng các loại tư liệu khác nhau trực tiếp ảnh hưởng đến cách chúng được đưa vào tác phẩm này.



Điện ảnh thứ năm, cũng như một số phim khác tôi từng làm, có thể được miêu tả như ‘phim tiểu luận’. Tôi rất thích phim tiểu luận: không giống như phim tài liệu, hay phim truyện với một cốt truyện tuyến tính, phim tiểu luận không kể một câu chuyện theo những bước cách như vậy, thay vào đó bám sát hơn vào những suy nghĩ. Tôi nghĩ phim tiểu luận là một hình thái rất tự do, những dự án tôi từng thực hiện trước đó cũng đã có những đặc điểm tương đồng, dù không có ngôn từ. Tôi cũng thích việc rất nhiều tương tác có thể diễn ra giữa hình ảnh và ngôn từ trong một phim tiểu luận: khi xem, ta phải kết nối hai yếu tố này với nhau, vậy nên mối tương quan chính ở đây là giữa mắt và tai, thay vì giữa các cảnh phim với nhau (như trong phim truyện và tài liệu): nói cách khác, là một mối tương

quan theo chiều dọc, thay vì theo chiều ngang. Ta có thể suy tưởng về những điều khác nhau cùng một lúc và tạo ra những kết nối giữa các giác quan. Vậy nên tôi muốn lời viết trong *Điện ảnh thứ năm* xuất hiện dưới dạng phụ đề, bởi trải nghiệm đọc một điều gì đó bằng mắt khác hẳn việc nghe người khác đọc cho ta.

Với sự phi tuyến tính và phân mảnh của mình, *Điện ảnh thứ năm* là một tác phẩm khá phức tạp, bởi ta sẽ phải tự tìm ra mối quan hệ giữa những yếu tố khác nhau. Nhưng tôi nghĩ việc làm chiều lòng tất cả là một việc rất khó; là một nhà làm phim, tôi nghĩ ta phải tự quyết định việc khán giả của ta là ai, hay ta sẽ giới thiệu phim của mình ở đâu. Còn tôi nghĩ mình là khán giả 'đầu tiên' của cá nhân – tôi phải thấy hài lòng với tác phẩm của mình trước, và nếu tôi thấy ổn, có lẽ phim cũng không quá tệ. Biết được rằng bộ phim này khó xem hơn những phim trước, tôi biên tập lời viết cho đến khi nó trở nên nhẹ nhất có thể. Nền tảng của mỗi người sẽ quyết định việc họ có thể đi sâu vào tác phẩm đến chừng nào.

Nhìn chung, tôi hài lòng với *Điện ảnh thứ năm* bởi tác phẩm này tổng hợp các yếu tố từ khá nhiều các dự án trong quá khứ của tôi. Tôi không còn muốn nói về những vấn đề đứng riêng đơn lẻ, bởi ngày nay mọi thứ đều liên kết thật chặt với nhau. Các vấn đề sinh thái, điện ảnh, lịch sử, người bản địa – những điều này đều liên quan đến nhau, với cùng một 'logic'. Vậy nên tôi muốn kết nối tất cả với nhau. Điều mấu chốt ở đây có lẽ là việc ta sẽ cần xem tác phẩm đến lần thứ hai – lần đầu, ta chỉ cảm nhận tất cả mọi thứ mà không tập trung vào hình ảnh hay ngôn từ. Nhưng dĩ nhiên nếu muốn có khán giả đại chúng cho tác phẩm của mình tôi có lẽ đã không nên làm phim tiểu luận.

Nguyễn Trinh Thi là một nghệ sĩ đa phương tiện từ Hà Nội. Các tác phẩm hình ảnh động của cô – gồm các phim tài liệu thử nghiệm cũng như các sắp đặt video – tương tác và tìm hiểu với ký ức và lịch sử, qua đó suy ngẫm về vai trò và vị trí của nghệ sĩ trong xã hội.

Làm việc với các chất liệu đa dạng – từ video và các hình ảnh quay/chụp bởi chính cô cho đến các tư liệu lấy từ nhiều nguồn khác nhau (ảnh báo chí, video thương mại và các phim kinh điển), thực hành của Trinh Thi luân chuyển giữa phim, video art, sắp đặt và trình diễn.

Các tác phẩm của Trinh Thi đã được giới thiệu ở các liên hoan và triển lãm quốc tế, bao gồm Asia Pacific Triennale lần thứ 9; Sydney Biennale; Jeu de Paume, Paris; CAPC musée d'art contemporain de Bordeaux; Lyon Biennale 2015; Asian Art Biennial 2015, Đài Loan; Fukuoka Asian Art Triennial 2014; Singapore Biennale 2014; và Liên hoan phim quốc tế Rotterdam.

www.nguyentrinhthi.wordpress.com/

Các tư liệu thêm:

1. Bài ca ra trận (phiên bản Nguyễn Trinh Thi): www.nguyentrinhthi.wordpress.com/2012/09/29/journey-to-the-heart-2/
2. Mười một người đàn ông: www.nguyentrinhthi.wordpress.com/2016/05/17/eleven-men-2016/
3. Thập niên Bảy mươi là mỗi ngày: www.nguyentrinhthi.wordpress.com/2017/12/18/644/
4. Barry Barclay: www.thearts.co.nz/artists/barry-barclay/
5. Điện ảnh thứ năm: www.nguyentrinhthi.wordpress.com/2018/09/10/fourth-cinema-2018/
6. Tiểu luận của Ben Valentine về Điện ảnh thứ năm: www.hyperallergic.com/478597/fifth-cinema-nguyen-trinh-thi/

Tráng ca thợ mỏ: Di sản và cộng đồng

Nikki Locke





Văn bản dưới đây được biên tập từ phần nói chuyện (qua ứng dụng Skype) cùng Nikki Locke, sau một buổi chiếu của bộ phim *Trắng ca* những người thợ mỏ trong khuôn khổ workshop Mơ và Hồi tưởng của Hội đồng Anh tại Việt Nam (16–18 tháng Một 2019).

Trắng ca những người thợ mỏ (The Miners' Hymns) được đặt hàng vào năm 2010 cho Liên hoan BRASS (Kèn hơi) diễn ra tại Durham. Vào thời điểm đó, tôi đang làm việc cho BRASS và có cơ hội tham dự buổi công chiếu của bộ phim (đi kèm phần biểu diễn trực tiếp phần nhạc phim). BRASS là dịp vinh danh một nét văn hóa đặc biệt của Hạt Durham (Đông Bắc nước Anh), bao gồm nhiều hợp phần chương trình khác nhau: từ các màn trình diễn của các ban kèn đường phố tới từ nhiều nơi trên thế giới, đến các tác phẩm được đặt hàng riêng cho Liên hoan với mục đích vừa nhìn lại quá khứ và di sản âm nhạc kèn hơi, vừa đồng thời hướng đến tương lai.

Có thể các bạn cũng đã thấy khi xem phim, ngành công nghiệp khai thác mỏ từng đóng một vai trò quan trọng ở Hạt Durham; nhưng khi các khu mỏ đóng cửa vào những năm 1980, các cơ sở hạ tầng và cuộc sống địa phương dần bị đổi thay. Trước đây, ở mỗi cộng đồng mỏ sẽ luôn có một ban kèn hơi, gặp gỡ và chơi nhạc mỗi khi hết ca làm, tại các ngôi nhà dành riêng cho sinh hoạt cộng đồng của dân mỏ. Ngày nay, ở Hạt Durham có lẽ còn khoảng 23 ban kèn hơi. Liên hoan BRASS vì vậy là một kênh để chính quyền địa phương có thể gìn giữ và phát huy tinh thần của di sản kèn hơi của Hạt Durham. *Trắng ca...* ra đời trong hoàn cảnh như thế.

Cho đến ngày nay, vẫn còn tồn tại một tinh thần thật tuyệt vời ở Hạt Durham nói riêng và vùng Đông Bắc nước Anh nói chung, và có thể nói *Trắng ca...* là minh chứng cho tinh thần đó. Ta có thể thấy bộ phim có một tác động rõ rệt đến những người dân địa phương, bởi đó là một gợi nhớ có phần thương đau dành cho chính họ, về những con người và những thời điểm của một quá khứ tươi sáng hơn, dù cho cũng từng tồn tại các khó khăn nhất định trong quá khứ đó. Cho tác phẩm này, với tinh thần này, chúng tôi tự hào được cùng Forma Arts tập hợp một đội ngũ nghệ thuật thật tài năng và danh tiếng: nhà làm phim thử nghiệm Bill Morrison, nhà soạn nhạc Jóhann Jóhannsson, cũng như các nhạc công bộ hơi từ ban kèn địa phương NASUWT Riverside; tất cả họ làm việc chặt chẽ cùng cộng đồng địa phương và các kho tư liệu lưu trữ phong phú liên quan đến khu vực này.

Tôi nghĩ rằng việc *Trắng ca...* có một hướng tiếp cận phi hư cấu, cũng như việc sử dụng các tư liệu hình ảnh phi hư cấu, đem đến một điều gì rất thật cho tác phẩm, một cảm nhận về những sự việc đã thực sự xảy ra. Với những khán giả ở vùng Đông Bắc nước Anh có dịp xem bộ phim này, có lẽ tất cả đều nhận ra trên phim một phần cuộc sống của họ trước đây, hoặc cuộc sống của ông bà họ – hình ảnh về những người họ từng biết, những nơi họ từng sống, hay chính bản thân họ. Thật khó để có thể diễn tả sự khác biệt, với cùng một địa điểm, giữa những gì xuất hiện trên màn ảnh và thực tại của thập niên 2010. Vậy nên việc xem bộ phim này là một trải nghiệm xúc động mạnh mẽ, đặc biệt là với những người trẻ, khi họ có dịp chứng kiến những nơi họ đang sinh sống đã từng tồn tại như thế nào. Trong phim, Nhà thờ Durham xuất hiện ở gần cuối; đây là điểm kết thúc của những cuộc diễu hành trong các gala thợ mỏ, là nơi các lá cờ và các khẩu hiệu được trình trọng rước đến, một truyền thống đã tồn tại gần 130 năm cho đến ngày nay. Tại buổi công chiếu *Trắng ca...* ở Nhà thờ Durham với phần âm nhạc được biểu diễn trực tiếp bởi một ban kèn, khi chính địa điểm này xuất hiện trên màn ảnh, không khí lúc đó trở nên vô cùng hùng tráng, và dường như có rất nhiều người xúc động đến rơi lệ. Sau này, có dịp xem *Trắng ca...* ở Sage Gateshead (một trung tâm nghệ thuật hiện đại ở Gateshead, Đông Bắc nước Anh), và rồi tại Nhà Cộng đồng Easington (một tòa nhà khiếm tốn trong Hạt Durham) nơi khán giả đồng loạt đứng dậy vỗ tay ở cuối phim, tôi cảm nhận được sự kết nối cộng đồng mà tác phẩm này mang lại trong các bối cảnh khác nhau, nhưng thật khó để miêu tả bằng ngôn từ.

*Câu hỏi: Trong phòng lúc này [tại workshop ở Hà Nội] có một nhiều nhà làm phim cũng như các nhà tổ chức và giám tuyển với các ý tưởng dự án muốn thực hiện. Ở dự án này, cũng như các dự án tương tự khi chị kết nối các cộng đồng với các nghệ sĩ, để họ cộng tác trên cơ sở là di sản và văn hóa, theo chị có những thử thách nào trong các hoàn cảnh đó? Ví dụ như với *Trắng ca...* hẳn đã có những điều nhạy cảm nhất định xảy đến khi một nghệ sĩ ngoại lai đến một nơi chốn và làm phim về nơi chốn đó – tôi cũng đang nghĩ đến những phân đoạn khó xem trong phim với những sự kiện đau buồn.*

Khi một nghệ sĩ, một nhạc sĩ, nhà làm phim hay nhà sản xuất quan tâm đặc biệt đến việc kể một câu chuyện về một sự việc từng xảy ra cho một cộng đồng hay một nơi chốn, và thực hiện một tác phẩm vì câu chuyện đó có ý nghĩa đối với họ, tôi nghĩ một số câu hỏi nên được đưa ra và suy nghĩ bao gồm: tại sao ta muốn tìm hiểu về câu chuyện hay lịch sử này? Liệu ta có thể có được một tâm thế mở hay không, liệu ta có muốn tác phẩm của mình được ảnh hưởng trực tiếp nhất những câu chuyện cá nhân trong chính cộng đồng đó? Ta đang thực hiện tác phẩm này cho ai? Trong một thời



gian dài tôi đã làm việc cùng nhiều nhóm nghệ sĩ và nhà sản xuất trong những tình huống như vừa đề cập, và tôi nghĩ một thử thách rất có ích cho dự án là nỗ lực hiểu tường tận về vị trí, về điểm khởi đầu của ta trong tình huống này – bởi khi đó, ta sẽ biết được ta có thể mở đến đâu. Khi kể một câu chuyện sử dụng các tư liệu lưu trữ xoay quanh những điều gắn bó mật thiết đến di sản của một cộng đồng – đây tự hào nhưng cũng không thiếu đau thương – điều cốt yếu là sự tôn trọng và vinh danh, là lắng nghe cộng đồng và để chính họ chủ động trong việc xây dựng tác phẩm. Việc “nhảy dù” vào một cộng đồng với tâm thế của một người du lịch ngoại lai muốn sử dụng những điều họ thấy được, để đem ra ngoài và trưng ra với thế giới và phục vụ một mục đích có sẵn, là một hành xử gây tranh cãi. Một dự án như *Trắng ca...* theo tôi là một thử thách, vì các nhóm đối tượng khác nhau – nghệ sĩ, cộng đồng, v.v... – sẽ có những trải nghiệm rất khác nhau.

Vì vậy, sẽ luôn hữu ích khi ta làm việc cùng một nhà sản xuất như Caroline Smith (thành viên của Forma Arts phụ trách sản xuất cho dự án *Trắng ca...*), một người có thể hiểu được bao quát các quan điểm khác nhau, có thể đặt ra các câu hỏi, đặt lại vấn đề, qua đó kết hợp được các yếu tố đơn lẻ. Ở một trường hợp khác, tôi có dịp làm việc cùng nhóm So Percussion từ New York để thực hiện một tác phẩm về khu vực Durham, trong khuôn khổ một dự án với sự hợp tác cùng một nhóm làm phim trẻ tại địa phương, cũng như cộng đồng những người cựu thợ mỏ trong vùng, các hiệp hội di sản, v.v.. Khi đó, chúng tôi cũng rất hiểu về tầm quan trọng của một dự án thực sự lấy cộng đồng địa phương làm trung tâm, thực sự tương tác cùng họ theo một cách mới. Khi So Percussion mới đến Durham, chúng tôi chia họ ra nhiều hướng và đề nghị mỗi người liên lạc với một nhóm, một địa điểm khác nhau: một trong số họ đến một trường cao đẳng địa phương, một người khác đến một bảo tàng, một người khác gặp gỡ với hội phụ nữ, và người còn lại đến một nhà máy. Họ đơn giản là dành thời gian với những cộng đồng này như chính bản thân họ và không nghĩ hay trao đổi nhiều về công việc và ý tưởng hay những gì họ muốn thực hiện với dự án. Họ dành thời gian trò chuyện cùng những người đã ghi lại cuộc sống vùng Đông Bắc nước Anh những năm 1960 qua hơn 20 ngàn bức ảnh, phim và hiện vật. Từ những trải nghiệm đó, họ có được nhiều các kết nối cá nhân cũng như một bức tranh toàn cảnh cả về quá khứ lẫn hiện tại của nơi này. Vậy nên, cuối cùng tất cả mọi người trở nên liên quan mật thiết đến dự án – dự án này có tên gọi *Từ một vùng biển tối* (From out a Darker Sea). Qua việc tiếp xúc với cộng đồng địa phương với tâm thế cá nhân, thay vì dưới tư cách các nghệ sĩ, So Percussion tạo ra một tác phẩm họ không hề tưởng tượng được ở thời điểm bắt đầu: một tác phẩm đa chiều bao gồm hình ảnh lưu trữ, văn học, âm nhạc, các câu chuyện từ



cộng đồng địa phương – đó thực sự là một sự cộng tác của rất nhiều cách làm việc khác nhau. Tôi nghĩ, bất cứ nghệ sĩ nào có một tâm thế như vậy, sẽ có một trải nghiệm họ không bao giờ quên.

Để kết thúc, có hai điểm tôi muốn nhắc đến. Thứ nhất, *Trắng ca...* đã thực sự giúp xây dựng sự tin tưởng trong cộng đồng và gợi mở về một hướng làm việc mới, qua đó tạo điều kiện cho các dự án tương tự có thể diễn ra. Đã có một dự án tuyệt ở Vương quốc Anh sau đó (Cinegi Arts & Film) nhằm đưa các bộ phim lưu trữ đến với các trung tâm cộng đồng nhỏ và những nơi không có các điều kiện cơ sở vật chất đạt chuẩn; *Trắng ca...* cũng là một phần của dự án này, và thật tuyệt khi nghĩ đến quãng đường bộ phim đã đi từ năm 2010 đến giờ. Mặt khác, *Trắng ca...* rõ ràng là một dự án lớn với kinh phí đáng kể, những để thực hiện, sản xuất hay đặt hàng các dự án có tiềm năng không kém, ta cũng có thể bắt đầu từ chiều ngược lại, với những điều đơn giản và nhỏ bé. Nếu ta không thử nhiều các cách tiếp cận khác nhau, ta không bao giờ biết được những điều đó cuối cùng sẽ dẫn đến đâu.

Nikki Locke gia nhập Hội đồng Anh năm 2017 với tư cách một thành viên của ban Công nghiệp Sáng tạo, tư vấn cho các dự án thực hiện ở khu vực Trung Đông, Bắc Phi và châu Âu. Từ Tháng Sáu năm 2018 cô bắt đầu đảm nhiệm vai trò mới, điều hành chương trình Di sản Văn hóa Hướng đến sự Phát triển Đồng đều. Chương trình thí điểm kéo dài hai năm này hướng đến các cách tiếp cận mới nhằm tạo dựng sự phát triển đồng đều cho cộng đồng thông qua các di sản văn hóa địa phương. Chương trình đang diễn ra ở ba quốc gia Colombia, Kenya và Việt Nam.

Trước khi làm việc tại Hội đồng Anh, Nikki có mười năm làm việc với nhiều lĩnh vực sáng tạo khác nhau trong ngành văn hóa tại Vương quốc Anh, với những dự án kết nối nghệ thuật, di sản và cộng đồng, những liên hoan do cô thiết kế và điều hành, cũng như các tác động tích cực đến sự phát triển của bối cảnh văn hóa địa phương vùng Đông Bắc nước Anh. Cô cũng từng điều hành Đông Durham Sáng tạo (East Durham Creates), một trong 21 dự án được Hội đồng Nghệ thuật Anh Quốc hỗ trợ tài chính trong khuôn khổ Những Con người và Nơi chốn Sáng tạo (Creative People and Places), một chương trình nghiên cứu nhằm hỗ trợ cộng đồng có thể chọn, tạo dựng và tham gia vào nhiều hơn nữa các trải nghiệm nghệ thuật ở nơi họ sống.

Các tư liệu thêm:

1. *Trắng ca những người thợ mỏ*: <http://forma.org.uk/projects/miners-hymns>
2. Liên hoan BRASS tại Durham: <https://www.brassfestival.co.uk/>
3. *Từ một vùng biển tối*: <http://forma.org.uk/projects/from-out-a-darker-sea/>
4. East Durham Creates: <http://eastdurhamcreates.co.uk/about/about-the-project/>
5. Forma Arts: <http://forma.org.uk/>

Khảo sát một số lưu trữ phim tại Hà Nội

Lê Tuấn Anh và Nhóm Khảo sát của Viện Phim Việt Nam



I. TỔNG QUAN VÀ MỤC ĐÍCH KHẢO SÁT

Thực hiện thỏa thuận hợp tác giữa Viện Phim Việt Nam và Hội đồng Anh liên quan đến Hội thảo Phim như một Di sản Văn hóa trong khuôn khổ Dự án Di sản Kết nối (2018-2020) do Hội đồng Anh thực hiện tại Việt Nam, đoàn cán bộ Viện Phim Việt Nam đã tiến hành khảo sát tình hình lưu trữ phim nhựa tại một số đơn vị hoạt động về phim và điện ảnh trong ngành nhà nước trên địa bàn Hà Nội, vào tháng Mười một và Mười hai năm 2018.

Mục đích của việc khảo sát là nhằm thu thập các thông tin thực tế về công tác lưu trữ, số hóa và phục chế điện tử phim nhựa truyền thống. Đây là cơ sở các hợp tác về phim tiếp theo có thể diễn ra với những mục tiêu xa hơn như:

- Nâng cao năng lực lưu trữ, bảo quản phim của các đối tượng làm việc trực tiếp với phim lưu trữ, thông qua tập huấn chuyên môn;
- Nâng cao nhận thức về các giá trị di sản phim của Việt Nam (cũng như tầm quan trọng của việc bảo tồn và phục chế di sản phim) đối với công chúng, đặc biệt là các nhóm thuộc thế hệ trẻ;
- Khởi xướng các cuộc thảo luận giữa các nhà hoạch định chính sách và các bên liên quan (thuộc ngành nhà nước lẫn tư nhân) nhằm có những kế hoạch bảo vệ di sản dựa vào cộng đồng một cách bền vững.

Tất cả hướng đến mục tiêu chung góp phần vào sự phát triển đồng đều và bền vững của di sản tại Việt Nam, nhằm mang đến lợi ích cho tất cả các tầng lớp trong xã hội.

II. ĐỐI TƯỢNG KHẢO SÁT

Đối tượng khảo sát gồm các cơ quan, đơn vị có chức năng, nhiệm vụ lưu trữ phim nhựa như các trung tâm lưu trữ, viện lưu trữ và nghiên cứu điện ảnh, hoặc các đơn vị có lưu trữ phim nhựa như các hãng sản xuất phim. Đoàn khảo sát đã lựa chọn những đối tượng khảo sát như trên vì các lý do sau đây:

- Đây là các đơn vị trực tiếp làm công việc lưu trữ, bảo quản phim nhựa với số lượng lớn và có thể trực tiếp khai thác, sử dụng các bản phim mà mình lưu trữ;
- Đây là các đơn vị có thể có năng lực tự số hóa và phục chế điện tử các bản phim lưu trữ;

Việc khảo sát chỉ được tiến hành tại Hà Nội vì đây là thành phố tập trung nhiều cơ sở lưu trữ phim nhất và các cơ sở đó cũng lưu trữ số lượng phim lớn nhất trong cả nước. Cụ thể các cơ quan, đơn vị được khảo sát gồm:

- Hãng phim Tài liệu Khoa học Trung ương;
- Trung tâm Tư liệu Đài truyền hình Việt Nam;
- Hãng Phim truyện Việt Nam;
- Ban Kỹ thuật Truyền hình Công an Nhân dân, Cục Truyền thông CAND;
- Hãng phim Hoạt hình Việt Nam (phim đã chuyển giao cho Viện Phim Việt Nam);
- Trung tâm Lưu trữ Quốc gia III, Cục Văn thư và Lưu trữ Nhà nước;
- Viện Phim Việt Nam và Trung tâm Nghiên cứu và Lưu trữ Điện ảnh tại Thành phố Hồ Chí Minh (trực thuộc Viện Phim Việt Nam).

III. KẾT QUẢ KHẢO SÁT

Tổng số lượng phim nhựa đang được lưu trữ tại các đơn vị được nhắc đến trong bản báo cáo là vào khoảng 130 ngàn cuốn phim nhựa màu và đen trắng; các chủng loại bao gồm cả phim âm bản, dương bản, trung gian trên hai loại chất liệu để phim chủ yếu là Polyester và Acetate Cellulose. Các cỡ phim chủ yếu được lưu trữ là 35mm và 16mm, rất ít phim 8mm, không có các cỡ phim khác. Bên cạnh phim nhựa, các cơ quan được khảo sát còn lưu trữ rất nhiều chủng loại băng từ khác nhau, có thể kể đến một số loại phổ biến như: Betacam SP, Digital Betacam, DV Cam, VHS, Umatic, v.v.. Đây là những nguồn tư liệu hình ảnh động quý giá phục vụ đắc lực trong các hoạt động tuyên truyền, giáo dục, nâng cao đời sống văn hóa tinh thần của Đảng và nhân dân trong các thời kỳ Cách mạng, xây dựng và bảo vệ Tổ quốc. Những tư liệu này thực sự là cuốn biên niên hình ảnh về lịch sử, văn hóa, xã hội và trở thành đối tượng nghiên cứu của các nhà nghiên cứu văn hóa, nghệ thuật Việt Nam và quốc tế, là khối tài sản vô giá dành cho thế hệ tương lai.

1. Hãng phim Tài liệu Khoa học Trung ương

a. Sự hình thành và phát triển

Xưởng phim Thời sự Tài liệu Việt Nam, nay là Công ty Trách nhiệm hữu hạn Một thành viên (TNHH MTV) Hãng phim Tài liệu Khoa học Trung ương, được thành lập ngày 17 tháng Sáu năm 1956. Đội ngũ những nhà làm phim tài liệu khoa học đã có mặt từ những năm đầu Cách mạng với những thước phim đầu tiên, đặt nền móng cho điện ảnh Cách mạng hình thành. Suốt hơn 60 năm đồng hành cùng đất nước, các nhà làm phim của Hãng đã ghi lại những hình ảnh chân thực về lịch sử hào hùng của dân tộc trong các cuộc kháng chiến chống ngoại xâm, những vấn đề thiết yếu của cuộc sống biến động và đổi mới từng ngày, phản ánh nguyện vọng và niềm tin của nhân dân trong từng lĩnh vực cụ thể của đất nước.

b. Số lượng phim lưu trữ

Hiện nay, Hãng đang lưu trữ tổng cộng 11,856 cuốn phim bao gồm cả phim 35mm và 16mm. Trong đó có 1,332 cuốn phim màu, 10,924 cuốn phim đen trắng. Số lượng phim âm bản là 2,710 cuốn, phim dương bản là 6,742 cuốn, phim trung gian là 1,090 cuốn.

c. Tình trạng lưu trữ

Nhìn chung, kho bảo quản của Hãng chưa đạt tiêu chuẩn ở tất cả các hạng mục. Kho của Hãng hiện nay rộng khoảng 165m², được duy trì điều kiện môi trường ở nhiệt độ 18-22oC, độ ẩm 50-65 phần trăm. Phim đựng trong hộp nhựa và đặt trên giá bằng sắt. Các cuốn phim được đánh mã số lưu trữ theo mảng đề tài phim và theo năm sản xuất. Kho có hệ thống báo cháy tự động, được thiết kế và lắp đặt vào năm 2007. Hãng đã có cơ sở dữ liệu tra cứu phim trên các chương trình Microsoft Word và Excel.

d. Các phim lâu đời nhất

Tất cả các phim đang cất giữ trong kho đều do Xí nghiệp phim Thời sự Tài liệu (tiền thân của Hãng) sản xuất, và bản quyền khai thác các phim này thuộc về chính Hãng. Các phim lâu đời nhất được sản xuất năm 1955 gồm có *Giữ làng giữ nước*, *Chiến dịch Cao Bắc Lạng*, *Chiến thắng Tây Bắc*, *Việt Nam kháng chiến*, *Việt Nam trên đường thắng lợi*.

e. Công tác số hóa và phục chế

Do không có kinh phí và thiết bị để thực hiện nên Hãng đã tự số hóa bằng cách chiếu phim nhựa lên màn ảnh trong phòng chiếu, sau đó đặt máy quay để quay lại. Máy quay được sử dụng gồm F55 và F65. Các phim được số hóa theo cách này ở các độ phân giải HD, Full HD và 4K.

Trước đây, phim được telecine¹ sang các loại băng Betacam SP và Digital Betacam, nhưng từ năm 2015 trở lại đây, Hãng sử dụng ổ cứng Lacie và băng từ LTO để lưu trữ file số. Đến thời điểm này, Hãng đã số hóa được khoảng 20 phần trăm tổng số phim đang lưu trữ. Hãng phim Tài liệu Khoa học Trung ương chưa có ngân sách hàng năm dành cho công tác lưu trữ, số hóa và phục chế; tất cả hiện chỉ dừng lại ở mức độ kiểm tra kỹ thuật, dán nối tu sửa thủ công và chạy trên máy làm sạch phim siêu âm. Tổng số phim đã được kiểm tra kỹ thuật như trên vào khoảng 4,070 cuốn (công tác kiểm tra được thực hiện trong hai năm 2014 và 2015).

2. Trung tâm Tư liệu, Đài Truyền hình Việt Nam

a. Sự hình thành và phát triển

Trung tâm Tư liệu thuộc Đài Truyền hình Việt Nam, tiền thân là Phòng Tư liệu thuộc Ban Chương trình, được thành lập tháng Bảy năm 1971. Phòng Tư liệu làm nhiệm vụ thu thập, lưu giữ những tư liệu phim nhựa 16mm, 35mm do Đài sản xuất và phát sóng. Trong những năm đầu thành lập, mặc dù điều kiện thiếu thốn nhưng Phòng đã thu thập và bảo quản được rất nhiều tư liệu do các phóng viên thời sự quay trong những năm 1970-1980, cũng như phim của các nước bạn Liên Xô, Đức, Ba Lan, Tiệp Khắc gửi tặng. Những hình ảnh đất nước, công cuộc tái thiết sau chiến tranh, cuộc sống của người dân thời bao cấp được ghi lại trên những thước phim nhựa thời kỳ này là những tư liệu quý, có giá trị khai thác về lịch sử, phục vụ cho việc sản xuất các chương trình mới của Đài. Cùng với sự phát triển lớn mạnh của Đài Truyền hình Việt Nam, ngày 16 tháng Mười một năm 1989, Phòng Tư liệu thuộc Ban Chương trình được tách ra và lập thành Trung tâm Lưu trữ Tư liệu Truyền hình và Thư viện (gọi tắt là Trung tâm Tư liệu).

b. Số lượng phim lưu trữ

Tư liệu phim nhựa hiện đang lưu trữ tại Trung tâm Tư liệu gồm: 136,434m phim âm bản, 7,650m phim dương bản, và 2,740 hộp phim mới tiếp nhận bàn giao (gồm cả âm bản và dương bản, thuộc nhiều kích cỡ). Hiện nay, các tư liệu đang được khai thác nội bộ trong Đài để phục vụ việc sản xuất, phát sóng các chương trình.

c. Tình trạng lưu trữ

Trung tâm Tư liệu có kho chuyên dụng, diện tích khoảng 90m², đảm bảo các tiêu chuẩn về bảo quản phim nhựa, có hệ thống quản lý hồ sơ phim.

d. Công tác số hóa và phục chế

Mặc dù không có thiết bị số hóa phim nhưng khoảng 50 phần trăm tổng số phim mà Trung tâm đang lưu trữ đã được in chuyển sang các định dạng số. Hệ thống lưu trữ dạng NAS Scaleout mở rộng tuyến tính, chạy trên nền hệ điều hành Windows và Linux. Tổng không gian lưu trữ của hệ thống là 600TB và có cấu hình RAID 6. Hệ thống phần mềm quản trị dữ liệu là MAM Etere. Các định dạng file lưu trữ bao gồm MXF 50 mbps, MXF 30 mbps và AVI.

(1) Phương pháp in chuyển truyền thống từ phim nhựa sang băng video.



e. Ngân sách hàng năm dành cho bảo quản và số hóa

Đến nay, Trung tâm Tư liệu chưa tiến hành công tác phục chế phim và ngân sách hàng năm cho việc bảo quản và số hóa tư liệu vào khoảng 400-500 triệu đồng.

3. Hãng Phim truyện Việt Nam

a. Sự hình thành và phát triển

Hãng Phim truyện Việt Nam (viết tắt là VFS) là hãng phim nhà nước lớn nhất Việt Nam được thành lập năm 1953. Tiền thân của VFS qua các thời kỳ là Xưởng Phim Hà Nội và Xí nghiệp Phim truyện Việt Nam. Tháng Sáu năm 2010, Bộ Văn hóa, Thể thao và Du lịch ra quyết định phê duyệt phương án chuyển đổi Hãng phim truyện Việt Nam thành Công ty TNHH MTV Hãng Phim truyện Việt Nam và sau đó, Hãng phim được cổ phần hóa dưới tên Công ty cổ phần Đầu tư và Phát triển Phim truyện Việt Nam.

b. Số lượng phim lưu trữ

Tổng số phim hiện đang lưu giữ tại Hãng là 1.498 cuốn, toàn bộ là phim dương bản, trong đó có 600 cuốn phim màu và 898 cuốn phim đen trắng. Toàn bộ số phim này là phim 35mm và đều do Hãng sản xuất.

c. Tình trạng lưu trữ

Hãng không có kho bảo quản chuyên dụng. Phim được lưu giữ ở một phòng làm việc bình thường, rộng khoảng 20m² ở điều kiện nhiệt độ phòng (25oC) và độ ẩm 70 phần trăm. Các cuốn phim được đựng trong hộp sắt hoặc hộp nhựa và đặt trên giá dạng khung sắt. Trong phòng lưu giữ phim có đặt các bình bột để phục vụ công tác chữa cháy.

d. Công tác số hóa và phục chế

Tổng số phim nhựa đã được in chuyển và số hóa sang các định dạng khác là 214 cuốn ở định dạng SD (độ phân giải tiêu chuẩn 720x576) và được lưu trữ trong ổ cứng. Bản quyền khai thác phim hiện thuộc về Công ty cổ phần Đầu tư và Phát triển Phim truyện Việt Nam. Vào đầu những năm 2000 Hãng phim Phương Nam hợp tác cùng Hãng Phim truyện Việt Nam phát hành một bộ đĩa DVD các tác phẩm điện ảnh Việt Nam kinh điển, sử dụng các bản phim được Hãng Phim truyện Việt Nam số hóa (dù vậy, các bản phim này chưa qua quy trình phục chế chuẩn).

4. Ban Kỹ thuật Truyền hình Công an Nhân dân, Cục Truyền thông Công an Nhân dân

a. Sự hình thành và phát triển

Trước năm 2009, Điện ảnh Công an Nhân dân (CAND) và Truyền hình vì An ninh Tổ quốc chuyên sản xuất phim, phim tài liệu, tư liệu trên các chất liệu phim nhựa, bằng Umatic, VHS, Betacam, DVcam, v.v.. Hai đơn vị trực thuộc Cục công tác Chính trị (X15), Tổng cục III, Bộ Công an. Năm 2010, Trung tâm Phát thanh-Truyền hình-Điện ảnh CAND được thành lập, bộ phận lưu trữ của hai đơn vị trên được đưa về một đầu mối lưu trữ chung và đặt tại Phòng Hậu cần-Kỹ thuật (X34). Năm 2011, bộ phận tư liệu được chuyển về Phòng Kỹ thuật. Từ ngày 6 tháng Tám năm 2018, do thay đổi bộ máy, tinh gọn tổ chức Bộ Công an, bộ phận tư liệu được đặt tại Ban Kỹ thuật Truyền hình CAND, Cục Truyền Thông CAND (X04). Do yêu cầu của Kênh Truyền hình ANTV phát sóng 24/24, khối lượng lưu trữ tin bài nhiều và được lưu trên file số. Các khâu được quy chuẩn từ đầu vào, dựng, phát sóng và lưu trữ đều trên chuẩn HD. Hiện bộ phận lưu trữ của Kênh đang thực hiện lưu trữ trực tuyến và hệ thống lưu trữ ngoại tuyến (in trên băng LTO) để lưu trữ lâu dài.



b. Số lượng phim lưu trữ

Hiện nay, Ban Kỹ thuật Truyền hình CAND có nhiều hệ thống lưu trữ cho các định dạng khác nhau:

- 535 cuộn phim dương bản được lưu trong một kho của Cục Truyền thông CAND. Số phim này do Điện ảnh CAND sản xuất.

- 526 cuộn phim âm bản hiện gửi tại kho của Viện Phim Việt Nam (số phim này đã được đơn vị Điện ảnh CAND cũ gửi từ năm 1995). Các phim này cũng do Điện ảnh CAND sản xuất. Toàn bộ phim nhựa là phim 35mm, đế Triacetate Cellulose. Phim lâu đời nhất sản xuất năm 1956.

- Hệ thống kho băng của Điện ảnh CAND và của Truyền hình Vi An ninh Tổ quốc, bao gồm hơn 1.000 băng ở các định dạng Betacam 30, 60, 90 hoặc băng DVcam, ghi các chương trình phim tài liệu, phim truyện hoặc tư liệu hình ảnh. Một phần của số băng này đã được số hóa và lưu trong ổ cứng từ năm 2011 nhằm phục vụ giai đoạn đầu ra kênh, tuy nhiên vẫn còn khoảng hơn 400 băng chưa số hóa.

- Hệ thống lưu trữ trực tuyến: từ năm 2011 đến nay có gần 300 ổ cứng rời (HDD) lưu toàn bộ tư liệu số của chương trình phát sóng trên Kênh.

- Hệ thống lưu trữ IBM: gồm một tủ DSC3700 trực tuyến dùng để sao lưu trung chuyển sang LTO5, cũng như một tủ băng LTO 5.

c. Tình trạng lưu trữ

Kho có tổng diện tích 82m², trong đó diện tích hành lang là 15m², kho phim nhựa có diện tích 41m², kho video có diện tích 26m². Điều kiện môi trường trong kho ở mức 18–22oC, độ ẩm 60 phần trăm. Giá kho bằng kim loại, còn vỏ hộp đựng bằng nhựa và sắt. Các cuộn phim được đánh số thứ tự, và kho có hệ thống báo cháy tự động.

d. Công tác số hóa và phục chế

Với công nghệ phát triển như hiện nay, Ban Kỹ thuật Truyền hình CAND đã chuyển hoàn toàn từ sử dụng công nghệ analogue sang công nghệ kỹ thuật số để sản xuất và lưu trữ các chương trình. Hiện tại Ban chưa thực hiện phục chế cho các tư liệu lưu trữ.

5. Hãng phim Hoạt hình Việt Nam

a. Sự hình thành và phát triển

Hãng phim Hoạt hình Việt Nam được thành lập ngày 9 tháng Mười một năm 1959 với tên gọi ban đầu Xưởng phim Hoạt họa–Búp bê trước khi được đổi tên như hiện nay. Năm 2011, Hãng chuyển thành Công ty TNHH MTV và từ năm 2006 trở thành Công ty cổ phần Hãng phim Hoạt hình Việt Nam. Trong hơn bốn thập kỷ Hãng sản xuất các phim hoạt hình trên phim nhựa, sử dụng công nghệ analogue. Từ năm 2004, Hãng làm phim trên máy tính với ba thể loại: hoạt họa 2D, 3D và cắt giấy vi tính. Hãng đã đạt nhiều giải thưởng tại các kỳ liên hoan phim trong nước và quốc tế cũng như giải thưởng của Hội Điện ảnh Việt Nam.

b. Số lượng phim lưu trữ

Toàn bộ phim nhựa của Hãng phim Hoạt hình Việt Nam hiện được ký gửi tại Viện phim Việt Nam, gồm 350 cuộn, với 320 cuộn phim màu và 30 cuộn phim đen trắng. Toàn bộ số phim này ở định dạng 35mm.

c. Phim lâu đời nhất

Phim lâu đời nhất do Hãng sản xuất – cũng đồng thời là phim hoạt hình đầu tiên của điện ảnh Việt Nam – là phim ngắn dài 10 phút *Đáng đời thằng cáo* (1960).

d. Công tác số hóa

Toàn bộ các phim của Hãng phim Hoạt hình lưu trữ tại Viện Phim Việt Nam đã được Viện Phim số hóa. Tổng số phim của Hãng đã được số hóa hoặc sản xuất mới bằng kỹ thuật số là 450 phim. Các file số này chủ yếu ở các định dạng MPG, MP4, AVI, MOV và ở các độ phân giải SD, HD cũng như 2K, được lưu trong các ổ cứng rời thông thường.

6. Trung tâm Lưu trữ Quốc gia III

a. Sự hình thành và phát triển

Trung tâm Lưu trữ quốc gia III thành lập năm 1995, là đơn vị sự nghiệp công lập thuộc Cục Văn thư và Lưu trữ Nhà nước. Trung tâm có chức năng trực tiếp quản lý tài liệu lưu trữ của cơ quan và tổ chức Trung ương của nước Việt Nam Dân chủ Cộng hòa và Cộng hòa Xã hội Chủ nghĩa Việt Nam trên địa bàn từ tỉnh Quảng Bình trở ra phía Bắc.

b. Số lượng phim lưu trữ

Hiện nay, Trung tâm lưu trữ khoảng 362 cuộn phim đen trắng do nhiều đơn vị sản xuất như Xưởng phim Thời sự Tài liệu Hà Nội, Xưởng phim Quân đội nhân dân Việt Nam, Xưởng phim Thời sự Tài liệu Trung ương, hay Xưởng phim H&S (Cộng hòa Dân chủ Đức). Các phim có chất liệu đế là Polyester và Acetate bao gồm cả cỡ 35mm và 16mm.

c. Tình trạng lưu trữ

Kho bảo quản phim có diện tích 40m², môi trường trong kho được duy trì ở mức nhiệt độ 11 ± 1°C, độ ẩm 50 ± 5 phần trăm. Kho sử dụng loại giá kim loại, dạng ngăn kéo, nhập khẩu từ Hà Lan. Các cuộn phim đựng trong vỏ hộp chuyên dụng bằng nhựa, được đánh số, và có hệ thống chữa cháy tự động. Trung tâm đã xây dựng được danh mục phim, tuy nhiên chỉ là bản giấy thường, không có phân cảnh hay phần mềm tra cứu.

d. Phim lâu đời nhất

Phim lâu đời nhất được sản xuất năm 1964 là phim *Chất độc hóa học - Hơi độc Đế quốc Mỹ dùng ở Việt Nam*.

e. Công tác số hóa và phục chế

Trung tâm hiện vẫn chưa triển khai công tác số hóa và phục chế, tuy nhiên, toàn bộ số phim đã được in chuyển sang băng Betacam (và từ đó tiếp tục in chuyển sang DVD). Ngân sách hàng năm của Trung tâm dành cho lưu trữ và số hóa phim là rất hạn chế (con số chính xác không được cung cấp), và chưa có dự án phục chế nào diễn ra.

7. Viện Phim Việt Nam

a. Sự hình thành và phát triển

Viện Phim Việt Nam là đơn vị sự nghiệp có thu, trực thuộc Bộ Văn hóa, Thể thao và Du lịch, có chức năng cơ bản là lưu chiếu, lưu trữ phim và bảo quản các tư liệu điện ảnh; nghiên cứu lý luận, công nghệ lưu trữ điện ảnh; khai thác và phổ biến các tư liệu điện ảnh theo quy định của pháp luật.

Bộ sưu tập phim của Viện là kết quả của cả một quá trình sưu tầm và bảo quản lâu dài qua nhiều giai đoạn phát triển khác nhau. Trong những năm chiến tranh, tiền thân của Viện Phim Việt Nam là Phòng Lưu trữ phim chiếu bóng, trực thuộc Cục Điện ảnh khi đó mới thành lập. Lúc này, do hoàn cảnh chiến tranh kho phim phải đặt trong một khu rừng nhiệt đới thuộc tỉnh Tuyên Quang, cách Hà Nội 200km về phía Bắc). Những bộ phim sản xuất trước thời điểm này được ra đời trong điều kiện rất khó khăn, dù giữ được khá đầy đủ nhưng tất cả đều bị mốc và xước.

Tháng Hai năm 1979, chiến tranh biên giới phía Bắc bùng nổ, bộ sưu tập phim được di chuyển từ Tuyên Quang vào thành phố Đà Lạt (thuộc tỉnh Lâm Đồng, cách Hà Nội khoảng 1600 km về phía Nam). Dù vậy, do độ ẩm ở Đà Lạt quá cao, kho và thiết bị không đảm bảo, bộ sưu tập phim buộc chuyển về Thủ Đức (Thành phố Hồ Chí Minh). Khi chiến tranh biên giới kết thúc, số phim này mới được chuyển về Hà Nội và lưu trong những phòng học cũ của Trường Điện ảnh.

Tháng Chín năm 1979, Viện phim Việt Nam được chính thức thành lập nhưng vẫn chưa có kho phim riêng, toàn bộ cơ sở vật chất là ba phòng làm việc trên tầng ba của Cục Điện ảnh. Sau 10 năm thành lập, Viện mới có trụ sở chính đặt tại địa chỉ 523 Kim Mã.

b. Số lượng phim lưu trữ

Hiện tại, kho của Viện phim Việt Nam ở Hà Nội đang lưu trữ khoảng 44,570 cuốn phim nhựa các loại gồm 9,176 cuốn phim màu và 9,325 cuốn phim đen trắng, trên chất liệu đế Acetate Cellulose và polyester với các kích cỡ 35mm, 16mm, 9.5mm và 8mm. Trong số các cuốn phim này có 8,531 cuốn âm bản, 18,510 cuốn dương bản, 4,933 cuốn phim trung gian cùng một số lượng băng từ các loại (VHS, Umatic, Hi8, Betacam SP). Ngoài nguồn tiếp nhận phim nộp lưu trữ, lưu chiếu, Viện thường xuyên bổ sung tư liệu qua sưu tầm, trao đổi và quay tư liệu về con người, sự kiện của đất nước.

c. Tình trạng lưu trữ

Lưu trữ của Viện Phim Việt Nam gồm hai tầng rộng 300m². Năm 2009, hệ thống điều hòa lành được nâng cấp để đảm bảo điều kiện nhiệt độ 10 ± 1°C và độ ẩm 30 ± 5%. Kho sử dụng loại giá di động chuyên dụng với khung bằng sắt, cùng các hộp đựng bằng nhựa, nhưng mới chỉ có hệ thống báo cháy nhưng chưa có hệ thống chữa cháy tự động.

Hệ thống đánh mã cho phim lưu trữ tại Viện gồm hai phần. Phần chữ có thể bao gồm N (cho phim âm bản hình), NT (phim âm bản tiếng), NM (phim âm bản màu), DP (phim trung gian dương bản), DN (phim trung gian âm bản), P (phim dương bản), PM (phim dương bản màu) – kèm phần số được

đánh theo thứ tự từ 00001 đến hết.

Năm 2011 Viện Phim bắt đầu tiến hành đánh giá chất lượng phim lưu trữ theo Tiêu chuẩn *Đánh giá tình trạng kỹ thuật bản phim lưu trữ*, bước đầu áp dụng cho công tác tu sửa, bảo quản, đánh giá, xếp loại đối với các bản phim nhựa hiện đang được lưu trữ tại kho phim của Viện ở Hà Nội. Toàn bộ phim trong kho đã được làm hồ sơ, phân cảnh theo nội dung và được nhập vào phần mềm Winlisis để tra cứu.

d. Các phim lâu đời nhất

Các phim nhựa lâu đời nhất hiện được lưu trữ tại Viện gồm *Dưới mắt phật Thích Camoni* (1923), *Tại Đông Dương* (1925), và *Trong vựa lúa của Viễn Đông* (1939).

e. Công tác số hóa và phục chế

Công tác số hóa tại Viện Phim Việt Nam đã được đề cập đến từ khá lâu nhưng mới chỉ phát triển mạnh trong vòng 10 năm trở lại đây. Khoảng cuối năm 2005, Viện nhập về một hệ thống thiết bị in chuyển kỹ thuật số, bao gồm máy telecine Spirit Datacine SDC 2002, bàn chỉnh màu Da Vinci cho phim nhựa, hệ thống phục chế phim Tezro và hệ thống làm DVD Authoring để nén đĩa DVD có phụ đề. Các hệ thống trên cho phép in chuyển phim sang các định dạng số như dạng file DPX ở độ phân giải tối đa 2K tức độ 6 hình/giây hay bằng Betacam số (có thể chỉnh màu cho hình ảnh trong quá trình số hóa).

Với hệ thống thiết bị trên, công tác in chuyển tư liệu hình ảnh động của Viện đã có thêm bước phát triển mới. Để thuận tiện cho lưu trữ và khai thác, Viện chọn chuẩn băng Betacam số là chuẩn khai thác chính. Sau hơn năm năm tiến hành số hóa, Viện đã in chuyển tổng cộng gần 1,000 sang băng Betacam số, bao gồm phim truyện nhựa Việt Nam, phim tài liệu, hoạt hình, cũng như một số phim truyện kinh điển nước ngoài, phóng sự, tư liệu, v.v..

Công tác số hóa phục chế phim tư liệu của Viện Phim Việt Nam cũng đã có những thử nghiệm đầu tiên với kết quả tương đối khả quan. Quy trình thực hiện trải qua một số công đoạn riêng biệt. Ban đầu phim nhựa sẽ được số hóa ở độ phân giải cao và chỉnh lại màu sắc hình ảnh. Sau đó, các file dữ liệu sẽ được tu sửa điện tử trên các phần mềm phục chế chuyên dụng. Cuối cùng, các file dữ liệu sẽ được xuất ra phim nhựa hoặc băng video. Ở Viện Phim vào khoảng năm 2008-2010 tồn tại hai hệ thống phục chế hình ảnh điện tử, sử dụng các phần mềm chuyên dụng khác nhau: phần mềm Shout chạy trên nền SGI và phần mềm Cinetool (được phát triển bởi Viện Toán học thuộc Viện Khoa học và Công nghệ Việt Nam) chạy trên nền PC. Với hai hệ thống này, Viện đã hoàn thành việc phục chế điện tử thử nghiệm trên hai phim ở độ phân giải 1K: phim đen trắng *Bác Hồ ở Việt Bắc* (10 phút) và phim màu *Làng nhỏ ven hồ* (20 phút). Hai phim trên sau khi phục chế hoàn thành đã được xuất sang băng Betacam để kiểm tra chất lượng, cho kết quả rất đáng khích lệ. Ngoài ra, còn phục chế thử nghiệm thành công phim màu *Việt Nam trên đường thắng lợi* ở độ phân giải SD.

Đến năm 2013, Viện Phim Việt Nam được đầu tư hệ thống thiết bị số hóa mới gồm: máy quét phim Golden Eye III, hệ thống lưu trữ Editshare Xstream HT, phần mềm chỉnh màu Da Vinci Resolve 12.0; cũng như hệ thống thiết bị phục chế gồm: bốn trạm máy tính HP Workstation Z620, bộ lưu trữ dữ liệu trung tâm HP StoreEasy 1630 (Raid 5) (12TB) và phần mềm phục chế Diamant Film Restoration 7.0. Với những thiết bị kể trên, Viện Phim đã số hóa được gần 3,000 cuốn phim ở độ phân giải 2K. Ngoài ra, Viện còn thuê dịch vụ bên ngoài số hóa được 470 cuốn phim ở độ phân giải 4K. Sản phẩm số hóa là các định dạng RAW, DPX và MOV được lưu trong ổ cứng rời và băng LTO 7.



g. Trung tâm Nghiên cứu và Lưu trữ Điện ảnh tại Thành phố Hồ Chí Minh

Trung tâm Nghiên cứu và Lưu trữ Điện ảnh tại Thành phố Hồ Chí Minh (trực thuộc Viện Phim Việt Nam) thành lập năm 1976. Hiện nay, Trung tâm lưu trữ khoảng 38.000 cuộn phim, gồm các phim của Điện ảnh miền Nam Việt Nam trước 1975, phim nhận về từ các cơ sở sản xuất và phổ biến phim ở các tỉnh phía Nam. Trong số phim trên có 2.300 cuộn âm bản, 34.500 cuộn dương bản và 1.200 cuộn phim trung gian. Toàn bộ phim sử dụng đế Acetate Cellulose cỡ 16mm và 35mm. Phim lâu đời nhất sản xuất năm 1947. Có đến 90% tổng số phim xếp loại III và IV về chất lượng kỹ thuật. Kho bảo quản của Trung tâm rộng 366m², được duy trì điều kiện môi trường 11oC và độ ẩm 35-40%. Kho có hệ thống chữa cháy tự động bằng khí. Giá kho là loại giá chuyên dụng, di động được.

Từ cuối năm 2016, Trung tâm đồng thời thuê dịch vụ bên ngoài để số hóa ở độ phân giải 4K các phim nhựa đang được lưu trữ và đến nay đã số hóa được tổng cộng 30 bộ phim truyện. Sản phẩm số hóa ở các định dạng RAW, DPX và MOV, được lưu trong ổ cứng rời và băng LTO.

8. Một số đơn vị khác

Điện ảnh Quân đội Nhân dân (QĐND) có số lượng phim lưu trữ lớn thứ hai tại Việt Nam, chỉ sau Viện Phim. Từ năm 2011, Điện ảnh QĐND được đầu tư rất nhiều thiết bị số hóa như máy telecine cho phép số hóa phim ở độ phân giải tối đa 2K theo thời gian thực, hệ thống chỉnh màu phim, máy dựng phim số dùng phần mềm chuyên dụng, hay máy quay số. Hiện nay, Điện ảnh QĐND cũng đang được đầu tư lớn để xây dựng cơ sở vật chất cũng như trang thiết bị mới. Tuy nhiên, do đây là một đơn vị thuộc bộ Quốc Phòng, nhóm khảo sát đã không được phép tiến hành khảo sát cho báo cáo lần này.

Lưu trữ Lịch sử Trung ương Đảng là một đơn vị thuộc Cục lưu trữ Văn phòng Trung ương Đảng, cũng lưu trữ phim nhựa. Số lượng phim được bảo quản tại đây không thật nhiều và hoàn toàn bảo mật nên nhóm cũng không thể tiến hành khảo sát.

Bảo tàng Hồ Chí Minh cũng có phim nhựa nhưng đã bàn giao toàn bộ số phim này cho Viện Phim Việt Nam. Tổng số phim của Bảo tàng Hồ Chí Minh là 213 cuộn, trong đó có 10 cuộn phim màu và 203 cuộn phim đen trắng. Các phim lâu đời nhất trong số này đều sản xuất năm 1952, có thể kể đến phim *Đại hội chiến sĩ thi đua toàn quốc* hay *Sinh hoạt của Bác ở Việt Bắc*.

IV. ĐÁNH GIÁ CHUNG

1. Tình trạng kỹ thuật

Kết quả khảo sát cho thấy chỉ hai đơn vị là Viện Phim Việt Nam và Hãng phim Tài liệu Khoa học Trung ương có tổ chức kiểm tra và đánh giá tình trạng kỹ thuật bản phim nhựa lưu trữ. Công việc này có thể thực hiện dựa trên tiêu chuẩn nội bộ mà các đơn vị tự xây dựng hoặc theo *Tiêu chuẩn quốc gia TCVN 11773:2016 Bản phim nhựa lưu trữ - Yêu cầu kỹ thuật và phương pháp thử* do Viện Phim biên soạn, Bộ Văn hóa, Thể thao và Du lịch đề nghị, Tổng cục Tiêu chuẩn Đo lường Chất lượng thẩm định và Bộ Khoa học và Công nghệ công bố.

Ngoài các mục cơ bản của một tiêu chuẩn như Phạm vi áp dụng, Tài liệu viện dẫn, Thuật ngữ và định nghĩa, Tài liệu tham khảo, các yêu cầu kỹ thuật được quy định trong TCVN 11773:2016 để đánh giá và phân loại bản phim nhựa lưu trữ được tổng hợp trong bảng sau:

Tên chỉ tiêu	Mức			
	1	2	3	4
1. Độ chua (Hội chứng giấm), tính theo thang độ giấy A-D	<1	1	2	3
2. Độ co ngót	≤ 0.5 %	> 0.5 % đến ≤ 1.5 %	> 1.5 % đến ≤ 3 %	3 %
3. Nấm mốc	Không có mốc và các hậu quả do mốc để lại	Nhẹ, ngoài mép, có thể lau hết	Chưa ăn sâu vào hình	Ăn sâu vào hình
4. Phai ảnh				
Phim đen trắng	Không phai	Ngà nâu nhẹ	Ngà nâu, mật độ giảm	Ngà nâu, mất mật độ
Phim màu	Không phai	Hơi thiên hồng	Ngà hồng, còn ít xanh, ảnh bạc nhiều	Mất hết xanh, mất mật độ, mất chi tiết

5. Khuyết tật vật lý				
Bản phim vật lý	Đều, phẳng; không và chữa	Mép phim gọn; rách và rất ít (= 1-5 vết nứt nhỏ)	Biểu hiện biến dạng; gập mép; giòn hoặc dính bánh; rách vảy	Giòn; biến dạng; phim đóng bánh; rách vảy, thiếu đoạn nhiều
Xước, xước mặt đế	Không có hoặc rất ít (xước đâm ở đầu và cuối cuộn phim), không gây nhiễu	Nhẹ, rải rác; khắc phục hết bằng láng đế hoặc in ướt	Khá nhiều; không khắc phục hết bằng láng đế hoặc in ướt	Nặng, sâu, liên tục; không xử lý được bằng in ướt hay láng
Xước, xước mặt thuốc	Không có hoặc rất ít (xước đâm ở đầu và cuối cuộn phim), không gây nhiễu	Nhẹ, rải rác; khắc phục hết bằng trương nở như tương hoặc in ướt	Khá nhiều; không khắc phục hết bằng trương nở emulsion hoặc in ướt	Nặng, sâu, liên tục; không xử lý được bằng trương nở emulsion hay láng
Mẫu nổi	Tốt và không có các hiện tượng: khô, bong, rách.		Khô, bong nhiều, lệch; cần tu sửa nhiều	Bong rách; tu sửa rất khó; Tần suất cao
Bẩn, bụi	Sạch; nhiễu rất ít	Rải rác; nửa siêu âm sẽ sạch	Khá nhiều; xử lý không hết triệt để	Nặng; Xử lý không được
Lỗ rỗng	Tốt và không có hiện tượng: biến dạng, gợn, nứt, rách, v.v.	Gợn, nứt ít; cần gia cố vài chỗ (=1-5 chỗ)	Nứt vỡ nhiều; gia cố bằng băng dính trong	Mất; phải vá nhiều; nguy bị cơ hỏng khi chạy máy
Amoóc	Đầy đủ, đúng chuẩn	Đầy đủ nhưng đã phải xử lý kỹ thuật vài chỗ	Thiếu, chưa vá; không đúng chuẩn	Không có; rách nát
6. Lớp thuốc	Mịn; trong sáng; không biểu hiện dính tr	Có biểu hiện suy giảm; mép ngoài rạn, tróc vài chỗ	Rạn; mất chi tiết; tróc rải rác; xuất hiện tinh thể hoặc bong bóng	Quá tồi; rạn hạt to; dính tróc nhiều chỗ; mất chi tiết ảnh nặng
7. Đường tiếng quang học	Đạt mật độ đích, âm lượng tốt; không nhiễu; không méo	Không đạt mật độ đích; có thể có tổn thương nhẹ, nhiễu, méo	Không đạt mật độ đích; bị tổn thương vừa; âm lượng không đồng đều; nhiễu, ù	Không đạt mật độ đích; âm lượng quá nhỏ; ù, nhiễu nặng; méo nhiều
8. Lượng dư thiosulfat	$\leq 0,4 \leq \text{g/cm}^2$	$> 0,4 \leq \text{g/cm}^2$		

Trước khi chuẩn hóa thành tiêu chuẩn quốc gia, tiền thân của TCVN 11773:2016 nói trên là tiêu chuẩn nội bộ của Viện Phim Việt Nam, có tên là *Tiêu chuẩn đánh giá tình trạng kỹ thuật bản phim lưu trữ*. Tiêu chuẩn nội bộ trên được áp dụng tại Viện từ năm 2011, nội dung chủ yếu nhằm căn cứ để phân chia theo mức các lỗi kỹ thuật trên bản phim nhựa lưu trữ và định mức cho điểm tương ứng.

Các tiêu chí kỹ thuật được quy định trong tiêu chuẩn bao gồm: độ chua (hay là độ axit của các phim bị nhiễm hội chứng giấm), độ co ngót, tình trạng nấm mốc, mức phai màu trên phim, các lỗi cơ học như bụi, xước, v.v..

Chất lượng bản phim nhựa lưu trữ được kiểm tra theo nguyên tắc đánh giá thang điểm 1–4. Điểm 1 là điểm tốt nhất, điểm 4 là điểm kém nhất. Điểm 1 thể hiện chất lượng tốt, không cần sửa chữa, phục hồi; điểm 2 và 3 thể hiện chất lượng kém, cần phải sửa chữa phục hồi theo các mức độ khác nhau; điểm 4 dành cho những bản phim đang ở trong tình trạng rất nguy hiểm, khó xử lý và phục hồi.

Kết quả phân loại phim trong kho tại Hà Nội của Viện Phim Việt Nam như sau: phim loại 1 chiếm tỉ lệ khoảng 95.2% (trong đó phim có dấu hiệu chớm hư hỏng là khoảng 9.1%); phim loại 2 chiếm tỉ lệ khoảng 1.9%; phim loại 3 chiếm tỉ lệ khoảng 1.2%; phim loại 4 chiếm tỉ lệ khoảng 1.7%.

Còn tại kho của Trung tâm Nghiên cứu và Lưu trữ Điện ảnh tại thành phố Hồ Chí Minh, có tới 90% tổng số phim là xếp loại 3 và loại 4 về chất lượng kỹ thuật. Hãng phim Tài liệu khoa học Trung Ương cũng đã kiểm tra, đánh giá chất lượng kỹ thuật phim lưu trữ: trong toàn bộ số phim của Hãng thì phim loại 1, loại 2, loại 3 và loại 4 chiếm tỉ lệ lần lượt khoảng 10%, 15%, 20% và 55%.

Không tính đến sai hỏng do con người hay các thảm họa tự nhiên thì tình trạng kỹ thuật của bản phim nhựa lưu trữ là hệ quả và chịu sự chi phối của rất nhiều yếu tố khác nhau như yếu tố lịch sử, môi trường bảo quản thường xuyên, việc khai thác và sử dụng phim, công tác kiểm tra, đánh giá, xử lý định kỳ. Trong đó, điều kiện bảo quản thường xuyên là yếu tố ảnh hưởng nhiều nhất đến chất lượng kỹ thuật bản phim nhựa lưu trữ.

Thực trạng lưu trữ phim nhựa tại các đơn vị được khảo sát là rất khác biệt nhau. Mặc dù mức độ đầu tư của các đơn vị vào việc xây dựng kho phim có những chênh lệch nhất định, những điều kiện bảo quản như vậy đã đủ tốt hay chưa thì cần phải lấy các tiêu chuẩn quốc tế để làm mốc và so sánh.

Trong phạm vi báo cáo này, người viết xét riêng hai yếu tố môi trường vi mô: nhiệt độ và độ ẩm. Các tiêu chuẩn làm mốc tham chiếu có thể là *ISO 11799:2003 Information and documentation - Document storage requirements for archive and library materials* (tạm dịch là Thông tin và tài liệu - Yêu cầu về bảo quản tài liệu cho các vật liệu lưu trữ và thư viện) hoặc *ISO 18911:2010 Imaging materials - Processed safety photographic films - Storage practices (Vật liệu hình ảnh - Phim nhựa để an toàn đã gia công - Thực hành bảo quản)*.

Ví dụ, theo *ISO 18911:2010*, ở điều kiện bảo quản trung hạn (điều kiện bảo quản phù hợp cho việc bảo tồn trong khoảng thời gian tối thiểu 10 năm), độ ẩm tương đối trung bình (RH) không được vượt quá 50% RH và độ ẩm tương đối cực đại không vượt quá 60% RH. Mức nhiệt độ tối đa lý tưởng trong suốt thời gian dài không vượt quá 25oC, nhiệt độ ưu tiên là dưới 21oC, và nhiệt độ đỉnh trong thời gian ngắn không quá 32oC. Còn điều kiện bảo quản dài hạn (điều kiện bảo quản phù hợp cho việc bảo tồn thông tin được ghi trên phim nhựa mỗi gia công trong vòng 500 năm) được quy định như sau (trích một phần thông tin của bảng đầy đủ):

Loại hình ảnh	Loại đế	Nhiệt độ tối đa °C	Dải độ ẩm tương đối %
Gelatine-bạc Đen-trắng	Cellulose Ester	2 5 7	20-50 20-40 20-30
Gelatine-bạc Đen-trắng Bạc đã gia công hoặc gia công nhiệt	Polyester	21	20-50
Màu	Cellulose Ester °	-10 -3	20-50 20-40
Dao động của nhiệt độ không được vượt quá ≤ 2°C trong mọi chu kỳ 24 giờ. Dao động độ ẩm tương đối không được vượt quá 5% RH (ví dụ 30% lên 40%) trong mọi chu kỳ 24 giờ và không được thấp hơn giới hạn độ ẩm tương đối tối thiểu hoặc vượt quá giới hạn độ ẩm tối đa quy định trong bảng này.			

Như vậy, điều kiện môi trường mà các đơn vị đang áp dụng để lưu trữ phim nhựa phần lớn đều đảm bảo cho bảo quản trung hạn (tối thiểu 10 năm). Để bảo quản dài hạn, một số kho chỉ đáp ứng được yêu cầu cho một số chủng loại phim nhựa nhất định (như phim đen trắng để Polyester), còn để bảo quản các chủng loại khác (như phim màu để Cellulose) thì không kho nào đạt yêu cầu.

Tuy vậy, theo phần mở đầu của *ISO 18911:2010*, nếu như các cơ sở bảo quản không thể đạt được mức độ ẩm và nhiệt độ thấp được quy định trong tiêu chuẩn thì việc duy trì điều kiện nhiệt độ và độ ẩm thấp tối đa theo khả năng (trong phạm vi quy định) vẫn sẽ mang lại những lợi ích nhất định trong việc kéo dài tuổi thọ phim lưu trữ. Để ước tính chính xác hơn tuổi thọ phim nhựa mà các đơn vị đang lưu trữ, chúng ta có thể tham khảo một trong hai cách sau đây:

- Theo tài liệu *New tools for Preservation: Accessing long-term Environmental Effects on Library and Archives Collections* (tạm dịch: *Công cụ bảo quản mới: Xác định những tác động của môi trường dài hạn lên bộ sưu tập của các Thư viện và Viện lưu trữ*) 3 của tác giả James M. Reilly (Viện Phim Vĩnh Cửu), cách đơn giản để xác định tuổi thọ của một loại vật liệu hữu cơ ngắn hạn như giấy, ảnh màu, băng từ, v.v., trong một môi trường bảo quản không đổi nên dựa vào giá trị PI (chỉ số bảo quản). Bảng dưới đây đề cập các giá trị chỉ số bảo quản thể hiện tuổi thọ dự tính (theo năm) của các loại vật liệu hữu cơ ngắn hạn ở các mức nhiệt độ và độ ẩm khác nhau.

Nhiệt độ (°C)													
	0	2.7	5.5	8.3	11.1	13.8	16.6	19.4	22.2	25	27.7	30.5	33.3
5	2634	1731	1147	767	516	350	240	165	114	80	56	40	28
10	2234	1473	979	656	443	302	207	143	99	70	49	35	25
15	1897	1255	837	562	381	260	179	124	86	61	43	30	22
20	1613	1070	716	482	328	224	155	107	75	53	37	27	19

RH (%)	25	1373	914	613	414	282	194	134	93	65	46	33	23	17
	30	1170	781	525	356	243	168	116	81	57	40	29	21	15
	35	998	668	451	307	210	145	101	71	50	35	25	18	13
	40	852	572	387	264	182	126	88	62	43	31	22	16	12
	45	729	491	333	228	157	109	76	54	38	27	19	14	10
	50	624	421	287	197	136	95	66	47	33	24	17	12	9
	55	535	362	247	170	118	82	58	41	29	21	15	11	8
	60	459	312	213	147	102	72	51	36	26	18	13	10	7
	65	394	269	184	128	89	62	44	31	22	16	12	9	6
	70	339	232	160	111	77	54	39	28	20	14	10	8	6
	75	292	200	138	96	67	48	34	24	17	13	9	7	5
	80	251	173	120	84	59	42	30	21	15	11	8	6	4
	85	217	150	104	73	51	36	26	19	14	10	7	5	4
	90	187	130	90	63	45	32	23	16	12	9	6	5	3
	95	162	112	79	55	39	28	20	15	11	8	6	4	3
PI (năm)														

Tra bảng trên theo điều kiện môi trường các kho thực tế như đã nhắc đến ở phần III, ta được kết quả tuổi thọ dự tính (năm) của các bản phim nhựa trong một số kho lưu trữ của Việt Nam lần lượt như sau: 210, 136, 88, 36 và 14.

- Cách thứ hai nhằm tính tuổi thọ của phim nhựa lưu trữ là sử dụng công cụ của Viện Phim Vĩnh Cửu để xác định khoảng thời gian để phim để Acetate mới gia công bắt đầu chua (đạt độ acid 0.5) trong các điều kiện môi trường bảo quản nhất định.

Sử dụng công cụ trên và tra cứu theo điều kiện môi trường các kho thực tế, ta được kết quả khoảng thời gian thời gian (tính bằng năm) để phim Acetate mới đạt độ acid 0.5 lần lượt là: 211, 158, 96, 43, 16. Số năm tiếp theo để tăng độ acid từ 0.5 lên 1.0 là: 60, 22, 15, 7, 3. Kết quả cho thấy khi phim đã bắt đầu chua (độ acid 0.5) thì tốc độ phân hủy sẽ ngày càng tăng và thời gian để phim Acetate tăng độ acid lên 2.0 hoặc cao hơn sẽ ngày càng thu ngắn lại.

Các kết quả theo cả hai cách đều xấp xỉ nhau và chỉ mang tính chất tương đối do còn có những yếu tố khác ảnh hưởng đến tuổi thọ dự tính của phim nhựa, như việc đưa phim ra khỏi kho để khai thác và sử dụng (sự thay đổi môi trường). Ta có thể xem xét yếu tố này dựa trên tài liệu *IPI Storage Guide for Acetate Film* (tạm dịch là Viện phim Vĩnh Cửu - Hướng dẫn bảo quản phim để Acetate) của tác giả James M. Reilly. Việc dự báo về khoảng thời gian đưa phim ra khỏi kho bảo quản làm phim để Acetate đạt độ acid 0.5 theo bảng sau đây (trích một phần thông tin của bảng đầy đủ):

Điều kiện bảo quản		Số ngày ở nhiệt độ phòng tính theo năm				
		0	5	10	30	90
Temperature °C	RH %	Số năm để đạt độ acid 0.5				
21	20	90	80	80	70	50
	40	50	50	50	45	35
10	20	400	300	250	150	70
	40	200	200	175	125	70

Theo bảng trên, giả sử một cuộn phim để Acetate được bảo quản vĩnh viễn trong kho có môi trường 10oC và độ ẩm 40%, thời gian để phim đó đạt độ acid 0.5 là 200 năm. Nhưng nếu đưa phim đó ra môi trường bên ngoài 10 ngày mỗi năm thì thời gian trên rút lại còn 175 năm, và nếu xuất kho 90 ngày mỗi năm thì thời gian đó chỉ còn 70 năm.

Như vậy, ở đây tồn tại một mâu thuẫn: để làm tăng giá trị di sản, chúng ta cần phải khai thác và sử dụng phim càng nhiều càng tốt, nhưng đưa phim nhựa ra khỏi kho càng kéo dài thì tuổi thọ và chất lượng phim nhựa càng suy giảm nhanh hơn. Để giải quyết được mâu thuẫn này, các đơn vị đều đã lựa chọn một phương án là số hóa phim nhựa và khai thác trên bản số hóa của chúng.

2. Các nguyên nhân ảnh hưởng đến thực trạng lưu trữ phim nhựa tại Việt Nam

Nhìn chung, số lượng phim nhựa hiện đang được lưu trữ tại Việt Nam là khá lớn. Các đơn vị có chức năng nhiệm vụ giữ gìn số phim này đều coi trọng công tác bảo quản và coi đây là một nguồn di sản văn hóa quan trọng của dân tộc và đất nước.

Dù vậy, thực trạng lưu trữ phim nhựa ở các cơ quan tại Việt Nam là rất khác nhau. Bên cạnh những cơ sở đã xây dựng được những kho lưu trữ tốt, nhiều nơi chưa có được các kho bảo quản vật liệu nghe nhìn chuyên dụng, phải lưu trữ phim nhựa tại các phòng làm việc bình thường và chung một nơi với các loại vật liệu nghe nhìn khác. Tại một số nơi, các loại phim, băng từ được bảo quản chung với nhau ở nhiệt độ phòng, thậm chí là ở điều kiện nhiệt độ và độ ẩm khá cao, có thể gây hư hại rất lớn cho hai loại vật liệu này. Mặt khác, cũng có những đơn vị bảo quản phim nhựa trong môi trường quá lạnh nhưng lại không có phương pháp rà đông hợp lý, khiến phim bị giòn, co ngót quá mức hoặc dính ướt nghiêm trọng khi đưa vào khai thác. Việc sử dụng hộp đựng đôi khi còn tùy tiện, trong khi chất liệu, kích thước vỏ hộp cũng ảnh hưởng đến tuổi thọ của phim nhựa.

Nếu so sánh các điều kiện bảo quản hiện tại với các tiêu chí quy định trong tiêu chuẩn quốc tế *ISO 18911:2010*, không một kho bảo quản phim nhựa nào ở Việt Nam hiện nay có thể coi là đạt chuẩn. Có những kho đạt tiêu chuẩn về giá hay hộp đựng thì lại không đạt yêu cầu về nhiệt độ hay độ ẩm và ngược lại. Tuy nhiên, theo đúng tinh thần của tiêu chuẩn quốc tế nói trên, kể cả khi không đạt chuẩn thì việc cố gắng hướng tới tiêu chuẩn càng sát bao nhiêu, lợi ích mang lại càng nhiều bấy nhiêu và đều góp phần kéo dài tuổi thọ cho phim nhựa.

Có rất nhiều nguyên nhân, cả khách quan và chủ quan, dẫn đến tình trạng lưu trữ phim nhựa như trên. Nhưng rõ ràng và dễ nhận thấy nhất thì có thể nhắc đến hai nguyên nhân sau:

- Thiếu nguồn lực: đây là một nguyên nhân rất phổ biến ở Việt Nam trên hầu hết tất cả các lĩnh vực, nhưng các đơn vị điện ảnh còn đặc biệt gặp các khó khăn hơn rất nhiều. Ngân sách dành phục vụ

công tác lưu trữ phim nhựa thường không nhiều; ngoài ra, tại thời điểm hiện nay điện ảnh Việt Nam vừa kết thúc giai đoạn quá độ chuyển từ công nghệ analogue sang công nghệ số, dẫn đến việc các đơn vị đều phải đầu tư rất nhiều cả thiết bị lẫn con người cho công nghệ số. Cùng lúc, các hãng phim đang trong giai đoạn tự chủ tài chính và xã hội hóa, nên ngân sách cho lưu trữ còn hạn hẹp hơn nữa, thậm chí là không có, trong khi việc xây một kho phim đạt chuẩn đòi hỏi khoản đầu tư ban đầu là rất lớn.

Ngoài ra, yếu tố nhân lực cũng rất yếu và thiếu, xuất phát từ việc các đơn vị trong ngành không thể có chế độ ưu đãi tốt nhất để thu hút và giữ chân nhiều cán bộ có năng lực tốt gắn bó với nghề; đồng thời, hiện tại không có một trường lớp nào đào tạo về chuyên môn lưu trữ phim nhựa, và chủ yếu những người làm công việc này có chuyên môn khác chuyển sang hoặc học nghề theo cách truyền tay/truyền miệng, không hề được đào tạo bài bản và chuyên sâu.

- Nguyên nhân thứ hai là việc Việt Nam chưa có tiêu chuẩn quốc gia về kho bảo quản phim nhựa. Các cơ sở lưu trữ rất cần có một tiêu chuẩn quốc gia quy định thống nhất các yếu tố cần thiết về điều kiện bảo quản, kho phim chuyên dụng, giá phim, vỏ hộp, tem nhãn, v.v.. để lưu trữ loại vật liệu này trên phạm vi toàn quốc. Tiêu chuẩn quốc gia do đó sẽ là một cơ sở quan trọng để các đơn vị dùng làm mục tiêu phấn đấu và hướng đến, đồng thời là căn cứ cụ thể để thực hiện hồ sơ xin kinh phí hoặc kêu gọi đầu tư nhằm xây dựng kho bảo quản đạt chuẩn.



3. Xu thế số hóa

Như đã nhắc đến ở trên, điện ảnh Việt Nam vừa kết thúc giai đoạn quá độ chuyển từ công nghệ analogue sang công nghệ số: hiện nay, trong tất cả các khâu, từ tiền kỳ đến hậu kỳ, ở các quy trình sản xuất và trình chiếu, các đơn vị điện ảnh đều sử dụng kỹ thuật số. Khâu lưu trữ cũng không là ngoại lệ. Ngoài việc lưu trữ các phim số mới được sản xuất gần đây thì các phim nhựa được giữ từ

nhiều năm nay cũng cần phải được số hóa để khai thác, sử dụng cho phù hợp với thời đại. Với sự phát triển nhanh chóng của công nghệ, việc số hóa phim nhựa đã trở thành một xu thế tất yếu trên phạm vi toàn cầu, do có những ưu điểm rất lớn như sau:

- Ưu thế về mở rộng quy mô: trong khi các mô hình lưu trữ truyền thống luôn dẫn đến khó khăn trong việc xây dựng kho bãi, tình trạng thiếu không gian và nhu cầu mở rộng liên tục, một kho lưu trữ dữ liệu số giúp đem lại những dung lượng số lớn hơn với không gian không đổi. Nhờ sự phát triển của kỹ thuật số, kích thước của một ổ cứng không thay đổi nhưng dung lượng thì không ngừng tăng lên.

- Ưu thế về nhân bản: việc in bản sao đối với phim nhựa truyền thống luôn phải trải qua một quy trình phức tạp và đi kèm với đó là sự suy giảm chất lượng hình ảnh không thể tránh khỏi, còn với việc sao một bản phim dạng số (hoặc thông qua quá trình trung gian), sự suy giảm chất lượng gần như bằng không.

- Ưu thế về phục chế tư liệu: tương tự như việc in bản sao, công tác phục chế phim theo phương pháp truyền thống đòi hỏi một quy trình gia công phức tạp, trong khi phục chế phim thông qua định dạng số nổi lên như một phương pháp tối ưu, vừa bảo đảm an toàn cho bản gốc, vừa dễ dàng chỉnh sửa các lỗi trên hình ảnh.

- Ưu thế trong khai thác, phổ biến: không phải cá nhân, đơn vị nào cũng có sử dụng hoặc còn duy trì hệ thống máy chiếu và thiết bị chiếu phim nhựa, chính vì thế việc xem phim trên các định dạng số dân dụng trở nên vô cùng tiện lợi, dễ dàng. Thêm vào đó là sự thuận tiện trong vận chuyển: một bộ phim định dạng số lưu trong ổ cứng có thể bỏ túi dễ dàng, trong khi một bộ phim nhựa truyền thống lại khá cồng kềnh. Quan trọng nhất, như phân tích ở các phần trên, việc khai thác phim định dạng số sẽ không gây tổn hại cho bản phim nhựa gốc.

Với những ưu điểm trên, việc số hóa phim nhựa để thuận tiện phát huy giá trị tư liệu và bảo tồn bản phim gốc là tất yếu, và các đơn vị lưu trữ phim nhựa tại Việt Nam cũng không thể đi ngược lại xu thế đó. Tuy vậy, cũng giống như công tác lưu trữ, việc số hóa phim nhựa lưu trữ ở các đơn vị cũng rất khác nhau về mức độ đầu tư, quy mô thực hiện và đều đang ở những bước đi đầu tiên. Bên cạnh những đơn vị chưa hề được đầu tư thiết bị để thực hiện số hóa và những đơn vị tự chế thiết bị để phục vụ khai thác, các đơn vị khác có được nguồn đầu tư kinh phí lớn cho những hệ thống đồng bộ, hướng đến mục tiêu số hóa toàn bộ kho lưu trữ của mình.

Về công tác lưu trữ các dữ liệu số, nhìn chung hầu hết đang dừng lại ở mức độ lưu trữ nhỏ lẻ trên các hệ thống ổ cứng hoặc băng từ, với những hạn chế về dung lượng lưu trữ. Rất hiếm đơn vị có được hệ thống kho lưu trữ dữ liệu số đủ lớn hoặc các trung tâm dữ liệu, và không một đơn vị nào được đầu tư đầy đủ để có được thiết bị đồng bộ trong tất cả các khâu từ số hóa, lưu trữ, phục chế, sao lưu dự phòng, v.v.. Ngay cả việc lựa chọn định dạng file số dùng cho lưu trữ cũng chưa có sự thống nhất, mỗi đơn vị tự lựa chọn một định dạng phù hợp cho nhu cầu sử dụng, khai thác của mình.

Trong bối cảnh còn nhiều khó khăn và thiếu thốn, các cơ quan có lưu trữ phim nhựa nên tính đến việc hợp tác chặt chẽ và hỗ trợ nhau trong các công đoạn nhất định. Ví dụ, các đơn vị có kho chuyên dụng có thể hỗ trợ việc bảo quản phim cho các đơn vị khác; tương tự với việc số hóa hay phục chế phim nhựa, nhờ đó các hãng phim có thể tập trung hoàn toàn vào việc sản xuất phim mới, thay vì phải phân tán nguồn lực cho quá nhiều những công việc khác nhau.

Tóm lại, tất cả các đơn vị có lưu trữ phim nhựa đều hiểu rõ giá trị bộ sưu tập phim của mình, cũng như nhận thức được tầm quan trọng của công tác bảo quản chúng, đồng thời rất coi trọng việc

số hóa phim nhựa nhằm phát huy giá trị lưu trữ của di sản. Tuy nhiên, do những nguyên nhân khác nhau, việc đầu tư cho các công tác này còn hạn chế và mỗi cơ quan lưu trữ ở Việt Nam đều cần phải căn cứ vào nhu cầu thực tế của đơn vị mình, căn cứ vào khả năng của ngân sách để từ đó xây dựng một chiến lược bảo quản, số hóa, phục chế cho phù hợp. Các nước tiên tiến đã đi trước chúng ta từ rất lâu và đó là lợi thế để chúng ta có thể học tập, rút kinh nghiệm, hướng đến cái đích cuối cùng của lưu trữ là: giữ được càng nhiều càng tốt, càng lâu càng tốt và phục vụ cộng đồng ở mức tối đa.

Lê Tuấn Anh tốt nghiệp Đại học Sân khấu - Điện ảnh Hà Nội năm 2004 và làm việc tại Viện Phim Việt Nam từ năm 2005 đến nay. Hiện tại, anh là Phó phòng Kỹ thuật của Viện Phim, phụ trách các công tác liên quan đến lưu trữ, số hóa và phục chế tư liệu. Tuấn Anh là thành viên của Tiểu ban Kỹ thuật chuyên ngành xây dựng các tiêu chuẩn quốc gia về lưu trữ phim như *Bản phim nhựa lưu trữ - Yêu cầu kỹ thuật và phương pháp thử* (2015-2016), *Vật liệu hình ảnh - Phim nhựa để an toàn đã gia công - Thực hành bảo quản và Vật liệu hình ảnh - Băng từ để Polyester - Thực hành bảo quản* (2018 - 2019).

Điện ảnh: sức sống và tiềm năng

Đỗ Thùy Linh



Văn bản dưới đây được đăng trên trang blog cá nhân của tác giả [www.dothuylinhblog.wordpress.com] và được dịch tiếng Việt cho ấn bản này

Bốn bộ phim trình chiếu tại Hà Nội gần đây thuộc khuôn khổ chuỗi sự kiện Phim như một di sản văn hóa của Hội đồng Anh đã đưa đến một trải nghiệm điện ảnh phong phú. Các bộ phim thú vị này bao gồm: phim tài liệu *Scotland thân thương* (From Scotland with Love, 2014) của Virginia Heath; *Shiraz: Trường ca Ấn Độ* (Shiraz: A Romance of India), phim câm từ năm 1928 của Franz Osten với diễn xuất của Himansu Rai, một trong những nhà làm phim tiên phong của điện ảnh Ấn Độ; cùng hai bộ phim Việt Nam: tác phẩm đen trắng kinh điển *Đến hẹn lại lên* (1974) của Trần Vũ, và *Mùa ổi* (2000) của Đặng Nhật Minh.

Các buổi chiếu miễn phí đã diễn ra trong bốn tối liên tục tại Trung tâm Chiếu phim Quốc gia trong một khán phòng đầy áp khán giả, bên cạnh một cuộc hội thảo và một workshop xoay quanh công tác lưu trữ hình ảnh động tại Việt Nam và Vương quốc Anh. Những hoạt động này nằm trong khuôn khổ dự án Di sản Kết nối kéo dài hai năm của Hội đồng Anh tại Việt Nam, nhằm hỗ trợ những nỗ lực bảo tồn di sản phim và âm nhạc. Bên cạnh Trung Quốc, Ấn Độ, Ai Cập, Nam Phi, v.v.. Việt Nam là một trong các quốc gia đang phát triển nhận được những hỗ trợ chuyên môn từ Vương quốc Anh về bảo tồn di sản.

Với *Shiraz*, phim được chiếu kèm phần thuyết minh tiếng Việt được thực hiện ngay tại rạp, khiến ta liên tưởng đến một buổi chiếu bóng của những năm tháng phim câm khi đi kèm với hình ảnh là phần âm nhạc được biểu diễn trực tiếp, và gợi nhắc rằng điện ảnh là một nghệ thuật tương đối 'non trẻ', tổng hợp nhiều hình thức nghệ thuật đi trước để tạo nên một trải nghiệm xung động. *Shiraz* và các bộ phim khác trong chương trình đem đến nhiều góc nhìn sâu sắc về những nền văn hóa bản địa, đồng thời đặt ra những câu hỏi hết sức quan trọng về nhân sinh quan.

Giành giật lại điện ảnh cho tầng lớp lao động

Cấu thành từ hàng ngàn giờ tư liệu lưu trữ, bộ phim 75 phút *Scotland thân thương* là một bức tranh hùng tráng về Scotland trong thế kỷ 20, với phần nhạc phim được đánh giá cao do nghệ sĩ King Creosote sáng tác trực tiếp dựa trên những tư liệu ông được xem trong quá trình dựng phim. Qua tác phẩm, đạo diễn Virginia Heath khắc họa chân dung tầng lớp lao động Scotland, những người dân ông và phụ nữ bằng mồ hôi và nước mắt đã biến vùng đất tuyệt đẹp này thành một đất nước vững mạnh. *Scotland thân thương* có thể được xem như một câu trả lời đối với một sự phê bình điện ảnh sắc sảo của nhà làm phim tài liệu người Đức Harun Farocki trong bộ phim tài liệu nổi tiếng *Công nhân rời nhà máy* (Workers Leaving the Factory).

Trong *Công nhân rời nhà máy*, Farocki tranh luận rằng trong suốt lịch sử hơn 100 năm của điện ảnh, các nhà làm phim chỉ đơn giản là đã lặp đi lặp lại, với một nỗi ám ảnh trẻ con, nhằm mục đích bất tử hóa một khoảnh khắc nguyên thủy, thước phim đầu tiên trong lịch sử nhân loại khi anh em nhà Lumière quay lại cảnh công nhân rời khỏi nhà máy Lumière ở Lyon (Pháp). Điện ảnh là một công cụ tư bản chủ nghĩa với khả năng tự đánh lừa, khắc họa bề ngoài của sự vật để kiểm soát và giả vờ, luôn luôn ghi lại cảnh công nhân rời khỏi nhà máy, và vội vàng rời xa các nhà máy ngay khi có thể, mà không bao giờ ghi lại địa ngục bên trong và những ngụ ý chính trị nảy sinh.

Ngược lại với phê bình này, *Scotland thân thương* đem đến các tư liệu về sự lao động thật sự. Người Scotland làm việc chăm chỉ ở mọi nơi: ngoài đồng ruộng, trong nhà máy, trên bến cảng, dưới hầm mỏ. Điện ảnh, thường mô tả giai cấp lao động như một đối tượng bị động, dường như được giành giật lại trong bộ phim này. Những cuộc biểu tình của công nhân chiếm một phần không nhỏ trong *Scotland thân thương*. Một trường đoạn kịch tính, trên nền ca khúc đầy biểu cảm *Pauper's Dough* của King Creosote, sử dụng tư liệu ghi lại cuộc biểu tình của công nhân vận tải tại Dundee

năm 1911 (một trong những cuộc biểu tình đầu tiên tại Scotland), cũng như cuộc bạo động tại Quảng trường Thánh George tại Glasgow năm 1919 của những người đấu tranh cho tuần làm việc 40 giờ, khi quân đội Anh Quốc được huy động để giải tán những người biểu tình. Bộ phim của Virginia Heath là một bản ngợi ca phim tài liệu, thể loại điện ảnh đầu tiên với chủ đề trung tâm của nó là giai cấp lao động.

Một tuyệt tác mang màu sắc giới

Dù cũng là một bộ phim cuốn hút, tác phẩm phim câm *Shiraz: Trường ca Ấn Độ của Franz Osten* (xuất hiện trong chương trình qua phiên bản do Viện Phim Ảnh Quốc phục chế) có lẽ nên được hiểu không phải như một sự ngợi ca dành cho điện ảnh, mà cho một hình thức nghệ thuật khác với bản sắc Ấn Độ đậm nét ít ảnh hưởng từ phương Tây hơn: kiến trúc, được khắc họa thông qua một ví dụ điển hình là cung điện Taj Mahal ở thành phố Agra. Đây kịch tính, *Shiraz* mô tả câu chuyện tình truyền cảm hứng cho người kiến trúc sư đã thiết kế Taj Mahal vào thế kỷ 17. Phim mở đầu với một cuộc tấn công đoàn xe của nữ hoàng Mumtaz Mahal, người sau này sẽ trở thành linh hồn của cung điện thạch cao màu trắng nguy nga mà Hoàng đế Shah Jahan cho xây dựng để tưởng nhớ nàng.

Nhưng lúc này, Mumtaz Mahal chỉ là một cô bé. Mẹ nàng và đoàn tùy tùng đều bị sát hại. Một người thợ gốm bắt gặp và cứu sống nàng. Ông đưa nàng về nuôi và đặt tên là Selima. Cậu bé Shiraz⁽¹⁾ con trai người thợ gốm, trưởng thành bên Selima và đem lòng yêu nàng. Một ngày nọ, Selima, giờ đã là một thiếu nữ xinh đẹp, bị một nhóm buôn người bắt cóc và đem bán cho Hoàng tử Khurram. Shiraz tìm cách cứu nàng nhưng không thành. Chàng lần theo dấu chân nàng đến cung điện hoàng gia ở Agra. Bất hạnh thay, Selima phải lòng hoàng tử Khurram và trở thành nữ hoàng Ấn Độ. Dù vậy, Shiraz tiếp tục dõi theo Selima cho đến tận cuối đời. Khi nàng mất, hoàng đế kêu gọi các kiến trúc sư trong vương quốc thiết kế một cung điện để tưởng nhớ nàng. Shiraz, giờ đã là một ông già mù lòa, cũng tham gia. Thiết kế của ông, minh chứng cho tình yêu dành cho Selima, đã được nhà vua chọn.

Shiraz khắc họa một cách tinh tế mối tương quan giới của thời đại trong phim. Trong câu chuyện này, người phụ nữ tồn tại trong một mối quan hệ mật thiết với đàn ông. Dù không có một căn tính độc lập, quyền uy hay một tài năng rõ rệt, Selima vẫn đóng một vai trò quan trọng. Cô liên kết những loại đàn ông khác nhau và giúp họ đạt được những thành tựu lớn lao. Selima vừa là vợ của một vị vua, vừa là nguồn cảm hứng cho một nghệ sĩ thiên tài.



(1) Do Himansu Rai thủ vai. Năm 1934, Rai thành lập Bombay Talkies, một trong những hãng phim danh tiếng thuộc thời kỳ đầu của điện ảnh Ấn Độ.



Mối tương quan giới này có thể thấy rõ nhất ở cảnh kết phim: hai người đàn ông ngồi trước cung điện Taj Mahal tưởng nhớ người phụ nữ giờ đã khuất và biến mất khỏi truyện phim. Cảnh kết này cho chúng ta thấy ai, giới nào mới là diễn viên quan trọng nhất trong vở kịch vĩ đại của con người: nam giới, vị vua già và người nghệ sĩ mù ngồi ngắm công trình chung của họ, một thành tựu vĩ đại của nhân loại mà thi sĩ Tagore gọi là “một giọt nước mắt trên dòng thời gian bất tận”.

Trao tiếng nói cho người phụ nữ

Từ Ấn Độ qua Việt Nam, từ *Shiraz* qua *Đến hẹn lại lên*, người xem bắt gặp một nền điện ảnh nữ tính hơn. Trong bộ phim của Trần Vũ, người phụ nữ chiếm giữ một vị trí chủ động và mạnh mẽ. Cô không chỉ là niềm cảm hứng, mà chính là thiên tài nghệ thuật của văn hóa Việt Nam. Với nhiều cảnh hát quan họ quan trọng, *Đến hẹn lại lên* xoay quanh một liên chị quan họ tài năng tên Nết, sống trong giai đoạn thực dân Pháp đô hộ đất nước. Nết bị ép gả cho một người đàn ông giàu sang làm tay sai cho thực dân Pháp, mặc dù cô yêu một chàng trai nghèo đã giác ngộ cách mạng. Trong đêm tân hôn, Nết đã bỏ trốn, trong một trường đoạn mang tính biểu tượng cao.

Nết chạy khỏi nhà chồng và đến phủ phục bên mẹ, xin mẹ một câu trả lời. Mượn lời nhà nghiên cứu nữ quyền Gayatri Spivak, ở trường đoạn này ta như thấy văn hóa Việt Nam đang “trốn chạy” khỏi những ảnh hưởng của thực dân Pháp và giai cấp thống trị, tìm kiếm cái cội rễ nay đã không còn và khó lòng tương trợ. Ngay sau cảnh này, Nết chạy trốn vào một ngôi chùa, một biểu tượng khác của sự che chở trong lúc hiểm nguy. Thế nhưng pho tượng Phật cũng chỉ im lặng trước những than khóc của cô. Khi đám tay sai của chồng đuổi theo rất sát và tiếng chó sủa vang khắp nơi, Nết tiếp tục lao về phía bờ sông. Lúc này, bộ phim cắt sang cảnh một bầu trời sấm sét, với con số ‘1945’ xuất hiện trên màn hình, báo hiệu một tương lai cách mạng nhiều sóng gió nhưng tươi sáng hơn đang chờ đợi Nết.

Diễn văn dành cho kỷ ức

Thời gian trôi đi, từ cảm hứng lạc quan cách mạng của điện ảnh Việt Nam trong thập niên 1970 ta đến với sự hoài nghi thời hậu chiến có thể thấy rõ trong *Mùa ôi* của đạo diễn Đặng Nhật Minh. Nếu như trong *Đến hẹn lại lên* văn hóa được giải cứu, thì trong *Mùa ôi*, văn hóa bị hủy diệt. Trong bộ phim này, văn hóa là một người đàn ông tốt bụng tên Hòa, với trí não mãi dừng ở tuổi 13 khi cậu bé Hòa bị ngã khi trèo cây ôi trong vườn nhà. Tai nạn này như điềm báo cho những biến cố xảy đến

(2) Miêu tả của thi sĩ Ấn Độ Tagore về Taj Mahal.

liên tiếp với gia đình cậu bé: mẹ cậu mất, và người cha, một luật sư thời Pháp thuộc, phải nhượng lại ngôi nhà cho chính quyền cách mạng. Hòa lớn lên trong sự bao bọc của em gái và phải làm quen với một xã hội tiêu thụ đang thay đổi từng ngày. Anh kiếm sống bằng nghề làm mẫu vẽ trong trường mỹ thuật và thường xuyên ghé thăm ngôi nhà và cây ổi năm xưa.

Ấn bên dưới nhịp điệu chậm rãi và những nhân vật đối thoại nhẹ nhàng và hành xử lịch thiệp là sự phê phán mạnh mẽ sự phá hủy văn hóa và ký ức của Đặng Nhật Minh. Ngay cả những ký ức vô hại của một cậu bé trong hình hài người đàn ông cũng không được buông tha. Sau khi bị đưa vào nhà thương và bị tiêm một liều an thần mạnh, Hòa bị mất trí hoàn toàn, không còn nhận ra ngay chính những trái ổi thân thương. Cây ổi xưa cũng bị đốn bỏ để làm chỗ để xe hơi. Mọi thứ đều phải nhường chỗ cho sự thay đổi. Ta có thể đoán được rằng khi Hòa qua đời, mọi ký ức cũng sẽ biến mất cùng anh.

Đến đây, ta đối mặt với sự vô thường không thể tránh khỏi của tồn tại. Tại hội thảo, nhà làm phim Phan Đăng Di kể lại một trải nghiệm ở Nhật Bản, khi nhân viên một viện lưu trữ chia sẻ với anh, rằng dù cho phim nhựa có thể bảo quản được 500 năm và các bản phim số có thể tồn tại lâu hơn thế, sẽ vẫn có khả năng mọi vật trên trái đất bị tiêu hủy. Điện ảnh bản chất là một hình thức nghệ thuật dựa trên thời gian, có đặc trưng là độ dài của nó trong thời gian. Bản chất hiện đại này mâu thuẫn với những hy vọng hào huyền về sự bất tử. Vậy nên, câu trả lời cho câu hỏi nêu ra tại hội thảo, 'Tương lai nào cho các lưu trữ phim tại Việt Nam?', không nhất thiết nói về việc bảo tồn phim cho các thế hệ tương lai, mà liên quan đến việc tạo ra những không gian công cộng để trình chiếu các bộ phim lưu trữ cho những khán giả quan tâm, ngay tại thời khắc hiện tại của chúng ta trong thời gian.

Bốn buổi chiếu được nhắc đến ở trên là một khởi đầu tốt. Những tư liệu quý giá về tầng lớp lao động Scotland trong bộ phim của Virginia Heath, câu chuyện lãng mạn lỗi cuốn của Franz Osten về công trình vĩ đại Taj Mahal, bức chân dung văn hóa mang tính nữ của đạo diễn Trần Vũ, và bài điệu văn cảm động mà đạo diễn Đặng Nhật Minh dành cho ký ức đều là những tác phẩm xuất sắc. Không đơn giản là quá khứ, các tác phẩm này nên được coi là một phần của hiện tại, những món quà được cất giấu đang chờ đợi được mở ra. Như ông Lê Tuấn Anh (Phó phòng Kỹ thuật của Viện Phim Việt Nam) chia sẻ tại hội thảo, những bộ phim được lưu trữ của Viện Phim vẫn được trình chiếu, nhưng chủ yếu trong khuôn khổ của viện trong thời gian có các dịp lễ lớn. Thực tế này gợi mở nhiều suy nghĩ để chúng ta giới thiệu tốt hơn những bộ phim này, những tác phẩm nghệ thuật của thời gian.

Đỗ Thùy Linh là một dịch giả và nhà báo tự do sống tại Hà Nội. Cô tốt nghiệp Cử nhân Anh ngữ tại Đại học Massachusetts (Boston, Mỹ) và từng tham gia một số chương trình điện ảnh trong và ngoài nước. Linh đã và đang làm việc với nhiều ấn phẩm tiếng Anh tại Việt Nam.

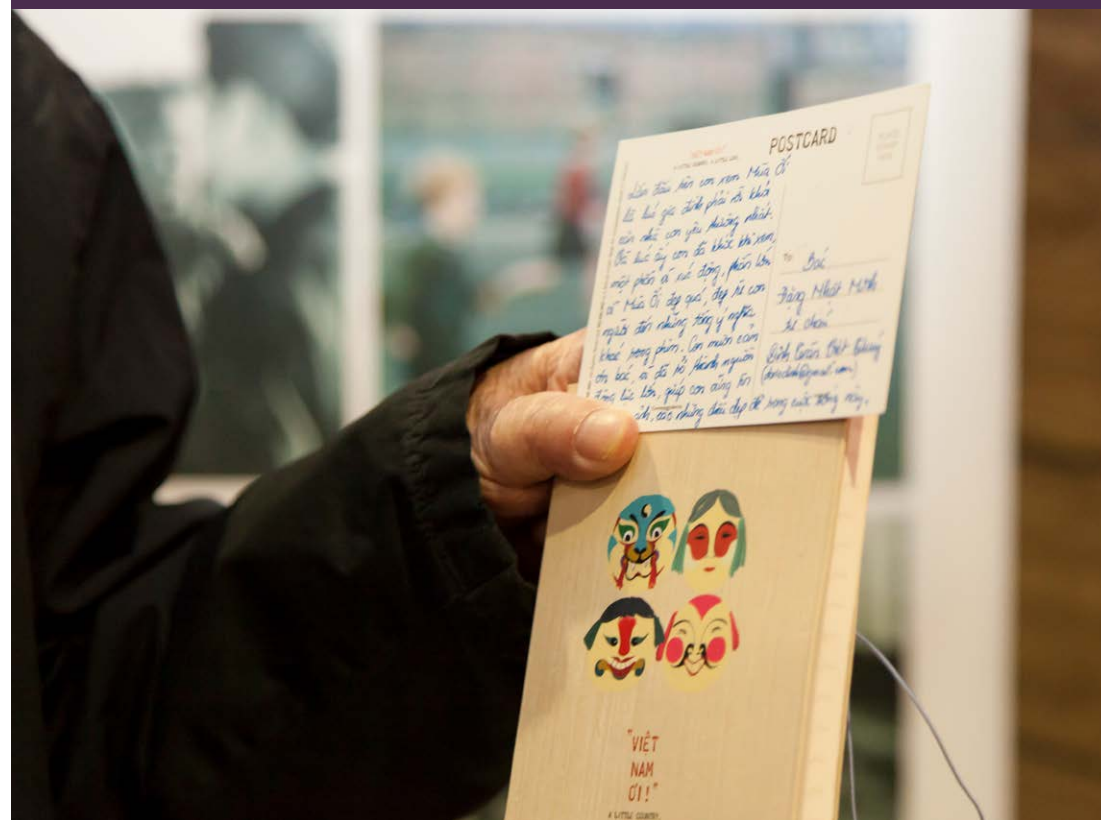
www.dothuylinhblog.wordpress.com/

Tư liệu thêm:

1. Scotland thân thương: www.fromscotlandwithlovethefilm.com/
2. Shiraz: Trường ca Ấn Độ: www.shirazmovie.com/
3. Đến hẹn lại lên: www.mubi.com/films/well-be-seeing-us-again/
4. Mùa ổi: www.mubi.com/films/season-of-guavas/

Lời kết

Shona Thomson



Đã gần hai tháng từ khi tôi quay lại Scotland sau chuyến thăm Hà Nội lần đầu tiên vào tháng Một 2019 để tham gia vào chuỗi chương trình về phim của Hội đồng Anh: hội thảo Phim như một Di sản Văn hóa và workshop xoay quanh các thực hành về phim lưu trữ Mơ và Hồi tưởng. Từ thời điểm đó, trong quá trình sản xuất cho tour diễn kết hợp phim câm và nhạc sống *Những Diva Lặng Thinh: ASSUNTA SPINA* (Silent Divas: ASSUNTA SPINA), hay như khi thực hiện dự án tuyển chọn phim lưu trữ cho các nhóm cộng đồng trong sự kiện *Maryhill của Chúng ta* (Our Maryhill) tại Liên hoan phim Glasgow, tôi vẫn thấy rõ dư âm từ trải nghiệm đầy cảm hứng tại Hà Nội, từ những chia sẻ với một nhóm các nhà làm phim, nhà phê bình, lưu trữ viên cũng như các nghệ sĩ thị giác Việt Nam. Điều để lại ấn tượng trong tôi nhất là cảm giác rõ rệt về những khả năng có thể xảy ra.

Ông Nguyễn Như Vũ, Giám đốc Hãng phim Tài liệu và Khoa học Trung ương đã phát biểu trong phiên thảo luận ở Hội thảo: “Phim lưu trữ giống như một kho tàng bị vùi lấp rất sâu.” Nhận định sâu sắc này được phản ánh xuyên suốt trong những đối thoại tại hội thảo cũng như tại workshop tuần đó.

Giá trị của những bộ sưu tập phim cấp quốc gia được nêu rõ trong phát biểu khai mạc hội thảo của bà Ngô Đặng Trà My, Phó Viện trưởng của Viện Phim Việt Nam. Sau đó, cây bút điện ảnh nổi tiếng Lê Hồng Lâm đưa đến một hành trình xuyên suốt về lịch sử từ phủ của điện ảnh Việt Nam. Có thể thấy rõ điện ảnh Việt Nam vẫn rất được yêu thích, qua hai buổi chiếu các phim Việt Nam kinh điển đông kín khán giả; bên cạnh đó, một khung cảnh hào hứng tương tự cũng diễn ra trong các buổi chiếu *Shiraz: Trường ca Ấn Độ* (1928) – bộ phim được Viện Phim Anh Quốc phục chế – và *Scotland thân thương* (2014), tác phẩm sử dụng đầy linh hoạt tư liệu hình ảnh lưu trữ của Scotland, kết hợp với phần nhạc do nghệ sĩ King Creosote sáng tác.

Tại các buổi chiếu tôi thấy được một sự hiếu kỳ nơi khán giả quanh cách quá khứ được trình hiện. Một trong những khoảnh khắc xúc động nhất là khi đạo diễn Đặng Nhật Minh chia sẻ – tại phần giao lưu cùng người xem sau buổi chiếu *Mùa ổi* (1999) – câu chuyện về những biến động trong quá khứ, nguồn cảm hứng trực tiếp cho chuyện phim. Còn trong tối đầu tiên khi tác phẩm kinh điển *Đến hẹn lại lên* (1974) trình chiếu, tôi thấy vinh dự được chứng kiến cô gái trẻ ngồi cạnh hát theo các làn điệu quan họ của hai nhân vật chính trên phim. Sự có mặt của rất nhiều người trẻ tại các buổi chiếu khiến tôi nghĩ về việc tại Vương quốc Anh, đây lại là nhóm khán giả ít xuất hiện nhất tại các rạp chiếu phim – họ quen hơn với các màn hình và các không gian công nghệ cá nhân. Thậm chí, việc tăng tương tác với nhóm tuổi 18–30 hiện trở thành một mục tiêu quan trọng trong kế hoạch năm năm của Viện Phim Anh Quốc, và là một yếu tố được yêu cầu cần nhắc kỹ trong mọi dự án sử dụng ngân sách công. Dù Lê Hồng Lâm cho rằng vẫn còn nhiều việc cần làm để thế hệ trẻ tiếp xúc với điện ảnh Việt Nam nhiều hơn, tôi nghĩ về việc liệu Vương quốc Anh có thể tham khảo được gì từ văn hóa thưởng thức điện ảnh ở Việt Nam.

Tương tự, các thành viên của workshop Mơ và Hồi tưởng không hề thua kém về nhiệt huyết, đam mê và sức sáng tạo – đủ để làm sống lại những bộ sưu tập phim đang được gìn giữ kỹ trong các lưu trữ nhà nước. Theo một khảo sát do Viện Phim Việt Nam thực hiện quanh thời điểm chuỗi chương trình này diễn ra, hiện có khoảng hơn 97 ngàn cuốn phim được giữ trong các kho lưu trữ này, với một tiềm năng lan tỏa rất lớn tới khán giả cả nước. Một số ý tưởng để tiếp cận và quảng bá các nguồn phim này được các thành viên workshop đề xuất cũng như đang thực hiện: các dự án xoay quanh lịch sử cá nhân và gia đình, những sự kiện chiếu phim cộng đồng như Liên hoan phim ngắn FY (dành cho sinh viên Đại học Khoa học Xã hội Nhân văn ở Thành phố Hồ Chí Minh), hay những cộng tác trong cộng đồng sôi động của các nghệ sĩ thị giác Việt Nam.

Tuy nhiên, khó khăn lớn nhất ở đây là về các hướng tiếp cận. Việc thiếu kinh phí hoạt động tạo ra

những khó khăn lớn cho các kho lưu trữ, khiến họ khó lòng để các cá nhân thực hành độc lập tiếp cận với tư liệu lưu trữ mà không phải trả một khoản phí cao. Đồng thời, các địa điểm và kênh trình chiếu phim ngày càng trở nên ít ỏi, và hiếm có các cơ hội để các giám tuyển hay nhà làm phim làm việc cùng tư liệu lưu trữ. Có thể nói, để khai thác nguồn tài nguyên chôn giấu này thật không dễ dàng gì.

Những điều này dẫn đến những câu hỏi lớn về hướng đi của một nền điện ảnh quốc gia, những câu hỏi mà các nước khác – bao gồm Scotland quê hương tôi – cũng phải đối mặt: cần có những cơ sở hạ tầng nào để các di sản hình ảnh động có thể góp phần vào sự phát triển sáng tạo đồng đều và mang lại lợi ích cho nhiều nhóm khác nhau trong xã hội? Làm thế nào để khuyến khích và phát huy nhiệt huyết và đam mê của thế hệ trẻ qua di sản văn hóa của quốc gia hoặc cộng đồng.

Một thành viên tại workshop của Hội đồng Anh có một suy nghĩ rất tinh tế: “Phim ảnh không thể nào là hữu hạn.” Với tôi, đó là cuộc đời mà một bộ phim có thể ‘sống’ sau khi đã được đưa vào và gìn giữ an toàn trong kho lưu trữ. Luôn có tiềm năng để một bộ phim có thể được xem (và rồi xem lại), được ngời ca, truyền cảm hứng, gợi mở các đối thoại, tạo ra các kết nối sâu sắc giữa con người và nơi chốn của thời hiện tại với những con người và nơi chốn trên phim. Tôi được chứng kiến tiềm năng về một cuộc sống như vậy vào tháng Một, và hy vọng tiềm năng đó sẽ ngày một lớn hơn.

CHÚ THÍCH HÌNH ẢNH

Trang 1 (Bìa trước) – Sắp đặt và hình ảnh của Đại học Sân khấu–Điện ảnh Hà Nội

3 – Nghệ sĩ Kim Chung (trái) và nhà làm phim Trần Viết Long (phải) tại buổi công chiếu bộ phim *Kiếp hoa* tại Hà Nội (1953). Hình do gia đình cố nghệ sĩ Kim Chung cung cấp

4 – Buổi chiếu phim *Mùa ổi* tại Hà Nội (tháng Một 2019, Trung tâm Chiếu phim Quốc gia, Hà Nội) do Hội đồng Anh tổ chức. Hình: Nguyễn Tú

5 – Hội thảo Phim như một Di sản Văn hóa (tháng Một 2019, Trung tâm Chiếu phim Quốc gia) do Hội đồng Anh phối hợp tổ chức cùng Viện Phim Việt Nam. Hình: Nguyễn Tú

6 – Workshop Mơ và Hồi tưởng (tháng Một 2019, TPD) do Hội đồng Anh tổ chức. Hình: Nguyễn Tú

8 – Giao lưu sau buổi chiếu phim *Mùa ổi* cùng đạo diễn, NSND Đặng Nhật Minh và diễn viên, NSND Bùi Bài Bình (tháng Một 2019, Trung tâm Chiếu phim Quốc gia). Hình: Nguyễn Tú

9 – Tham quan Viện Phim Việt Nam trong khuôn khổ workshop Mơ và Hồi tưởng. Hình: Nguyễn Tú

11 – Một buổi chiếu phim *Kiếp hoa* tại Hà Nội (1953). Hình do gia đình cố nghệ sĩ Kim Chung cung cấp

13 – Hình trong phim *Chuyến xe bão táp*. Hình do Viện Phim Việt Nam cung cấp

14 – Hình trong phim *Kiếp hoa*. Hình do gia đình cố nghệ sĩ Kim Chung cung cấp

15 – Hình quá trình quay phim *Kiếp hoa*. Hình do gia đình cố nghệ sĩ Kim Chung cung cấp

17 – Hình trong phim *Em bé Hà Nội*. Hình do Gerald Herman cung cấp

19 – Bìa phiên bản DVD bộ phim *Em bé Hà Nội*. Hình do Gerald Herman cung cấp

20 – Buổi nói chuyện qua Skype cùng Gerald Herman trong khuôn khổ workshop Mơ và Hồi tưởng. Hình: Đào Linh Trang

22 – Một buổi chiếu phim *Những người lang bạt* với phần biểu diễn nhạc phim của Jason Singh (tháng Tám 2017, Hull Marina, Vương quốc Anh), do A Kind of Seeing và UP Projects tổ chức. Hình do UP Projects cung cấp

24 – Trang chủ của Screen Archive South East. Hình do Screen Archive South East cung cấp

25 – Trang chủ của CineCity. Hình do CineCity cung cấp

26 – Một buổi chiếu phim *Những người lang bạt* với phần biểu diễn nhạc phim của Jason Singh (tháng Tám 2017, Hull Marina, Vương quốc Anh), do A Kind of Seeing và UP Projects tổ chức. Hình do UP Projects cung cấp

27 – Một buổi chiếu phim *Những người lang bạt* với phần biểu diễn nhạc phim của Jason Singh (tháng Tám 2017, Nhà thờ Destiny, Leith, Vương quốc Anh), do A Kind of Seeing, LeithLate và Citizen Curator tổ chức. Hình: Kat Gollock

29 – Hình trong phim *Điện ảnh thứ năm*. Hình do Nguyễn Trinh Thi cung cấp

30 – Hình trong phim *Thập niên Bảy mươi là mỗi ngày*. Hình do Nguyễn Trinh Thi cung cấp

31 – Hình trong phim *Đến hẹn lại lên*. Hình do Viện Phim Việt Nam cung cấp

33 – Hình trong phim *Điện ảnh thứ năm*. Hình do Nguyễn Trinh Thi cung cấp

35 – Hình trong phim *Tráng ca những người thợ mỏ*. Hình do Forma cung cấp

36 – Buổi công chiếu toàn cầu phim *Tráng ca những người thợ mỏ* (tháng Bảy 2010, Nhà thờ Durham, Durham, Vương quốc Anh) trong khuôn khổ Liên hoan Kèn hơi Quốc tế Durham 2010. Hình: Colin Davison

37 – Một buổi chiếu phim *Tráng ca những người thợ mỏ* kèm phần biểu diễn nhạc phim (tháng Ba 2014, Trung tâm Phúc lợi Easington, Easington, Vương quốc Anh). Hình do Forma cung cấp

38 – Hình trong phim *Tráng ca những người thợ mỏ*. Hình do Forma cung cấp

40 – Hội thảo Phim như một Di sản Văn hóa. Hình: Nguyễn Tú

44 – Phim nhựa lưu trữ tại Hãng phim Tài liệu và Khoa học Trung ương. Hình do Viện Phim Việt Nam cung cấp

45 – Lưu trữ phim tại Ban Kỹ thuật Truyền hình Công an Nhân dân. Hình do Viện Phim Việt Nam cung cấp

50 – Lưu trữ phim tại Viện Phim Việt Nam. Hình: Trương Quế Chi

57 – Tư liệu hình ảnh được lưu trữ tại Viện Phim Việt Nam. Hình: Trương Quế Chi

58 – Hình trong phim *Mùa ổi*. Hình do Viện Phim Việt Nam cung cấp

60 – Hình trong phim *Scotland thân thương*. Hình do Lưu trữ Hình ảnh động thuộc Thư viện Quốc gia Scotland cung cấp

61 – Hình trong phim *Shiraz: Trường ca Ấn Độ*. Hình do Viện Phim Anh Quốc cung cấp

63 – Đạo diễn, NSND Đặng Nhật Minh tại buổi chiếu phim *Mùa ổi* do Hội đồng Anh tổ chức. Hình: Nguyễn Tú

68 – Các nghệ sĩ Kim Chung (trái) và Kim Xuân (phải) trong quá trình quay phim *Kiếp hoa*. Hình do gia đình cố nghệ sĩ Kim Chung cung cấp

70 (Bìa sau) – Trung tâm Chiếu phim Quốc gia. Hình: Nguyễn Tú



MƠ VÀ HỒI TƯỞNG

CÁC THỰC HÀNH XOAY QUANH DI SẢN PHIM VIỆT NAM

Bài viết: Đỗ Thùy Linh, Đỗ Văn Hoàng, Frank Gray, Gerald Herman, Lê Tuấn Anh, Nikki Locke, Nguyễn Trinh Thi, Shona Thomson

Dịch thuật: Bùi Thu Uyên, Marilyn Phạm Dacusin, Nguyễn Trọng Nhân

Đọc soát: Phạm Minh Hồng, Sean Campbell, Simon Drought

Biên tập ấn bản: Trần Duy Hưng

Thiết kế ấn bản: WEIdeation

Chân thành cảm ơn: mọi cá nhân đã đóng góp cho ấn bản này, Hội đồng Anh tại Việt Nam (Ban Nghệ thuật, Ban Truyền thông, cùng các tình nguyện viên), Ban Phim thuộc Hội đồng Anh UK, dự án toàn cầu *Di sản Văn hóa hướng đến sự Phát triển Đồng đều*, Viện Phim Việt Nam, TPD, Trung tâm Chiếu phim Quốc gia, Hãng phim Tài liệu và Khoa học Trung ương, Đại học Sân khấu–Điện ảnh Hà Nội, WEIdeation, Gary Thomas, Frank Gray, Shona Thomson, Phan Đăng Di, Bùi Thu Uyên, Donna McGowan, Đặng Nhật Minh, Bùi Bài Bình, Lê Hồng Lâm, Caroline Smith, Lê Thuần Uyên, Marilyn Phạm Dacusin, cùng tất cả các tổ chức và cá nhân đã hỗ trợ và tham gia vào chuỗi chương trình Phim như một Di sản Văn hóa (tháng Một 2019)

Mơ và Hồi tưởng (16-18 tháng Một 2019, TPD, Hà Nội)

Người tham gia: Đào Lê Na, Đinh Thị Nhung, Đinh Trần Việt Thủy, Georgia Golebiowski, Hoàng Dạ Vũ, Hoàng Thu Thủy, Hoàng Vũ Huyền Châu, Lê Hồng Lâm, Lê Xuân Tiến, Nguyễn Anh Thư, Nguyễn Lê Hoàng Việt, Nguyễn Thị Mỹ Dung, Nguyễn Thị Mỹ Trang, Nguyễn Vũ Xuân Hà, Phạm Huy Anh, Phạm Quốc Dũng, Phạm Thị Hảo, Tin Dirdamal, Trần Trung Hiếu, Trương Quế Chi

Diễn giả: Bùi Nguyễn Công Anh, Đỗ Văn Hoàng, Frank Gray, Gerald Herman, Nguyễn Trinh Thi, Nikki Locke, Shona Thomson, Trần Hoàng Bách

Chiếu phim: *Trắng ca những người thợ mỏ* (Bill Morrison và Jóhann Jóhannsson)

Phim như một Di sản Văn hóa (15 tháng Một 2019, Trung tâm Chiếu phim Quốc gia, Hà Nội)

Diễn giả: Đặng Kim Sơn, Frank Gray, Lê Hồng Lâm, Lê Tuấn Anh, Nguyễn Như Vũ, Phan Đăng Di, Shona Thomson

Chiếu phim (15-18 tháng Một 2019, Trung tâm Chiếu phim Quốc gia, Hà Nội)

Đến hẹn lại lên (Trần Vũ, 1974, phiên bản do Viện Phim Việt Nam số hóa ở định dạng 2k), *Mùa ổi* (Đặng Nhật Minh, 2000, phiên bản do Viện Phim Việt Nam số hóa ở định dạng 2k), *Scotland thân thương* (Virginia Heath, 2014), *Shiraz: Trường ca Ấn Độ* (Franz Osten, 1928, phiên bản do Viện Phim Anh Quốc phục chế)



Ấn bản là một phần của



một dự án Di sản Văn hóa Hướng đến sự Phát triển Đồng đều
do Hội đồng Anh thực hiện tại Việt Nam

www.britishcouncil.vn
© British Council 2019