



Geschiedenis en esthetiek van de ‘originele kopie’

Een model voor analyse

Voor Kim Waxler

De schilderkunst ‘revisited’

Na jarenlange arbeid presenteerden de restaurateurs die met opknapwerkzaamheden aan Rafaëls *Transfiguratie* bezig waren geweest, het resultaat van hun werk in 1980 aan het publiek. De kunstkritiek was van haar stuk gebracht: interpretaties van een van de beroemdste schilderijen van de meester uit Urbino zoals die in de loop van decennia tot stand waren gekomen, raakten door de nieuwe restauratietechnieken in een crisis. De uitzonderlijke soepelheid in de kleurgradaties, de onmerkbare weerkaatsing van het licht door de figuren op de achtergrond – ze waren schijnbaar verdwenen; gebleven waren de silhouetten van de personages, van wie de omtrekken duidelijk, soms zelfs scherp, te zien waren, en die de atmosferische volheid waren kwijtgeraakt die generaties wetenschappers zo had gefascineerd. De schelle kleuren, verdeeld over grote, gelijkvormige vlakken, brachten Rafaël nu, paradoxaal genoeg, in de buurt van de Venetiaanse landschapsschilders of van de school van Annibale Carracci. De technici legden, met behulp van een reeks panelen die opgesteld stonden rond het grote doek, het hoe en waarom van de door hen gebruikte methoden uit en probeerden daarbij aan te tonen dat deze voor een belangrijk deel bestonden uit het verwijderen van de vernislagen en van de natuurlijke inwerkingen die de ondergrond donker, het onderste deel van het doek wazig en de contrasten zwakker hadden gemaakt.

Ten overstaan van het gerestaureerde *Laatste Oordeel* van Michelangelo was, in februari 1986, de reactie van de specialisten hetzelfde. De polemieken waren fel, ondanks het prestige van de experts die het fresco in zijn oude luister hadden moeten terugbrengen, ondanks de consensus

Oorspronkelijke titel: *Storia ed estetica della ‘copia originale’. Un modello di analisi*. Stencil, 48 pp.
Vertaling: Peter Janssen en Jack Post, met dank aan Michel J. van Nieuwstadt.

die er bestond over het gebruik van geavanceerde technieken voor het redden van een van de beroemdste meesterwerken uit de beeldende kunst aller tijden. De leider van de operatie werd ervan beschuldigd dat hij het pleisterwerk had ontdaan van de correcties en 'verbeteringen' die Buonarroti had aangebracht in zijn oorspronkelijke ontwerp voor de Sixtijnse Kapel. Velen weigerden in het 'nieuwe' *Laatste Oordeel* de vaardigheid van het genie te herkennen, zoals die tot op dat moment was geroemd in de talloze stilistische analyses van de reeks fresco's. De literatuur-criticus Giorgio Manganelli – een van de meest scherpzinnige vormontleders op het gebied van de schilderkunst – gaf toe, hoewel hij zijn nieuwe, gewijzigde bewondering voor het gigantische werk niet verheimelijkte: 'verdwenen zijn de infernale, chtonische, magmatische kleuren, de geheimzinnige, dramatische accenten. Afgezwakt is de meesterlijke en grimmige dynamiek, de grote krachtsinspanning die in de magische, sombere, getourmenteerde beelden schuilgaat. De sombere roep van de tekens, de kleuren, de bewegingen, de lichamen ... de in hun oorspronkelijke zuiverheid teruggebrachte kleuren: ze schijnen niet meer gedreven te worden en aangestoken te zijn door een uitzonderlijke innerlijke woede.'¹

Dit is niet de eerste gelegenheid waarbij technische wetenschappers en kunsthistorici met elkaar in conflict komen: een conflict tussen competenties, tussen analyses, een conflict bij de confrontatie van het 'historische' beeld van een werk met zijn fysieke realiteit. Er is hier sprake van een radicaal conflict, omdat het 'interpretatieve' vermogen van de restaurateur in het geding is – dat bijvoorbeeld de Franse architect Eugène Viollet-le-Duc ertoe bracht de façade van de Notre-Dame te 'bedenken' uitgaande van het artistieke voorstellingsvermogen van een tijdperk, namelijk van de voorstelling die de 19de eeuw zich had gevormd van de gotische kunst aan de hand van de overblijfselen ervan. Geruime tijd al is het eerder de opzet van de restaurateur om het gevondene in zijn oorspronkelijke staat terug te brengen, dan om het te reconstrueren (hij respiceert wat in de loop der tijd verloren is gegaan, soms door dat openlijk aan te geven: via stukken neutraal getint pleisterwerk in fresco's, grijs aardewerk in antieke vazen, kritische uitgaven van literaire werken waarvan alleen fragmenten bewaard zijn gebleven): de architect imiteert niet meer een stijl uit het verleden, hij brengt integendeel aan het licht, dat een deel van het bouwwerk verloren is gegaan.

1. *Corriere della Sera* (Milaan), 18 februari 1986, p. 3.

Het beleid van de cinematheken

Deze vergelijking met andere kunsten dient ertoe om aan te geven, dat de cinema pas nu een begin heeft gemaakt met het nadenken over zijn eigen voortbestaan, ondanks de onophoudelijke stroom theoretische en historische studies. Tot voor enkele jaren werd het probleem verwaarloosd, irrelevant geacht, zelfs genegeerd: het was voldoende te weten dat de cinematheken de films uit het verleden op de een of andere manier conserveerden, waarbij men ervan uitging dat het filmmateriaal een onwaarschijnlijke duurzaamheid bezat (het is echter juist heel breekbaar en kan snel worden aangetast), dat smaak niet aan verandering onderhevig is (maar die smaak heeft integendeel films geherwaardeerd² die op dit moment in een preciaire toestand verkeren of in gefragmenteerde vorm bewaard worden, of die onherroepelijk verloren zijn gegaan), en men in onzekerheid verkeerde over de status van een esthetisch expressiemiddel dat onderwerp is van discussie, discriminatie en censuur. Als de film geen kunst is zo luidde de algemene opvatting in die tijd, dan loont het ook niet de moeite om de film te conserveren; als de film een instrument is voor het verwerven van historische kennis of kennis omtrent de gebruiken van een bepaalde tijd, dan is het voldoende om slechts een enkel voorbeeld ervan voor vernietiging te behoeven; als de film kunst is, tenslotte, moet worden gekozen tussen ongebreideld opslaan van alles wat de beeldcultuur heeft opgeleverd en selecteren op basis van criteria die door de tijd heen veranderen.

Heden ten dage is het algemene tendens geworden zoveel mogelijk bewegende beelden te conserveren;³ maar ondertussen is wel het overgrote deel van de tussen 1894 en 1928 geproduceerde films te niet gegaan. De nitraatfilm, die van organisch of licht ontbrandbaar materiaal is vervaardigd, heeft een gemiddelde levensduur van honderd jaar (mits geconserveerd in ideale omstandigheden). De achteruitgang van het nitraat en van de kleuren van de safety-kopieën is tot op vandaag onherroepelijk.⁴ Om de oude films te conserveren moeten ze in een brandveilige

2. Dit is één van de meest curieuze paradoxen van de 'herwaardering' van films door historici: hoe zeldzamer een film is, des te belangrijker deze wordt. En als er nog maar fragmenten van een bepaalde film bewaard zijn gebleven, of als deze recentelijk verloren is gegaan: des te beter. Andere films die minder zeldzaam zijn, maar niet minder de aandacht waard, werden tot voor kort genegeerd door de specialisten. Dit is het geval bij de Pathé-films uit de beginperiode, waarvan grote aantallen onopgemerkt in de cinematheken opgeslagen liggen.

3. Zie hiervoor Roland Cosandey, 'Un film est un film', in: *Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte*, vol. 42, nr. 5, 1985, pp. 35-46.

4. Safety-film bestaat uit een draaglaag van materiaal dat niet zo snel in brand vliegt. Het was

omgeving worden opgeborgen, bij een constante temperatuur en vochtigheidsgraad. De enige manier om de levensduur ervan tot een redelijke termijn te verlengen bestaat uit het kopiëren van de nitraatfilm en het opsplitsen van de kleur in even zoveel tussen-negatieven als er primaire kleuren zijn. Allemaal zeer kostbare bewerkingen, die een investering in tijd en geld vergen die de mogelijkheden van de filmarchieven ruimschoots te boven gaat. De wedloop van de laboratoria tegen de tijd is daarom nu al bij voorbaat verloren: zelfs uitgaande van de meest optimistische schatting zal tegen de eeuwwisseling opnieuw een aanzienlijk deel van het filmisch erfgoed uit het begin van deze eeuw verloren zijn gegaan.

Maar dit is niet de enige bedreiging voor de cinema uit de beginperiode en voor de films die gemaakt zijn tot aan de jaren vijftig (toen werd de nitraat-cellulosefilm definitief vervangen door de acetaat-cellulosefilm): jarenlang zijn de films, in een poging zoveel mogelijk beelden te behouden, gerestaureerd en gekopieerd met behulp van de technieken waarover men op dat moment de beschikking had: technieken die nog maar weinig ontwikkeld waren, ook al werden ze steeds verbeterd; relatief goedkope technieken, om zoveel mogelijk titels te kunnen redden. Slechts na verloop van tijd is men zich ervan bewust geworden dat ook de recente films aangetast worden en – juist omdat ze recent zijn – dreigen te verdwijnen,⁵ aangezien men verzuimd heeft de negatieven of moederpositieven ervan te bewaren (dit is het geval bij veel films van de Nouvelle Vague, waarvan nog slechts enkele unieke kopieën bestaan, in het privé-bezit van collectioneurs verspreid over de gehele wereld).⁶ Meer recent is men – vooral dank zij de studies en het onder-

reeds voor de Eerste Wereldoorlog beschikbaar voor amateurfilmers, maar vanwege de mindere kwaliteit en hogere prijs bleef men de films maken op nitraatfilm (dat zeer brandbaar is en in de loop van de tijd desintegreert). Toen de kwaliteit van de safety-film verbeterd was, accepteerde de filmindustrie deze draaglaag. Begin jaren '50 stapte iedereen over van de nitraat-cellulose film op acetaat-cellulose film. In de cinemateken probeert men zoveel mogelijk de oude nitraatfilms (die onstabiel zijn) over te zetten op de stabiele safety-film. De kleuren op zowel de nitraat- als safety-film zijn onderhevig aan verval. Tot op heden bestaat er nog geen bevredigende wijze waarop men de kleuren kan terugbrengen in hun oorspronkelijke staat. (Noot van de vertalers.)

5. Ik heb op dit probleem gewezen in de introductie van *Film da salvare. Guida al restauro e alla conservazione*. Milaan (SugarCo) 1985, pp. 3-7. *Comunicazione di massa VI*, 3, sept.-dec. 1985.

6. Van camera-origineel tot distributiekopie kunnen verschillende generaties worden onderscheiden: camera-origineel (eerste generatie), tussennegatief (tweede generatie), negatief voor het kopiëren (derde generatie), distributiekopie (vierde generatie). Het afdrukken van de verschillende generaties kan geschieden met een optische of contactprinter: bij het eerste procédé wordt op het onbelichte materiaal het beeld geprojecteerd (waarbij het beeld vergroot of verkleind kan worden); bij het tweede procédé wordt het onbelichte materiaal tegen het belichte materiaal gelegd en wordt zo een contact-afdruk gemaakt. Beide

zoek dat wordt verricht onder auspiciën van de 'Fédération Internationale des Archives du Film' (FIAF) – begonnen na te denken over de voorwaarden en de methoden voor de conservering van film.

De hoeveelheid te conserveren films, en de urgentie deze te kopiëren op een onbrandbare draaglaag, zijn er debet aan dat men tot nu toe meer heeft nagedacht over het redden van de nog bestaande films, dan over de wijze waarop deze films in een zo oorspronkelijk mogelijke staat weer aan het licht gebracht kunnen worden (dat wil zeggen in de projectiezaal). Dit probleem is, voor een deel, het gevolg van een conflict dat een tijd geleden is ontstaan binnen de cinemateken en dat men in het volgende dilemma zou kunnen samenvatten: is het beter energie (en geld) te besteden aan het conserveren van films of aan het tonen van de van de ondergang geredde beelden aan zoveel mogelijk onderzoekers? Het is duidelijk dat deze twee doelstellingen strikt genomen tegengesteld zijn.⁷ Een nitraatkopie begint al uiteen te vallen vanaf het moment waarop de onbelichte film wordt belicht (door middel van een optisch- of contactprocédé); in het algemeen geldt dat elke filmkopie langzaam achteruitgaat als deze door het grijperhuis van een projector wordt geleid: naar een film kijken betekent, *strictu sensu*, meehelpen hem te vernietigen. Vanuit dit gezichtspunt is het dubbel zo belangrijk om de originele filmkopie te bewaren, omdat zodoende de hoop blijft bestaan dat er ooit nog een projecteerbare kopie van kan worden getrokken, en, tegelijkertijd, dat er een versie van kan worden vervaardigd die het origineel zo dicht mogelijk benadert.⁸ Veel cinemateken hebben uit vrees voor branden, die een gevaar voor de openbare veiligheid zouden kunnen opleveren (het nitraat kan reeds bij 40°C, of bij nog lagere temperatuur, tot zelfontbranding overgaan), ervoor gekozen om, buiten de films die al reddeloos verloren en tot een hoop explosieve gelati-

processen kunnen continu of intermitterend zijn, in het eerste geval loopt de film met een continue snelheid door de printer, in het tweede geval wordt de film beeld voor beeld door de printer geleid. Een moederpositief is een kopie van de tweede generatie. Zie voor verdere technische informatie: Raymond Spottiswoode, *Film and its Techniques*. Berkeley (University of California Press) 1964; Lenny Lipton, *Independant Filmmaking*. San Francisco (Straight Arrow) 1972; J. Monaco, *Film. Taal, techniek, geschiedenis*. Weesp (Wereldvenster) 1984. (Noot van de vertalers.)

7. Op deze materie wordt dieper ingegaan in het interview van Roland Cosandey met Enno Patalas, 'Conservare, restaurare, mostrare', in: *Film da salvare*, a.w., pp. 42-51.

8. Voor de reproductietechnieken van het originele beeld is de lezing van het artikel van Vincent Pinel van fundamentele betekenis: 'La restauration du film', referaat gehouden op het congres 'Nouvelles méthodes dans l'histoire du cinéma' (Cérisy-la-Salle, 17-25 augustus 1985), gepubliceerd in: *La Cinémathèque Française*, I, 4, december 1985, en met enkele schema's ter illustratie in: *Film da salvare*, a.w., pp. 20-42. De tekst zal worden opgenomen in het congresverslag van Cérisy-la-Salle, onder redactie van Jacques Aumont en Michel Marie.

ne gereduceerd waren, ook die originelen te vernietigen die met de op dat moment beschikbare technieken op *safety*-materiaal waren overgezet. De toekomstige herinnering aan die bewegende beelden is derhalve toevertrouwd aan kopieën die slechts gedeeltelijk, en dan nog verschillend naargelang van het laboratorium dat de kopie vervaardigd heeft, de fysieke structuur en optische kenmerken vertonen van het origineel waarvan ze zijn getrokken.

Een 'reproduceerbare' kunstvorm?

We moeten niet vergeten dat dit verschil tussen originele kopie en reproductie is onderschat op grond van een theoretische opvatting, die tot het vorige decennium door velen werd gedeeld en die inhield dat het zinloos was op zoek te gaan naar de originele kopie van een film vanwege de *reproduceerbaarheid* ervan (de moederkopieën, de negatieven die vaak in evenveel versies werden vervaardigd als er distributielanden waren, bestaan niet meer) en vanwege het ontbreken van de *uniciteit* die juist typisch is voor de andere kunstobjecten. Het misverstand dat schuilt achter deze opvatting kent meer aspecten. Enerzijds ontkent men dat sommige kunstvormen – bijvoorbeeld de ets – juist zijn gebaseerd op het bestaan van meer dan één origineel, die min of meer de status van de matrix benaderen, maar toch ieder op zich 'uniek' zijn; anderzijds vergeet men dat het concept 'origineel' niet alleen moet worden afgemeten aan het aantal geproduceerde exemplaren (één of meer dan één), maar ook aan de periode waarin de exemplaren zijn vervaardigd. Juist omdat zij onderhevig is aan ingrepen, manipulaties en wijzigingen van haar materiële structuur, is elke filmkopie een 'origineel'; maar ook omdat de fotografische, chromatische en chemische kwaliteiten haar tot een 'uniek' object maken, dat slechts op basis van dat object zelf en niet aan de hand van kopieën die de specifieke kwaliteiten van het origineel uitwissen, geïnterpreteerd kan worden. Kortom: elke filmkopie kent een eigen interne 'geschiedenis' (die afhankelijk is van het moment waarop zij is vervaardigd en van de mechanismen van haar chemische en fysieke veranderingen ten gevolge van de eigenschappen van de omgeving) en een externe geschiedenis (die betrekking heeft op de interventies die de volledigheid hebben aangetast of de materiële structuur gewijzigd). In principe zou elke volgende reproductie rekening moeten houden met dit 'verleden': net zoals iemand die, op zoek naar de originele editie van een geschreven tekst, probeert de oorspronkelijke varianten te onderscheiden van de latere, en zich inspant ze duidelijk onderkenbaar te maken.

De huidige houding ten opzichte van de bewegende beelden lijkt dit fundamentele voorbehoud tegelijkertijd te respecteren en tegen te spreken. Men citeert vaak het voorbeeld van een 'integrale' versie van een film die meer dan één integrale versie heeft gekend, van verschillende lengte, en die zich daarom onttrekt aan restauratie op basis van een eenvoudige accumulatie van beelden; maar dit is niet het enige noch het meest geruchtmakende voorbeeld van de reductie van beelden tot een kopie die momenteel gangbaar is en die tenminste twee generaties onderzoekers zonder al te veel discussie hebben geaccepteerd. Het eerste samenhangende reddingsprogramma voor de film, in 1958 opgestart als de effectuering van een door de Amerikaanse senator Thomas H. Kuchel ingediende motie, vormt zelfs het paradigma van een dergelijke houding, waarvan de effecten nog altijd zichtbaar zijn op de universiteiten en in de specialistische teksten over de ontstaansperiode van de film. Zes jaar lang, tot 1964, heeft de *Renovare Film Company* van Kemp R. Niver een groot deel gereproduceerd – fotogram per fotogram – van de *Paper Print Collection*, die bewaard wordt in de *Library of Congress* in Washington: talloze films van Edison, Porter en Griffith die sinds tijden met legenden waren omgeven, werden weer onderdeel van het culturele erfgoed.⁹

Er zou veel gezegd kunnen worden over de consequenties die dit project voor de geschiedschrijving van de film heeft gehad – een discipline die, toentertijd, op zoek naar een passende legitimatie niet aarzelde de naam van Griffith voor dit doel te gebruiken en daarom geen acht sloeg op de Amerikaanse produktiemaatschappijen uit dezelfde tijd als de *Biograph Company*¹⁰ – en over het vulgariserend potentieel dat erin lag opgesloten, en dat, niettegenstaande de initiatieven die andere instituten hebben ondernomen, nog steeds niet is geëvenaard.¹¹ Veel min-

9. De *Paper Print Collection* die bewaard wordt in de *Library of Congress* bestaat uit rollen papier waarop fotogram voor fotogram de films van onder meer Edison en Griffith als contactafdruk worden bewaard. Deze films werden als foto's op papier bij de *Library of Congress* gedeponeerd om het copyright (wat op geen enkele andere manier kon worden beschermd) legaal vast te leggen. Van 1894 tot 1912 (toen er een wet op het copyright van bewegende beelden werd uitgevaardigd) kon iedereen die zijn filmmateriaal wettelijk wilde beschermen dat doen door er een afdruk op papier van te maken. Door deze praktijk is een groot deel van de films die tussen 1894 en 1912 zijn geproduceerd bewaard gebleven. (Noot van de vertalers.)

10. Pas onlangs heeft de belangstelling van de historici voor Amerikaanse maatschappijen uit dezelfde periode als de 'Biograph' resultaten opgeleverd. Zie wat 'Vitagraph' betreft in het bijzonder: Charles Musser, 'American Vitagraph, 1897-1901', in: *Cinema Journal*, vol. 22, nr. 3, lente 1983, pp. 4-47, en Jon Gartenberg, 'Vitagraph before Griffith: Forging ahead in the Nickelodeon Era', in: *Studies in Visual Communication*, vol. 10, nr. 4, herfst 1984, pp. 7-23.

11. De *Library of Congress* in Washington heeft recentelijk een herziene en bijgewerkte editie gepubliceerd van Kemp R. Niver, *Moving Pictures* 4 (1985).

der aandacht daarentegen heeft een ander 'bij-effect' van het Renovare Film Project gekregen, de opbloei namelijk van privé-collecties, waarvan de eigenaars zich (vaak met bevredigender resultaten dan in de grote cinemateken) toelegden op het onderzoek naar de incunabelen van de film. Vaak worden die met onnauwkeurige technieken gekopieerd en vervolgens weer gekopieerd van de originelen op 16 mm. Wat niemand ooit ter discussie heeft gesteld, en slechts weinigen überhaupt hebben opgemerkt, is de gelijke behandeling van de originelen die zich – van nature – leenden voor verschillende kopiëeringsprocedures en waarvoor overeenstemming in de verschillende kwalitatieve normen voor de beschrijving van het beeld vereist is. De laboratoria van Kemp R. Niver kregen te maken met materiaal dat tevoren nooit was gekopieerd, dat bijzonder breekbaar was en ongeschikt voor de normale reproductie-technieken voor fotogrammen: te veel verschillende formaten, te veel onregelmatige perforatiesystemen die afweken van de huidige of die zelfs uniek waren, te veel verschil tussen het beeld in de emulsielaag van de nitraatfilm en het beeld als resultaat van een contactafdruk van het negatief op papier.¹²

Men heeft veel kritiek gehad (mèt het respect niettemin voor het kunststukje van diegene die vijfhonderdduizend voet filmmateriaal wist te redden) op het feit dat Niver voor zijn project uitsluitend film met een gereduceerd formaat heeft gebruikt. Hij zag zo dus af van de mogelijkheid om de verbleekte beelden van de *paper prints* zo getrouw mogelijk vast te leggen; maar wie zich af zou vragen in welke mate het gebrek aan contrast in de aldus verkregen kopieën afhing van de *paper prints* of van de pionier-achtige pogingen om deze te redden, zou waarschijnlijk het antwoord schuldig moeten blijven. Maar wat belangrijker is, complete stomme filmverzamelingen hebben zich van toen af aan het vooroordeel eigen gemaakt dat een oude film per definitie slecht leesbaar is (omdat het nu eenmaal om 'primitieve cinema' gaat) en staan vijandig tegenover elke poging om deze films te presenteren aan een niet-academisch publiek. Vandaar dat men eraan gewend is geraakt het eigen concentratievermogen op de proef te stellen bij het bekijken van de korte films uit de beginperiode, maar ook gewend aan het zien van kopieën van films van recentere datum, zoals Dreyers *Vampyr*, met een veel grotere onscherpte dan men toentertijd met behulp van filters en gaasjes voor het objectief wist te bereiken. Het is daarom niet verrassend dat filmwetenschappers die gewend zijn aan kopieën in een zeer slechte staat, verbaasd staan bij de uitzonderingen; evenmin is het ver-

12. De eerste resultaten van Nivers onderzoek naar de *paper prints* werden gepubliceerd in: *The Quarterly Journal of the Library of Congress*, XXI, nr. 4, oktober 1964, pp. 248-264.

bazingwekkend dat deze uitzonderingen, op hun beurt, de faam van een acteur of van een *metteur en scène* kunnen veranderen. Tijdens een retrospectief in 1984 over de begintijd van de Franse film, werd een miskend komisch talent, Rigadin, 'ontdekt'. Bij het zien ervan verbleekte Max Linder; maar men kan er nooit zeker van zijn of deze omslag (een 'mindere' die plotseling 'klassiek' wordt, een grote naam die op eens ineenschrompelt) niet te wijten is, behalve aan de natuurlijke evolutie van de smaak, aan het verschil in kwaliteit van de positieven: het was net of de komische filmpjes van Rigadin 'gisteren opgenomen' waren (zo was de algemene indruk), terwijl die van Linder waren bedekt met een dikke stoflaag.¹³

Het belang van het probleem, het moge duidelijk zijn, gaat veel verder dan deze impressionistische gegevens, ook al spelen 'impressies' soms, helaas, een beslissende rol in de recente filmtheorie en -esthetiek. Een verkeerd opgevat 'gemak' en 'eenvoud in gebruik' bij het aanwenden van sommige draaglagen, heeft ervoor gezorgd dat de tekenen van het verval van het visuele bewustzijn, zoals die tot uiting komen in de passieve acceptatie (te vaak gerechtvaardigd met pragmatische redenen) van duplicaten op gereduceerd formaat en – in het algemeen – van alle niet accurate reproducties van het origineel, zijn omgeslagen in een verderfelijke onwetendheid met betrekking tot alle aspecten van deze kwestie. Soms wordt deze onwetendheid op hoogmoedige wijze goedgepraat met argumenten die in de volgende formulering zouden kunnen worden samengevat: de vervaging van het beeld is onvermijdelijk en kan *derhalve* worden verwaarloosd als een constante variabele. Deze veronderstelde onvermijdelijkheid kan uitstekend worden ingepast binnen theorieën die *vooropstellen* dat er geen behoefte bestaat aan een beeld dat zo nauwkeurig mogelijk overeenkomt met het origineel. Een narratologische studie naar de modaliteiten van de parallelle handeling kan gemakkelijk beweren dat er geen behoefte bestaat aan een goede kopie, zolang tenminste de kopie niet dusdanig is verslechterd dat het verloop van de gebeurtenissen onbegrijpelijk is geworden.¹⁴ Om deze

13. Het betreft hier het congres 'Les premiers ans du cinéma français', Perpignan 1984. Verslag gepubliceerd door het Institut Jean Vigo, 1985. Zie voor informatie over de kwaliteit van enkele nieuwe kopieën van korte komische films uit Frankrijk: Stephen Bottomore, 'La vendetta dei comici minori. Rigadin, Linder e la "politique des auteurs"', in de catalogus *I Comici del muto italiano*, uitgegeven naar aanleiding van het *Silent Film Festival* te Pordenone (1-5 oktober 1985), pp. 135-138. De catalogus vormt een aflevering van het tijdschrift *Griffithiana*, nr. 24/25, jrg. 8.

14. In twee gevallen, *THE LIFE OF AN AMERICAN FIREMAN* (Edwin S. Porter, 1902) en *FOR EN KVINDES SKYLD* (Viggo Larsen, 1907), heeft dit probleem gezorgd voor een levendig debat tussen specialisten. Zie voor het eerste: André Gaudreault, 'Les détours du récit filmique (Sur la naissance du montage parallèle)', in: *Les cahiers de la Cinémathèque* (Perpignan), 29,

reden – en, zonder twijfel, natuurlijk om geld te besparen – neigen onderzoekers ertoe zich met een kopie van de film op video tevreden te stellen en de studenten worden aangespoord bij hun onderzoek op grote schaal gebruik te maken van videocassettes. Het heeft weinig zin hen uit te leggen dat dit geen cinema is. De minst slimmen zullen antwoorden dat het afwijzen van video simpelweg een uiting is van nostalgie naar de duisternis van de projectiezaal; de meeste anderen zullen een praktisch vereiste (de noodzaak gemakkelijk toegang te hebben tot de beelden) omzetten in een theoretische voorwaarde: de reductie van de film tot een tekst, wat neerkomt op het degraderen tot een decoratief feit van wat juist een wezenlijk onderdeel van de narratie vormt: de kleuren, de vlakken, de randen van de kadrering.

De analyse van de kopieën

De laatste barrière die tegen deze kritiek wordt opgeworpen, vormt gewoonlijk het feit dat het bewegende beeld, dat vanzelfsprekend, net als ieder ander fysiek object, onderhevig is aan verval, niet kan worden teruggebracht tot zijn oorspronkelijke staat. Vanuit dit gezichtspunt betekent de pretentie om de oorspronkelijke identiteit van een film te herstellen de ontkenning dat het filmmateriaal (net als het doek van een schilderij, als de steen van een bouwwerk, als de keramiek van een vaas) een eigen geschiedenis kent, en dat de tijd er de karakteristieke patina op heeft afgezet die alle dingen uit het verleden zo fascinerend maakt. De inconsistentie van dit argument (dat – en dit dient benadrukt te worden – niet het primaat van de beeld-tekst in het geding brengt; integendeel, dit juist negeert, aangezien hetzelfde gezegd zou kunnen worden van het papier van een manuscript, dat immers ook makkelijk kan scheuren) is even groot als het gemak waarmee het ondergraven kan worden, omdat het aanvaarden van het vervalproces van het beeld (in een poging om dit te vertragen) immers iets heel anders is dan dit proces bevorderen door de fotografische emulsie te reduceren tot een fotokopie of een reeks horizontale lijnen. Maar de theorieën bieden – zeker als het *ad hoc*-theorieën zijn¹⁵ – soms weerstand aan hun verifië-

1979: *Le cinéma des premiers temps 1900-1906*, pp. 88-107. Aantekeningen over het geval van FOR EN KVINDEN SKYLD kan men, behalve in het essay van Gaudreault, vinden in: Martin Sopoty, 'Le cadre théâtral', in: *Les premiers ans du cinéma français*, a.w., pp. 190-197; Marguerite Engberg, 'Le cinéma de fiction au Danemark avant 1908', in: *IRIS* (Parijs), II, I, 1984, pp. 125-137; Eileen Bowser, 'Toward Narrative, 1907: "The Mill Girl"', in: John L. Fell (ed.), *Film before Griffith*. Berkely (University of California Press) 1984, pp. 367-374.

15. Barry Salt zet zich tegen deze theorieën af in de eerste vijf hoofdstukken van zijn *Film*

ring; om ze te ontkrachten, of alleen maar te wijzigen, dient men aan te tonen dat dezelfde argumenten die voor hun onderbouwing worden aangevoerd, hen ook onhanteerbaar kunnen maken. Andere onderzoekshypothesen, hoe valide ook en hoe hecht ook gefundeerd, botsen soms met werkelijkheden die de effectiviteit ervan in gevaar dreigen te brengen, of gecompliceerde analyse-strategieën dreigen te reduceren tot onvolledige en partiële instrumenten, die hun rechtvaardiging slechts vinden in het feit dat het overgrote deel van de beschikbare gegevens zich onttrekt aan een diepgaander onderzoek.

Dit is het geval bij het *Projet d'analyses filmographiques* van de Université Laval in Quebec, de tot nu toe meest imposante onderneming om de beginjaren van de film informatief in kaart te brengen en empirisch te analyseren. Het Canadese project vindt zijn oorsprong in de publikatie van Cinema 1900-1906. *An Analytical Study*, waarvan het tweede deel – uitgegeven onder redactie van André Gaudreault – in feite een filmografie is van de films die zijn geproduceerd in de eerste jaren van deze eeuw, en die in 1978 in Brighton werden gepresenteerd ter gelegenheid van een congres van de Fédération Internationale des Archives du Film.¹⁶ Dit boek is een onmisbaar naslagwerk voor wie zich bezighoudt met het onderzoek naar de beginjaren van de film; maar het gebrek aan uniformiteit in de beschikbare gegevens over elke afzonderlijke film en de onvolledigheid van het repertoire (dertien cinematheken hadden voor deze gelegenheid een ruime selectie van het bestaande materiaal gepresenteerd, maar niet alle films uit die periode die door hen worden geconserveerd) maakten een volgende stap noodzakelijk.

Deze tweede etappe wordt gevormd door het *Projet d'analyses filmographiques*, dat is opgezet om – middels een onderzoek naar de evolutie van de cinematografische montage in dezelfde periode – het overzicht te completeren door aan de filmografie de ontbrekende titels toe te voegen en de beschrijvingscriteria voor elke film afzonderlijk te perfectioneren. Van elke titel worden alle gegevens afkomstig uit de bronnen van die tijd vermeld: catalogusnummer, datum, naam van de filmmaker en van de produktiemaatschappij (wanneer deze niet direct te identifice-

Style and Technique: History and Analysis. Londen (Starword) 1983. De toonzetting van Salts scheldkanonnade is soms zo heftig, dat zijn argumenten naar de achtergrond worden gedrongen; de argumenten op zich zijn echter toch wel gegrond. De pagina's die zijn gewijd aan de stomme-filmperiode vormen – op enkele onnauwkeurigheden na – een van de beste pogingen tot op heden om te komen tot een esthetische interpretatie van de cinema uit de begintijd.

16. Het werk bestaat uit twee delen. Het eerste, *An Analytical Study*, is een verzameling essays onder redactie van Roger Holman; André Gaudreault is verantwoordelijk voor het tweede deel, *Filmography/Filmographie*. Brussel (Fiaf) 1982.

ren is op de safety-kopie), een verslag van de complete film (indien deze in fragmentarische vorm bewaard is). De films worden daarvoor aan een minitieuus onderzoek onderworpen, dat onder meer het opstellen van een technische *decoupage* omvat (aantal instellingen, de structuur en lengte ervan, eventueel gebruik van speciale fotografische effecten zoals trucages en overvloeiers) en de vastlegging van de procedures voor de ruimtelijke en temporele geleiding van het verhaal. Het gaat dus niet om een *descriptieve* filmografie, die erop gericht is via het geschreven woord dat wat al op het scherm zichtbaar is te reproduceren, maar om een *interpretatieve* filmografie, opgezet met het doel de frequentie en de waarde te bestuderen van de oplossingen die in het cinematografische verhaal uit de beginjaren werden gebruikt (het project heeft, net als de filmografie van Brighton, betrekking op de fictiefilm en laat voorlopig de documentaires en de hele daaraan verbonden problematiek van de 'narrativiteit' daarvan buiten beschouwing).

Deze doelstelling zou, op zich al, voldoende moeten zijn om de exacte omvang aan te geven van de onderneming die men hier tot een goed einde probeert te brengen door, beetje bij beetje, de analyse te completeren van alle films die in de grote cinematheken worden bewaard (de eerste die men heeft onderzocht is het National Film Archive in Londen, waar tevens het aantal films uit de beginperiode dat tot nu toe geconserveerd en te raadplegen is, de grootste samenhang vertoont). Maar het is nu niet zozeer aan de orde een oordeel te vellen over de waarde van dit project en de daarmee verbonden theoretische en empirische problemen, dan wel de vraag te stellen welke invloed het probleem van de kwaliteit en de aard van de kopie heeft op het project. Het is bekend dat de safety-positieven op 35 mm van het National Film Archive, qua scherpte en qua formaat, vergeleken met dat van het originele fotogram, tot de meest bevredigende behoren van de bij de grote cinematheken aanwezige posities. Een van de grootste experts ter wereld op het gebied van restaureren, Harold J. Brown, heeft onder meer vele jaren geleden een apparaat geconstrueerd waarmee films met een variabel formaat en 'ongebruikelijke' perforatie gekopieerd kunnen worden en dat tot op heden gebruikt wordt in de laboratoria van het instituut. Tenslotte – en dat mag niet worden veronachtzaamd – worden de nieuwe positief-kopieën gekopieerd met de oorspronkelijke snelheid (terwijl de andere cinematheken, zoals bijvoorbeeld die in Bois d'Arcy in Frankrijk, ze gewoonlijk aanpassen aan de huidige standaard van 24 beelden per seconde), en kunnen zonder bijzondere problemen door de serieuze onderzoeker worden geraadpleegd.

UN DRAME À VENISE

Na enkele maanden onderzoek aan de hand van deze films bleek al dat op grond van de zwart-witkopieën die voor bestudering ter beschikking stonden, de opvallende kenmerken in stijl en techniek zoals gebruikelijk in films uit de beginjaren van deze eeuw vrij nauwkeurig konden worden vastgesteld, maar dat andere kenmerken in het verborgene bleven of zelfs anders waren geworden. Die laatste waren echter van zoveel belang dat ze soms het totaal-oordeel over de betekenis van de geraadpleegde film konden veranderen. In de film *UN DRAME À VENISE*, in 1906 door Laurent Heilbronn gedraaid voor Pathé, bleek bij een eerste analyse het narratieve verloop onbegrijpelijk. Die film, geconserveerd onder de alternatieve Engelse titel *THE ETERNAL TRIANGLE*, vertelt het verhaal van een Venetiaanse dame die verscheurd wordt door de vurige bezitsdrang van haar echtgenoot en de attenties van haar minnaar. De relatie wordt ontdekt door toedoen van een brief en in een bloedbad gesmoord.

De eerste sequentie van de film, die de eerste ontmoeting laat zien tussen de dame en haar minnaar, is zo gemonteerd dat ze onsamenhangend lijkt. Immers: een eerste instelling laat de vrouw zien, die naar van buiten komende, zoetgevooisde muziek luistert, in een tweede loopt zij door een kamer die uitkijkt op een kanaal, een derde instelling – die op haar beurt weer onderverdeeld is in minstens drie fragmenten – brengt de minnaar in beeld, die zich verwijdt in een gondel. In één van de stukken film is, op de buitenmuur van het huis, een touwladder te zien; in de andere fragmenten van dezelfde instelling is de ladder afwezig. Verderop in dezelfde kopie treffen we enkele instellingen aan die een zekere coherentie aan het verhaal zouden kunnen geven: hij brengt een serenade onder het balkon van het huis, zij komt naar buiten en gooit vervolgens de touwladder naar beneden om haar minnaar te kunnen ontvangen. Bij herhaald bestuderen van de film op een viewer is het tamelijk gemakkelijk de exacte volgorde van de shots te reconstrueren; maar men kan er niet zeker van zijn dat het hier *precies* om de volgorde gaat die de maker van de film voor ogen stond. En het is nog moeilijker, op dit moment, vast te stellen hoeveel filmmateriaal uit de volledige film ontbreekt in de geraadpleegde kopie.

Het geval van *UN DRAME À VENISE* heeft echter nog een andere belangrijke consequentie. Waarom zijn de fragmenten van deze korte film, in de safety-kopie, in een dergelijke onbegrijpelijke volgorde gerangschikt? Om deze vraag te kunnen beantwoorden moeten we een soort psychologisch ezelsbruggetje aanbrengen en ons verplaatsen in de bedoelingen en het gedrag van degene die de film heeft gereconstrueerd. Misschien leek het hem, toen hij zich geconfronteerd zag met

de talloze stukjes film, soms slechts van enkele centimeters lang, het meest praktisch om al die segmenten bij elkaar te plaatsen waarin hetzelfde decor zichtbaar was. Niet vergeten mag worden, dat een stukje nitraatfilm dat in slechte staat verkeert niet kan worden geprojecteerd en dat de technicus die met de restauratie belast is, moet afgaan op wat hij ziet als hij het betreffende fotogram tegen een 'koude' lichtbron houdt. Het is dus waarschijnlijk dat de fragmenten uit de sequentie waarin het kanaal voorkomt, in die bepaalde volgorde zijn gezet omdat de 'setting' identiek leek en omdat de personages zich ongeveer in een gelijke positie leken te bevinden. Een coherente manier om de verwarring te vermijden die door de safety-kopie werd veroorzaakt, zou bestaan uit het maken van een zwart-wit negatief dat nauwkeurig bestudeerd en daarna 'opnieuw geordend' moet worden, alvorens er posities van te trekken die kunnen worden geraadpleegd. Het is evident dat met dit systeem niet elk risico kan worden vermeden en dat een dergelijk procédé – indien toegepast op elke te restaureren film in een cinematheek – de restauratietijd nodig voor zelfs maar een klein aantal films uitermate zou verlengen; maar, strikt genomen, is dit toch de enige wijze om een zo bevredigende kopie te krijgen dat die voor wie de film bestudeert geen onnodige vragen oproept over de oorspronkelijke narratieve structuur ervan, en vooral al te gewaagde theoretische hypothesen omtrent de spatio-temporele organisatie van de cinema uit de begintijd onmogelijk maakt.

THE MISTLETOE BOUGH

Een ander voorbeeld, ook weer afkomstig uit een safety-kopie van het National Film Archive, toont evenwel aan, dat ook het zeer zorgvuldig bekijken van een filmfragment op de viewer geen remedie vormt en dat een kort filmpje van vijf minuten een echt raadsel kan worden. THE MISTLETOE BOUGH, een film van de Engelse produktiemaatschappij Clarendon uit 1904, is zonder twijfel een zeer gecompliceerde puzzle die aan de hand van een safety-kopie onoplosbaar is. Het probleem vormt ditmaal niet de intrige: die is – tenminste op het eerste oog – begrijpelijk, al geeft de kopie de talloze breuken in het origineel te zien. Toch blijft er een mysterie bestaan. Een vrouw daagt haar gasten uit tot een soort spel: zij zal zich verstoppen in een van de kamers van het paleis, de anderen moeten haar zoeken. We zien haar, direct daarna, de toren beklimmen en zich insluiten in een hutkoffer. Haar vrienden zoeken haar de hele nacht, tevergeefs. Iets moet haar zijn overkomen: de dagen verstrijken zonder dat ze een teken van leven geeft. Pas lange tijd later, tijdens een sinistere verschijning, onthult haar geest de afschuwelijke waarheid. De vrouw had zichzelf opgesloten in de hutkoffer en is

na vreselijk lijden gestorven. Men rent naar de kamer waar zich de hutkoffer bevindt en doet de macabere ontdekking.

Eén detail in dit verhaal lijkt onverklaarbaar. In een van de fragmenten van de film die zich afspelen in de torenkamer, ligt voor de hutkoffer een zakdoek. De vrouw zou deze opzettelijk hebben kunnen laten vallen opdat de anderen haar schuilplaats kunnen ontdekken; of ze zou het onopzettelijk gedaan kunnen hebben; of iemand zou het doekje zelfs hebben kunnen wegnemen zodat zij minder gemakkelijk gevonden kan worden. Maar als we terugkeren naar de sequentie waarin ze de hutkoffer opent en erin klimt, *is er geen zakdoek te zien die op de grond valt*. Eén van de vrienden kan hem hebben laten vallen, maar in dat geval zou de aanwezigheid ervan in het beeld niet gerechtvaardigd lijken. Tenslotte: het zou ook nog om een banale vergissing tijdens de opnames van de film kunnen gaan: een acteur of technicus heeft hem laten vallen, iemand anders heeft hem meteen daarna weer opgepakt in de hoop dat de toeschouwer er niets van merkt. De meest fantastische hypothesen worden in dit soort gevallen afgewisseld met de meest banale invallen. Door er geen aandacht aan te besteden negeert men, hoe dan ook, een feit dat wezenlijk is voor het begrijpen van de cinema uit de beginperiode. Hoewel deze filmpjes gebaseerd zijn op eenvoudige ideeën die in de loop van enkele minuten projectie worden ontwikkeld en afgesloten, vertonen ze in feite een aandacht voor het detail dat van een veel grotere zorgvuldigheid getuigt dan een toeschouwer zich op het eerste gezicht zou kunnen voorstellen. Juist omdat het publiek er toentertijd aan gewend was dat de gebeurtenissen in een zeer korte tijdsspanne werden samengeballd, onderscheidde het onmiddellijk de kleinste verschillen tussen ogenschijnlijk identieke scènes, elementen die het publiek van een lange geluidsfilm ongetwijfeld zouden zijn ontgaan. In de korte komische film die bekend staat onder zijn Engelse titel *THE TROUBLESOME TRUNK* (1905), waarin een minnaar zich – alweer – verstopt in een hutkoffer, laten de verhuizers hun last op een steile trap vallen. Eén camera-instelling toont het ongeluk vanaf een overloop (de werklieden laten het handvat schieten, de kist valt naar beneden); een andere – die vanaf de eronder gelegen overloop opgenomen zou moeten zijn – laat de vallende koffer zien. Het gedeelte van de trap dat in beeld is, blijft daarbij klaarblijkelijk gelijk, zozeer zelfs dat de montageovergang niet eens een verplaatsing van de camera laat zien; maar het decor is enigszins anders, het vertoont in beide instellingen voldoende overeenkomst om te kunnen doorgaan voor één van de talloze verdiepingen van het gebouw, en voldoende verschillen om duidelijk te maken dat de hutkoffer op het punt staat met inhoud en al te pletter te vallen.

De zakdoek die iemand in de korte film van de Clarendon Film Co. had laten vallen, is een klein detail, dat ons nochtans de zekerheid geeft dat we niet met een integrale kopie te maken hebben en dat enige twijfel laat rijzen over het verloop van het verhaal en over de kennis die wij ervan hebben. Vaak kan dit ongemak worden weggenomen als we een weergave van het verhaal vinden in een of ander tijdschrift uit die tijd; maar men heeft niet altijd zoveel geluk. Ook al bestaat er een samenvatting, een aankondiging verschenen in de vakbladen, dan kort die veel bijzonderheden in of vergroot ze juist, vervormt ze, of geeft ze op dezelfde wijze weer als de *vooraankondiging* van de produktiemaatschappij, die echter ondertussen talloze wijzigingen in het oorspronkelijke concept kan hebben aangebracht.

Terugkeer naar het origineel

In de beide gevallen die we zoëven hebben besproken, bestaat er slechts één manier om tot een overwogen beslissing te komen: de nitraatfilm raadplegen. Het is niet nodig de film te projecteren. Dat is vrijwel altijd onmogelijk gezien de conditie van het oude filmmateriaal, maar aan de andere kant is het bekijken ervan op een viewer – met dezelfde film in zijn safety-versie in gedachten – op zich al voldoende om te ‘verklaren’ wat de onbrandbare filmkopie verbergt. Zo kunnen we bijvoorbeeld de verschillen ontdekken tussen de oorspronkelijke en de recente lassen en daar de eventuele afwijkingen in de structuur van de film uit afleiden: we kunnen een montage-las onderscheiden van een reparatie-las; we kunnen de sequenties die op een ‘continu’ positief (zonder lassen) zijn afgedrukt, identificeren, evenals de scènes die samengevoegd zijn op één enkele draaglaag om de uniformiteit van de kleuring te waarborgen. We kunnen tenslotte, met meer verstand van zaken, de verschillende lassen controleren die in het negatief-materiaal zijn gemaakt, lassen die soms moeilijk zijn waar te nemen in de safety-kopie (waar ze zich op enkele millimeters van de bovenste rand van het fotogram bevinden; maar er zijn veel uitzonderingen op deze regel). We zouden er aldus achter kunnen komen dat de mysterieuze zakdoek het overblijfsel is van een langere sequentie, of dat het om een fragment gaat dat zich oorspronkelijk op een heel andere plaats in de film bevond. Hoe het ook zij, we zouden aanzienlijk meer weten dan bij een analyse, hoe diepgaand ook, van de onbrandbare kopie.

De experts in het conserveren van film weten heel goed dat een nitraatfilm die zich in een bepaald stadium van verval bevindt, niet alleen gevaar loopt wanneer hij door het grijperhuis van een projector wordt

geleid – aangenomen, dat de film kan worden geprojecteerd –, maar ook in de handen van de voorzichtigste onderzoeker. Temperatuurschommelingen, het overspoelen, zelfs het verplaatsen van een spoel, het zijn allemaal factoren die de overlevingskans van zeer oud filmmateriaal bedreigen. Het wordt daarom niet gemakkelijk toegestaan deze films te raadplegen en terecht hanteren de filmarchieven strenge regels en proberen ze het bestuderen van de originelen zoveel mogelijk te beperken. Maar de serieuze onderzoeker zou indien mogelijk in elk geval moeten proberen zoveel mogelijk originele filmkopieën te raadplegen, vooral wanneer zijn onderzoek gebaseerd is op een juiste interpretatie van het beeld en van het verhaal dat door de beelden wordt verteld. Ik noemde het geval van *UN DRAME À VENISE*, mede omdat de originele nitraatfilm in kleur is: prachtige, goed geconserveerde kleuren, waarvan de safety-kopie zelfs in de verste verte geen idee geeft. Dit is misschien wel de grootste tragedie van de reproductie van stomme films op onbrandbaar materiaal. Het restaureren van een film en daarbij – voorzover de techniek dat toestaat – de chromatische variëteit van het origineel respecteren kost te veel geld omdat het hierbij om te veel films gaat.¹⁷ In de regel wordt het wel gedaan bij beroemde films, maar de resultaten zijn helaas nog zeer onbevredigend. De doorzichtige aniline die met de hand op de korte films werd aangebracht, wordt op de safety-kopie fel van tint, met weinig nuances; de wonderbaarlijke kleurschakeringen in de ingekleurde films (met behulp van het mechanische stencil-procédé) worden meestal teruggebracht tot een conventionele reproductie van de kleur al naar gelang van de gevoeligheid van het filmmateriaal en de aandacht die het laboratoriumpersoneel eraan besteedt.

17. Een groot deel van de stomme (zwart-wit) films was gekleurd. Hiervoor bestonden verschillende procédés: inkleuren met de hand, de tinting, de toning en stencilling. Inkleuring met de hand: dit was het kostbaarste procédé, waarbij vele vrouwen met kleine kwastjes beeldje na beeldje inkleurden, vaak met fantastische resultaten. Tinting bestaat uit het onderdempelen van de zwart-wit film in een bad met kleurstof die in de gelatine drong en de film een uniforme kleur gaf. Vaak werd elke scène naar de stemming getint (vuurscène rood, nachtsceñe blauw, enz.). Toning lijkt op tinting maar hier wordt alleen het belichte deel van de film gekleurd terwijl bij tinting de gehele draaglaag gekleurd wordt. De donkerste delen nemen de meeste kleurstof op zodat er nuancering in de kleuring ontstaat. Stencilling is een mechanisering van de handinkleuring. Voor elke kleur maakte men een mal (een filmkopie waarin in elk beeldje voor een bepaalde kleur een ruimte wordt uitgespaard), de mal (één voor elke kleur) legt men over het positief en dan strijkt men er de kleurstof overheen. Zo kan men net zoveel kleuren opbrengen als er malen zijn. Het spreekt vanzelf dat de diverse procédés gemengd werden, met vaak zeer fraaie resultaten. Tot de invoering van de geluids-film was het kleuren van een kopie zeer gebruikelijk. Zie voor verdere informatie over film en kleur: Steve Neale, *Cinema and Technology: Image, Sound, Colour*. Londen (MacMillan) 1985 (Cinema BFI Series). (Noot van de vertalers.)

Niettemin moeten we pogingen doen en ons de inspanning getroosten om de procédé's voor de chromatische reproductie van de originelen te verbeteren; en de originelen moeten gezien kunnen worden zodat de waarde en de narratieve en esthetische betekenis van de film in hun geheel duidelijk worden. Het ontbreken van kleur, tinting en toning van een film is vaak een groter gemis dan het ontbreken van enige meters film. Het grootste deel van de films uit de beginperiode was gekleurd. Sommige verliezen een groot deel van hun fascinatie zonder kleur (vooral de *féeries* en de trucage-films); andere worden minder begripelijk. Gewoonlijk geeft men ter illustratie van dit laatste punt het voorbeeld van een sequentie uit *THE LONEDALE OPERATOR* van Griffith, waarin de handeling zich in het halfdonker voltrekt. Deze sequentie is volkomen onbegripelijk in een zwart-wit safety-kopie, omdat het nitraat-origineel in deze instelling een diepblauwe toning te zien geeft die in de beginperiode van de stomme film gewoonlijk werd gebruikt voor nacht-scènes. Maar in veel films vormt de chromatische structuur een wezenlijk onderdeel van de narratie; over het algemeen echter beïnvloedt de kleur van de draaglaag, ook als het om een zachte okertint gaat, de esthetische betekenis van de film, en de indruk van de film op de toeschouwer.

De grenzen van de restauratie

De restauratie van *CASANOVA* van Alexandre Volkoff en van *BECKY SHARP* van Rouben Mamoulian geven aan in welke mate het herstel van de oorspronkelijke kleur het lot van een film kan veranderen. Er kan, wat dit betreft, niet genoeg worden gewezen op twee feiten:

A. Ook al is het waar dat de huidige technieken geen getrouwe weergave van de kleur toelaten, zoals de historici en de archivariissen dat zouden willen, het is even waar, dat wellicht op een dag deze technieken zodanig geperfectioneerd zullen zijn dat het probleem zo niet definitief dan toch op acceptabele wijze opgelost zal zijn. Reden te meer om in elk geval het vernietigen van originele filmkopieën te ontraden, ook nadat er een kopie en tussen-negatieven van gemaakt zijn. Gelukkig heeft het merendeel van de filmmachieven dit vertrouwen in de toekomst tot uitgangspunt van hun beleid gemaakt, maar dat neemt niet weg dat er nog veel moet worden gedaan om deze lange-termijn strategie praktisch uit te werken.

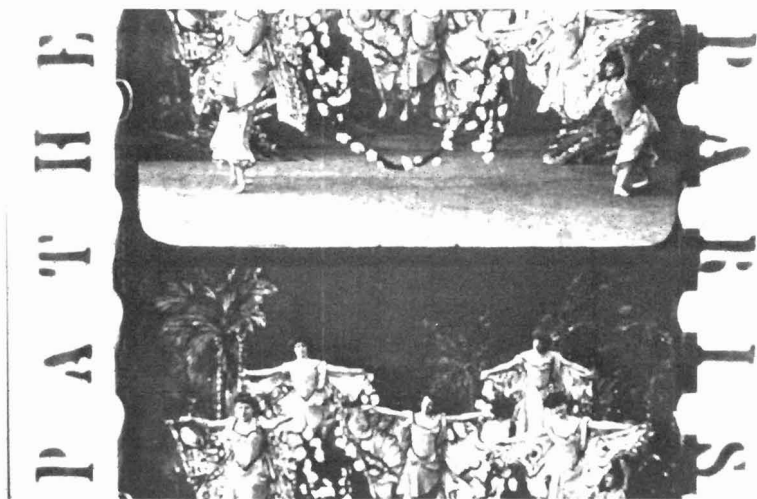
B. Vaak verlaat men zich – met armzalige uitvluchten – bij de reproductie van kleur meer op de gevoeligheid van de technicus dan op een rigoureuze vergelijking van de nieuwe kopie met de feitelijke conditie

van de oorspronkelijke film. De twee analysemodellen zouden daarentegen als gelijkwaardig moeten worden beschouwd; het wetenschappelijke criterium zou in elk geval als het eerste referentiepunt moeten worden beschouwd. Bij enkele beroemde restauraties van kleurenfilms heeft men bij het beoordelen van de kleuren uitsluitend vertrouwd op het menselijke oog. Men maakt een proefkopie van de film, projecteert deze en de expert geeft een oordeel op basis van zijn eigen ervaring en enkele rudimentaire beoordelingscriteria: de kleuren zijn te fel en dus moeten ze worden verzacht; of ze zijn te zwak en dus is het beter een of ander kleurenfilter te gebruiken. Als iemand vraagt het origineel te mogen vergelijken met de kopie, krijgt hij als antwoord dat een dergelijke vergelijking zinloos is, omdat ook het origineel in de loop der tijd zodanig veranderd is dat een vergelijking weinig relevant of ronduit zinloos is.

We zullen hier later op terugkomen. Het is echter belangrijk er nu al op te wijzen dat het voor de intensivering van het onderzoek en de discussie daarover noodzakelijk is twee verschillende werkhypothesen te onderzoeken en te bediscussiëren. De eerste beschouwt de originele filmkopie in de staat waarin deze zich bevindt; zij houdt rekening met de inwerking van de chemische en fysische processen die de kleur hebben veranderd; zij wil de structuur ervan respecteren zoals bekend op het moment van de reproductie. De tweede hypothese houdt rekening met deze veranderingen, maar tracht toch terug te gaan tot de staat waarin de film zich bevond ten tijde van zijn vervaardiging; zij benadert het probleem van het verval van het filmmateriaal niet alleen vanuit het gezichtspunt van het materiële behoud, maar ook vanuit het – niet minder belangrijke – perspectief van de chromatische veranderingsprocessen van de draaglaag. Als deze processen eenmaal zijn geïdentificeerd en beschreven, zou het in principe gemakkelijker moeten zijn om te zoeken naar een manier om de weg in omgekeerde richting af te leggen, zodat een door de tijd vergeeld fotogram weer zijn oorspronkelijke schoonheid terugkrijgt en wij dus kunnen begrijpen hoe de film die wij heden ten dage in zulke andere omstandigheden zien, er toentertijd voor het publiek uitgezien heeft. Als we afzien van de loop die de ontwikkelingen zullen nemen, zou een onderzoek van deze materie tenminste iets kunnen verduidelijken over het ritme en de modaliteiten van het verval van de kleuren en over de wijze waarop dit verval gestopt zou kunnen worden.

De informatie van het 'origineel'

Het is nu het geschikte moment om een resumé te geven van de materiële karakteristieken van de originele filmkopie, die bij kopiëring het meeste risico lopen te verdwijnen en die voor de restaurateur, de archivaris en de historicus van zeer groot belang zijn. De gegevens die men uit de film kan afleiden zijn zowel van materiële als van esthetische aard. Idealiter zou er geen enkel gegeven verloren mogen gaan. Het gaat om de volgende zaken.



Figuur 1. Het opschrift 'Pathé Frères Paris' tussen de perforatie-gaatjes van een nitraat-kopie van de Pathé-film *LE CHARMEUR* (1905). Vorm, afmetingen en tekst van de opschriften zijn door de jaren heen veranderd. (Uitvergroting van een fotogram, privé-collectie)

1. De opschriften aan de rand van het fotogram. Men vindt er verschillende, in ontelbare varianten, op vrijwel alle films uit de eerste twintig jaren van deze eeuw (fig. 1). Deze opschriften vormen soms een beslissende bron voor de identificatie en datering van de film. Ze vormen tevens een hulpmiddel voor degene die wil beschikken over exacte informatie over de distributie van de film in verschillende landen. Harold G. Brown heeft op dit vlak onderzoek gedaan dat tot op de dag van vandaag een onmisbaar referentiepunt vormt,¹⁸ maar dat nog verder zou moeten worden uitgewerkt. Bijna alles moet nog worden gedaan, bijvoorbeeld met betrekking tot de films die in het eerste decennium van

de filmgeschiedenis tot stand zijn gekomen. Brown heeft voornamelijk gewerkt op de originelen uit het National Film Archive in Londen, maar men weet nog niets of vrijwel niets over de films die zich in andere filmarchieven bevinden. Verder dient de betekenis te worden achterhaald van de verschillen tussen enkele schijnbaar gelijke opschriften, verschillen die evenwel kostbare gegevens verbergen omtrent de exacte datum, en wellicht ook wel de plaats van productie van de film. De meest bekende opschriften, zoals die zijn te zien op de Pathé-films die na het voorjaar van 1905 zijn gedraaid, bestaan voornamelijk uit een



Figuur 2. LA FÉE DE LA MER (Gaumont). Vergelijk de kaderlijn tussen de twee fotogrammen, die karakteristiek is voor de Gaumont-films, met die uit fig. 1. Rechts is een 'afdruk' zichtbaar van de perforatie van het negatief. (Uitvergroting van een fotogram, privé-collectie)

groot aantal varianten die nog niet zijn gecatalogiseerd; de verschillen hebben betrekking hetzij op de woorden aan de rand van de filmstrook, hetzij op de vorm en de onderlinge afstand van de lettertekens.

Naast de eigenlijke opschriften bestaan er ook nog conventionele tekens die het mogelijk zouden moeten maken om verdere informatie

18. *Film Identification by Examination of Film Copies*, referaat gehouden tijdens het FIAF-congres in Oost-Berlijn, juni 1967. Niet gepubliceerd. Andere opschriften zijn verloren gegaan in kopieën waarvan de tussenteksten zijn vervangen. Uit de vorm van de kaarten en van de cijfers die erop vermeld worden of aan de rand van het fotogram staan, kan men soms de identiteit en de produktiedatum van de film vaststellen.

te vergaren die anders onmogelijk verkregen zou kunnen worden: tekens die in de loop van hele jaren met regelmaat terugkomen en die veranderen volgens regels die gedeeltelijk reeds bekend zijn, maar die nog niet volledig zijn onderzocht. In enkele gevallen gaat het om cijfers die corresponderen met catalogusnummers of afkortingen die het land van bestemming aangeven of in een ander geval om nummers geordend volgens de voortgang van de instellingen of de systemen die zijn gebruikt bij de inkleuring van de film met de hand.

2. *De kaderlijnen tussen de fotogrammen.* Hun vorm, hun frequentie, de aanwezigheid ervan vormen een wezenlijke bron voor de identificatie van de film, en in een enkel geval voor het herkennen van het gebruikte kopieerproces (fig. 2). Het merendeel van deze gegevens wordt door de safety-kopie letterlijk uitgewist, die – naast het feit dat zij natuurlijk niet de opschriften naast de perforatie toont (omdat als uiteindelijk doel van het kopiëren de reproductie van het beeld alleen wordt beschouwd) – de verschillende systemen terugbrengt tot de uniforme kaderlijn van het standaardformaat. In enkele extreme gevallen bestaat het restaureren (maar kunnen we dat nog wel restaureren noemen?) uit het aanpassen van het formaat van het fotogram aan dat van de onbrandbare film. Veel fotografische trucages en enkele montage-oplossingen zouden gemakkelijk geïdentificeerd kunnen worden indien men de beschikking had over de gegevens die afwezig zijn op de safety-kopie.

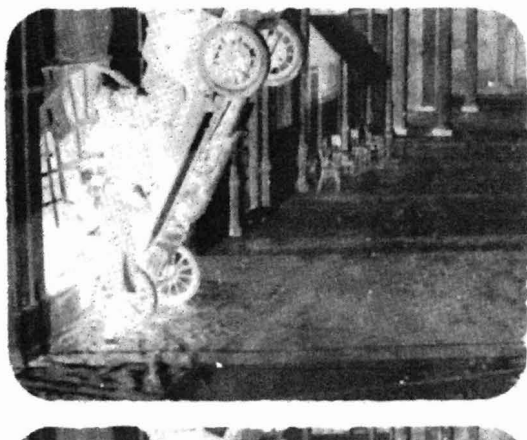
3. *De afmetingen van het fotogram.* Dit punt vloeit voort uit het voorafgaande, maar is een fundamenteel gegeven voor de toeschouwer van een film uit de beginperiode, of voor een onderzoeker die er de figuratieve, narratieve of plastische structuur van bestudeert. Er bestaan, meer of minder kostbare, systemen om in de safety-kopie de originele karakteristieken van het kader te handhaven; maar deze systemen worden niet altijd gebruikt. Het is, in het algemeen, moeilijk te weten in welke mate een nieuwe kopie de verhouding tussen hoogte en breedte van het kader intact en de kenmerken van de beeldhoeken ongewijzigd heeft gelaten (fig. 3). Deze laatste zijn vaak afgerond (op diverse manieren, al naargelang van de produktiemaatschappij; ook dit is een middel om een film te identificeren), vaak ook rechthoekig.

4. *De perforatie van de film.* Elke producent, in de begintijd van de cinema, gebruikte een eigen perforatie-systeem (fig. 4). Er gingen jaren overheen voordat de Kodak-perforatie – die momenteel universeel wordt toegepast, zij het met lichte afwijkingen per maatschappij – door alle grote maatschappijen werd gebruikt. Het identificeren van een film en



Figuur 3. Een detail uit de nitraat-kopie van SATURNINO FARANDOLA (Ambrosio Film, 1913). Let op de afgeronde hoeken van het fotogram, en vergelijk deze met die uit figuur 6. (Uitvergroting van een fotogram, privé-collectie)

de analyse van de technologieën die in het maakproces zijn gebruikt, hangen voor wat betreft de titels tot 1910, en ook nog wel daarna, af van de vorm van de gaatjes die zich aan weerszijden van het beeld bevinden. Niets van dit alles is meer te zien op de safety-kopie. Op eenzelfde wijze verdwijnt bij de onbrandbare kopie elke referentie aan de 'afdruk' van de perforatie van het negatief, die het positief-origineel soms weer geeft in de vorm van een donkere omtrek, en die min of meer samenvalt met de perforatie van het positief (fig. 2). Ook deze bijzonderheid van de nitraatfilm zegt vaak iets over de titels die gekopieerd zijn met



Figuur 4. CRETINETTI E GLI STIVALI DEL BRASILIANO (Italia Film, 1915), fragment uit het originele negatief. Van belang is de aanwezigheid van één enkel perforatiegaatje per fotogram, kenmerkend voor de Lumière-negatieven. Een dergelijke procedure vindt men, curieus genoeg, ook bij kopieën die stammen uit een relatief latere periode. (Uitvergroting van een fotogram, privé-collectie)

een machine voor het intermitterende – fotogram per fotogram – of voor het continue kopieerproces.

5. *De fotografische kwaliteit van de kopie.* Hoe geraffineerd de gebruikte reproductiemiddelen ook zijn, geen enkele kopie is er tot op heden in geslaagd om de uitzonderlijke scherpheid van de positief-originelen weer te geven, waarin de omtrekken veelal duidelijker en helderder zijn dan in de meeste latere films (fig. 5). In elk geval, ook al zou eventueel het tegendeel plaatsvinden, de onbrandbare kopie verandert wezenlijk het zichtbare resultaat wanneer ze geprojecteerd wordt. Iedereen die in de

gelegenheid is geweest een nitraat-kopie uit de jaren 1905-1910 te vergelijken met een safety-reproductie, zal dit zijn opgevallen.

6. *De chemische structuur van de draaglaag.* Georges Sadoul beweerde dat een laboratoriumonderzoek van oude films het mogelijk maakt deze films te dateren, op het jaar af nauwkeurig, indien men over geen ander identificatiesysteem beschikt. Zijn hoop mag misschien nu wat overdreven lijken, maar zeker is dat een diepgaande analyse van de componenten waaruit de draaglaag bestaat, nuttige en soms afdoende aanwijzingen

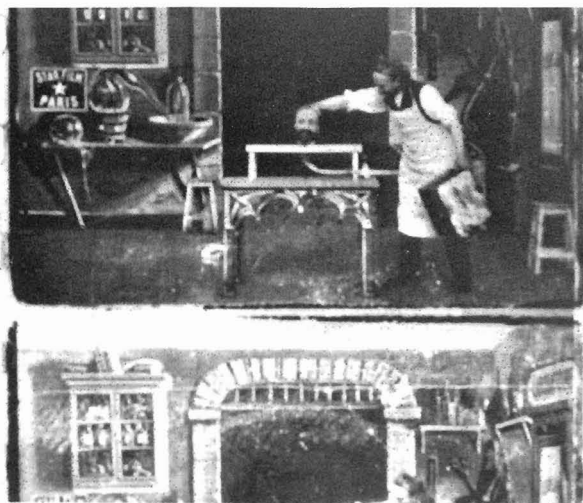


Figuur 5. Een fotogram uit een Pathéfilm uit 1905 met de Italiaanse titel *LA SPINA MOLESTA*. Van belang zijn de scherpte van de omtrekken en de clair-obscurgradaties. (Uitvergroting van een fotogram, National Film Archive, Londen / *Projet d'analyses filmographiques*, Université Laval, Quebec).

verschafft om een film, waarvan men anders weinig of niets zou weten, te kunnen situeren in een afgegrensd tijdvak. Hier moet aan worden toegevoegd dat een dergelijke analyse misschien zou kunnen verklaren, of zou kunnen helpen begrijpen, waarom bepaalde nitraatfilms – bij gelijke omstandigheden van conservering – een sneller verval kennen dan andere.

7. *De lassen.* Het belang hiervan is al aan de orde geweest, evenals de waarde die ze hebben voor de historici en technici die meer willen weten over de montage-procedures en over de wijze waarop de foto-

grafische trucages in de fantastische film tot stand zijn gekomen. Vanuit dit oogpunt zouden de laboratoria op het moment van de reconstructie van een film er *altijd* naar moeten streven om de oorspronkelijke lussen te onderscheiden van de latere. Dit is niet altijd mogelijk, en elke ingreep zal derhalve het eindresultaat van de analyse van de lussen beïnvloeden. Er moet in dit verband aan herinnerd worden dat het kopiëren van een film op een onafgebroken strook positiefmateriaal pas op een relatief laat tijdstip werd ingevoerd; elke instelling was in de begintijd van de cinema aan de andere verbonden via een las.



Figuur 6. L'HOMME À LA TÊTE EN CAOUTCHOUC (Méliès, 1902). De las in de positief-kopie, zichtbaar bij de nitraatversie en verborgen in de safety-reproductie, is het resultaat van een fotografische trucage die is toegepast tijdens de opnamen van de film (de originele filmkopie vertoont in werkelijkheid verschillende soorten lussen, elk voor een speciaal montage-effect). Let op de bijzondere vorm van de perforatie. (Uitvergroting van een fotogram, National Film Archive, London/Projet d'analyses filmographiques, Université Laval, Quebec).

Deze las verdween in een volgende fase, bij de films die werden ingekleurd of een toning of tinting kregen, waarbij twee aangrenzende shots hetzelfde soort chromatische behandeling ondergingen. Hier geldt derhalve ook wat al gezegd is over de kaderlijn: veel fotografische trucages zijn moeilijk te begrijpen, of men kan de realisatie-technieken verkeerd interpreteren als men niet een nitraat-kopie van de film in handen heeft (fig. 6).¹⁹

8. De kleur. Zoals we hebben gezien gaat het hierbij om het figuratieve element (binnen het beeld) van een nitraat-film dat, ook met de beste bedoelingen, op dit moment niet volledig kan worden weergegeven. Zoals bij elk probleem waarbij theoretische vereisten en empirische mogelijkheden een rol spelen, kan de oplossing daarvan slechts stap voor stap gevonden worden. Omdat het grootste deel van de huidige kopieën zwart-wit is, zijn er op zijn minst twee doelstellingen te verwezenlijken: (1) de onderzoekers en technici moeten erop worden gewezen dat de originele film *in kleur* is, dat de safety-kopie die ter beschikking staat slechts kan worden beschouwd als een noodzakelijk maar tevens onvolledig referentiepunt; (2) tegelijkertijd moet een zo groot mogelijke hoeveelheid gegevens worden verzameld over de precieze structuur en over de chromatische organisatie van het brandbare origineel, in afwachting van een systeem dat het origineel op een nieuwe draaglaag kan overzetten.

Het fiche van de nitraatfilm

Beide doelstellingen kunnen worden bereikt middels het opzetten van een analytisch kaartsysteem dat, naast de aanduidingen over het type en de chemische structuur van de gebruikte kleuren, ook alle noodzakelijke gegevens bevat om te kunnen bepalen wat van de film gekleurd was, en *hoe*. Het is noodzakelijk hiervoor verder te gaan dan het eenvoudig aangeven van de kleur (*helder-groen, oker-geel, cobalt-blauw*: maar *welk* cobalt, *welk* oker werd gebruikt?) De best georganiseerde cinemateken bewaren in hun archieven *technische fiches* met daarop beknopte informatie, die al bij al nuttig is voor de onderzoeker en archivaris, maar onvoldoende als hulpmiddel voor de reconstructie van de originele filmkopie. Tenslotte worden echter zelden alle aanwezige filmkopieën systematisch in dit kaartsysteem ingevoerd. Het lijdt geen enkele twijfel dat de cinemateken, geconfronteerd met de noodzaak om een keuze te maken uit verschillende, even belangrijke methoden om met het filmische erfgoed om te gaan, moeten afzien van wat materieel gezien geen *herstel* van zeldzaam materiaal is. Maar het is juist de traagheid van dit herstelproces dat vraagt om het verzamelen van gegevens die anders gedoemd zijn om, vroeger of later, te verdwijnen. Een ideaal technisch

19. Dit geldt bijvoorbeeld voor veel trucage-films van Georges Méliès. Rolprenten als *ES-CAMOTAGE D'UNE DAME CHEZ ROBERT-HOUDIN* (1896) of *L'HOMME À LA TÊTE EN CA-OUTCHOUC* (1902) bevatten fotografische oplossingen die moeilijk of in het geheel niet te begrijpen zijn bij de safety-kopie.

fiche voor een film uit de begintijd zou vooral de volgende informatie moeten bevatten (informatie die onzichtbaar is op de safety-kopie):

A. de chemische samenstelling en de gemiddelde dikte van de film berekend voor elke afzonderlijke instelling (gekleurd, met toning of tinting) en voor de shots met tekst (tussentitels); de dichtheid; de transparantie;

B. de vorm en de afmetingen van de perforatie;

C. de opschriften, cijfers en conventionele tekens aan de rand van het fotogram (de eerstgenoemde zouden vergroot moeten worden gereproduceerd naast een daarmee corresponderende millimeterschaal);

D. het type las (hierbij moet zo mogelijk een onderscheid worden gemaakt tussen de oorspronkelijke en de recentere of restauratieve lasen);

E. de kenmerken van de kaderlijn, die bovendien vergroot zou moeten worden weergegeven; de omtrekken die corresponderen met het formaat van het negatief of van het masker van de kopieermachine; de eventuele aanwezigheid van donkere, dat wil zeggen belichte randen;

F. de eventuele tekens van lassen op het negatief – zichtbaar in de kaderlijn of op het fotogram – die afwezig zijn op de safety-kopie;

G. de eventuele merktekens die in de film zijn geperst: cijfers, symbolen, opschriften, getallen en letters die in het materiaal zijn 'geperforeerd' of ingebrand. Hiervan zou verder de plaats op de filmkopie moeten worden aangegeven, zo nodig door de instellingen te nummeren en door overal, indien mogelijk, de reparaties aan het nitraat (oorspronkelijke of restauratieve) aan te geven;

H. de kleur. Naast de eventuele aanwezigheid van tinting, toning en kleuring, die met de hand of via mechanische systemen (of een combinatie van beide) zijn aangebracht, is het noodzakelijk te onderscheiden in welke instellingen dergelijke technieken zijn toegepast. Het technische fiche zou de reproductie desnoods in zwart-wit (maar indien mogelijk in kleur) van één fotogram voor elke instellingen moeten bevatten.²⁰ Bovendien zou de kleur moeten worden beschreven, met een systeem dat elke afzonderlijke gekleurde ruimte nummert en

20. In het fotogram dat gekozen zou worden voor dit schema, zouden alle personages, in opeenvolgende fasen van de handeling 'opgekomen', zich 'op het toneel' moeten bevinden; indien ze niet alle tegelijkertijd in beeld te zien zijn, moeten er twee of meer monsterfotogrammen genomen worden. Het technische fiche van de nitraat-kopieën completeert aldus het geheel aan informatie dat de onderzoeker ter beschikking zou moeten staan: informatie over de interne geschiedenis van de filmkopie (volgens welke kopieer-, montage-, kleurcriteria is zij tot stand gekomen; hoe verloopt het aftakelingsproces) en over de externe geschiedenis (hoe en wanneer de kopie gedraaid is; de chronologische volgorde van de doorgevoerde reparaties; de reproductie in opeenvolgende generaties positieven).

- bij de reproductie in zwart en wit – deze omschrijft. Dit zou kunnen middels twee verschillende systemen:
- door een klein kleurmonster (meestal één voor de hele film) te nemen, of beter nog, door het te bestuderen zonder de filmkopie te beschadigen door de golflengte, frequentie en intensiteit van de kleur vast te leggen;
- door elk kleurmonster te vergelijken met de ‘Tafel van Munsell’²¹ en op de betreffende kaart het corresponderende cijfer in te vullen bij de afkorting die de kleurcode aangeeft.

Beide systemen maken het mogelijk de chromatische kenmerken van de filmkopie definitief vast te stellen onafhankelijk van het uiteindelijke vervalproces. Het eerste systeem dat is gebaseerd op de meting van de frequenties is duidelijk het meest nauwkeurige; maar ook een vergelijking met de kleuren van de tafels van Munsell maakt een getrouwe beschrijving van de chromatische behandeling van de filmkopie mogelijk, afgezien van het feit dat deze methode eenvoudiger en goedkoper is: elke gradatie van de tafel correspondeert namelijk met de kleinste frequentieverandering die door het menselijke oog kan worden waargenomen.

Het is goed nogmaals te benadrukken dat een dergelijke *technical card* niet ten doel heeft dat wat reeds zichtbaar is op de safety-kopie opnieuw onder de aandacht te brengen of te herhalen. Integendeel: zij vormt de waarborg voor het geval dat het origineel eventueel verloren zou gaan. De volledige uitvoering van het voorgestelde model veronderstelt natuurlijk dat technische, menselijke, financiële hulpmiddelen ter beschikking staan en dat de tijd ervoor kan worden vrijgemaakt. Dat is natuurlijk zeer moeilijk in de huidige omstandigheden, waarin men nog het hoofd moet bieden aan problemen met betrekking tot de redding van het erfgoed van de bewegende beelden op de lange duur, die zeer elementair zijn, maar – juist daarom – geen uitstel meer dulden. Aangezien het echter door de wijze waarop de films worden gereproduceerd niet mogelijk is alle materiële en esthetische informatie te behouden, is het nodig op een of andere manier het voortbestaan daarvan te garanderen en, zolang de nitraatkopieën nog bestaan, ervoor te zorgen dat ze niet uiteenvallen.

21. Er bestaan vele kleurenatlassen, waarin echter vaak arbitraire classificaties worden gebruikt. Die van de ‘Tafels van Munsell’ is gebaseerd op de meting van het kleinste mogelijke verschil in tint, verzadiging en helderheid. (Noot van de vertalers.)

De materiële filmografie

Deze plannen vormen te zamen de kern van een discipline die tot op dit moment binnen de cinema wordt veronachtzaamd, maar die binnen de andere kunsten, vooral in de beeldende kunsten en de literatuur, al decennia bestaat: *de materiële filmografie*. Deze discipline kent én een wetenschappelijke én een esthetische doelstelling: vanuit de eerste doelstelling poogt zij de onderzoeker *duidelijk te maken* wat er aan de duplicaat-kopieën ontbreekt, door hem te confronteren met een hoeveelheid gegevens die alleen aan de hand van het nitraat-origineel kunnen worden verkregen, en die, hoe dan ook, betrouwbaarder zijn dan de informatie die is ontleend aan secundaire bronnen, ook al zijn deze contemporain. Vanuit de esthetische doelstelling biedt zij de onderzoeker en geïnteresseerde in principe de mogelijkheid om van de daadwerkelijke toestand van de film of de karakteristieken ervan kennis te nemen, ook in het geval dat de originele filmkopie verloren is gegaan.

Dit laatste feit – dat het filmmateriaal op korte termijn verdwenen zal zijn – zorgt ervoor dat de materiële filmografie een basisinstrument en uiteindelijk zelfs een noodzakelijk hulpmiddel voor de onderzoeker wordt. Voor wat betreft het voorbeeld van de restauratie van de fresco's van Michelangelo en van de *Transfiguratie* van Rafaël: ook hier hebben we te maken met kunstvormen, die weliswaar 'duurzamer' zijn dan de film, maar evenzeer onderhevig aan invloeden die de visuele verschijningsvorm ervan radicaal kunnen veranderen en, als gevolg daarvan, de interpretatie. Hoe zagen de fresco's er oorspronkelijk uit? Hoe waren de kleuren, hoe was het *clair-obscur*? Men zou kunnen tegenwerpen dat een probleem van deze aard voor de cinema prematuur is; men hoeft echter slechts een blik op de statistieken te werpen om in te zien dat een zeer hoog percentage films uit de begintijd of is vernietigd of verloren is gegaan. Ook al zou dit echter niet het geval zijn, en ook al zou men accepteren dat er filmgeschiedenissen worden geschreven die niet zijn gebaseerd op beelden, maar op fantasma's, dan zou de constructie van een analyse-model van de gegevens van de originele draaglaag er toe kunnen bijdragen dat het besef van het belang van de volgende twee vraagstukken vergroot wordt: de beperkingen van de reproductie, en van de historische en theoretische hypothesen die daarop worden gebaseerd; en het opnieuw definiëren wat een *originele filmkopie* is, juist voor een uitdrukkingmiddel dat schijnbaar onderhevig is aan de beperkingen van een veelvoud van kopieën. Ook wanneer men niet instemt met deze extreme argumentering, moet men minstens toegeven dat de materiële filmografie – in principe – voor het feit dat de nitraatcellulose films onmogelijk of minstens zeer moeilijk zijn te raad-

plegen, een oplossing probeert te bieden. Een volledig technisch fiche maakt het gevaarlijke onderzoek (ook al gebeurt dat met de hand) overbodig van een film die elke keer een stukje perforatie verliest, waarvan de lassen steeds zwakker worden en de beeldkwaliteit verslechtert door de temperatuurschommelingen.

Is dit model van 'indirecte' restauratie een utopie? Waarschijnlijk niet, maar de onderzoekers en degenen die de verantwoordelijkheid dragen voor de cinematheken hebben de plicht met vereende krachten het tegendeel te bewijzen. Ook al mocht het tegendeel waar zijn, dan verliest de utopie haar kracht niet. Het was nodig dat die eens onder woorden werd gebracht.