

De restauratie van films

De uitvinders van de cinematografie verwachtten dat hetgeen ze konden vastleggen ook voor eeuwig gefixeerd zou blijven. De film maakte het nu immers mogelijk de afbeeldingen van de mensen en hun milieu te vereeuwigen. Zo zou de cinema de trouwe behoeder van de geschiedenis worden.

Na ongeveer een eeuw cinematografie blijkt hoe illusoir deze droom was. De film blijkt als drager nog fragieler te zijn dan krantenpapier. En ook brandbaarder, op z'n minst tot zeer recent: het nitraatmateriaal is werkelijk virtuele ontploffingsstof. Hele hoofdstukken van de filmerfenis zijn zo in vlammen opgegaan.

Doch noch het vuur, noch de accidentele verwoestingen, noch het verouderingsproces, noch de scheikundige ontbindingsprocessen en de puur mechanische slijtage verklaren het grote percentage van bepaalde films die *totaal* verdwenen zijn (in Frankrijk geldt dat voor 60% van de stomme film en voor 25% van de geluidspeelfilms van voor de oorlog: hiervan is niets overgebleven).

Onverschilligheid en winstbejag zijn de meest efficiënte verdelgers en verwoesters van het celluloid geweest. En heden ten dage gaat deze vernieling maar lustig door. Niet zo eerlijke rechthebbenden maken zomaar kopieën op basis van nitraat-negatieven zonder de verplichte, noodzakelijke conserveringswerkzaamheden te verrichten. Men gaat zo door met het vernietigen van kopieën door ze fijn te snijden om zo op opslagrekeningen te bezuinigen en om piraat-circulatie te verhinderen. Tenslotte is daar nog het feit dat de kleurenfilms die volgens chromogene procédés zijn gedraaid (de procédés die de Technicolor hebben opgevolgd in de jaren vijftig) langzaam maar zeker hun kleur verliezen.

Oorspronkelijk: V. Pinel 'La restauration des films', in: *Nouvelles approches de l'histoire du cinéma*. Congresbundel colloquium van Cerisy, 1985. Vertaling: Eric de Kuyper.

Wat te doen om de films die nog bestaan te redden? Ze moeten natuurlijk allereerst worden opgeborgen in goede opslagplaatsen die aan een aantal normen wat betreft veiligheid, vochtigheidsgraad en temperatuur voldoen. Dit is een absoluut vereiste voor het brandbare nitraatmateriaal. Een goede conservering van films mag zich echter niet beperken tot deze passieve houding.

Omschrijving van de werkzaamheden

De taak is tweeledig:

- a. Het nitraatmateriaal moet op onbrandbaar 'safety' (acetaat) materiaal overgezet worden. Immers zelfs onder de beste omstandigheden is het brandbare nitraatmateriaal gedoemd te verdwijnen. Dit is een zeer zware en kostbare taak, en momenteel is er geen andere technische oplossing voor dan het overzetten op ander materiaal.
- b. Het is ook nodig de films op zo'n manier te restaureren *dat ze het dichtst de oorspronkelijke staat benaderen*. Deze nog meer complexe taak is de prijs die betaald moet worden voor de afwezigheid van een echte conserveringspolitiek in het verleden, niettegenstaande de inspanningen van de cinematheken vanaf de jaren dertig.

In feite bevat het restaureringswerk drie niveaus, die hier kort geschetst worden in de volgorde van hun moeilijkheidsgraad.

- a. *het trekken van kopieën*. Wanneer het nitraatmateriaal in goede en volledige staat is (een negatief of bij gebrek daaraan een goede positiefkopie), dan kan de normale laboratoriumwerkzaamheid volstaan.
- b. *de echte restauratie-activiteit*. Er bestaan negatieven van films of bruikbare posities met tekortkomingen en in verschillende staat: een volledige versie kan dan opnieuw samengesteld worden in een behoorlijke staat, mits men dat materiaal, dat soms over de hele wereld verspreid ligt, verzamelt. Het materiaal dient hersteld te worden en dat kan zijn: de reparatie van de emulsie; er moet ontkrast, gereinigd worden; de perforaties dienen hersteld te worden. Door vergelijking kunnen de beste fragmenten uit verschillende kopieën in een nieuw geheel bijeengebracht worden; in de stomme films dienen de tussentitels opnieuw op de juiste lengte gebracht te worden. Zo is het soms mogelijk om tot een nieuwe, complete versie in een vrij behoorlijke staat te komen.
- c. *de reconstructie*: het bestaande materiaal is onvolledig of verkeert in een zeer chaotische toestand en er bestaat geen voorbeeld meer aan de hand waarvan een referentie-montage gemaakt kan worden. Het restauratiewerk is in zo'n geval een werkelijke herschepping en blijft steeds hypothetisch van aard.

De technische middelen

Het verzamelen van verschillende kopieën in slechte staat om er één goede van te maken is de minimale eis bij dit soort restauratiewerk. De zo ontstane kopie blijft echter fragiel: bij de allereerste projectie kan ze beschadigd worden. Elk echt restauratiewerk veronderstelt dan ook het trekken van een 'intermediate': een kopie die bestemd is voor conservering en die het trekken van andere kopieën mogelijk moet maken. Het trekken van een intermediate maakt het ook mogelijk om het materiaal, dat zeer verschillend kan zijn, omdat het van meerdere bronnen komt, op elkaar af te stemmen. Hierbij wordt de normale gang van zaken van het fotografisch proces gevolgd: van een negatief trekt men een positief, en omgekeerd trekt men van een positief een negatief. Doch hier moeten bepaalde voorzorgsmaatregelen worden genomen. Iedere keer dat er een nieuwe kopie getrokken wordt, wordt het contrast versterkt; om deze nadelige werking tegen te gaan moeten voor de intermediaire kopieën ('duplicating' bij zwart-wit; intermediate bij kleur) speciale emulsies worden gebruikt die een fijne korrel en een laag contrast hebben.

Van het originele negatief wordt op deze emulsies een interpositief gemaakt, bij kleur 'master' en bij zwart-wit 'marron' genoemd. Eigenlijk zou dit (zachte) positief niet gebruikt mogen worden voor projectie. Er dient van dit interpositief nu een internegatief, de contratype negatief, getrokken te worden van waaruit nieuwe positieve kopieën geprint kunnen worden, die dan bestemd zijn voor projectie. De kopieën die er aan het eind van dit proces uitrollen, hebben uiteraard niet dezelfde kwaliteit als de kopieën die rechtstreeks van het oorspronkelijke negatief getrokken zijn. Elke generatie betekent vanzelfsprekend een verlies op het vlak van de contrasten en de kwaliteit van de fotografie, maar dit verlies kan beperkt blijven als er veel zorg aan de handelingen wordt besteed.

Daarentegen is het dankzij nieuwe technieken mogelijk heel wat beschadigingen aan de oppervlakte (op de gladde zijde), kabels bijvoorbeeld, weg te werken door middel van de zogenaamde 'wet gate'.

Het belang van de conserveringskopie

Voor mij blijft het essentiële punt de conserveringskopie. Geen enkele film kan 'gered' genoemd worden als daarvan geen duplicaat kopie gemaakt is op safety-materiaal – een internegatief, een negatief, een interpositief – die veilig ondergebracht is in een serieus archief. Het kan dan nog gebeuren dat zo'n safety-kopie beschadigd wordt. Doch deze voorvallen zijn zeldzaam, omdat de laboratoria hun voorzorgen nemen. Een kopie kan echter helemaal beschadigd worden door hem

slechts eenmaal bloot te stellen aan dat bekrassende, verscheurende en vernielende apparaat dat de filmprojector is.

Als men een safety-conserveringskopie (archiefkopie) gemaakt heeft, houdt dit echter nog niet in dat het oorspronkelijke brandbare materiaal vernietigd mag worden (althans zolang het nitraat-materiaal niet tot poeder vergaan is of ontbonden en tot een bruine brei gereduceerd is). Immers, niemand weet hoe de technische vooruitgang eruit zal zien. Misschien beschikken we binnenkort over kopieermiddelen die veel beter zijn dan de huidige, in die zin dat ze meer kunnen halen uit het oorspronkelijke materiaal dan nu het geval is. We moeten alles in het werk stellen om deze werkelijke incunabelen uit de beginperiode van de film zo zorgvuldig mogelijk te bewaren.

Varianten van de filmische tekst: welke versie restaureren?

Het originele werk moet in zijn oorspronkelijke staat gerestaureerd worden. Maar wat betekent hier 'oorspronkelijke staat'?

Verskillende kopieën bij stomme films

Wij spreken over films alsof het om unieke objecten zou gaan, die eens voor altijd in het filmmateriaal 'gegoten' zijn. Bekijkt men de zaak van iets dichterbij dan merkt men dat de zaken, althans voor de stomme film heel wat complexer liggen. Als we bijvoorbeeld kopieën van enkele grote klassiekers uit deze periode vergelijken – bijvoorbeeld NOSFERATU of METROPOLIS – dan moeten we verbaasd constateren dat ze belangrijke afwijkingen vertonen. Het gaat hier niet om de traditionele inkortingen, de gevolgen van slijtage of de cinefiele ingrepen van een of andere operateur (vaak ontbreken er stukken bij het begin of het einde van een akte).

Neen, de verschillen die we kunnen constateren hebben betrekking op het beeld, de tussentitels en de montage. Twee verschillende kopieën kunnen afwijkende beelden vertonen. Dit betekent dan dat er verschillende takes gebruikt zijn in verschillende kopieën, en dat dus niet alle kopieën van hetzelfde negatief getrokken zijn. In de stomme filmperiode was het niet gebruikelijk om kopieën te trekken van duplicaten. De negatieven voor de kopieën in het buitenland waren afkomstig van een tweede camera, die men vaak op de setfoto's uit deze tijd ziet. Soms waren het ook negatieven van andere takes van hetzelfde shot. Vandaar die verschillen: verschil van camerahoek (gevolg van de andere camera die naast de eerste stond, een parallax-afwijking) of verschil in inscenering, helemaal verrassend wanneer het duidelijk om

opnamen gaat die van dezelfde camera afkomstig zijn (zo kan in een take een personage links het kader uitlopen en in een andere take rechts).

Volgens Enno Patalas werden de beste takes bewaard voor de kopie die in eigen land uitgebracht werd; de andere werden voor de export bestemd.¹ Dat neemt niet weg dat de verantwoordelijke restaurateur zich soms voor heel moeilijke keuzes geplaatst ziet, omdat hij vaak niet weet wat de herkomst is van het materiaal waarmee hij werkt.

De afwijkingen in montage en tussentitels zijn ontstaan door:

a. *wijzigingen die door de filmmakers zelf zijn aangebracht*. De stomme film was nog een heel soepel, hanteerbaar medium. De filmmakers waren steeds geneigd hun werk te verbeteren. We weten hoe obsessie-neel Gance zijn *NAPOLEON* maar bleef bijschaven. Dit is trouwens een typisch voorbeeld van een film met vele gezichten, vanwege de drang van de maker om de film te verbeteren, opnieuw te monteren, te vervolmaken.

b. *ingrijpen van de commercie*. Producenten, distributeurs en zelfs zaaluitbaters wilden wel eens hun montage-vaardigheid tentoonspreiden en maakten gebruik van de schaar om hier of daar iets weg te halen of de volgorde van de sequenties te wijzigen, zogezegd om tegemoet te komen aan de smaak van hun lokaal publiek.

c. *de censuur*. In naam van de goede zeden, de ideologie of de politieke strekking werd de knipschaar zo'n beetje overal ter wereld gehanteerd, zodat er op die manier nogal wat verschillende versies ontstonden. Een kleine wijziging in de tussentitel was soms voldoende om de betekenis radicaal te veranderen. Een bekend voorbeeld hiervan is *DIE BÜCHSE DER PANDORA* van Pabst, waar de censuur de rivaliteit tussen vader en zoon op het amoureuze vlak wijzigde in een rivaliteit tussen werkgever en werknemer...

d. *de verkorte versies bestemd voor het buitenland of voor het hele gezin*. Het ging hier voornamelijk om zeer gecondenseerde versies die grondig gewijzigd waren door middel van andere tussentitels, die zowel qua vorm als qua stijl sterk afweken van de oorspronkelijke titels. Een spectaculair voorbeeld wordt gegeven door Eisenstein in *Film Form*; deze Sovjet-filmmaker heeft, zoals men weet, zijn vak geleerd door dit soort werkzaamheden:

1. Lorenzo Codelli, 'Entretien avec Enno Patalas', in: *Positif*, nr. 285, november 1985, p. 17. Zie ook: K. Brownlow, *Napoléon, Abel Gance's classic Film*. New York (A. Knopf) 1983, p. 183.



DIE BÜCHSE DER PANDORA (G.W. Pabst, 1928)

'Ik kan niet nalaten hier een tour-de-force op het vlak van de her-montage aan te halen (...) die door Boistler gerealiseerd is. Een van de films die we uit Duitsland hadden geïmporteerd, DANTON (Buchowetzki, 1921) met Emil Jannings, werd bij ons DE GUILLOTINE genoemd. In de Sovjet-Unie bevatte hij de volgende scène: Camille Desmoulins wordt tot de guillotine veroordeeld. Helemaal in de war wendt Danton zich tot Robespierre; deze wendt traag zijn gezicht af en plengt een traan. Op de tussentitel was ongeveer het volgende te lezen: "In naam van de vrijheid heb ik een vriend veroordeeld..."

Wie had ooit gedacht dat waar Danton ons in de oorspronkelijke Duitse film gepresenteerd wordt als een nietsnut en rokenjager maar desalniettemin als een eerlijk mens en de enige positieve held te midden van al deze diabolische wezens, hij zich in deze versie op Robespierre stortte en hem in het gezicht spuugde? En dat het die spuug was die Robespierre van zijn gezicht veegde? En dat de tussentitel de haat van Robespierre voor Danton te kennen gaf, een haat die aan het einde van de film de reden zal zijn om Danton-Jannings tot de guillotine te veroordelen?'²

Toegegeven, het gaat hier om een extreem geval van wijziging, ingegeven door politieke motieven. Doch de condenseringen en inkortingen van films brachten versies voort die van land tot land nogal verschilden. 'Wanneer in het land van herkomst zowel het negatief als alle kopieën werden verwoest, dan is het erg moeilijk te kiezen tussen een Amerikaanse, Franse, Duitse, Deense versie', schreef Georges Sadoul heel terecht.³ 'Ten tijde van de stomme film waren deze versies zo afwijkend dat sommige personages gewoonweg verdwenen en dat hele sequenties van plaats wisselden.'

Het negatief van de stomme films

Het kan ook wel eens gebeuren dat er geen enkele positieve kopie meer bestaat van een stomme film, maar daarentegen wel negatief-materiaal. De restaureringstaak wordt er dan niet gemakkelijker op. De negatieven van stomme films werden immers niet, zoals nu het geval is bij

2. S.M.Eisenstein, *Film Form*, Cleveland (The World Publishing Company) 1957, p. 11.

3. G. Sadoul, 'Témoignages photographiques et cinématographiques: les films et l'histoire du cinéma', in: *l'Histoire et ses Méthodes*. Encyclopedie de la Pléiade, Parijs (NRF) 1967, p. 1406. Zie wat betreft de aangebrachte verminkingen aan buitenlandse versies ook: Enno Patalas, 'Metropolis - tableau 103', in: *Metropolis. Images d'un tournage*. Parijs (Centre National de la Photographie / Cinémathèque Française) 1985, pp. 135-137.

geluidsfilms, op spoelen van 300 meter gezet. De ontwikkelingstechniek op rekken stond niet meer toe dan 60 meter per rol. Daarbij kwam nog dat al deze kleine negatieve spoeltjes niet chronologisch in de blikken werden gerangschikt, maar naar andere criteria werden opgeborgen: naar de kleur van de tinting, toning enzovoort. De samenstelling van de vertoningskopieën gebeurde op basis van gekleurde, positieve aktes. Monteuses zetten ze aan elkaar en zetten er – al naar gelang het land van bestemming – de titels in de andere talen tussen. Om kosten te besparen waren deze tussentitels rechtstreeks op positief materiaal gedraaid.

Helaas zijn de montage- en tussentitels-schema's heel vaak verdwenen. Als ze al bestaan kan men de nummering volgen, of nog enkele met de hand geschreven woorden op de aanloopstrook van elk spoeltje, die het begin van de tekst van de tussentitel weergeven.

Soms zijn er twee of drie beeldjes van een tussentitel ingezet om de editor een richtlijn te geven. Het zijn de zogenaamde 'flash titles' die de toeschouwers van vele cinematheken kennen en ergeren. Als deze titels er zijn, dienen ze bij conservering op 'de goede lengte' gebracht te worden. Soms bestaan al deze verschillende aanwijzingen niet; de restaurateur kan dan alleen maar gissen of nog proberen andere informatiebronnen te raadplegen.

De varianten bij de geluidsfilm

De veralgemening van het machinaal continu-ontwikkelen aan het einde van de stomme-filmperiode en vooral de opkomst van het geluid, die het synchroon lopen van beeld en geluid vereiste, hebben het gebruik ingevoerd van twee negatieven – van beeld en geluid – die op kernen gemonteerd waren: het basismateriaal bij uitstek van de geluidsfilm. Van toen af is de film ook een minder hanteerbaar materiaal geworden dan het geval was bij de stomme film.

De ingrepen in de montage door de censuur, de commercie en in mindere mate de regisseurs zelf, zijn daarmee echter nog niet gestopt. Maar al deze interventies krijgen nu een meer expliciet karakter, ze zijn formeler van aard, technisch minder gemakkelijk door te voeren, en zijn sedert dertig jaar – althans in Frankrijk – uitzonderlijk geworden.

In het geval van de geluidsfilm mag de eerste kopie, de standaardkopie, beschouwd worden als de referentiekopie. Volgens de wet van maart 1957, die in Frankrijk de auteursrechten bepaalt, betekent deze kopie het ware eindproces van de film en de ultieme concretisering van de samenwerking tussen de verschillende betrokken partijen.

Dit verhindert uiteraard niet dat er uitzonderingen zijn. De beroemde voorbeelden van *L'ATALANTE* en *LA RÈGLE DU JEU* getuigen hier-

van. De opkomst van het geluid heeft daarnaast ook nog de kwesties van nieuwe varianten op de verschillende versies en de na-synchronisering met zich meegebracht. De oorspronkelijke versie, de versie die de 'echte' stem van de acteurs heeft vastgelegd, geldt als de basisversie.

Maar hoe moet men de zaak zien als het gaat om co-producties met een internationale cast, en vaak ook zonder rechtstreekse geluidsopname? Welke versie van *LE CAROSSE D'OR* dient men te verkiezen? De Italiaanse, de Franse of de Engelse? Voor deze Frans-Italiaanse co-productie blijkt het paradoxaal genoeg de Engelse te zijn die verkozen dient te worden, omdat de acteurs in deze taal ook geregisseerd werden. Het probleem is inderdaad slechts per geval op te lossen.

Ik zie hier verder af van de films die variëren in lengte omdat er verschillende versies van gemaakt werden, wat heden te dage meer en meer voorkomt met lange versies voor de televisie en kortere voor de bioscoop. Hier moeten we besluiten dat het om twee verschillende films handelt, om twee autonome teksten.

De drie machten

Het cinematografische werk geeft een resultaat dat veelvormig van aard is, en vooral bepaald wordt door drie machtsfactoren: de macht van de creatie, de macht van het geld en de macht van de censuur. Al te simplistische veralgemeningen zijn echter misleidend. Het is uiteraard nogal gemakkelijk om de hand van de censor te herkennen; op z'n minst daar waar het om een grove interventie handelt. Het is echter veel moeilijker om het werk van de scheppers en dat van de financiers uit elkaar te houden. Een romantische visie wil de realisator, de alwetende demiurg, graag tegenover de domme en gretige producent stellen. Een typisch voorbeeld hiervan is Von Stroheims *GREED*. Maar vele andere beroemde, niet-discutabele voorbeelden staan niet toe dat hier veralgemeend wordt. De producent kan *ook* een competente raadgever en een gewilde partner voor de filmmaker zijn, in feite is dat een deel van zijn taak.

Doch het is steeds moeilijk het aandeel van de een of de ander te onderscheiden bij de wijzigingen die steeds optreden voor of net na de eerste vertoning van de film. Hoe moet men onderscheid maken tussen wijzigingen die aangebracht zijn vanuit opportunistische, commerciële motieven en wijzigingen die bedoeld zijn om de film beter te laten functioneren?

In het geval van een ernstig conflict tussen de producent en de filmmaker hebben we te maken met twee films. Moeten we de film die door het publiek werd gezien restaureren, of het werk dat door de auteur gewild is? De vraag lijkt een nogal gratuite provocatie. Volgens

de mentaliteit van de 'auteurspolitiek' die momenteel heerst onder cinefielen en archivariissen (en ik kan me er enkel over verheugen) moet elke restauratie er op afgestemd zijn om, voor zover dat mogelijk is, die versie te herstellen die de filmmaker wilde. In het perspectief van het werk dat zich richt op een auteur, is dit natuurlijk de beste werkwijze. Doch als we de film in een meer algemene, historische context plaatsen, is het *ook* belangrijk te weten welke film het publiek gekend heeft, vooral wanneer deze versie veel verschillen vertoont met de versie van de maker. De vraag mag dus toch wel gesteld worden.

De latere wijzigingen

Wij hebben ons tot nu toe beperkt tot verschillende versies van een film die uit een zelfde periode stammen. Doch het opnieuw uitbrengen van een film, vele jaren nadat hij voor het eerst is uitgebracht, is vaak aanleiding voor een nieuwe versie, die nogal eens kan afwijken van de oorspronkelijke, vooral wanneer het om een stomme film gaat.

In een lezing gehouden in Venetië gaf Bernard Eisenschitz twee beroemde klassiekers als voorbeeld: 'de echte nieuwe hermontages van PANTSERKRUISER POTEMKIN en van JEANNE D'ARC', tot stand gekomen in de jaren 1947-1952, zijn markant omdat deze versies juist de 'dominante referentieteksten' zijn geworden, de enige die ons heden ten dage in staat stellen deze films te ontdekken en te leren kennen:

'Deze bekende versies werden opnieuw gemonteerd vanuit een zuiver ideologisch perspectief: politiek en artistiek. Er zijn vele redenen voor aan te voeren, die gaan van een radicaal politieke motivatie (eerder de uitzondering) tot een soort van ideologie van het technische, die bepaalt wat een goede of een slechte overgang is, goed of slecht geluid, een goede of een slechte dramaturgie.'⁴

Bij deze beroemde films is de manipulatie nogal gemakkelijk te traceren. In andere gevallen, en dat geldt voornamelijk voor de zogenaamde 'primitieve' films is het heel wat moeilijker.

André Gaudreault heeft een gedetailleerde analyse gemaakt van *LIFE OF AN AMERICAN FIREMAN*, een film van Porter, in 1902 gemaakt voor Edison.⁵ Deze film wordt door de historici vaak als voorbeeld

4. B. Eisenschitz, 'Storico e saggista cinematografico', in: *Il film come bene culturale*. Congresverslagen, Venetië, 25-29 maart 1981, p. 108.

5. A. Gaudreault, 'Sur la naissance du montage parallèle', in: *Les Cahiers de la Cinémathèque*, nr. 29, winter 1979, p. 88. In feite hebben de eerste historici hun hypothesen gefundeerd op fotografische reeksen, gedurende lange tijd de enige en unieke getuigenis van deze film. Doch de kopie van het Museum of Modern Art te New York, aangeschaft in 1944, heeft deze vooronderstelling bevestigd.

gegeven van het eerste gebruik van alternerende montage, en waarschijnlijk ten onrechte. De kopie waarbij men dit procédé constateert is immers afkomstig van het Museum of Modern Art in New-York en vermoedelijk later opnieuw gemonteerd. Dit blijkt uit de 'paper print' die in 1903 voor copyright-doeleinden in de Library of Congress gedeponeerd is en waarin dit type montage niet voorkomt.

De verificatie van de oorspronkelijkheid van een kopie is de eerste vereiste voor een historicus, anders loopt men het risico dat verkeerde hypotheses geformuleerd worden. Een dergelijke verificatie is materieel bijzonder moeilijk; de gegevens over de oorspronkelijke staat blijven vaak ontoegankelijk. Bovendien is ze moeilijk omdat de noodzakelijke wetenschappelijke en technische middelen om de chemische structuur van de film precies te analyseren ontbreken. G. Sadoul die als eerste de nadruk gelegd heeft op de historiografische problemen van de cinema, vroeg terecht aandacht voor:

'een systematische studie, op internationaal vlak, die het, bij gebrek aan gegevens, mogelijk maakt een kopie met zekerheid te localiseren en te dateren. De samenstelling van de laag van het celluloid, zoals trouwens ook de emulsies, verschilden nogal van land tot land, en van jaar tot jaar. Vertrekkende vanuit kopieën die met zekerheid geïdentificeerd en gedateerd zijn, zouden er dus internationale chronologische vergelijkingstabellen ontworpen kunnen worden, die de filmhistorici meer exacte gegevens zouden opleveren dan die welke prehistorici en geologen bezitten in de vorm van metingen van het radioactiviteitsgehalte.'⁶

De traditionele kunsten zoals de schilderkunst doen reeds lang een beroep op deze methode. Helaas is in het geval van de cinematografie de wens van Sadoul twintig jaar na datum nog niet in vervulling gegaan.

In afwachting hiervan moet de restaurateur zich behelpen met de gegevens die hij ter beschikking heeft, en een weinig zeker spoor proberen te ontdekken van de aanduidingen die op het materiaal verspreid zitten.⁷ Enno Patalas schrijft hierover:

Over hetzelfde onderwerp leze men ook in *Les Cahiers de la Cinémathèque*, nr. 17, kerstmis 1975, de opstellen van R. Gubern en B. Amengual; E. Bowser schetst er (p. 91) op merkwaaardige wijze de reconstructieproblemen die zich voordeden bij A CORNER IN WHEAT van Griffith (1909).

6. G. Sadoul, 'Matériaux, méthodes et problèmes de l'histoire du cinéma' (congreslezing te Venetië, 1964), in: *L'Histoire du Cinéma Mondial*. Parijs (Flammarion) 1973, p. XVIII.

7. Zie: Paolo Cherchi Usai, 'Geschiedenis en esthetiek van de "originale kopie"', in: *Versus* 1/1987, pp. 75-105. (Noot van de redactie).

'We werken op basis van de gegevens die het materiaal zelf ons levert en die hebben we leren te ontcijferen: aanduidingen op de filmstrook, oude sporen van lassen, sporen van tinting of toning, enzovoort...'8

Aanwijzingen buiten de film

De film zelf levert zelden alle informatie die de restaurering ervan mogelijk maakt. Het is dus belangrijk om andere bronnen te raadplegen, die door de cinemateken in hun jargon de 'niet-film' genoemd worden. De research, het kritisch gebruik van deze geschreven en orale bronnen is bekend als de historische methode. We gaan hier dus snel over heen.

Catalogi uitgegeven door de grote maatschappijen zijn onmisbare bronnen voor de zogenaamde 'primitieve' cinema. Ze geven de grote lijnen van het scenario aan en maken het dus mogelijk de ontbrekende tussentitels in een min of meer goede volgorde terug te plaatsen. Ook is een vrij accurate datering mogelijk. Tevens wordt de lengte aangegeven, maar er zijn meestal geen gegevens over de credits.

Scenario's, scripts en shot-lists zijn documenten die het mogelijk maken de oorspronkelijke intenties te achterhalen. Maar het gaat om voorbereidende werkzaamheden die vaak gewijzigd werden tijdens de verschillende opnamefases of de montage. Ze zijn dus niet zo betrouwbaar voor de restaurering. De 'draaiboeken na montage', zoals ze bijvoorbeeld uitgegeven worden door *l'Avant-Scène du Cinema*, zijn wat dat betreft nuttigere bronnen. Doch het gaat hier steeds om meer recente films, of om films die reeds gerestaureerd zijn.

Vertelde films hebben het voordeel dat ze zich inspireren op reeds vervaardigde films. Doch de auteurs wijken wel eens af van hun model, vervallen nogal eens in langdradigheid en gaan zich vaak te buiten aan lange uitweidingen.

Artikelen, recensies, vooral wanneer ze in dezelfde tijd ontstaan zijn, geven heel wat informatie, doch de betrouwbaarheid ervan is dubieus. Bovendien is de verhouding tussen het zoekwerk en wat gevonden wordt voor de onderzoeker vaak teleurstellend.

Publicitair materiaal – affiches, foto's – kan behulpzaam zijn bij identificatie en bevat gegevens over de credits.

8. 'Conserver, restaurer, montrer: une pratique de la restauration du cinéma muet', gesprek van Enno Patalas met Roland Cosandey, te verschijnen in *Segno Cinema* (Vicenza), winter 1985. (We hebben niet kunnen achterhalen of dit gesprek ondertussen zoals aangekondigd is verschenen – *redactie Versus*).

Officiële documenten – als ze gevonden en geconsulteerd kunnen worden – geven vaak zeer betrouwbare informatie. In Duitsland beschikt Enno Patalas over ‘censuurkaarten’ die de tussentitels uit die tijd volledig reproduceren. Hij kan op die manier de tussentitels van de grote Duitse klassieke films uit de stomme-filmperiode reconstrueren.

Partituren geschreven voor bepaalde grote films uit de stomme-filmperiode geven zeer rijke en precieze informatie: boven de notenbalken worden de tussentitels en gegevens over de encenering vermeld. Hierdoor is het ook mogelijk een idee te krijgen van de volgorde van de scènes (in sommige gevallen zelfs van de shots) en hun lengte.

Herinneringen, verbale of geschreven herinneringen van de filmmaker, de medewerkers of sommige toeschouwers die erg aandachtig keken, kunnen zeer bruikbaar zijn. Ze bieden heel wat anekdotische en detailgegevens. Doch hier moet men voorzichtig mee omspringen, des te meer wanneer het om oudere films gaat. Niet alleen de ouderdom en het slechte geheugen zijn een reden tot voorzichtigheid. Iemand die een film gedurende maanden met zich meege dragen heeft, en die weken lang de opnamen of montage heeft meebeleefd, is niet altijd de meest geschikte persoon om op een precieze wijze getuigenis af te leggen van de uiteindelijke versie, de eindfase van een project dat gekenmerkt wordt door vele wisselingen. Wellicht heeft hij ook onvoldoende afstand en beschikt hij niet over de nodige objectiviteit. Plaats een regisseur voor een montagetafel en hij wil niets liever dan zijn film hermonteren!

Tenslotte kan *de hulp van een historicus* of van iemand die veel over een bepaalde regisseur weet, een handig en aan te bevelen hulpmiddel zijn.