

De restauratie van films (II)

De artistieke en de ontologische problemen

Restauratie en reconstructie

In het eerste deel maakten we een onderscheid tussen restauratie in de strikte zin en reconstructie. Wanneer het om restauratie gaat, wordt de filmische tekst bekend geacht en is het materiaal zo goed als volledig. De bijdrage van de restaurateur bestaat eruit de film er zo aantrekkelijk mogelijk uit te laten zien. Hij kiest de elementen die technisch het beste zijn, of soms ook de elementen die het meest homogeen zijn. Het gaat hier dus om een louter technische aangelegenheid die weinig creativiteit veronderstelt.

Geheel anders ligt dat bij de reconstructie, die per definitie een aantal fundamentele opties veronderstelt, bijvoorbeeld wat betreft de keuze van de takes, de ordening van de shots, hun articulatie, de tekst van de tussentitels enzovoort. Zelfs wanneer er uiterst zorgvuldig rekening gehouden wordt met de, in het eerste deel vermelde, bronnen en als de sporen die de film zelf bevat met de meeste zorg bestudeerd worden dan nog kan het initiatief en de inbreng van de restaurateur groot zijn.

Een extreem geval van reconstructie is *L'HIRONDELLE ET LA MÉ-SANGE*. Deze film van André Antoine uit 1920 werd nooit gemonteerd vanwege een desinteresse van de opdrachtgever. In 1982 heeft de Cinémathèque een kopie laten trekken van het negatief. Op basis van het scenario en de aantekeningen van Antoine verzorgde Henri Colpi met medewerking van de historicus Philippe Esnault de montage ervan. Het gaat hier dus werkelijk om een post-productie, een uniek geval in de geschiedenis van de film. De film werd 63 jaar nadat hij werd opgenomen, afgewerkt. Bij zo'n grote verantwoordelijkheid krijgt de restaurateur werkelijk de status van co-realisator.

Oorspronkelijk: 'La restauration des films', in: *Nouvelles approches de l'histoire du cinéma*. Congresbundel colloquium van Cerisy, 1985. Deel I van deze tekst verscheen in *Versus* 2/1989, pp. 56-68. Vertaling: Eric de Kuyper.

Trouw aan de letter of trouw aan de geest?

Het dilemma waarin de restaurateur zich bevindt werd treffend geschetst door Bernard Eisenschitz: 'Enerzijds dient steeds het relatieve karakter van de hypothetisch oorspronkelijke tekst benadrukt te worden, anderzijds is het nodig om de optimale en ideale integriteit van de tekst te benaderen; de status van de reconstructie moet in ieder geval vermeld worden.'¹

De intentie om het – steeds afwezige – oorspronkelijke werk te benaderen blijft dubbel: moet men trouw aan de letter of trouw aan de geest zijn? Laten we als voorbeeld verloren fragmenten nemen (ontbrekende scènes, shots of hele delen van de film), die als gaten in het verhaalverloop ervaren worden en de begrijpelijkheid van de film uiteraard bemoeilijken. De 'restaurateur-als-archeoloog' zal de film behandelen als een gebroken vaas van grote waarde: alle weergevonden stukjes worden aan elkaar gelijmd en op de ontbrekende plekken worden goed zichtbare invullingen aangebracht. De afwezige delen worden duidelijk aangegeven door verbindende tussentitels. Het resultaat is een trouwe, letterlijke reconstructie, maar een saaie presentatie.

'De artiest-restaurateur' hecht meer belang aan de geest dan aan de letter. Voor eenzelfde situatie vindt hij oplossingen om de lacunes weg te werken in plaats van ze te benadrukken.

Restaurateurs als Brownlow of Patalas verkiezen om eventueel enkele details van de film op te offeren ten gunste van de begrijpelijkheid of het evenwicht van het geheel. Zo heeft Brownlow in zijn *NAPOLEON* delen die nochtans goed geconserveerd waren, weggelaten: op dramatisch vlak hadden ze geen reden van bestaan omdat de scènes die eraan voorafgingen of erop volgden ontbraken.

Trouw aan de letter of trouw aan de geest? De kwestie is: wat wil men bereiken met de gereconstrueerde film? Een museumstuk dat de deskundigen zal interesseren of een levend werk dat een ruimer publiek kan aanspreken? Beide benaderingen hebben hun bestaansrecht.

Het probleem van de tussentitels

De functie van de tussentitels is, zoals men weet, fundamenteel in de stomme film. Aanvankelijk hadden de tussentitels een informatieve rol, maar meer en meer kregen ze ook een dramatische functie, die benadrukt werd door het corps en het type van de letters (zie bijvoorbeeld Eisenstein). In de laatste grote stomme films zijn de tussentitels zo nauw verbonden met de dramaturgie, de montage en het algehele ritme dat

1. Bernard Eisenschitz, *Il film come bene culturale*. Atti del Convegno, Venetië, 25-29 maart 1981, p. 107.

een vervanging ervan door ondertiteling van onbegrip getuigt, (zie bijvoorbeeld *METROPOLIS* van Moroder of in Lo Duca's versie van *LA PASSION DE JEANNE D'ARC*).

Dit gaat echter niet op voor alle tussentitels in de periode van de stomme film. Toen de film nog per meter verkocht werd, dienden de tussentitels vaak enkel en alleen om de lengte te rekken en de prijs op te drijven. Een humorist heeft in het begin van deze eeuw over een bepaalde film geschreven dat hij bestond uit fraaie tussentitels, opgeluisterd door enkele beelden. Soms waren er niet minder dan 100 tussentitels voor een uur film!

Moeten uit trouw aan de letter alle tussentitels bewaard blijven, ook wanneer ze zeer uitvoerig en redundant zijn? (Althans wanneer het gaat om het opnieuw samenstellen en verlengen van de titels, wat heden ten dage een zeer kostbare zaak geworden is.) Ik denk van niet. Doch het geval komt eigenlijk weinig voor, omdat juist de tussentitels vaak zoek zijn geraakt. Wanneer de titels opnieuw ontworpen moeten worden, zal de restaurateur dus de noodzakelijke informatieve functie voor ogen houden en zich hoeden voor langdradigheid.

Terloops wijs ik erop dat de teksten in stomme films niet steeds de vorm van tussentitels hebben, maar dat er ook veel gebruik werd gemaakt van 'inserts': brieven, visitekaartjes, telegrammen enzovoort. Voor de reconstructie van *VAMPIRES* van Louis Feuillade heeft Jacques Champreux honderden van deze teksten opnieuw moeten maken. Hij heeft pennen gezocht die de schriftuur uit deze periode nabootsen, bepaalde formuleringen uit telegrammen uit die tijd opgezocht, visitekaartjes laten drukken en kranteartikelen gereconstrueerd...²

Enkele spelregels

Philippe Esnault heeft bij de reconstructie van *QUATRE-VINGT-TREIZE* van Capellani enkele spelregels opgesteld.³ Ik noem ze hier, zonder het op alle punten met hem eens te zijn:

'Restauratie veronderstelt een zeker initiatief, dat wil zeggen een keuze (bij afwezigheid van geschreven bronnen, bij meerdere opnamen en contradictoire materiaalfragmenten). Wanneer het om stomme film gaat – een filmperiode waarin de visuele expressiemiddelen nog uitgetoetst werden – is het steeds goed de kenmerken te onderstrepen zonder te willen aanvullen of te verbeteren. Drie ingrepen kunnen worden verantwoord:

2. Jacques Champreux, 'A propos de la restauration des *VAMPIRES*', in: *La Cinémathèque Française* 1, september 1985.

3. Philippe Esnault, 'Le travail sur les films anciens', ongepubliceerde aantekeningen.

- het inkorten van de tussentitels omdat men, vooral in de Franse film, vaak breedspakig was en zodoende het ritme van een goed geconstrueerde sequens verbrak.
- het inkorten van shots die heel duidelijk te lang zijn (begin en einde van shots).
- het schrappen van schoonheidsfoutjes (dwaze overdrukken, belachelijke maquettes, mislukte effecten waarvan men kan vermoeden dat ze opgelegd waren) en herhalingen.

Het gaat er in eerste instantie om, de film te dienen en hem weer levend te maken voor een hedendaags publiek. Er zijn echter drie stelregels:

- Er mag niets toegevoegd worden en zeker geen effecten die vooruitlopen op de tijd waarin de film vervaardigd werd.
- De geest en de stijl moeten bewaard blijven (voor wat de tussentitels betreft) en verduidelijkt worden.
- Er moet worden aangeduid welke ingrepen plaatsgevonden hebben (door middel van informatie bij de film en ook op de credits). Bijvoorbeeld welk deel er teruggevonden werd. Op de credits moet ook de lengte van de oorspronkelijke film aangegeven worden naast die van de gereconstrueerde versie.'

Ik ben het niet eens met het inkorten en 'schrappen van schoonheidsfoutjes'. Philippe Esnault staat duidelijk niet aan de kant van de 'archeoloog-restaurateur'. Zijn benadering is erop gericht het werk te dienen door tegemoet te komen aan het hedendaagse publiek.

De vrije bewerking

Hier is het een kwestie van maat. Niet enkel de letter, maar soms ook de geest kan uit het oog verloren worden. Bernard Eisenschitz vestigt de aandacht op deze kwestie wanneer hij schrijft: 'De wil om te restaureren – te reconstrueren – gaat snel de richting uit van een aanpassing aan deze tijd, de tijd waarin de films gereconstrueerd worden. Een restauratiewerkzaamheid heeft immers steeds ook de bedoeling om het gerestaureerde toonbaar te maken.'⁴

Er dient een onderscheid gemaakt te worden tussen een benadering waarin het oorspronkelijke werk voorop staat (met een bepaalde graad van getrouwheid) en een benadering die aan de adaptatie van de film een nieuwe functie wil geven, een werkzaamheid met het perspectief van de vertoning en de commercie.

Dit zijn twee verschillende benaderingen en, ik benadruk dit, beide

4. Eisenschitz, a.w., p. 107.

zijn legitiem. Wanneer Coppola of Moroder het werk van Brownlow en Patalas retoucheren om er een nieuwe 'look' mee te bereiken, doen ze hun werk als zakenmensen. Wanneer ze *NAPOLEON* of *METROPOLIS* uitbrengen, bereiken ze met deze film miljoenen toeschouwers in plaats van de enkele die de cinemateken bezoeken, ook al geven ze van het werk een onvolledige, vervormde en ambigue versie.

Al deze benaderingen zijn legitiem, mits ze maar duidelijk aangegeven worden. De verantwoordelijkheid moet scherp gesteld worden. De adaptor moet 'zijn' versie claimen door er zijn naam aan te verbinden. We hebben niet te maken met *METROPOLIS* van Fritz Lang met een partituur van Moroder, maar met de *METROPOLIS* van Fritz Lang, bewerkt door Giorgio Moroder. Of beter nog de *METROPOLIS* van Moroder, naar Lang.

Of het nu gaat om een zorgvuldige reconstructie of om een zeer vrije adaptatie, elke restauratie betekent een nieuw versie. *Een gerestaurerde film is een nieuwe film*; op de credits ervan dienen de datum en de aard van de restauratie vermeld te worden.

Verbeteren zonder te verraden

In elke restaurateur schuilt een editor; zelfs in minder extreme gevallen – zoals degene die we aangehaald hebben – heeft hij steeds de neiging om de film 'door enkele knipjes links of rechts' te verbeteren met al dan niet terechte ingrepen. Anderzijds is het ook zo dat de huidige technische middelen ons vaak in staat stellen bepaalde aspecten beter tot hun recht te laten komen. Met de huidige kleurenemulsies is het mogelijk om de Eastmancolor negatieven uit de jaren vijftig niettegenstaande de ouderdomsverschijnselen, er beter uit te laten zien dan toentertijd mogelijk was.

De geluidsmogelijkheden van nu stellen ons in staat om na filtering en heropname de slechte geluidskwaliteit uit het begin van de jaren dertig op te poetsen en te verbeteren. Waarom zou men vanuit een of ander moreel principe verhinderen, niet het werk zelf, maar wel de kwaliteit van het kijk- en luistergenot te verbeteren? Men mag echter niet uit het oog verliezen dat elke film juist door de technische aspecten, en soms door de beperkingen van deze technische karakteristieken, ook specifieke kenmerken heeft. De filmmaker heeft misschien juist wel rekening gehouden met deze technische onvolkomenheden (bijvoorbeeld Jean Vigo bij het gebruik van geluid in zijn films). Door al te nadrukkelijk de schoonheidsfoutjes weg te werken, te veel te kuisen, te veel op te poetsen, kan het wel eens gebeuren dat juist die karakteristieke nuance, die voor een groot deel de charme van een bepaalde film bepaalt, verloren gaat.

Tot besluit breng ik enkele technische en juridische kwesties in verband met de restauratie van films ter sprake. Mijn excuses voor hun heterogene karakter.

De juridische status van de restauratie

Enkele uitzonderingen daargelaten verrichten de cinemateken hun restauratiewerk aan objecten die niet van hen zijn. In veel gevallen behoren ze ook niet toe aan hun schenkers. Een kwaadwillende geest zou er een geval van heling in kunnen zien. De film blijft immers het bezit van de producent (de industriële rechthebbende) en, onrechtstreeks van zijn makers. Gedurende decennia hebben de rechthebbenden het onderhoud van hun bezit achterwege gelaten, zodat er vaak niets van overgebleven zou zijn zonder de werkzaamheden en zorg van de grote cinemateken.

Vroeger verloor een film zijn commerciële waarde na enkele jaren, *a fortiori* wanneer het om een stomme film ging. De enorme inspanningen die we ons nu moeten getroosten, zijn uiteindelijk de directe consequenties hiervan. R. Cosandey schrijft: 'Ironische weerslag: de fundamentele en statutaire desinteresse in de cinemateken voor het conserveren slaat nu om in een economische geïnteresseerdheid. Onvoorzien en gretig gegrepen marktmogelijkheden, die twintig jaar geleden niet eens vermoed werden, worden nu ontdekt. De nieuwe exploitatie van het erfgoed blijkt interessant te zijn. Het gaat nu niet meer om de bioscopen, die het opnieuw uitbrengen van oude films hebben opgegeven, maar om de televisie, de video en de beeldplaat. Zo gebeurt het vaak dat de rechthebbenden, die enkel hun "rechten" hebben bewaard en niet hun films, zich wenden tot de cinemateken waar de filmkopieën liggen waarvan zij de "rechten" bezitten. Kopieën die vanuit een besef van het belang voor het culturele erfgoed met overheidsmiddelen in stand gehouden werden, zonder dat zijzelf daar iets voor hebben hoeven doen...'⁵

De producenten beschouwen zichzelf als de legitieme eigenaars van al het getrokken of nog te trekken materiaal van films die zij geproduceerd hebben. De archieven hebben echter enorme kapitalen uitgegeven om deze films te conserveren. Om een idee te geven: het overzetten van een nitraatfilm op safety-materiaal, inclusief de drie

5. R. Cosandey, 'Un film est un film. Historiographie du cinéma et conservation du film', in: *Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte*, Band 42, 1985, pp. 36-37.

noodzakelijke tussenfasen⁶ bedraagt tussen 90.00 en 120.00 FF (ongeveer 30 tot 40 duizend gulden, *vert.*) voor een zwart-witfilm. En dit betreft enkel het trekken van een kopie, zonder daarbij de restauratiewerkzaamheden te tellen. Zoals het er nu uitziet zouden de cinema-theken al dit materiaal af moeten staan en ze zouden er zelfs van beschuldigd kunnen worden illegaal kopieën te hebben getrokken (van nitraat op acetaat – het conserveren betekent uiteraard het ‘trekken van een kopie’, *vert.*).

Meestal is de verhouding tussen de producenten en de archieven niet van dien aard dat het zover komt, meestal kan er wel een regeling worden getroffen. Niettemin is het niet normaal dat de redders in de beklaagdenbank terechtkomen. Het zou daarom goed zijn als de wetgeving de status van openbaar nut toekent aan de restauraties die door de grote archieven op landelijk vlak zijn geschied. Gesteld natuurlijk dat de belangen van de rechthebbende gevrijwaard blijven en dat geen enkele publieke exploitatie kan geschieden zonder toestemming.

Een ander probleem stelt zich bij films waarvan de rechthebbenden verdwenen of onbekend zijn. Vanuit strikt juridisch standpunt kunnen deze niet meer gedistribueerd worden. In Frankrijk is momenteel tussen de vereniging die auteursrechten behartigt en de vereniging van producenten overleg gaande om deze absurde situatie op te lossen.

6. In Frankrijk is het verboden rechtstreeks kopieën te trekken van een nitraat-negatief zonder een tussenfase op safety-materiaal: de ‘marron’ en ‘contertype’. Het gebeurt echter, vanwege de bezuiniging, dat er enkel een ‘marron’ getrokken wordt, wat voldoende is gezien vanuit het strikte standpunt van de conservering. Het is steeds mogelijk later een ‘contertype’ te maken: deze verschuiving verlengt het bestaan van de film.