



Fragment (Archief Nederlands Filmmuseum)

Bits & pieces

De grenzen van het filmarchief

Ieder metier kent onderwerpen waarover men niet spreekt. Ik bedoel hier geen onderwerpen die men verzwijgt uit een hang naar geheimzinnigheid, of zaken die uit (valse) schaamte of een andere morele remming worden verzwegen. Nee, ik bedoel de onderwerpen waarmee men eenvoudigweg *onthand* is. Onderwerpen die het systeem, de infrastructuur van een metier in zijn rede ondergraven en daarom stilzwijgend (maar met een dwingend contract) terzijde worden geschoven.

Binnen het metier van het filmarchief is zo'n kwestie het *filmfragment*, de korte stukjes film die ergens midden in een shot beginnen en op eenzelfde onverwachte wijze eindigen (zonder waarschuwing, zonder pardon ook). Soms is het mogelijk zo'n stukje film te identificeren als een deel van een groter geheel, als een fragment van een bekende film. Veel vaker echter staat de archivaris met lege handen. Hij bezit plotse beelden van vissersboten met wapperende vanen in de mast, van een kijkje in een onbekende straat in een Aziatisch land, of van simpelweg niets meer dan een man en een vrouw die de kamer van een majestueus huis betreden (maar er is geen kus, geen moment van intrige, slechts de ruimte en twee mensen). En steeds, juist voordat deze scènes tot een punt komen waarop hij misschien iets van wat in deze beelden is vastgelegd zou kunnen begrijpen, glipt het stukje film wreed uit de viewingtafel. Na dit leven is er zelfs geen dood, geen lijk, geen begravenis. Wat rest is een onbekend niets: een wijd land zonder betekenis.

Stukjes film zonder titel, zonder credits. Geen naam van een filmmaker, geen bekende acteur of actrice ter herkenning. Geen definitieve indicatie van het land van herkomst. Anonieme filmfragmenten met

Deze tekst is gebaseerd op een lezing die werd uitgesproken tijdens het symposium 'Il Film: problemi di catalogazione e restauro', georganiseerd in het kader van de XVIII Mostra Internazionale del Cinema Libero in november 1989 te Bologna.

(in het Nederlands Filmmuseum, maar waarschijnlijk elders ook) vaak prozaïsche titels als 'Duits speelfilmfragment' en 'Onbekend filmfragment', of meer poëtische als 'Man en vrouw bij water' en 'Reis in de tropen'.

Ik denk dat, ruw geschat, een kwart van het materiaal dat ligt opgeslagen in het archief van het Nederlands Filmmuseum bestaat uit dit soort fragmenten. En ik vermoed (maar zoals ik al zei, er wordt niet over gesproken) dat de situatie in andere filmarchieven hier nauwelijks van afwijkt.

Een niet geringe hoeveelheid filmmateriaal dus, waarover nauwelijks iets bekend is. Elke professional binnen de filmarchieven kent dit 'Rijk der bits & pieces', maar wenst het liever te vergeten. Onder het motto 'geen naam, geen titel, geen recht op voortbestaan' ligt dit contingent bits & pieces op de schappen van de opslagkelders. Het merendeel van dit materiaal bestaat uit bederfelijk en onstabiel nitraat, en zal dus onherroepelijk wegkwijnen. Voorgoed verloren in vergetelheid. Deze stukjes film zonder naam, zonder paspoort, zijn niet alleen verstooken van een juridische status, ze zijn minder nog dan weeskinderen, want al bij voorbaat afgeschreven. Zonder identiteit vallen zij buiten iedere discussie en dus ook buiten iedere selectie. Kopiëren op safety-film, zoals ander nitraat kan verwachten, is hen zonder vorm van proces ontzegd.

Waarom worden deze bits & pieces ervaren als een onaangenaam probleem?

Voornamelijk omdat ze niet identificeerbaar zijn. Zij die in de archieven werken worden erg onzeker van filmfragmenten zonder een zekere en welbepaalde signatuur. Ze passen namelijk niet in het catalogiseringssysteem (al worden ze daarin natuurlijk wel toegelaten, maar zoals de gesloten filmblikken voor onbepaalde tijd in de kluisen verdwijnen is ook hier geen enkele reden om aan te nemen dat ze er ooit nog eens uit zullen komen, c.q. opgevraagd worden). Wanneer aan deze stukjes film titels worden gegeven dan heeft dit een uitermate arbitraire status. En het arbitraire staat gelijk aan de afgrond van het onzekere, de vrije val zonder parachute. De vragen die deze fragmenten oproepen zijn immers nauwelijks met zekerheid (met veilige proposities) te beantwoorden. Is dit fictie? Is dit documentair? Is dit een beeld uit een journaal? Is dit werkmateriaal? Is dit een shot uit een lange speelfilm of slechts een proefopname, een test? Vragen waarvoor deze fragmenten geen feiten aanleveren; de computer (zoals de computer in ons hoofd) is er bang van.

Waarom dan toch over dit onderwerp, het filmfragment, spreken? Waarom dit onaangename, lastige vod dan toch beroeren? Is het niet voldoende vast te stellen dat filmfragmenten als archiverische entiteit bestaan, maar zonder nut zijn, dat zelfs de tijd die zij ooit hebben vastgelegd nu voor onze ogen (en dus voor onze planken en onze computers) verspilde moeite is? En valt er eigenlijk niet slechts één reden te bedenken om ze vooralsnog met zorg te behandelen, namelijk de (o zo vaak ijdele!) hoop dat zich tussen dit afval misschien toch nog een verloren fragment uit een bekend meesterwerk bevindt? (Dat ene stukje dat de puzzel van de officiële filmgeschiedenis volledig maakt – is dat niet de ultieme droom van de filmarchivaris?)

Ik zou natuurlijk niet al zoveel woorden aan dit nietige onderwerp, het filmfragment, hebben gewijd als ik ook maar één van bovenstaande vragen afdoende beantwoord zou vinden met een onverschillig schouderophalen.

Laat ik het zo stellen: ik denk dat een reflectie op de problemen die het filmfragment als een archiverische entiteit stelt, inspirerend en belangwekkend kan zijn voor onze (e)valuatie van het filmarchief in zijn geheel. In zijn functioneren, zijn doel, zijn bestaansrecht, zijn uithoudingsvermogen, zijn culturele positie, zijn invloed en uitstraling. En – en dat is eigenlijk een fase die aan al deze maatschappelijke (en dus politieke) waarden voorafgaat – het filmfragment kan als een maxime functioneren voor hen die het archief beheren, het ordenen, het als een gebruiksvoorwerp hanteren; kortom voor hen die in en met het archief *werken*. Het filmfragment stelt, anders gezegd, de vraag naar de politiek van de arbeid.

Maar laat ik vooraleerst een eenvoudigere vraag stellen en beantwoorden. Waarom vormt het filmfragment op zijn minst een *interessant* fenomeen voor de filmarchivaris?

Allereerst is het filmfragment een extremitet, een grensgeval, en kan in deze hoedanigheid (zoals elk extreem geval) het denken over filmarchivering vormgeven, het denken over de werkzaamheden (of misschien beter de werkzaamheid) van het filmarchief onder druk zetten en uitdagen. Vanaf het moment dat de archivaris zich realiseert dat een substantieel deel van het archief bestaat uit 'losse eindjes', kan hij dit contingent niet langer met vooroordelen (zoals 'betekenisloos' en 'nuttelos') benaderen.

Maar er is nog een andere reden om de bits & pieces omzichtig te benaderen: het eenvoudige feit dat zich tussen dit materiaal wonder-schone fragmenten film bevinden. Dat alleen al zou voldoende reden moeten zijn om de problemen waarvoor de bits & pieces de archivaris

stellen (van opslag naar catalogisering naar conservering tot openbaarmaking en toegankelijkheid) inventief te beantwoorden.

Het is ook deze laatste reden, de ontdekking van wonderschoon materiaal tussen deze aaneenrijging van losse eindjes, die binnen het Nederlands Filmmuseum de discussie rond de problematiek van de bits & pieces op gang heeft gebracht. Al snel bij aanvang van zijn werkzaamheden in 1987 werd het Eric de Kuyper als eerstverantwoordelijke voor de conserveringsselectie duidelijk dat ieder filmblik ongeïdentificeerd materiaal een mogelijke beeldschat kon bevatten. De verrassingen waren zelfs al snel geen incident meer te noemen, maar eerder een dagelijkse routine.

Filmmateriaal overleeft zelden of nooit in de staat waarin het ooit, schoon en glad, het filmlaboratorium heeft verlaten. In alle mogelijke vormen van vernietiging en verlies knaagt de tijd aan de filmkopieën. Niet zelden met een dermate vraatzucht dat slechts nog een tiental (of een klein veelvoud daarvan) meters de 'veilige' haven van een filmarchief bereikt. Enerzijds is dat een verlies, anderzijds vormt het samenspel van toeval en moedwillige onverschilligheid een residu met een vaak intrigerende kracht. Wat ooit zijn bestaan als een deel van een groter geheel aanving, is door de curieuze wegen van de tijd een ongedefinieerd beeldfragment geworden dat een waarde op zichzelf creëert.

Bijvoorbeeld. Ingeklemd tussen grijsgrauwe beelden van een goedgehumeurde familie die opzichtig voor de camera een roeibootje bestijgt en even later het perkje voor een houten theehuisje aanrijft, plotseling een totaaloverzicht van een haven: een drukke kade, overslag van juten balen, statig meert een cruiseschip aan, een zwarte rookpluim uit een van de schoorstenen – en dit alles detail na detail met de hand ingekleurd als een oude ansicht. De krioelende mensenmenigte, het schip dat koninklijk aanmeert, de zachte lieve kleurtjes, een surrealistisch leven van twintig meter film.

Of. De restanten van vermoedelijk een Duitse klucht uit de jaren tien, spastische dames en heren die over elkaar heenrollen in een kuuroord. Maar de tijd heeft deze drolligheid nieuw leven ingeblazen: als in een digitale videobewerking worden de figuren omkranst door duizelingwekkende kleurformaties, het beeld slaat om naar paars en geel en groen, gezichten bleken uit, holle spoken rennen door de warmwaterbaden, een angstaanjagende röntgenfoto in een op hol geslagen regenboog. Solarisatie heet dat in de terminologie van de techniek, voor hen die kunnen kijken gaan de kleuren een eigen leven leiden, vloeien ze uiteen als in een vloeistofdial. De tijd blijkt dan inventiever dan een

Duits experimenteel filmer in de jaren zestig had kunnen zijn.

Ook. Drie minuten mitrailleurvuur van stille, maar dramatische close-ups van personages in een Venetiaanse setting met een imposante zwarte (of is het schoensmeer?) acteur als terugkerende constante. Blikwisselingen van een onnavolgbare snelheid (als in een moderne trailer) voeren je door een Othello-achtige wereld. De tijd (maar hoe? of wie?) hermonteerde Jannings' beroemde Othello (dat was identificeerbaar) tot een film van drie minuten, weinig meer dan de ene intrigerende close-up na de andere, Shakespeare samengebald als een bouillonblokje.

Beelden zonder signatuur (zonder geregisseerd begin, midden en einde); maar wie maakt zich zorgen over een titel of een regisseur wanneer hij wordt getraceerd op een cinematografische surprise? Zij die in het filmarchief werken?

Zij die in het filmarchief werken maken zich daar inderdaad druk over. En er is een goede en eerbare reden voor. Identificatie en opslag van gegevens dienen uiteraard niet alleen voor de interne schoonheid en volmaaktheid van het catalogiseringssysteem. Het dient vooraleerst de communicatie tussen de filmarchieven onderling, die immers het meest effectief verloopt via titels die kunnen worden teruggevoerd tot 'bekende' grootheden. Een Frans filmarchief zal weinig begrijpen van een titel als HET MUZIKALE DUO, maar meer van de aanduidingen Pathé-film begin jaren tien met de Franse titel AMOUR ET MUSIQUE. Het is een uitwisselingssysteem op basis waarvan bijvoorbeeld de uniekheid van een kopie kan worden bepaald en dus een waardering binnen de prioriteiten voor conservering.

Voor externe en interne communicatie staat het belang van identificatiewerkzaamheden buiten discussie. Maar in hoeverre stuurt de identificatie de blik van de archivaris wanneer deze materiaal beoordeelt?

Wanneer binnen het archief een stukje of een rol film wordt bekeken, is er meestal al een zekere indicatie van wat verwacht kan worden: de sticker op het blik geeft een titel, de eerste beelden geven credits, bij een vorige viewing zijn al enkele gegevens opgespoord. Het zijn feiten die aan het kijken voorafgaan en de blik van de archivaris bij voorbaat inkleuren, feiten die de blik op identificeerbare grootheden richten. Kijken is zo louter een vorm van catalogiseren, een opdelen van het filmbeeld in categorieën van de filmcatalogus (regisseur, produktieland, produktiejaar, genre, enzovoort), categorieën die ook de geschreven filmgeschiedenis schragen.

Het filmfragment dat deze identificerende indicaties ontbeert, stelt de filmarchivaris dan ook voor een verrassende grens: de grens van zijn

eigen blik. Het filmfragment, de nietige korte stukjes film, werpen de archivaris terug op het plezier (of het tegenovergestelde) dat het beeld hem *als beeld* oplevert. Het filmfragment brengt de archivaris terug naar het vertrekpunt van zijn werk: de vermenging van blik en plezier.

De problematiek van het filmfragment toont aan dat de professionele blik van de archivaris bijna exclusief wordt gestuurd door de rationele categorieën van filmhistorische aard. Want de archivaris voelt zich tegenover het fragment met lege handen (terwijl ze toch zo gevuld zijn met puur filmmateriaal), hij wordt niet bevredigd in zijn wens het fragment te benoemen, het te herkennen, of er elementen in te onderscheiden die het fragment netjes een plaats in de catalogus van de filmgeschiedenis geven. Met alleen zijn plezier, of ergernis, met, laten we zeggen, louter zijn esthetische bevrediging, is de archivaris een ongelukkige professional.

Identificatie, catalogisering, hoe nuttig ook, ze doen de professional vergeten dat kijken en daar plezier aan beleven de ultieme basisvoorwaarden zijn om films überhaupt in museale archieven te collectioneren. Het filmfragment brengt in zijn extremititeit onvoorwaardelijk de notie terug dat het filmbeeld ooit is gefabriceerd om er plezier (in alle facetten van dit woord) aan te beleven.

Bovenstaande is geenszins een academische kwestie. De consequenties zijn namelijk verrekend, met name waar het de selectieprocedure en -criteria van de conserveringspraktijk betreft. Want binnen die praktijk is het ongeïdentificeerde fragment *hors categorie*, maar dan in negatieve zin. Het filmfragment staat eenvoudigweg buiten de discussie (behalve natuurlijk als het een stukje van een beroemde maar verloren film betreft). Toch confronteert dit materiaal de archivaris met de vraag: 'Ben ik het waard voort te leven, ook ik, ik die zonder zin en betekenis niets meer dan mijn beeld heb aan te bieden?' Iedere film stelt min of meer die vraag, maar voor het fragment heeft de archivaris wereld (en ook de geschreven filmgeschiedenis) geen rationele alibi's of excuses voor een positief of negatief antwoord. De enige valuerende gids bij het fragment kan zijn blik zijn, zijn plezier, de cinematografische schok die het fragment teweeg heeft gebracht.

Maar is er ruimte voor *das Lustprinzip* binnen het filmarchief? Is plezier binnen een filmmuseaal archief voldoende voorwaarde voor conservering, of gelden alleen de categorieën van de geschreven filmgeschiedenis, de historische grootheden van informatie tot documentatie? Deze laatste grootheden functioneren natuurlijk altijd binnen het archief, maar mogen zij het archief ook exclusief beheersen? Het fragment, of beter het vergeten contingent cinematografische schoonheden



Fragment (Archief Nederlands Filmmuseum)

die zijn verstoken van rationale alibi's, stelt dit ter discussie. Tenminste, wanneer men het fragment überhaupt wenst te beschouwen als een louter om wille van zichzelf conserveerbaar stuk film. Anders bestaat de discussie niet eens, hetgeen overigens wijdverbreid de praktijk is.

Als het enige alibi om een fragment te conserveren het plezier van de blik van de archivaris is, dan noodzaakt dat ook tot een verplichting van openbaarmaking en vertoning. De archivaris wenst dan te *werken* met dit materiaal, kan niet anders dan zijn plezier delen met een publiek. Het alibi van het individuele plezier moet noodzakelijk worden gestut met een collectief plezier. Of, als we dan al alibi's nodig hebben voor conservering (als die uitgesproken moeten worden, de publieke opinie vraagt daar ook steeds naar), dan lijkt mij het alibi de wens deze mooie en intrigerende beelden te vertonen voldoende. Geen historische of informatieve alibi's, slechts de liefde voor het beeld en de wens deze te delen met een publiek.

Vanuit het Nederlands Filmmuseum is voorzichtig geprobeerd hier in diverse vormen gestalte aan te geven.

Een typisch didactisch en educatief project was een reconstructie van OP HOOP VAN ZEGEN (de Hollandia versie van 1918) met een filmfragment en een dertigtal foto's die nog bewaard waren van deze film. Het fragment was wel geconserveerd (als een van de weinige residuen van de vaderlandse filmgeschiedenis van die periode), maar werd verder als onvertoonbaar geschouwd. Ingeklemd tussen stills van de film en enige verklarende tekstblokken die vooral het verhaal reconstrueren blijkt het mogelijk toch nog emotioneel geraakt te worden door die paar overgebleven beelden (ongeveer 100 meter). Bijkomstig (maar bijna even belangrijk) is dat via deze reconstructie een contemporain publiek letterlijk de wreedheden kan ervaren die het filmerfgoed door tijd en geschiedenis zijn overkomen. Het publiek krijgt restjes van een maaltijd voorgeschoteld, maar de smaak valt nog na te proeven.

Een vergelijkbaar project loopt rond fragmenten van modejournaals uit de jaren tien en twintig.

Een tweede mogelijkheid waarmee is geëxperimenteerd vormen de zogenaamde compilatieprogramma's met een thematische ordening. Vooral op het vlak van de vroege reisfilm (treinreizen, boottochten, autoritten, een verglijdende camera langs dalen, beken en bergen, langs verre en minder verre oorden) blijkt dit fascinerende beeldtochten te kunnen opleveren.

Een derde en meer prestigieuze aanpak zijn de zogenaamde 'Lost and Found'-programma's (zoals die in de eigen zaal en op de festivals

van Rotterdam en Bologna zijn uitgevoerd), waar de filmfragmenten een onderdeel vormen van een 'spectacle coupé' van muzikale, theatrale en filmische effecten. Verrassing, verbluffing, magie zijn de verbindende termen; het is een poging het filmbeeld zowel in zijn inhoudelijke als formele toverkracht tot leven te wekken. Programma's zijn gemaakt rond het fecërieke beeld (van Méliès tot Amerikaanse B-films), het melodramatische beeld (met smartlappen als begeleidende muziek), het documentaire beeld (het geluid van treinen, scheepshoorns, golvend water), de Franse Revolutie (in een meer cabareteske sfeer) en andere thema's. De mogelijkheden lijken eindeloos, al zijn ze stuk voor stuk zeer arbeidsintensief.

Een laatste mogelijkheid, eenvoudig maar nog niet uitgetoet, vormt een continue vertoning van dit materiaal. Momenteel, nu de hele problematiek zich duidelijker begint af te tekenen, zijn de 'Bits & Pieces' een specifieke categorie in de conservering van het Nederlands Filmmuseum, waarbij alle fragmenten min of meer willekeurig worden geordend. Voor vertoningen kunnen dan vrij eenvoudig nieuwe volgordes en montages worden gemaakt, per vertoning kan worden bekeken hoe dit (meestal zwijgende materiaal) kan worden begeleid. Dat hoeft niet altijd een muzikale begeleiding te zijn; ook hierin lijken de mogelijkheden schier eindeloos.

Centraal in al die vertoningen staat steeds de cinematografische overtuigingskracht van het filmbeeld als filmbeeld: verhalen kunnen worden gestart of gesuggereerd, maar ze zijn altijd zonder einde, open, slechts voortbewegend in de hoofden van de toeschouwers.

Samenvattend en concluderend zou ik de volgende voorstellen willen formuleren.

De aanwezigheid van het filmfragment in het museale filmarchief stelt de archivaris voor een tot nu toe geaccepteerde grens. Overschrijding van die grens kan hem leren dat zijn blik vaak exclusief wordt beheerst door de rationele categorieën van de geschreven filmgeschiedenis. Het filmfragment en de omgang daarmee kan hem uitdagen om niet alleen de bits & pieces anders te benaderen, maar ook de volledige collectie. De films zouden allereerst het onderwerp van plezier moeten zijn, pas in tweede instantie het onderwerp van identificatie (en alle rationele activiteiten daaraan verbonden). Die gang van zaken kan het filmarchief provoceren de filmgeschiedenis (want wat anders dan dat slaat een filmarchief op) meer te benaderen vanuit een esthetische houding dan vanuit een geschiedkundige. Films bestaan dan als de drager van een affectieve verhouding, niet louter als historisch feit. Dat betekent ook dat bij vertoning de films uit het archief allereerst worden

gepresenteerd als plezierige en vermakelijke feiten, niet als historische feiten. Misschien dat dit ook uitdaagt tot een ander soort keuzes, andere selecties in de conserveringsschema's. Misschien moet de archivaris zich naast bewaarder en hoeder ook filmmaker voelen, een *editor* van een mooie, eeuwigdurende film. Misschien wordt het erfgoed film (zijn geschiedenis en zijn materiële bestaan) dan in een werkelijk cinematografische zin gekoesterd.