



Een averechtse filmgeschiedenis (I)

Fragmenten

[1]

Eerst even de personages voorstellen om de context waarin dit verhaal zich afspeelt, beter te kunnen situeren. Het gaat om twee typen film-historici. Ze bestaan niet in de werkelijkheid, want het zijn karikaturen. Het eerste personage is gemakkelijk te herkennen: het is de historicus bij uitstek, de officiële geschiedschrijver van de film. Het tweede personage is minder bekend, het werkt immers een beetje achter de schermen. (Ik geloof echter niet dat ik fantaseer: ik herken mezelf erin!)

Wat mijn officiële geschiedschrijver karakteriseert, is dat hij, als het moet, het ook zonder film kan stellen, dat wil zeggen zonder het film-materiaal in blikken, bestemd om geprojecteerd te worden. Films bestaan voor hem niet zozeer als een fysiek, materieel gegeven, in blikken, op de viewingtafel of op het projectiescherm; film, dat zijn de sporen die op papier nagelaten werden. Het is de geschiedenis van de film die gelezen, ontdekt, bestudeerd kan worden in boeken, documenten, papieren archieven en bibliotheken. Films zijn data, landen van herkomst, vertelde feiten... Deze geschiedkundige kan zich best interesseren voor films die niet eens meer bestaan (maar wel ooit bestaan hebben, natuurlijk). Soms zal hij het betreuren dat ze 'verdwenen' zijn. Meestal echter maakt het hem niet zoveel uit of de films al dan niet bestaan. Dit personage werkt in bibliotheken, in de papieren archieven en aan de werktafel.

Het tweede personage is de extreme tegenpool van de eerste figuur. Hij is namelijk enkel bezig met de nog bestaande films, in zoverre ze materie zijn. Zijn belangrijkste bezigheid is dan ook het bekijken van films. Hij trekt zich niet al te veel aan van hun data van realisering, van

Vertaalde en bewerkte versie van een lezing, gehouden tijdens de *Giornate del Cinema Ritrovato* te Bologna, november 1990.

het land van herkomst, van hun titels, hun regisseurs, hun productie-maatschappijen, kortom van hun identiteit. Overigens is de titel er vaak achteraf aan gegeven of is hij een onnauwkeurige vertaling, en is de datum van realisering niet te achterhalen, evenals alle andere gegevens die hem zouden kunnen helpen om de film te identificeren.

Deze twee types, die voor extreme houdingen staan, zijn echter minder elkaars tegengestelde dan ik het laat voorkomen. Ze hebben namelijk gemeen dat ze, afhankelijk zijn, en wel van elkaar; want beiden zijn nieuwsgierig. De officiële historicus zal zich vroeg of laat afvragen of de films die hij bestudeert nog wel bestaan. Ook kan er bij hem een verlangen ontstaan om de films te zien, om als het ware het bewijs geleverd te krijgen van zijn onderzoek.

Het andere personage zal vroeg of laat ook willen achterhalen wat hij nu in feite gezien heeft. En indien de gegevens achterhaalbaar en uiteindelijk toch identificeerbaar blijken – vaak dank zij de hulp van de eerste figuur – zal hij geregeld een beroep doen op die gegevens: data, titels, credits. Al was het maar om zijn geheugen op te frissen. Dit doet hij beslist ook wanneer met het materiaal gewerkt moet worden; dan zal het bekeken materiaal gesystematiseerd en gecatalogiseerd dienen te worden.

Doch het komt voor dat de nog bestaande film ongeïdentificeerd blijft, er kunnen geen of geen betrouwbare feitelijke gegevens aan vastgeknoot worden. De officiële historicus kijkt machteloos toe, en de andere historicus kan ook niet veel meer doen dan een etiket opplakken met de vermelding 'onbekende film'. De film is niet herkend, dus wordt hij ook niet erkend. De film heeft geen identiteit. Volgens onze normen en opvattingen is hij zo goed als 'niets', onbruikbaar, onhanteerbaar.

Wat te doen met dit 'niets'? Moeten we dergelijke films zomaar vergeten omdat ze het nooit tot een identiteit gebracht hebben; het historische criterium van het benoembare niet hebben gepasseerd? Wat te doen met het niet-geïdentificeerde, met het anonieme?

[11]

De geschiedenis van de film, en bijgevolg ook de geschiedschrijving van de film, is een meer vreemde, meer paradoxale, meer complexe bezigheid dan men denkt. Aan de ene kant leeft de idee dat de film het medium bij uitstek is om het verleden te registreren, conserveren, en te doen herleven door middel van projectie. Zo heeft men de film

vanaf het begin steeds beschouwd: als een mooie visuele getuigenis van de actualiteit ten behoeve van de toekomst. Doch dat bleek en blijkt een illusie te zijn. Er zijn, aan de andere kant, immers hele gebieden uit deze geschiedenis verdwenen en verwoest. Ze bestaan eenvoudig niet meer. Het gaat hierbij vaak om slechts een halve eeuw, driekwart eeuw, en wat er van zoveel films overschiet zijn niet meer dan brokstukken, fragmenten, sporen. Soms niet eens dat. Wat we hebben zijn vooral, beseffen we nu... lacunes.¹ Het lijkt een beetje op wat ons overgeleverd is van de Griekse tragedies.² Met dit verschil dat de films uit het begin van deze eeuw toch van iets recentere datum zijn dan de theaterproductie uit de vijfde eeuw voor Christus! Een absurde toestand, als men bedenkt dat de film werd steeds gezien als het meest geschikte medium om beelden te registreren en te bewaren voor de toekomst. Het was zo'n vanzelfsprekendheid dat er niet eens bij stilgestaan werd dat dit laatste niet gebeurde. Verre van dat. Wie dagelijks te maken heeft met dit materiële verleden van de film, moet tot de constatering komen dat deze geschiedenis meer lijkt op een gatenkaas dan op een mooie ronde edammer kaas. Soms heb je de indruk dat je alléén maar met gaten te maken hebt: alleen maar mankementen en af en toe een restje. Zelfs van de grote bekende auteurs als Fritz Lang, Ernst Lubitsch, John Ford of F.W. Murnau is het oeuvre niet volledig te reconstrueren. Af en toe duikt nog wel eens een verloren gewaande film uit hun filmografie op, maar de kans wordt hoe langer hoe kleiner. Moet zo'n situatie geen consequenties hebben voor de manier waarop wij nu met dit filmverleden omspringen? Moet dat geen centraal punt worden in de problematiek van de filmhistoriografie, een kwestie waar je niet zo maar omheen kunt?³ Kan men zich zoiets voorstellen op een ander vlak, bijvoorbeeld dat we een of twee delen zouden missen uit *A LA RECHERCHE DU TEMPS PERDU*? Of dat alles uit de zogenaamde blauwe periode van Picasso verdwenen zou zijn? Of dat we slechts een paar fragmenten zouden

1. Naar schatting kan dit oplopen tot negentig procent van een nationale filmproductie in de stomme-filmperiode. In het geval van Frankrijk is dit ongeveer zestig procent. Zie: V. Pinel, 'De restauratie van films', in: *Versus* 2/1989, pp. 56-68.

2. Van de Griekse tragedies is ook maar, naar schatting, zo'n tien procent over.

3. Een recent voorbeeld van een eufemistische houding ten overstaan van de besproken en onderzochte materie is: K. Brownlow, *Behind the Mask of Innocence*. Londen (Jonathan Cape) 1991. In mijn bespreking van het boek in *Vrij Nederland* (27 april 1991), 'Schaduwbeelden van de Geschiedenis', stip ik het probleem even aan. Naar mijn weten is er tot op heden nagenoeg geen voorbeeld van een filmgeschiedschrijving die dit probleem frontaal aanpakt.

hebben van de partituren die Strawinsky gecomponeerd heeft voor Diaghilevs *BALLETS RUSSES*?

Toch is dit de situatie waarin de film zich bevindt, zeker die tot aan het einde van de stomme-filmperiode. (Tot daar weten we het zeker; daarna is het meer giswerk, maar ook voor recentere perioden komt men soms tot akelige ontdekkingen.)

Is het niet de filmgeschiedenis vervalsen, wanneer men de indruk wekt dat ze volledig is, mooi gesloten en lineair? Moet de filmgeschiedschrijving geen getuigenis afleggen van deze stand van zaken en erkennen dat ze werkt met zeer lacuneuze feitelijke gegevens? Kortom: moet de filmgeschiedschrijving niet wat minder zelfverzekerd optreden en kleur bekennen door te erkennen dat ze – tot haar schande – gedwongen wordt aan archeologie te doen? Archeologie is een tak van de wetenschap die veel waarde hecht aan de vooronderstelling en aan de reconstructie; het is een voorzichtige en geduldige wetenschap. Een wetenschap van de bescheidenheid.

Naast wat er nog overschiet en wat identificeerbaar is, bestaat er een grijs gebied met onvolledige werken, met onidentificeerbare fragmenten. Soms kan men vaag de herkomst van zo'n fragment gissen, kan het approximatief gedateerd worden. Maar meestal is het slechts een flard, een totaal anonieme film. Het zijn stukjes die lukraak achter elkaar zijn geplakt – ooit eens. Meestal zijn het kilometers nietszeggende beelden, of platitudes. Waarbij dan plots iets verrassends, wondermoois of briljants te voorschijn komt. Het is slechts van korte duur, want het is een overblijfsel, het enige spoor dat resteert van een grotere, langere film, waarvan de rest verloren is gegaan, tot en met de titel.

[III]

De vraag die ik hier stel is: wat te doen met deze restjes? Wat te doen met overschotten, met dat soort van 'Verschnitt'⁴ uit de filmgeschie-

4. 'Verschnitt' is de technische term die de editors gebruiken voor al het filmmateriaal dat niet in de voltooide film is verwerkt: verschillende takes, overtoollige scènes, mislukte of afgebroken opnamen, enz. Het mag duidelijk zijn dat wat ik hier 'Verschnitt' noem, niet naar dit soort materiaal verwijst. In Bologna attendeerde Bob Rosen erop dat voor hedendaagse films, waarvan soms veel restmateriaal aan archieven wordt geschonken, het goed zou zijn om erover na te denken wat hiermee gedaan moet worden. Dat is echter een andere kwestie; waar het mij om gaat zijn de restjes van iets dat niet meer bestaat; Rosen heeft het over extra materiaal, van films die wel degelijk nog bestaan.

denis? Wat te doen met het fragment? Het ongeïdentificeerde, het niet identificeerbare, het volkomen anonieme?

Volgens het woordenboek is een fragment 'een stuk van iets dat gebroken werd; of een deel van een werk dat verloren is of niet werd gemaakt'. Het woordenboek vooronderstelt een geheel, een Werk. Ook wij, die met deze fragmenten geconfronteerd worden, kunnen het geheel alleen maar veronderstellen: het zal er ooit wel geweest zijn, hier zijn immers resten. Wat overschiet is slechts: overschot. Deze stukjes film, die God mag weten waar vandaan komen, deze staatloze films, deze vervloekte anonieme films, we moeten er medelijden mee hebben, want voor de officiële historicus zijn ze waardeloos. Ze kunnen immers niet geklasseerd worden, ze kunnen niet worden ondergebracht in de filmgeschiedenis. Zonder naam, zonder titel, zonder land van herkomst, zonder datum blijft die film anoniem. En in onze westerse systemen worden anonieme teksten gemakshalve maar terzijde geschoven, en dus vergeten (want om te behouden en te onthouden hebben we houvast nodig). De geschiedenis als vorm van geheugen onthoudt enkel dat wat gerepareerd, geklasseerd kan worden. Wat voorzien kan worden van een referentie. De geschiedenis weet niet wat zij aan moet vangen met dat 'on-bewuste' dat haar kennis uitdaagt, haar weten relativeert en dus de autoriteit doet wankelen.

In een andere context vergelijkt Roland Barthes het fragment – voor Barthes trouwens een liefskoosd stijlmiddel – met de rustverstoorder (een 'trouble-fête') die onzekerheid teweegbrengt omdat hij de continuïteit verstoort. De filmhistoricus haat alles wat discontinu is. Liefst negeert hij wat naamloos is en wat niet geklasseerd kan worden. Discontinuïteit brengt alles maar in de war. Het is zoals Barthes het noemt een 'force corrosive' (een aanvreterende kracht).

[IV]

'Je moet medelijden hebben met het fragment', zei ik. Wel nee, eigenlijk is medelijden een verkeerde houding, en een die zich niet eens opdringt. Want het fragment zelf dringt zich op, flamboyant in al zijn weelde, al zijn waarheid, al zijn heftigheid. Niet steeds, maar vaak. Waar ligt nu het verschil tussen dit 'niet steeds' en 'maar vaak'? Wanneer dringt een fragment zich op en wanneer verzinkt het daarentegen in het niets? Wanneer spreekt het beeld tot mij? Wanneer blijft het stom? Deze selectie geschiedt ongetwijfeld meer op grond van esthetische gevoeligheid dan op grond van zuivere kennis. Moeten we ons

dan overgeven aan onze esthetische gevoeligheid? Wel ja. Er valt trouwens weinig anders te doen. Zo maar, zonder de minste verantwoording behalve een esthetische, zal dit ene fragment gered worden en dat andere niet.

Wat een arrogantie..., uiteraard. Wat een ondermijning van de gewoonten: een beroep doen op onze esthetische gevoeligheid! En als we deze gevoeligheid nu eens niet bezaten? Als we er niet zo zeker van waren? Als we die gevoeligheid nu eens zouden hebben verloren?

[v]

Soms ben ik, om zo'n demonische schoonheid te kunnen redden, geneigd om advocaat van de duivel te spelen. Waarom zou ik haar geen lukrake titel geven? De film toeschrijven aan een of andere regisseur, een land van herkomst verzinnen, een produktiedatum uitkiezen? Waarom zou ik geen valse identiteit, of beter een fictieve identiteit verlenen aan de zwervers en landlopers van de filmgeschiedenis, die verminkt en onvolledig tot ons gekomen zijn? Ik zou ze op die manier – illegaal – kunnen binnenloodsen in de filmgeschiedenis. Erkend en herkenbaar zou het fragment opnieuw kunnen functioneren in ons systeem. Het zou gezien en vertoond kunnen worden; het zou opnieuw en met het volste recht zijn bestaansrecht opeisen door de vertoning voor toeschouwers. Deze kleine vervalsing zou opwegen tegen de grote vervalsing ze te vergeten en tot de vergetelheid te doemen. Want, in klare taal: niet-conserveren betekent hetzelfde als laten vergaan door 'natuurlijke ontbinding'. Wat prefereert men: de natuurlijke ontbinding of de bewuste selectie?

[vi]

'Wat te doen met de restjes?', is de vraag die ook de huismoeder zich stelt. We bevinden ons hier in een vergelijkbaar gebied met dat van de kookkunst: naast de 'haute-cuisine', de gastronomische keuken, de 'cuisine bourgeoise' en de 'cuisine familiale' bestaat er zoiets, helemaal onderaan de hiërarchie van de kookkunst, als de anti-kookkunst: de recycling als een andere vorm van koken. (Als goede huismoeder denkt men dat het zonde zou zijn om alles weg te gooien!) Het is de zogenaamde kunst om restjes te verwerken.⁵ Die kunst vraagt echter een totaal andere instelling dan de officiële kookkunst. Hier moet je

kunnen spelen met het toeval, het onverwachte, het onconventionele... en tenslotte is het meer een kwestie van smaak dan van traditie, kennis of vaardigheid. Er zijn ook geen recepten of kookboeken voor, want elk geval is anders. De enige raad die men op dit vlak geeft (in vrouwenbladen bijvoorbeeld) is: durf maar, doe maar en neem risico's.

De ervaring leert dat het uit den boze is om zo maar alles weg te gooien, maar dat het beslist ook niet aanbevelenswaardig is alles te bewaren. Er moet een keuze worden gemaakt, en deze keuze dient te geschieden volgens de ongeschreven wetten en regels van de verleiding, de verrukking, de 'goesting'...

De officiële historicus is bevreesd voor zo'n subjectieve ingreep. Hij is bevreesd voor selectie. Nochtans selecteert hij ook en voortdurend, maar dan wel volgens een zekere objectiviteit, volgens bepaalde criteria, in naam van de geschiedenis. Ongenuanceerd komt deze houding vrij vaak terecht bij wat Barthes de 'doxa' noemde. (En met onze fragmenten zitten we eerder op het gebied van de paradoxen, van het paradoxale.) Ik weet dat dit zwaar klinkt: de filmgeschiedenis verwijten dat ze dogmatisch is. Maar zolang ze zelf niet haar beperkingen erkent, zolang ze niet tentatief te werk gaat, experimenterend en relativerend, en vooral bescheiden, zolang de filmgeschiedenis een verkeerd beeld ophangt van de feitelijkheid van de geschiedenis van de film, kortom, zolang ze niet archeologisch te werk gaat, moet je haar wel belemmerend en dogmatisch noemen.

[VII]

Het onbekende, niet-geïdentificeerde, anonieme fragment, dat brokje uit de filmgeschiedenis, die flard van een film verplicht degene die het ontdekt, tot een eenduidige en krachtige stellingname. Immers, men kan zelden een beroep doen op een of andere voorkennis. Want wat bekend mij dat stukje film? Dat het geen Pathé-film is uit 1912; dat het geen fragment is uit een verloren gewaande vroege komedie van Lubitsch; dat het naar alle waarschijnlijkheid noch een Franse noch

5. De uitdrukking waaraan hier wordt gerefereerd, luidt: 'l'art d'accomoder les restes'. Het gebruik van het woordje 'kunst' slaat op een licht ironiserende connotatie, doch het drukt ook waardering uit voor het 'uit weinig toch nog iets substantieels te voorschijn toveren', waardering voor zowel de vaardigheid als het resultaat.

een Amerikaanse film is. En ook niet Italiaans. Het zou wel eens Engels kunnen zijn, maar net zo goed Scandinavisch of Duits. En wie weet is het wel Hongaars. Het enige dat dit stukje film mij – overduidelijk ditmaal – te kennen geeft, is dat het stom is. Verder kan het fragment mij niet veel meer vertellen. Het stelt me echter een vraag: word ik gered of word ik vergeten? Dat laatste betekent voorgoed vergeten, want nu is het laatste moment aangebroken om wat nog op nitraatbasis bestaat, vóór de algehele ontbinding over te zetten op acetaatmateriaal. Het fragment preciseert zijn vraag: loon ik de moeite om gered te worden? Zal uw cinematheek mij waardig achten om teruggeschonken te worden aan de geschiedenis en het leven door me die overgang te laten maken van nitraat naar acetaat?

Geconfronteerd met dit nijpende probleem worden al mijn historische referenties vaag en wordt mijn kennis-kader irrelevant. 'Ha', zeg ik dan, 'het beeld is mooi, fantastisch mooi. De scène is wel zeer curieus, bizar, verrassend. De kleuren weten me te charmeren. De acteurs zijn fascinerend. Het landschap spreekt mij aan in zijn doofstomme taal...' Kortom, ik reageer als film liefhebber, als iemand die van beelden houdt. Beslist dát gebeurt er met mijn smaak, en ook met mijn cultuur en mijn kennis. Maar ik beschik eigenlijk niet over 'geldige' argumenten om mijn keuze te verantwoorden. Tenzij ik bereid ben die te delen met andere liefhebbers van beelden, met andere liefhebbers van film, met toeschouwers. En dat wordt nu ook weer mogelijk: het verkozen, geselecteerde, geredde en geconserveerde fragment is nu volop vertoonbaar; het kan opnieuw geprogrammeerd worden (letterlijk, voor vertoning in een zaal, maar ook geplaatst in het kader van de filmgeschiedenis).

[VIII]

Want wij, die dit werk doen, conserveren geen mummies om toekomstige archeologen te plezieren; wij conserveren een kunst, een kunst die tot de opvoeringskunsten behoort ('arts du spectacle'), en pas daarna, in tweede instantie, studieobject is. De filmkunst is ook een werkelijke opvoeringskunst, die een contractuele verbintenis vooronderstelt tussen de toeschouwers en de geprojecteerde gebeurtenis op een ontmoetingsplek die deze verhouding mogelijk maakt en 'bioscoop' wordt genoemd. (Bestudeert men de termen van deze definitie goed, dan zal men moeten besluiten dat de televisie hier niet onder valt! Wij conserveren ook niet in eerste instantie voor de televisie, al

zal de televisie misschien vroeg of laat teruggrijpen naar wat nu geconserveerd is.)

Mijn geloofsbelijdenis luidt nog steeds dat film (en ook het filmfragment behoort daartoe) geconserveerd en gearchiveerd moet worden in een perspectief van spektakel. Als theaterman ben ik ervan overtuigd dat de werken uit het verleden slechts opnieuw tot leven kunnen komen in een actuele heropvoering. Dat is hun historische kracht. Door her-op-te-voeren voltrekt zich zoiets als een historische bezigheid, historisch werk.

Trouwens – en terloops – de plek waar deze heropvoering zich volvoert, de bioscoopzaal dus, begint hoe langer hoe meer ook een ‘historisch beladen plek’ te worden. Ook die plek voor de opvoering als levende gebeurtenis zullen we in de toekomst wellicht in de oorspronkelijke staat moeten gaan conserveren, dat wil zeggen vrijwaren tegen de ‘vooruitgang’ van de technologie. Het zal een anachronisme worden, films projecteren in een bioscoop; maar als we film als kunst van de twintigste eeuw willen bewaren voor de toekomst, dan zullen we dit anachronisme in zijn geheel moeten beschouwen als culturele erfenis. Doen we dat niet, laten we de film en zijn ‘apparatus’ opgaan in andere media en andere technologieën, dan zal het geen film meer zijn, maar iets anders. En dan zal de film definitief tot de kunsten van de twintigste eeuw behoren, als een ‘verloren kunst’.

Hiermee wil ik zeggen dat ik met nagenoeg dezelfde blik naar zo’n randverschijnsel als een fragment kijk als naar het geheel: film als kunstvorm van deze eeuw.

[1x]

Hoe deze fragment-films opnieuw vertoonbaar gemaakt kunnen worden, is een andere kwestie, waarover Peter Delpout zich reeds boog.⁶ Het is de ware kunst om de restjes opnieuw te gebruiken. Het is de kunst van de collage, de montage, van wat in meer geleerde zin ‘de parataxis’ genoemd wordt, en die dient uitgeoefend te worden met veel smaak en gevoeligheid voor het toevalselement en met liefde voor het recyclen (films als *LYRISCH NITRAAT* van Peter Delpout en mijn eigen *PINK ULYSSES* zijn voorbeelden van letterlijke recycling);

6. Zie de lezing die Peter Delpout te Bologna, in dezelfde context als mijn betoog, gehouden heeft: ‘Bits & pieces. De grenzen van het filmarchief’, in: *Versus* 2/1990, pp. 75-84.

allemaal gangbare benaderingen van het materiaal in vele hedendaagse kunstvormen. Dus ook daar kunnen we inspiratie zoeken en vinden. Een feit is dat de fragmenten, meer nog dan de volledige films, demonstreren dat de filmgeschiedenis volume heeft, in werking is, in beweging is. Geen mooi afgerond geheel. Naast de goed gekende en de afgebakende gebieden bevinden zich de *terrae incognitae*, naast het schijnbaar lineaire en continue is er het discontinue en het abrupte. Met als gevolg dat er misschien wel een ander besef kan ontstaan van het verleden van de film. Enerzijds een min of meer volledig kader, maar dan een ideëel kader, op papier (met bijvoorbeeld filmografieën), en anderzijds een werkelijkheid die een en al verbrokkeling laat zien. Of wat er van de volledigheid rest.

[x]

De cultivering van het fragment heeft ontegensprekelijk ook iets van het fetisjisme. Een fetisjisme dat zich ent op het corpus van de film – het lichamelijke – en eruit voortvloeit. Alsof we hier te maken hebben met de onbewuste laag van de filmgeschiedenis, allemaal symptomen, fragmenten die zich opdringen aan ons bewustzijn. Ik beken het dan ook zonder schaamte: de koestering van het fragmentarische is een vorm van fetisjisme. Doch het is een ongecompliceerd, een vreugdevol en tenslotte ook onontbeerlijk fetisjisme.