

Kunsten at bevare film

Da filmarkiverne var unge var det vigtigste for dem at få lagt hånd på så mange film som overhovedet muligt og man måtte se stort på kopiens tilstand. Men efterhånden har man kunnet gå over til næste fase, som ikke er mindre spændende, om end mere langsommelig og bekostelig. Foruden indsamlingen, der naturligvis aldrig stopper, men som er kommet i fastere rammer ved aftaler med producenterne, helliger arkiverne sig i stigende grad restaurering af filmene, således at de fremtræder i så autentiske udgaver som muligt.

I lange af de film, der ligger i alverdens filmarkiver, foreligger nemlig kun i lemlæstede versioner, klippede og forkortede, fordi ingen anden kunststarts værker er blevet så maltrakterede og skødesløst behandlet som film.

Men der er mange problemer involveret i filmrestaurering, og i de senere år er disse til konstant debat i filmarkivkredse. Under »Festival of Festivals« i Toronto i september sidste år havde man organiseret en serie, »Open Vault«, hvor der var lejlighed til at se en række genopstandne klassikere som *Way Down East*, *Peter Pan* (fra 1924), *Intet nyt fra Vestfronten*, *Becky Sharp*, *The Life and Death of Colonel Blimp* og vor egen *Jeanne d'Arc*, som i øvrigt blev seriens største publikumsattraktion. I tilknytning til serien var arrangeret en panel-diskussion om »The Art and Ethics of Film-preservation«. Og ved filmarkivernes kongres i Canberra i april i år havde man foranstaltet et tre-dages symposium over samme emne.

Der er to sider af filmbevaringen. Den tekniske og den redaktionelle. Om den tekniske kan der ikke opstå så megen uenighed. Teknisk skal man stræbe efter at fremstille kopier, hvor lyd og billede er så tæt på originalen og hvor følgerne af slid og beskadigelse fjernes så vidt som det overhovedet er muligt.

Det er i den redaktionelle filmbevaring, at problemerne ligger. Ved symposiet i Canberra fremlagde lederen af det australske filmarkiv, Ray Edmondson, således et forslag til en »Restoration Code«, hvori det hed:

»Redaktionel restaurering (eller rekonstruktion) er den proces, hvorved man manipulerer med elementer af bevaret filmmateriale og andre dele med henblik på at frembringe en ny version af en film, som mere tæt nærmer sig instruktørens oprindelige intension i continuity og præsentation, hvad enten denne version er en komplet og trofast gengivelse af den originale continuity eller præstation eller ej.« Omend man nok kan honorere de agtværdige intentioner bag dette forslag, må man nok have lov at finde det betænkeligt.

Men kompleksiteten i problemet kan må-



Lillian
Gish

ske bedst belyses ved en række eksempler. Det klassiske er naturligvis *Greed*, som da den nåede frem til premiere i New York i 1924 så langt fra opfyldte Stroheims intentioner. Men det er den *Greed*, som offentligheden så, ikke Stroheims drøm af en film.

I nyere tid kan man henvise til Viscontis *Ludwig*, som i instruktørens egen udgave varede 4 timer, men hvor release-versionen kun varede 2 1/2 time. Alle interesserede vil naturligvis til enhver tid gerne se såvel Stroheims som Viscontis first cut-versioner, men det var trods alt ikke dem, der nåede frem til offentligheden, og kan de derfor kaldes de originale versioner?

At det kan være problematisk at ophøje instruktørens intentioner som princip for en restaurering, belyses af to eksempler, som filmhistorikeren Raymond Borde fra »Cinémathèque de Toulouse« gjorde opmærksom på i Canberra.

Tyve år efter premieren på *Leve friheden* fra 1932 omredigerede Rene Clair sin film og fjernede i følge Borde alle de poetiske og irrationelle scener, som Clair fandt forældede, for at give sin film nyt liv og ramme smagen 20 år efter, at filmen var produceret. Er det ikke 1932-udgaven af »Leve friheden«, som bør være den definitive?

Bordes andet eksempel, som man nok bør tage med et gran salt, er *Åndeløs*. Godard overskred angiveligt den længde, som producenten havde dekretet. Han fik besked på at forkorte sin film, og for at provokere skar Godard med ved at klippe midt over i scener og sekvenser. Og det var i den form, at *Åndeløs* fængslede os dengang og inspirerede til et nyt filmsprog. Hvis man nu ville retablere en version i overensstemmelse med Godards oprindelige intentioner, ville man med Bordes ord simpelthen få en ordinær og banal gangsterfilm.

At genskabe film i overensstemmelse med instruktørens intentioner kan således meget vel blive en meget farlig procedure. Man væger sig ud på gyngende grund. Det første mål for film-restaurering må være at frembringe versioner så tæt på premiere-versio-

nen, som overhovedet muligt. Herfra kan man så bevæge sig videre mod de ideale tilstande, dvs. man har filmene i flere versioner, men det må først og fremmest blive til benefice for filmforskningen.

Når man f.eks. ved, at Griffith aldrig slap *Way Down East*, men blev ved med at rette i den lige til sin død, er det naturligvis vigtigt for Griffith-specialisterne at kende alle versionerne, fordi de fortæller noget om Griffith og hans forhold til sin kunst. For Truffaut-kendere er det naturligvis lige så vigtigt at kende begge Truffauts versioner af *Ung flugt*. Og på Det danske Filmmuseum vil vi selvfølgelig også bestræbe os på ikke blot at have premiere-versionen af *Ofelia kommer til byen*, men også den let omredigerede version, som Jon Bang Carlsen nogen tid efter premieren fandt frem til.

Men selv om man vil fastholde, at princippet for film-restaurering ikke kan inddrage instruktørens intentioner, men bør holde sig til autenticitet i forhold til premiere-versionen, slipper man ikke for at tage stilling til andre problemer. I 1920'erne og i den tidlige tonefilm var det således både i Hollywood og andre steder almindeligt at optage to eller flere negativer af en film. Et for det hjemlige marked og et eller flere for eksportversioner. Og disse negativer var naturligvis ikke identiske. Hvad der er den definitive version for det amerikanske marked er således nødvendigvis ikke den definitive version for alle os andre. Og hvad er f.eks. den definitive version af *Red River*, som blev optaget med to negativer af klart forskellige versioner, som Howard Hawks godkendte?

Ovenstående har kun skrabet overfladen af et problemkompleks. Går man med i detaljerne er der uendelig mange spørgsmål, som der skal tages stilling til. F.eks. med hensyn til brugen af tekster og stills i manglende pasager.

Og i den sidste ende er målet med enhver restaurering selvfølgelig at nå frem til film, som skal præsenteres for et publikum. Og med præsentationen dukker nye problemer op med hensyn til brugen af musik, som jeg tidligere har strejft, farverne, formatet og hvad angår stumfilm ikke mindst hastigheden, hvor man ikke mere kan følge de gamle tommelfingerregler om, at stumfilm fra før 1925 skulle vises med 16-18 billeder i sekundet og stumfilm efter 1925 med 24 billeder i sekundet. Bl.a. ved man nu, at nogle af Griffiths tidlige film er blevet vist med helt ned til 12 billeder i sekundet.

Der er således flere spørgsmål end svar på film-restaureringens felt. Men ligesom i livet er spørgsmålene oftere vigtigere end svarene. Og ikke mindst derfor er kunsten at bevare film så konstant fascinerende. Ib Monty