

Journal of Film Preservation

Revista de la
Federación Internacional
de Archivos Fílmicos

Published by the
International Federation
of Film Archives

Revue de la Fédération
Internationale
des Archives du Film



- Edition DVDs dans les Archives du film
- Entrevista con Manuel Martínez Carril
- Ghetto Theresienstadt 1942: the Message of the Film Fragments
- Harold Brown (1919 – 2008)



Caption????

FIAF Awards

Martin Scorsese (2001)
 Manoel de Oliveira (2002)
 Ingmar Bergman (2003)
 Geraldine Chaplin (2004)
 Mike Leigh (2005)
 Hou Hsiao-Hsien (2006)
 Peter Bogdanovich (2007)
 Nelson Pereira dos Santos (2008)

Illustrations credits and special thanks to:

Archives françaises du film- CNC, Paris
 British Film Institute, London
 Cinémathèque française / Musée du Cinéma, Paris
 Cinémathèque de la Ville de Luxembourg
 Cinémathèque québécoise, Montréal
 Cinémathèque suisse, Lausanne
 et André Chevailler, Lausanne
 Kinematek, Brussels
 Danish Film Institute, Kobenhavn
 Deutsches Filminstitut – DIF, Wiesbaden
 FIAF Archives, Bruxelles
 FilMOTEKA Narodowa, Warszawa
 Fondation Jérôme Seydoux-Pathé, Paris
 The Jewish Museum in Prague
 Národní Filmový Archiv, Praha
 Památník Terezín
 Svenska Film Institut - Kinematheket, Stockholm

Fédération Internationale des Archives du Film - FIAF

Rue Defacqz 1
 1000 Bruxelles / Brussels
 Belgique / Belgium
 T: (32 2) 538 30 65
 F: (32 2) 534 47 74
 jfp@fiagnet.org

Editorial

- 2 Cinémathèques cherchent public
Robert Daudelin

Open Forum

- 4 L'édition DVD dans les archives du film
Éric Le Roy
- 12 Cinématographe Reloaded
 Notes on the Fairground Cinema Project *Crazy Cinématographe*
Claude Bertemes
- 26 Musée du cinéma / Cinematek
Gabrielle Claes
- 31 Reinventing Ourselves In Programming. A Finnish Perspective
Antti Alanen
- Historical Column / Chronique historique / Columna histórica**
- 37 Cinemateca Uruguaya - Entrevista con Manuel Martínez Carril
Christian Dimitriu
- 59 Ghetto Theresienstadt 1942: The Message of the Film
 Fragments
Eva Strusková
- 80 Le fonds John E. Allen – Triangle à la Cinémathèque française :
 une histoire complexe, riche et encore à écrire
Marc Vernet
- 86 Fritz Lang's *Die Nibelungen*
 A Restoration and Preservation Project by Friedrich-Wilhelm-
 Murnau-Stiftung, Wiesbaden
Anke Wilkening
- 99 Le Giornate del Cinema Muto
Pierre Véronneau

News From the Archives / Nouvelles des archives / Noticias de los archivos

- 102 La Cinémathèque numérisée
Gabrielle Claes, Erik Martens
- 103 La Fondation Jérôme Seydoux – Pathé
Stéphanie Salmon

- In Memoriam**
106 Harold Brown (1919-2008)
Clyde Jeavons
- Publications / Publications / Publicaciones**
110 *Le Livre de mes rêves*
Jean Gili
- 115 *Cinema All the Time: An Anthology of Czech Film Theory and Criticism, 1908-1939*
Jan-Christopher Horak
- 119 *Caméras en lutte en Mai 68*
« Par ailleurs le cinéma est une arme... »
Michelle Aubert
- 121 *Clearance & Copyright: Everything You Need to Know for Film and Television*
Patrick Loughney
- 123 *As Cidades e os filmes. Uma biografia de Rino Lupu*
Malte Hagener
- DVDs**
125 *Addressing the Nation and We Live in Two Worlds (The GPO Film Unit Collection)*
Geoff Brown
- 128 *Lotte Reiniger: The Fairy Tale Films*
Marco de Blois
- 130 *The Battle of the Somme*
Donald McWilliams
- 134 **Publications Received at the Secretariat / Publications reçues au Secrétariat / Publicaciones recibidas en el Secretariado**
- 136 **FIAP Bookshop / Librairie FIAF / Libreria FIAF**

Journal of Film Preservation

Half-yearly / Semi-annuel

ISSN 1609-2694

Copyright FIAF 2009

FIAP Officers

President / Présidente

Eva Orbanz

Secretary General / Secrétaire générale

Meg Labrum

Treasurer / Trésorier

Patrick Loughney

Comité de rédaction

Editorial Board

Chief Editor / Rédacteur en chef

Robert Daudelin

EB Members / Membres CR

Eileen Bowser

Christian Dimitriu

Éric Le Roy

Hisashi Okajima

Correspondents/Correspondants

Paolo Cherchi Usai

Thomas Christensen

Clyde Jeavons

Roger Smither

Résumés

Eileen Bowser

Robert Daudelin

Christian Dimitriu

M. Beatrice Lenzi

Sever J. Voicu

Éditeur / Executive Publisher

Christian Dimitriu

Editorial Assistants

Catherine Surowiec

Baptiste Charles

Sever J. Voicu

Graphisme / Design

Meredith Spangenberg

Imprimeur / Printer

Artoos - Brussels

Cinémathèques cherchent public

Robert Daudelin

Editorial

The symposium for the congress in Buenos Aires will be "The *Cinémathèques* in Search of Their New Audiences", a word chosen in place of "film archives" as in the original name of our federation. As demonstrated in the programme for the symposium, we are asked to reflect on the public projection programmes, distribution, and validation of cinema. Why are we in need of a "new" public? Is the traditional public growing too old or less interested? Or is it meant that there is a new public, the generation who discover the cinema on DVD or television, that we should attract to our cinemas? Or, those who ask that the cinema be more than an amusement?

I am far from pretending to know the answers to these questions, even if their relevance does not escape me a little bit – but this also is "generational"! Nevertheless I have the feeling that the good response to the question is: "Let's continue to do what we've been doing all the time." Of course this does not forbid new approaches.

We are conscious that in future it may become very difficult to see classic cinema in its original environment. The film archives may be the only places where the spectacle of cinema will be preserved. Will we face the same problems as symphony orchestras: an elitist audience, and in consequence, an ageing audience? Or will we find the way to continue to present the works of cinema in all their diversity to a varied public? In 1995, the world's film archivists gathered in Paris were asked to report what they were doing for the Centennial of Cinema. Our colleague Edith Kramer, with her usual direct speech and humour, responded: "I am going to continue to do what I have done every day for some 20 years." What wisdom! What is going to bring

Le symposium auquel seront bientôt invités à participer les affiliés de la FIAF réunis à Buenos Aires pour leur 65e congrès porte un titre aussi explicite que provocateur : « The Cinémathèques in Search of Their New Audiences ».

Le titre lui-même mérite un certain questionnement. Les organisateurs du symposium ont délibérément, il va sans dire, choisi le terme « Cinémathèques » de préférence à celui d' « archives du film » qu'on retrouve dès sa création dans le nom de notre fédération. C'est donc, comme l'illustre d'ailleurs le programme du symposium, aux activités de diffusion, valorisation et programmation publique que l'on nous demande de réfléchir.

L'expression « in Search » quant à elle, qu'on peut traduire littéralement par « à la recherche », laisse supposer que les cinémathèques perdent, ou ont déjà perdu leur public et s'en cherchent un nouveau... Mais pourquoi donc les cinémathèques auraient-elles besoin d'un « nouveau » public? Leur public traditionnel vieillera-t-il trop vite (comme celui des concerts et des musées)? Ou serait-il devenu frileux? Ou moins curieux de fouiller l'histoire du cinéma en notre compagnie?

À moins que l'on veuille dire qu'à côté de ce public traditionnel (cinéphiles, chercheurs, gentils maniaques) de nos activités de projection, un nouveau public existe qu'il faut trouver moyen d'attirer dans nos salles. Si telle est la lecture qu'il faut faire de l'intitulé du symposium, il faudrait donc de toute urgence essayer d'identifier ce nouveau public : la génération montante qui découvre le cinéma sur dvd, sur postes individuels de consultation ou sur les chaînes thématiques du câble? Ou ceux, à l'inverse, qui demandent désormais au cinéma d'être plus qu'un divertissement?

Loin de moi la prétention de connaître la réponse à ces questions, même si leur pertinence m'échappe un brin – mais ça aussi, c'est « générationnel »! Je n'en ai pas moins le sentiment que la bonne réponse à la question est... « Continuons à faire ce que nous faisons de tout temps » En d'autres mots, comme l'écrivait le poète, il y a déjà quelques siècles : « Défendre et illustrer l'histoire du cinéma ». (Ce qui n'interdit évidemment pas les approches nouvelles et les expériences audacieuses, tel ce Crazy Cinématographe luxembourgeois dont il est question plus loin dans ce numéro).

Nous sommes tous conscients que dans un avenir rapproché il sera très difficile de voir le cinéma classique (au sens large : Scorsese et Kaurismaki, Desplechin et Cronenberg sont inclus) dans son environnement d'origine. Les cinémathèques, comme nous nous le rappelons depuis bon nombre d'années, seront les seuls lieux où le spectacle cinématographique sera conservé et où l'expérience du cinéma sera encore possible. Quel sera alors le public convié? Ferons-nous face aux mêmes problèmes que les orchestres symphoniques : clientèle élitiste du fait du prix des places et,

us a new public is to pursue our mission of showing the works of cinema. Everything else is only conjecture.

El encuentro para el congreso de Buenos Aires se titulará «Las cinematecas en busca de su nuevo público». Se ha escogido, pues, llamarlas cinematecas, en lugar de «archivos filmicos», como figura en la forma original del nombre de nuestra federación. El simposio nos exige que reflexionemos sobre los programas de proyecciones y la distribución y vigencia del cine para el público. ¿Por qué necesitamos un público «nuevo»? ¿Acaso el público tradicional está envejeciendo o su interés está mermando? ¿O, en cambio, significa que hay un público nuevo, es decir, la generación que descubre el cine en DVD o en la televisión, al que debemos atraer a los cines? ¿O se trata de quienes reclaman que el cine sea algo más que un entretenimiento?

El autor no tiene la pretensión de conocer las respuestas a estas preguntas, aunque tiene plena conciencia de su importancia (y también ése es un rasgo «generacional»). De todos modos, tiene la impresión de que la respuesta adecuada es: «Sigamos haciendo lo que hemos hecho hasta ahora.» Lo cual, por supuesto, no descarta nuevos acercamientos.

Somos conscientes de que en el futuro probablemente sea cada vez más difícil ver cine clásico en su ambiente original. Quizá los archivos filmicos acaben siendo los únicos lugares en que sobreviva el cine como espectáculo. ¿Tendremos el mismo problema de las orquestas sinfónicas: un público de élite, es decir, que va envejeciendo? ¿O, en cambio, encontraremos la manera de seguir presentando las obras cinematográficas en toda su variedad a un público diversificado?

Cuando los archiveros filmicos se reunieron en París en 1995, se les pidió que relataran qué estaban haciendo para el centenario del cine. Nuestra colega Edith Kramer contestó, como acostumbra hacerlo, con franqueza y humor: «Seguiré haciendo lo estoy haciendo cada día desde hace unos veinte años.» ¡Qué sabiduría! Lo único que podrá atraer un público nuevo es continuar nuestra misión de exhibir obras cinematográficas. Todo lo demás es mera conjetura.

par voie de conséquence, vieillissement de l'auditoire? Ou trouverons-nous l'art et la manière de continuer à présenter les œuvres du cinéma dans toute leur diversité à un public varié autant qu'exigeant?

En 1995, à la suggestion de Jack Lang, alors ministre français de la Culture, Serge Toubiana avait réuni à Paris des archivistes du film du monde entier qui, à tour de rôle, devaient informer l'assemblée de ce qu'ils allaient faire pour le Centenaire du cinéma. Notre collègue Edith Kramer, avec son franc parler et son humour habituel, avait répondu : « Je vais continuer à faire ce que je fais chaque jour depuis une vingtaine d'année »! Et si Edith participait au symposium de Buenos Aires, elle ferait sans doute la même réponse à la question inscrite dans son intitulé. Quelle sagesse! Ce qui va nous ramener un nouveau public, c'est notre entêtement à poursuivre notre mission d' « exposition » des œuvres du cinéma de toutes les époques et de tous les horizons. Tout le reste n'est que conjoncture!

L'édition DVD dans les archives du film

Eric Le Roy

Open Forum

A report on the results of the questionnaire conceived by the author and Robert Daudelin and circulated by the FIAF Secretariat to its members and associates.

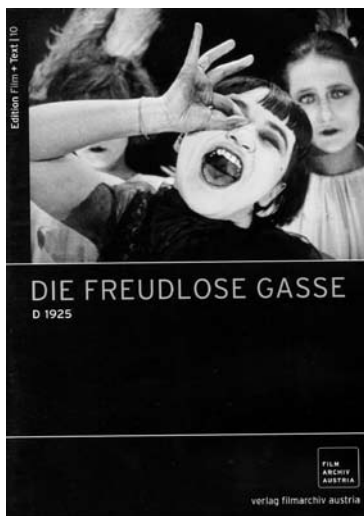
Responses were received from 53 of the 150 archives questioned, and 17 of those respondents reported no production of DVDs and no collaboration in DVD releases. Therefore, 36 responses could be analyzed [a list is in footnote 2]. All the following results are from this total. We note that 3 negative respondents nevertheless had comments (Tokyo, Sarajevo, Rochester). Some responses were ambiguous or incomplete enough to make precise analysis difficult.

Of the 36 responses, 30 archives have a policy of producing DVDs: the first one occurred in 1999, and a peak was reached in 2005 with 7 archives launching a programme. Six archives have produced DVDs but without a defined policy, that is, they collaborated with external companies for specific projects, on a case-by-case basis. Several affiliates (Rome, Paris) have restored films in collaboration with the rights-holders, who retain their role as the distributors of the DVDs, while Stockholm, which has no policy of DVD production, did release a set of 6 silent Swedish films with the agreement of the rights-holders. The number of DVDs produced by each archive ranges from 1 to 36, with an average of 3 per year: altogether, nearly 900 titles. The criteria for film selection were in the FIAF spirit, with a clear majority for films representative of their collections (25), of the national heritage (27), and a few for films of the international heritage (10). Various specific approaches to film selection

Généralités

Le questionnaire, conçu par moi-même et Robert Daudelin, en français, anglais et espagnol a été adressé à l'ensemble des membres et associés de la FIAF par Christian Dimitriu du Secrétariat de la Fédération.

Le questionnaire proprement dit (voir annexe) comprenait 11 questions générales, des sous-rubriques et une section pour les commentaires. Il était possible de joindre à la réponse de ce questionnaire des catalogues, des DVD, des compléments documentaires. Seuls, 6 des répondants ont fait cette démarche : la Cinémathèque Royale de Belgique, la cinémathèque Suisse, Slovak Film Institute (Bratislava), le British Film Institute (Londres), Cineteca Nazionale (Rome), Jugoslovenska Kinoteka (Belgrade).



Les questions ont été posées afin de faire ressortir les orientations principales, c'est-à-dire les grands thèmes. D'ailleurs certaines questions ont eu un taux de réponse extrêmement faible, et il n'aurait pas été judicieux d'y répondre avec trop de détail. Certains questionnaires ont été remplis partiellement, ce qui explique une apparente incohérence de certains chiffres.

Taux de réponses

Sur environ 150 envois, nous avons reçu 53 réponses. Etant donné le nombre d'adresses mail classant les courriers électroniques dans les « spams », cela constitue un taux de réponses effectif d'environ 30 %. On peut considérer ce pourcentage comme satisfaisant si l'on tient compte de la difficulté à remplir le questionnaire qui nécessitait quelques recherches et réflexions.

Précisons que nous avons adressé ces envois dans les trois langues officielles de la Fédération. Il y a eu 19 réponses en anglais, 13 en français, 4 en espagnol. Sur la représentation géographique, l'Europe est représentée par 42 archives, l'Asie 4, le Continent américain 7.

Parmi les 53 réponses, 17 institutions ne produisent pas ou ne collaborent pas à des éditions de DVD¹. Donc, ce sont 36 réponses qui ont été en mesure d'être analysées, et tous les résultats suivants ne concernent que ce total². À noter que trois réponses négatives comportent néanmoins un commentaire (Tokyo, Sarajevo, Rochester).

Les répondants

Il apparaît très clairement que les affiliés de la FIAF, quels que soient leur

represent the individual nature of an archive's policies.

The majority of archives released on DVD films that had been restored, either previous to the release, or specifically for the release. Twenty archives added subtitles to insure a larger distribution. The archival entrance into the DVD market began with those archives having collections in the public domain (26 archives) or which obtained a right from private owners (21), the best example being Rome, which has been formally assigned to care for film rights of the Italian film heritage.

Twenty-three institutions control the technical and artistic production of the DVDs, either to insure the quality of the film material used or also to be involved with the whole production, including design, texts, etc., or to share responsibility for these with the rights-holder. It must be emphasized that in all cases the archive retains full control over the archival materials to be used for the transferal. As for distribution, it is evolving.

Three-quarters of the respondents had much to say on this subject, because whether the distribution is to be commercial, non-commercial, national, or international, for sale on site or by external distributors or even by Internet is of great importance for a return on the investment.

A very large majority of responding archives want to promote their collections by way of DVDs, to produce the tools for research, to allow a diverse public to access their heritage. Some archives want to make known obscure national cinemas or film productions in minor languages.

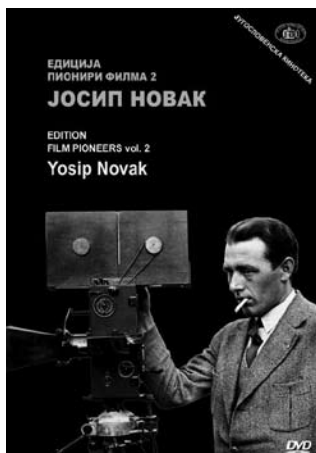
The compilers of this survey believe that FIAF should collect all the data on the publication of DVDs by its members, and promote the international publication policy by a rubric on the federation's website, with a link to each archive. The domain should not be left entirely to the private producers.

statut et leurs objectifs ont marqué de l'intérêt pour le questionnaire, et en conséquence pour la production de DVD. Cependant, la qualité des réponses diffère beaucoup d'un affilié à un autre : certains ont été clairs et précis, d'autres plus flous. Par exemple, quelques uns sont très ambigus sur certains points : aucune réponse n'a été donnée sur le type de distribution, ou le financement de la production, avec parfois des réponses contradictoires.

Par contre, il est important de souligner la rigueur et la qualité de quelques affiliés qui ont commenté les réponses et joint de la documentation.

La politique éditoriale

Sur les 36 réponses positives, 30 archives ont indiqué avoir une politique éditoriale : la première depuis 1999, bien avant le développement de ce support qui atteint son pic en 2005 avec 7 archives qui se lancent dans l'édition. Six archives éditent des DVD, mais sans politique éditoriale définie, notamment celles qui collaborent avec des éditeurs extérieurs sur des projets précis, au cas par cas.



Plusieurs affiliés (notamment la Cineteca Nazionale, Rome, les Archives françaises du film, Paris) soulignent à juste titre leur travail de restauration de films avec les ayants droit, qui assurent eux-mêmes la diffusion commerciale qui est de leur responsabilité³. À l'inverse, cas unique, The Swedish Film Institute, qui n'a pas de ligne éditoriale fixe, a édité et diffusé un coffret avec six films muets suédois en collaboration avec les ayants droit.

Le nombre de DVD édités par un varie d'une archive à l'autre, d'une politique éditoriale à l'autre: de 1 à 36, avec une

moyenne de 3. Ainsi, depuis le lancement du nouveau support, l'ensemble des archives et cinémathèques ayant répondu au questionnaire totalisent près de 900 titres. Cette politique s'inscrit dans une continuité pour 8 archives qui avaient précédemment publié des vidéocassettes, tandis que 27 institutions n'avaient jamais utilisé la vidéo comme moyen de diffusion.

Concernant les critères d'édition, les archives se maintiennent dans l'esprit de la FIAF, avec une nette majorité pour les films représentatifs de leurs collections (25), du patrimoine national (27) et peu pour les films représentatifs du patrimoine international (10).

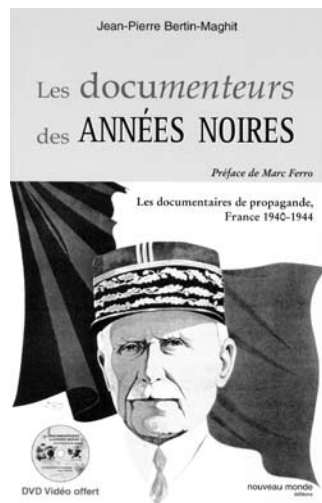
On retrouve cependant d'autres approches plus spécifiques à l'identité de l'institution : par exemple la **Cinémathèque de Bretagne** édite et met en forme des documents et films amateurs, la **Scottish Screen Archive**, **National Library of Scotland** n'édite que des titres avec un marché potentiel, le **Danish Film Institute** a employé des fonds spécifiques qui leur ont été versés pour une série de films muets danois pour un public ciblé, celui des étudiants, universitaires et chercheurs, dans un esprit analogue du **Norwegian Film Institute** avec les grands classiques pour la jeunesse. Le **Filmmuseum München** édite quant à lui des films oubliés,

Le **Narodni filmovy archiv** des Videoart et l'**Austrian Film Museum** n'édite que les films sans potentiel commercial. Dans un tout autre genre, Le **Israeli Film Archive – Jerusalem Cinematheque** produit et édite deux à trois courts métrages réalisés dans le cadre d'ateliers avec de jeunes élèves.

L'autre enseignement de ce questionnaire est que le documentaire domine de peu la fiction sur l'ensemble des éditions (30 pour 28) et que les montages thématiques représentent l'activité de 17 institutions pour mettre en valeur leurs collections.

Restauration et édition

Une seule institution reconnaît ne pas restaurer de film spécialement pour l'édition de DVD, tandis qu'une majorité des membres de la Fédération précise éditer exclusivement des films restaurés et 18 d'entre eux nous ont signalé des projets de restauration spécifiques en vue d'une édition DVD. Pour deux d'entre elles, il s'agit d'un travail sur le long terme comportant une chaîne très claire visant à éditer l'ensemble d'un corpus, comme les films du fonds Albert Kahn (**Musée Albert Kahn**) ou des productions Albatros (**Cinémathèque française**). A noter qu'une majorité des institutions a mentionné travailler sur des films précédemment restaurés et ne nécessitant pas d'intervention technique particulière. Concernant le sous-titrage en vue d'une diffusion plus large, 20 archives y ont recours et 11 non.



L'intervention de l'institution dans le circuit éditorial du DVD provient essentiellement du fait qu'elles ont des collections de statut public⁴ (26 archives contre 6) ou ont obtenu un droit provenant de privés⁵ (21 pour 6), le meilleur exemple provenant de la **Cineteca Nazionale** (Rome) qui a été formellement nommée afin de gérer des droits de films commerciaux du patrimoine cinématographique italien, ce qui a permis l'édition de films de Ermano Olmi ou Bernardo Bertolucci.

Édition, production, diffusion et direction artistique

Vingt-trois institutions sur neuf contrôlent la production technique et artistique, et chacune à leur manière, selon le projet, apportent leur savoir-faire. Il peut seulement relever de la qualité du matériel mis à disposition, être présent du début à la fin de la chaîne artistique et technique jusqu'au design et à la composition des textes critiques et

historiques du livret, partager les responsabilités avec un ayant droit selon des critères différents. Mais il est important de souligner que l'institution a systématiquement la responsabilité de la qualité de l'élément filmique mis à disposition, soit sur support photochimique, soit en fournissant un master numérique réalisé dans l'institution ou sous son contrôle. Pour ce qui est de la réalisation de bonus, la situation est mitigée : il y a presque autant de production interne que de sous-traitance. Cela correspond aux organismes pouvant assurer ce type de prestation, souhaitant maîtriser les coûts et la conception intellectuelle des DVD.

Par contre, du côté de la diffusion, il faut noter son évolution : une grande majorité (les trois quarts) des réponses au questionnaire sont très parlantes car la distribution commerciale, non-commerciale, nationale et internationale, la vente sur place, par un distributeur privé et même par internet sont primordiales. Par ces choix et ces positionnements, les archives qui produisent des DVD ont une action importante de diffusion par tous les moyens, et s'appuient sur des structures permettant un retour sur leurs investissements, quelle que soit la typologie des œuvres.

Dans le même esprit, les projets d'édition s'inscrivent sur la durée et quasiment toutes visent à créer une continuité dans la collection. On trouve ainsi des projets sur les pionniers du cinéma (**Jugoslovenska Kinoteka, Deutsches Filminstitut DIF, Danish Film Institute, Norwegian Film Institute**), sur le cinéma national ou international (**Cineteca del comune di Bologna, Slovak Film Institute, Cinémathèque de Bretagne, Danish Film Institute, Cinémathèque de la Ville de Luxembourg, Filmoteca Española, Israeli Film Archive – Jerusalem cinemathèque, Cinémathèque française, Cinemateca Nacional del Ecuador, Cineteca Nazionale (Rome), Cinémathèque de Toulouse**), les collections documentaires ou thématiques de l'archive (**Musée Albert Kahn, Cinémathèque de Bretagne, Cinémathèque Royale de Belgique, Irish film institute, Deutsches Filminstitut DIF, Scottish screen archive, National Library of Scotland, National audiovisual Archive-Finlande, Cinémathèque Suisse, European Foundation Joris Ivens, Narodni filmovy archiv, Cinematheque of Macedonia, Norwegian Film**), les événements régionaux ou nationaux (**Cinémathèque de Bretagne, Cinémathèque Royale de Belgique, Deutsches Filminstitut DIF, Scottish screen archive, National Library of Scotland, Cinémathèque Suisse, Filmoteca Española**) ou le travail de restauration de l'institution (**Archivo de Imágenes en Movimiento**). D'autres membres de la FIAF attendent de monter des projets extérieurs (**Archives françaises du film, Bundesarchiv Filmarchiv Berlin, The Swedish Film Institute**).

Dans une très large majorité, les institutions souhaitent, par l'intermédiaire

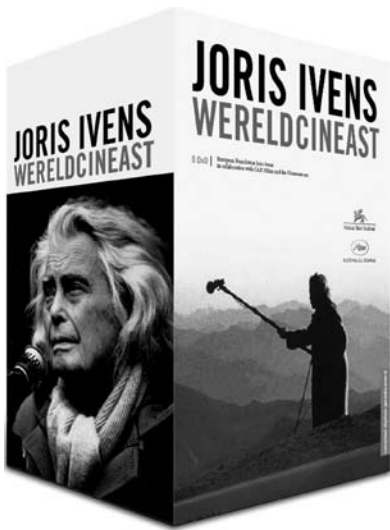
PROPOSTA 1.

BOX ESTERNO (costina di spessore indicativo)

FACCIATA DVD digipack

FACCIATA libretto





du DVD, promouvoir les collections de l'institution (22 réponses), établir des outils de recherche permettant à des publics diversifiés d'accéder aux collections patrimoniales (26 réponses) et très peu commercialiser et rentabiliser les travaux de restauration menés par l'Archive (10 réponses). Quelques archives mettent fortement en avant le souci de faire connaître très largement la production nationale : ce point de vue est souvent partagé par des archives de pays avec une production peu connue comme le **Slovak Film Institute**, ou des pays pour lesquels la langue peut être un handicap à la diffusion des œuvres (**Danish Film Institute**). À l'inverse, certaines collections comme celles du **BFI** se définissent par la promotion de sa collection et de l'ensemble de l'activité de l'établissement, et pas seulement de l'archive. Par exemple, le BFI édite à la fois des compilations de documentaires anglais, mais aussi des œuvres du patrimoine international⁶.

Pour ce qui est du choix des titres et de la politique éditoriale menée, elle est le plus souvent sous l'autorité d'un comité éditorial (conservateurs, archivistes, documentalistes), et plus rarement le travail d'un seul directeur. Il est donc tout à fait naturel que la majorité des réponses sur le financement mettent en avant la production interne (29 réponses sur 3), mais aussi des financements publics (22 réponses) et finalement peu de production privée (16), néanmoins non négligeable.

Pour conclure, notre questionnaire a appelé plusieurs commentaires et réflexions de la part des répondants :

- L'activité éditoriale de DVD à la FIAF semble essentielle et primordiale, la restitution aux publics du travail des cinémathèques est une question importante, la transmission (de la partie transmissible) des actions menées est fondamentale pour les collectivités qui financent.
- En matière d'archives, l'édition DVD (ou autre support) peut espérer durer un peu plus longtemps que dans l'exploitation classique des longs métrages de fiction contemporains.
- Pour le public des cinémathèques régionales, il semble avoir le besoin de « posséder » les documents ; il ne se satisfait pas d'une simple consultation en VOD. Par contre le téléchargement en vue de la confection d'un corpus d'images à finalité personnelle semble intéresser une partie dudit public.
- Ce questionnaire sur les DVD est le premier chapitre d'un livre à écrire, qui concerne la révolution digitale et particulièrement le risque pour les Archives de devenir un lieu de stockage à disposition des ayants droit. Dans le même temps, c'est aussi l'opportunité de contribuer à la préservation et la diffusion de l'héritage culturel mondial.
- Il serait souhaitable que la FIAF collecte toutes les données sur l'édition de DVD par les membres et valorise cette politique éditoriale internationale par une rubrique sur le site internet de la Fédération, avec un lien vers chaque archive. Il est important et indispensable de ne pas laisser ce domaine aux seuls éditeurs privés.

1 Centro Galego de Artes da Imaxe – A Coruna ; Filmoteca de Catalunya – Barcelone ; China Film Archive – Beijing ; Archives nationales d'Arménie – Erevan ; Hong Kong Film Archive – Hong Kong ; Cinemateca Portuguesa – Lisbonne ; Slovenian Cinematheque – Ljubljana ; Arhiv Republike Slovenije – Ljubljana ; Forum des Images – Paris ; Cinémathèque de Nice ; Arquivo Nacional – Rio de Janeiro ; George Eastman House – Rochester ; Kinoteka Bosne i Hercegovine – Sarajevo ; The National Museum of Modern Art – Tokyo ; Museo Nazionale del cinema – Torino ; Film Reference Library / Cinematheque Ontario – Toronto ; Filmoteka Narodowa - Warszawa

2 Jugoslovenska Kinoteka – Belgrade ; Bundesarchiv Filmarchiv – Berlin ; Lichtspiel Kinemathek – Bern ; Cineteca del comune di Bologna – Bologne ; Musée Albert Kahn – Boulogne ; Slovak Film Institute – Bratislava ; Cinémathèque de Bretagne – Brest ; Cinémathèque Royale de Luxembourg – Bruxelles ; Fundacion Cinemateca Argentina – Buenos Aires ; Irish Film Institute – Dublin ; Deutsches Filminstitut – DIF – Frankfurt ; Scottish Screen Archive/National library of Scotland – Glasgow ; National Audiovisual Archive – Helsinki ; Israeli Film Archive – Jérusalem ; Danish Film Institute – Copenhague ; Cinémathèque Suisse

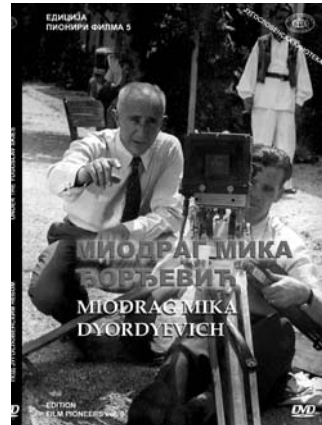
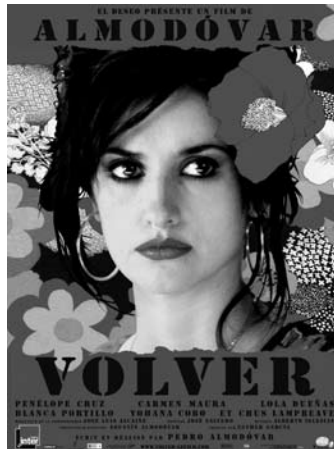
– Lausanne ; The British Film Institute – Londres ; Cinémathèque de la Ville de Luxembourg ; Filmoteca Espanola – Madrid ; Cinémathèque Québécoise – Montréal ; Filmuseum München – München ; European Foundation Joris Ivens – Nijmegen ; Norwegian Film Institute – Oslo ; Cinémathèque française – Paris ; Archives françaises du Film – Paris ; Narodni Filmovy Archiv – Praha ; Cinemateca Nacional del Ecuador – Quito ; The National Film Archive of Iceland – Reykjavik ; Cineteca Nazionale – Roma ; Archivo de Imagenes en Movimiento – San Juan ; Cinematheque of Macedonia – Skopje ; Swedish Film Institute – Stockholm ; Cinémathèque de Toulouse ; IVAC – Instituto Valenciano de Cinematografia – Valencia ; Filmoteca Vaticana – Vaticano ; Osterreichisches Filmmuseum – Wien.

3 Pour la Cineteca, par exemple : “Cinema for ever” (Pasolini *Il Vangelo secondo Matteo*, De Sica *La ciociara*, De Santis *Non c'è pace tra gli ulivi*, Antonioni *L'avventura*), édité par Mediaset qui a contribué aux projets de restauration, les collections “Lux Film” (*Riso amar*, De Santis, *Senso*, Visconti), “Surf Film” (*Matrimonio all'italiana*, De Sica), Criterion (*Amarcord*, Fellini), Ripley's Film (*Un americano a Roma* and *Le avventure di Casanova*, Steno; *Avanti a lui tremava tutta Roma*, Gallone, *Per un pugno di dollari*, Leone, etc.); *L'albero degli zoccoli*, Olmi a été édité par la RAI. *Il gattopardo* (Visconti) par la Titanus, etc. Pour Les Archives françaises du film, au moins 200 titres ont été édités sous les labels de Gaumont, Studio canal image, Editions René Chateau, Pathé, TF1 production, Criterion, ARTE video, Carlotta, etc.

4 État, collectivités territoriales, dons, domaine public...

5 Associations, fondations, sociétés de production qui ont cédé leurs droits à l'institution.

6 Par exemple : *Orphée* (Jean Cocteau, 1950), *La Kermesse héroïque* (Jacques Feyder, 1935), *Cry of the city* (Robert Siodmak, 1948), *Theorem* (Pier Paolo Pasolini, 1968), etc



Relación sobre las respuestas a un cuestionario elaborado por el autor y Robert Daudelin y difundido por el Secretariado de la FIAF entre sus miembros y asociados

De los 150 archivos encuestados, 53 contestaron y 17 de éstos afirmaron que no producían DVD ni colaboraban con ediciones en DVD, aunque tres de ellos adjuntaron comentarios (Tokio, Sarajevo, Rochester). Se analizaron, pues, 36 respuestas (cuya lista se encuentra en la nota 2); algunas eran ambiguas o incompletas, lo cual dificultó un análisis preciso.

Treinta de los 36 archivos producen DVD, el primero desde 1999 y el número máximo se alcanzó en 2005, cuando se agregaron siete archivos. Seis archivos han producido DVD, sin una política definida, es decir, en colaboración con compañías externas para proyectos específicos. Varios afiliados (Roma, París) han restaurado películas con los titulares de los derechos, quienes se han reservado la distribución de los DVD. En cambio, Estocolmo, que no tiene un programa de producción de DVD, ha publicado seis películas mudas suecas con el acuerdo de los titulares de los derechos. El número de los DVD producidos oscila entre uno y 36, con un promedio de 3 por año y un total de alrededor de 900 títulos. Los criterios con los que fueron seleccionadas las películas están en sintonía con el espíritu de la FIAF: predominan las películas representativas de sus colecciones (25) y del patrimonio nacional (27); el patrimonio internacional está menos representado (10). La naturaleza específica de las políticas de cada archivo se refleja en la selección de las películas.

La mayoría de los archivos han publicado DVD de películas restauradas, a veces ya antes de la publicación, otras específicamente para ésta. Veinte archivos agregaron subtítulos para alcanzar una distribución más amplia. Ingresaron antes en el mercado de los DVD los archivos que tenían colecciones de público dominio (26) o que obtuvieron los derechos de sus titulares (21); el mejor ejemplo es el de Roma, al que se le ha encomendado formalmente el cuidado de los derechos filmicos del acervo italiano.

Questionnaire DVD

Le marché du DVD est devenu un véritable bien de consommation depuis 1998 et s'est démocratisé dans de nombreuses archives et cinémathèques. Compte tenu de ce développement très rapide, il nous a semblé qu'un travail statistique était à mener au sein de la FIAF afin d'établir des comparaisons entre les différents pays et d'étudier la nature des collections et la politique éditoriale menée.

Retour du questionnaire à : Eric Le Roy, CNC-Archives françaises du film, 7 bis rue Alexandre Turpault, 78390 Bois d'Arcy.

Vous pouvez également retourner le questionnaire par courriel:
Eric.Le_Roy@cnc.fr

Si vous ne produisez ou n'éditez pas de DVD, merci de nous retourner le questionnaire en nous le précisant.

Personne à contacter concernant ce rapport :
Date :

IDENTIFICATION DE VOTRE INSTITUTION

Nom de l'institution :
Ville :

Votre institution (ou son institution mère) a-t-elle une activité éditoriale en matière de DVD ? Oui Non

Si oui, depuis quand ? _____

nombre de DVD édités (total) : _____

nombre de DVD édités par an : _____

Aviez vous précédemment une politique d'édition de cassettes vidéo ?
Oui Non

Sous quels critères les films sont ils choisis ?

- films représentatifs de vos collections
- films représentatifs du patrimoine national
- films représentatifs du patrimoine international
- autres (préciser) : _____

Quels genres sont représentés ?

- Documentaires
- Fictions
- Montages thématiques

Quels sont les films spécialement restaurés en vue de leur édition en DVD ?

Effectuez-vous des travaux de sous-titrage ? Oui Non

Quels fonds et collections sont recensés dans le catalogue DVD ?

Le catalogue est :

- Encyclopédique : la plupart des domaines y sont représentés.
Oui Non
- Uniquement fiction Oui Non
- Uniquement documentaire Oui Non

Veintitrés instituciones controlan la producción técnica y artística de los DVD, para asegurar la calidad del material filmico usado o se involucran en todo el proceso productivo, en el proyecto, los textos, etc., o comparten responsabilidades con los titulares de los derechos. Hay que destacar que en todos los casos el archivo conserva pleno control de los materiales que deben ser usados para la transferencia. Se observa una evolución en lo que atañe a la distribución. Tres cuartos de las respuestas se expresan al respecto: tiene gran importancia para recuperar la inversión saber si la distribución debe ser comercial o no, nacional o internacional, o si la venta se hace en el sitio, a través de distribuidoras externas o hasta por internet.

Una amplia mayoría de respuestas indican que los archivos desean promover sus colecciones a través del DVD, producir instrumentos para la investigación o facilitar el acceso del público a su patrimonio. Algunos archivos se esfuerzan por difundir cines nacionales poco conocidos o producciones filmicas en lenguas minoritarias.

Los redactores de esta encuesta están convencidos de que la FIAF debe reunir todos datos referentes a la publicación de DVD por parte de sus miembros y promover una política internacional de publicaciones en el sitio de la federación con un link hacia cada archivo. Su posición consiste en no abandonar completamente el campo para dejarlo en manos de los productores privados.

Le statut des collections est :

- public (État, collectivités territoriales, dons, domaine public...)

Oui	Non
-----	-----
- privé (associations, fondations, sociétés de production qui ont cédé leurs droits à l'Archive)

Oui	Non
-----	-----

La Production technique et artistique est-elle intégralement sous le contrôle de l'institution ?

Oui	Non
-----	-----

Si non, définir brièvement ce qui relève de la responsabilité de l'Institution :

Préciser le type de diffusion :

- | | | |
|---------------------------|-----|-----|
| Commerciale | Oui | Non |
| Non commerciale | Oui | Non |
| Nationale | Oui | Non |
| Internationale | Oui | Non |
| Vente sur place | Oui | Non |
| Vente par un distributeur | Oui | Non |
| Vente sur Internet | Oui | Non |

Réalisez-vous des bonus ?

- | | | |
|--------------|-----|-----|
| En interne | Oui | Non |
| Sous-traités | Oui | Non |

Quels sont vos projets ?

Quelle est la vocation du catalogue DVD ?

- de promouvoir les collections de l'institution
- d'être un outil de recherche permettant à des publics diversifiés d'accéder aux collections patrimoniales.
- de commercialiser et rentabiliser les travaux de restauration menés par l'Archive.

Qui décide de la ligne éditoriale du catalogue ?

Comment est financée la production de DVD ?

production interne (budget, personnel, matériel...) Oui Non
autres sources de financements :

- financements publics Oui Non
- financements privés Oui Non

Vous pouvez joindre à ce questionnaire : catalogue d'édition, exemples de DVD de la collection de l'Archive.

Vos commentaires :

Cinématographe Reloaded

Notes on the Fairground Cinema Project *Crazy Cinématographe*

Claude Bertemes

Open Forum

In July 2001, after his departure from the office of President of the United States, Bill Clinton moved into new premises on the top floor of a high-rise building on 125th Street in Harlem, New York. Almost 2 000 people gathered to hold a street party to welcome their new neighbour. Clinton sang like a soul star and spoke with a soft gospel voice about Louis Armstrong and Duke Ellington; the Boys Choir of Harlem interpreted Ellington's "Take the A Train". The uninhibited party atmosphere was disturbed only by loud protest songs and Black Power slogans from the New Black Panther Party, a paramilitary group rejecting Clinton's choice of Harlem.

Since then, the Clinton-in-Harlem episode has served as a code for that urban sociological process known as "gentrification", in which the existing population of a residential district is replaced by higher-status "gentrifiers". *Mutatis mutandis*, and with only slight polemical overstatement, the category of gentrification can likewise be applied to the transformation of the social structure of early cinema's public – from its "contemporary phase", the popular culture heyday of 1895 to 1914, through its period of being largely forced from the collective field of vision by classical narrative cinema, to its late revival, rehabilitation, and ennoblement by prominent specialist audiences.

Blank Patches in an Italian Painting

The decisive tipping point in the process of gentrification undergone by early cinema can be dated with relative precision to that legendary 1978 FIAF Congress in Brighton, at which film production from 1900 to 1906 was rediscovered before a Congress public whose collective profile encompassed both film scholarship and film archiving. Over the next few years, the happy circumstance of the conjunction of historiographic and practical, archival competencies was the catalyst for a rapid increase in research activity, the institutionalization of academic networks (such as the Domitor group), and the incorporation of early cinema into the restoration work of the film archives. This ultimately smoothed the way for consistent and professional methods of showing early cinema works.¹ A continent, having been almost *terra incognita* for decades, was now charted anew and made accessible.

This renaissance of early cinema has since become marked by pronounced efforts in quality and standardization, clearly as a reaction to the neglect shown towards it over many years. Presentation standards are defined, safeguarded academically, and tried out at specialist

.....
¹ The traditional practice of showing films in archive cinemas was, to put it mildly, shoddy until then. Early cinema, in a gesture characterized by helplessness, was scheduled largely as disparate *bric-à-brac*. In a workshop at the FIAF Summer School 2007 in Bologna, Eric de Kuyper mentioned the amazingly indolent reaction of the old guard of film archive directors when he referred to the lack of copy colouration.

festivals. They are oriented towards the central idea of reconstructing the original film experience. In this way, the festivals Le Giornate del Cinema Muto (Pordenone) and Il Cinema Ritrovato (Bologna) developed into internationally significant platforms for early cinema whose intellectual ambition (in relation to retrospective concept and programme composition),² technical care and attention (with regard to copy restoration and projection quality), and excellence of performance (with regard to musical accompaniment) guaranteed the hoped-for “Great Leap Forward”.



Reawakening early cinema. *Le Réveil de Chrysis* (Chrysis Waking), France c. 1897/99.



Theatre of the Little People. “Paine’s Bioscope Show”, Yarm Fair in Yorkshire, 1909.

However, in a painting of this kind with replicative aspirations, which tries to redraw the apparatus of early cinema³ with precisely made and highly nuanced brushstrokes, the overlooked patches catch the eye even more strikingly. The two areas in question are as extensive as they are central: the original presentation practice of early cinema is replicated neither in its *performative* quality as a theatrical and gestural apparatus, nor in its *sociological* quality as a mass medium and component of popular culture.

Camera Obscura of the Senses

The performative reductions evident in the now customary mode of presentation are striking: early cinema is generally shown in a standardized contemporary movie theatre (often a cinematheque), usually as a marginal part of a wide-ranging cinematic programme. The projection apparatus (projectionist, projector, projection print) is banished to the “black box” of the projection room, and thereby out of the audience’s field of perception. The movie theatre is largely shut off from any perception of outside noises or aromas. The seating principle segments the audience – in other words, individual cinema seats are offered instead of collective rows of seating. Their comparatively high level of comfort minimizes the bodily self-perception in the spatial context and focuses the concentration on what is happening on the screen. The film showings are usually accompanied by a pianist, although this practice is a universally applied principle in silent film presentation and does not constitute any *differentia specifica* in respect of early cinema. The function of the musical accompaniment is generally to provide a discreet support for the action on the screen, so that any kind of excessively intrusive autonomisation of the musical element is regarded as a *faux pas*. The film lecturer, a ubiquitous part of the apparatus in early cinema, has largely been eliminated from film presentation practice, at best sporadically enjoying an exotic status, for example as a *Benshi* narrator within the framework of a Japanese special event.

All in all, then, current practices of presenting early cinema works are characterized *firstly* by a sensory “abstractification” of the cinematic apparatus, which, in the historical model, was shaped by a dazzlingly chaotic “interplay of senses” (Marshall McLuhan) between the film

² An example of this *pars pro toto* can be found in the filigree composition work of the “Cento anni fa/100 Years Ago” programmes that Mariann Lewinsky curates every year for Il Cinema Ritrovato.

³ In the English language, “apparatus” has generally been used to translate the French term “dispositif”, for example as used by Jean-Louis Baudry, Jean-Louis Comolli, and Michel Foucault.

En 2007, alors que la ville de Luxembourg était capitale culturelle de l'Europe, la Cinémathèque luxembourgeoise mit de l'avant un projet de « reconstitution de l'expérience cinématographique originale ».

Suite au symposium historique (consacré au cinéma de 1900 à 1906) du congrès FIAF de Brighton en 1978, le cinéma des premiers temps, comme il fut alors convenu de le nommer, a, selon l'auteur et d'autres spécialistes par lui cités, fait l'objet d'une véritable « gentrification ». Projetés dans les cinémathèques et dans les festivals spécialisés (Pordenone, Bologna), les films des premiers temps ont bénéficié de conditions optimales de projection (salles obscures, cabines de projections insonorisées, copies restaurées, accompagnement musical, etc.) et bénéficié la plupart du temps de la présence d'un public averti, ou à tout le moins curieux et bien disposé. En d'autres mots, le « capital culturel » (Pierre Bourdieu) a colonisé et aseptisé le cinéma forain des premiers temps, éliminant de ce fait certaines composantes du spectacle d'origine : la visibilité et l'audibilité du projecteur, la théâtralisation, voire sensationnalisation des projections par des bonimenteurs (les Benschis des Asiatiques), des spectateurs de provenance populaire, placés coude à coude sur des bancs en bois, ainsi que l'implantation du cinématographe dans le contexte chaotique et « impur » d'une fête foraine.

Pour se rapprocher le plus près possible de l'expérience originale de ce que fut le « cinéma des attractions », les responsables du projet luxembourgeois décidèrent de construire un grand chapiteau (15 sur 10 mètres, 100 places assises et une trentaine de places debout) de style art nouveau, équipé d'un projecteur 35mm, d'un piano et d'une panoplie d'objets de bruitage, et meublé de bancs de bois pouvant chacun recevoir 10 spectateurs. Ce chapiteau, le « Crazy Cinématographe », toujours dans le respect des éléments conjoncturels du spectacle cinématographique du début du 20^e siècle, fut installé dans des fêtes populaires de cinq villes de la Grande Région de Luxembourg, entre les mois de juin et octobre 2007.

narrative, the film lecturer, the pianist, the projection equipment, and the audience as a collective, *secondly* by a flattening of spatial apperception to the screen's two-dimensionality, and *thirdly* by a tendency towards auratisation of the perception of film and its immunization against extradiegetic "disruptive factors". This means that, as far as sensory perception is concerned, the auditorium space is turning more and more into a dark room.

The Hegemony of the Expert's Eye

In addition to the performative reductions there is, in the words of Thomas Elsaesser, a second dog which to this day has not barked. The modern approach to showing early cinema evidences the educated middle class's characteristic repression of the societal in favour of the aesthetic, a habit all the more astonishing in light of the simultaneous embrace of the theory of early cinema as the "Theatre of the Little People" (Alfred Döblin). However heterogeneous the refined sociological definition of the "little people" may be – whether it tends towards the plebeian or the *petit bourgeois* – the fact remains that today's largely gentrified form of receiving early cinema virtually stands its original social truth on its head.⁴ In the process, to use a Bourdieuan adaptation of the gentrification concept of urban geography, it has been very much the cultural rather than the economic capital that has colonized early cinema since 1978. The currently hegemonic view of early cinema is that of the specialist film historian or film archivist, whose perception of the potential shock of cinema based on attractions has always been (and presumably *volens volens*) cognitively pre-stabilized in the interests of aesthetic detachment:

This popular reaction is the very opposite of the detachment of the aesthete, who, as is seen whenever he appropriates one of the objects of popular taste (e.g., Westerns or strip cartoons), introduces a distance, a gap – the measure of his distant distinction – *vis-à-vis* "first-degree" perception, by displacing the interest from the "content", characters, plot, etc., to the form, to the specifically artistic effects which are only appreciated *relationally*, through a comparison with other works which is incompatible with immersion in the singularity of the work immediately given.⁵

At this point, at the very least, a vicious circle seems to be closing: the gentrification of early cinema and the loss of its historical mass base are leading to the hegemony of a detached mode of reception, which, for its part, integrates smoothly into the sensory deprivation of the screening conditions. Early cinema, in which once upon a time "the foul-smelling workers' eyes almost jumped out of their sockets" (Alfred Döblin) and "some crazy intellectual dropped in only now and again" (Siegfried

4 A few exceptions prove the rule: Ernst Kieninger's Austrian travelling cinema project *Bioskop*, organized for "100 Years of Cinema" in 1995, and Serge Bromberg's *Retour de flamme* presentations (although these are held open-air and in a theatre rather than on a fairground). While Eric de Kuypers' project series *Imaginaires en contexte*, realized for the Cinémathèque Royale de Belgique, is characterized by an exquisite sense of unusual locations congenial to film history, early cinema does not seem to be relocalizing itself in the sociological sense.

5 Pierre Bourdieu, *Distinction. A Social Critique of the Judgement of Taste*. London: Routledge, 1984, p. 34.

Le projet se présentait explicitement comme une « rébellion anti-académique, visant à redonner vie au spectacle cinématographique des origines en le soustrayant au monopole des historiens et des archivistes du cinéma ». Le programme du chapiteau était constitué de cinq modules de vingt minutes, chacun de ces modules étant construit autour d'un thème : *Comédie et burlesque*, *Magical Mystery Tour*, *Le Cabinet du bizarre*, *La Vie sexuelle de nos grands-parents* et *Crazy Potpourri*. Les projections étaient animées notamment par la « Compagnie des Bonimenteurs », un groupe belge spécialisé.

Plus de 15 000 personnes ont assisté en 2007 aux projections, dont 10 000 pour la seule ville de Luxembourg. Si des étudiants étaient évidemment présents, on pouvait notamment remarquer la présence majoritaire d'un public populaire, habitué des parcs d'exposition – ce qui constitue l'une des véritables réussites du projet, retrouver la « diversité d'origine » étant l'une de ses raisons d'être.

Pour la grande majorité des spectateurs ces projections ont constitué une véritable découverte. Analysant en détail les réactions viscérales suscitées aujourd'hui encore par les films du début du siècle dernier, l'auteur, enthousiasmé par un résultat dépassant toute espérance, conclut que, à l'évidence, le cinéma forain d'antan peut offrir à un public du 21^e siècle des attractions d'une immédiateté et virulence physique qui, d'une certaine manière, semblent même l'emporter sur les effets spéciaux technoïdes du blockbuster contemporain.

Kracauer), thereby threatens to survive only as an anaemic place of genteel reserve and a ghetto of specialization.

The Birth of *Crazy Cinématographe* Out of the Spirit of Popular Culture

As part of “Luxembourg and the Greater Region of Luxembourg, European Capital of Culture 2007”, the Cinémathèque de la Ville de Luxembourg seized on a unique window of opportunity and conceived a project whose basic idea was aimed at leading early cinema out of the Babylonian captivity described above. Until this point, the practice of showing films in Luxembourg had conformed to the prevailing film museum model: early cinema had been presented as part of special film *soirées* in the Cinémathèque's archive cinema, packaged in the most attractive programme concept possible and provided with piano accompaniment. The cooperation partner in these projects was generally Trier University's Media Studies Department, which not only provided the extra benefit of an introduction from the standpoint of cinema history, but also involved a profitable fringe benefit on the audience side: since the film *soirées* were made an obligatory part of a teaching event, the rows of seats at the Cinémathèque were occupied mostly by students, some of whom were brought along personally to the Cinémathèque in a minibus by Professor Martin Loiperdinger.

Since the guidelines of the “Capital of Culture” year included the Greater Region of Luxembourg, and therefore questions of (cultural) migration and transregional circulation, Trier University's Media Studies Department proposed to the Cinémathèque a project that examined these leitmotifs in early cinema. The proposal included both the organization of an academic conference on the subject of “travelling cinema in Europe” and a DVD edition of local films of the Greater Region of Luxembourg.⁶ The Cinémathèque took up this suggestion and gave it a direction that was located somewhere between risky and “crazy”. An essential part was now to be the revitalization of historical travelling cinema as a form of entertainment with mass appeal through the construction of a big-tent cinema and its implementation at fairgrounds and carnivals throughout the Greater Region under the ironically blatant title of *Crazy Cinématographe*. This fairground cinema project, with a budget of around 260,000 Euros, was realized in five different towns in the Greater Region from June to October 2007 under the Cinémathèque's management in cooperation with the following local partners: Trier University's Media Studies Department, Saarländisches Filmbüro, Cinéma Scala Thionville, and Videographie(s) Liège. In all the towns concerned, *Crazy Cinématographe* was embedded within a public festival context with the greatest possible popular appeal, be it traditional fairgrounds as in Luxembourg, Thionville in Lorraine, and Walloon Liège, an old-town festival as in Trier, or an anniversary festival, as in the case of Saarbrücken. The film schedules presented there could not have been compiled without the enthusiastic participation of 15 film archives in response to a call for proposals issued throughout Europe. The people responsible for conceiving and selecting the programme were Vanessa

6 Cf. *Crazy Cinématographe. Europäisches Jahrmarktkino 1896-1916*, Edition Filmmuseum 18, Munich, 2007. As well as the DVD on local film already mentioned, the double DVD includes a further DVD which presents the bulk of the film programmes in the *Crazy Cinématographe* project.

Toulmin (National Fairground Archive, University of Sheffield), Nicole Dahlen (project coordinator, *Crazy Cinématographe*), and the author.

“Come on in, come on in!”: The Cinema Tent Apparatus

“Une séance de films bizarres, étranges: des phénomènes de foire, des contorsionnistes et même des hommes-tronc! D’ailleurs l’entrée est gratuite pour tous les hommes-tronc de la foire, Mesdames et Messieurs! Si vous en voyez dans les rues, envoyez-les ici!”⁷

(Guy Paquet of the Compagnie des Bonimenteurs, as the barker in front of the *Crazy Cinématographe* big-tent cinema)

One guiding principle for the practical structuring of the *Crazy Cinématographe* project was to approximate as closely as possible the historical model. In the final analysis, we were able to reconstruct the most important elements of the historical apparatus: a tent structure with an Art Nouveau look, 35mm projection, diverse programme modules of around 20 minutes duration, a team of film lecturers who extolled the film programmes in front of the tent and provided commentaries on them in the tent, as well as live musical accompaniment on the piano. The approach, then, was historical, but we wanted to avoid the slippery slope of well-meaning but epistemologically naïve, and, in practice, crippling historicism. This meant, firstly, that compromise decisions were made in a number of areas for pragmatic reasons. Although, from a current viewpoint, the projector we used was a nostalgically worn-out antique with an audibly rattling mechanism, it was not a model from the early years of cinema with a carbon arc lamp. Practical grounds also necessitated the abandonment of the idea of integrating an original orchestrion into the apparatus as an additional attraction and “technical wonder”. Deviations from the historical model were not just tacitly approved; some were adopted deliberately as an accommodation to changes in the contextual framework, e.g., in respect of the greater scarcity of the resource of public attention. The repudiation of the historical straitjacket is ultimately based on the project’s basic philosophy: the emphatic starting point of *Crazy Cinématographe*, of course, is an anti-scholastic rebellion under the banner of revitalizing early cinema, opposing its monopolization by film historians and archivists.

The *Crazy Cinématographe* tent, with a ground plan measuring 15 metres by 10 metres (including porch), had room for some 100 seats and a further 30 standing guests in the rear area. The interior was lined with black velour curtains; the front wall was dominated by the screen, and a wooden platform in front of the back wall accommodated the technical equipment (projector, and lighting and sound systems). The rows of seating comprised hinged beer-tent benches, each with space for 10 audience members. They were painted midnight blue, embellished with yellow stars whose design was inspired by the shape of the stars in R. W. Paul’s trick film *The ? Motorist* (GB, 1906), one of the films in the programme. As far as the tent’s exterior was concerned, an attention-grabber was its imposing front area decorated by Art Nouveau-type floral ornaments and the lettering *Crazy Cinématographe*. The tent’s front side had the larger-than-life snake woman “Miss Harry” paying her

⁷ “A showing with bizarre, strange films: fairground monstrosities, snake people, and even limbless wonders! Ladies and gentlemen, entrance is incidentally free for all limbless wonders at the fairground. If you see any on the street, send them to us!”

respects to film-goers with wings spread and the hint of a curtsy. As the protagonist in the film *Miss Harry, femme serpent* (France, 1911) included in the *Cabinet of the Bizarre* module, she was captivating with her natural grace and – in the sense intended by Tom Gunning – direct address to the public, and this was what prompted the organizers to use her as the key visual and simultaneously to adopt her as the “project mascot”. The side walls of the porch consisted of red velour curtains, on which the programme for the day was fixed, together with information about the films. By the entrance on the left side was the box office, also decorated with the motif of the midnight-blue starry sky and lined on the inside with red silk curtains. In the centre of the forecourt there was a platform on which the film lecturers worked the public before the shows in a loud, vociferous fashion for a quarter of an hour. To compensate for the absence of the film lecturers outside the tent during the shows, this area was filled with historical recordings of a fairground orchestrion.



The cinema tent apparatus. Schueberfouer, 2007.



Mascot. *Miss Harry, Femme Serpent*, France 1911.



Adults only! Gentlemen’s night out (“Herrenabend”), Schueberfouer, 2007.

The programme on offer consisted of five different modules, each of around 20 minutes duration, which were run alternately at the start of each hour. With the exception of the *Crazy Potpourri* show, the programme structure was guided by the idea of facilitating a more efficient appeal to the public by means of thematic modules. This thematic range stretched from a comedy module (*Comedy & Burlesque*), via a *féerie* and trick film module (*Magical Mystery Tour*) and a module of bizarreness (*Cabinet of the Bizarre*), to an erotic module in line with the tradition of the *Herrenabend*, the “gentlemen’s night out” (*The Sex Lives of Our Grandparents*). The programme structure, then, had largely emancipated itself from the historical model of the genre potpourri – the diverse mixture of genres *within* a single show unit – and had instead offered genre variation predominantly *between* the different show units. This more pronounced identity of the individual shows, achieved through genre coherence, was intended particularly to compensate for a fundamental problem of contingency: the ontological probability of a *Cinématographe* tent landing on a fairground in the 21st century is little different from that of a flying saucer. The barkers’ invitation to enter the *Crazy Cinématographe* tent is, from the point of view of present-day cinemagoers, nothing less than an invitation to an Encounter of the Third Kind with a high risk factor. In view of that, the cross-epochal “promise of the film genres” could serve as an irreplaceable confidence-building measure for a present-day audience – we coped with the contingent, and, as a result, limited the risk of being disappointed. The audience figures and their reactions to the Luxembourgian *Schueberfouer* seem to prove the power of the genre promise: without exception, the thematic modules were well-frequented and received strikingly positive audience reactions, with the erotic, burlesque, and bizarre modules making a particular impression. Compared with this, the *Crazy Potpourri* proved more difficult to market and was less heavily frequented, although not dramatically so.

If, following Joachim Westerbarkey and Dolf Zillmann’s arousal theory, we define entertainment as a condition of sensual arousal which requires variety, it becomes clear why, in the thematic modules,

particular attention had to be devoted to a mixture of short films (*Nummern-dramaturgie*) rich in contrast and displaying the greatest possible variety within the genre parameters. The composition of the programme was therefore not simply an effort to achieve dynamic alternation between shorter and longer films; it also, above all, interpreted the respective underlying theme in the most sweeping and multi-faceted way possible.



The cross-epochal promise of burlesque. *Lèvres collées*, France 1906.



Mediator of the transition between post-modernity and pre-postmodernity. Film lecturer Samuel, Schueberfourer 2007.

The *Cabinet of the Bizarre* module, for example, in no way restricted itself to the obvious (sub-)genre of the freak show featuring limbless wonders and contortionists which was codified in film-historical and the fairground tradition; it regarded itself as a ramified exploration of the bizarre right into the realm of the scientific film (*Dr. Macintyre's X-Ray Film*, GB 1896, an early X-ray film of almost expressionistic phantomatics), the *Grand-Guignolesque* documentary film (*Fox terriers et rats*, France, 1902, in which murderous terriers hunt for rats), and the comedy (*Photographie d'une étoile*, France, 1906, the bodily grotesque of a ballerina). The erotic module, on the other hand, counterposed the jolly but harmless nudie eroticism of the Viennese Saturn productions with sultry Middle Eastern sensuality (*Le Réveil de Chrysis*, France, c. 1897/1899), a semi-pornographic coitus scene in which the sex cannot be identified clearly as either real or simulated (*Scène pornographique*, France, 1909), and a costume film with explicitly pornographic content (*Le Mousquetaire au restaurant*, France, c. 1919). The selection of the last-named film conformed to the aforementioned central idea of the project, namely to proceed historically but without getting tangled up in the snares of furious historicism. In this respect, *Le Mousquetaire au restaurant* constitutes a historical embellishment in the programme's selection, in that this film was intended to be shown in nightclubs and brothels, and not at fairgrounds. Given its explicit scenes, it is certain not to have been misused for fairground projections (in contrast to, for example, sensationalist scientific films such as the aforementioned X-ray film, for which this can definitely be assumed). In Luxembourg, at least, the sensuous musketeer was the talk of the town after just a few days, a fact that contributed not insignificantly to the aura of *Crazy Cinématographe* as a venue for those circus-like and carnivalesque forms of "unbridled entertainment" which Adorno once railed against as the mass-produced entertainment of the culture industry.

A key function was performed by the film lecturers in the *Crazy Cinématographe* apparatus, another dog which, according to Thomas Elsaesser, did not bark in traditional film history. The decisive factor in the project's genesis, however, was rather that this dog no longer barks in present-day *presentation practice*, despite the fact that this was truly a "big dog" whose significance for early cinema as a sphere of experience can hardly be overestimated. If there was a "Eureka" moment triggered by *Crazy Cinématographe*, it was the sensual evidence of the essential theatricality of early cinema – its gestural and stage qualities above and beyond its two-dimensional screen attractions shape it at least as strongly as a late 19th-century cultural form as an early 20th-century one. The continuation of early cinema from scenic forms

of entertainment such as the circus, conjuring, stage *féerie*, vaudeville, music hall, or variety is naturally a topos that has been established in film history for a long time. In my view, however, the fact that, in spite of this, the basic gestural mode of early cinema is mostly reconstructed as merely intrinsic to film seems to indicate a habitual underestimation of the apparatus of the film lecturers, which is probably due not least to the reductionist performance practice that currently prevails.

Germain Lacasse describes the film lecturer's role and basic function as being that of a "mediator of the transition between tradition and modernity". The temporal parameters of *Crazy Cinématographe*, by way of contrast, are shifted radically: time's arrow has changed direction, so to speak, and as a result we can say approximately that the film lecturers in *Crazy Cinématographe* are given the role of "mediator of the transition between post-modernity and pre-postmodernity". In this spirit, the animation team working in Luxembourg and Liège – the Belgian Compagnie des Bonimenteurs – staged a fictitious journey back in time with the audience to the *Belle Époque* as an introduction to the shows. Apart from the inverted timeline, the functional focal point of the film lecturing had also shifted in comparison with the historical model. Lacasse traces dialectics of a lessening and heightening of the shock of attraction by the film lecturer, while evidently giving precedence to the lessening function. The basic gesture of the Compagnie des Bonimenteurs, on the other hand, was aimed rather at a heightening of the attractions. In this way, the effect of singing dogs on the screen was heightened by mimetic howling, just as contortionist numbers were by the acoustic evocation of breaking bones. The lecturers guided the audience's gaze onto visual details with latent burlesque or disturbing potential, and supported bombshell and shock effects onomatopoeically. Before the shows, moreover, once the audience was seated, a fundamental anticipation of attractions was encouraged by having the audience practice keeping their eyes closed as a "precautionary measure" in the event of excessively strong emotions.

However, we should prevent this strategy of attraction heightening from leading to a fatal fallacy, namely the seemingly reasonable supposition that the attractions of early cinema have now become dulled effects in view of the audiences' eyes having accommodated themselves to the technical standards of post-classical blockbuster cinema and its strategies of surpassing and overpowering itself. The opposite is the case – this is the surprising conclusion drawn by the *Crazy Cinématographe* project. The work of the lecturers had a heightening effect only because it was able to latch onto a basically intact and sustainable attraction potential that was present in early cinema. The film narrators render cautious, maieutic services to early cinema – as "midwives for its rebirth", so to speak – but without succumbing to artificial, exogenous arousal strategies.

Typically, audiences experienced the technical equipment of *Crazy Cinématographe* as an attraction factor in its own right, just as in the early years of cinema, when "the projection equipment [was] in the middle of the room, about ten meters from the screen, undisguised, so

everyone could watch what was going on”.⁸ Indeed, audiences were now moving into new territory, just as they did then. Their sensory experience of *Crazy Cinématographe* corresponded to the discovery of an unknown, radically different apparatus (the visual and acoustic exhibition of the projector; the physical presence of the operator, the pianist, and the film lecturer; the confrontation – the first for most of the audience – with the medium of silent film, etc.) – this was a new cinematic universe, rather than something resembling an early form

of multiplex apparatus. Or, to put it another way: newness beats nostalgia. This tendency was encouraged by the integration of the projectionist into the show: the film lecturers presented him to the public as “Günther, *mi-homme, mi-machine*”, thereby evoking the Promethean, futuristic thrill of the *Cinématographe* as an expression of the mechanical age. Similarly, they sometimes requested the operator to increase the running speed during the showing – thereby letting the audience practice the mechanical acceleration of perception.



Crazy Cinématographe meets Big Wheel. Barker Thierry, Schueberfouer 2007.

The integration of the technical equipment with its attraction potential into the structure of the show exemplifies how *Crazy Cinématographe* functions as a counter-programme to the sensorial deprivation of early cinema referred to above. The project strives for a high level of connectivity between the individual components of the apparatus, a prerequisite for achieving interplay of the senses. I would now like to illustrate how, for example, the re-collectivization of the audience (in the sense of cinema-of-attractions theory) was carried out through interplay of audience, rows of seating, and film lecturers. The members of the audience took their seats in rows of 10 on beer-tent benches, mostly squeezed together shoulder-to-shoulder with their neighbours. In addition, in their function as ushers and usherettes, the film lecturers gained fiendish pleasure from intercepting hesitant late arrivals at the rear area of the tent and, with farcically exaggerated physical effort, forcing them into the already densely-packed rows of seating. A highlight of the forced aggregation of the unsuspecting visitors to *Crazy Cinématographe* was reached in the Erotic modules. With reference to absurd “safety precautions”, the film lecturers decreed there should be a radical segregation by gender: women in the left half of the tent, men in the right half. This fitting of individual audience members into a gender collective by brute force was at first received with scepticism or amusement, but in the end it led to an energetic, almost textbook (in the sense of Gustave Le Bon), reactivity of the two gender groups in the face of the erotic attractions.



Schueberfouer as historical location for travelling cinema. “The Royal Cinématographe”, Schueberfouer 1919.

Another example of the connectedness we sought lay in the almost

8 Friedrich Von Zglinicki, *Der Weg des Films, Textband*, Hildesheim/New York: Olms Press, 1979, p. 297. As Ernst Kieninger remarks, the projector was removed from the audience’s field of perception quite early in historical travelling cinema, as a result of which self-referentiality – and therefore also a tendency towards abstraction – was triggered: “The disappearance of the projector marked [...] the final demise of the demonstration mode, in which the equipment, of course, was part of the performance. In the ‘demechanised’ room, the projection and the audience already constituted a self-referential system that made sense unhitched from the disposition apparatus.” Ernst Kieninger. *Das klassische Wanderkino 1896-1914*, Vienna, 1992, p. 157.

osmotic penetration of “screen space” and “auditorium space”⁹ that characterized the *Crazy Cinématographe* show in Antwerp. The film lecturer there, Luke D’Heu, a Flemish local character with a grating voice, a massive white beard, and a penchant for Dadaist inserts, interacted not only with the audience, but also, with captivating naturalness, with what was happening on the screen: he urged the actors, still “off-camera” so to speak, to get ready for their imminent performance; he protested that they should raise their tempo; or he struck the musketeer, busily engaged in sexual intercourse, rhythmically on the behind with a pointer to spur him on – the wooden screen produced a supporting effect in the form of insistently vivid knocking sounds.¹⁰

***Crazy Cinématographe* meets Airmaxx: The Fairground Apparatus**

*“Revolutions come and go /
The fairgrounds remain.*

Walter Benjamin, November 1918¹¹

Crazy Cinématographe is “*cinéma impur*” as defined by Alexander Kluge; it aims to recreate the “primitive diversity” of early cinema. As described in the previous section, the apparatus of the big-tent cinema seeks to organize this variety at an apperceptive level – as an anarchic sensual orgy, so to speak. Another important principle of this project was that the cinema tent should not be erected just anywhere, anytime; instead, this part of the apparatus was to be embedded within the contexts of fairgrounds or carnivals, i.e., in an overall heterotopic apparatus of a second order. To this day, the fairground is the place *par excellence* for synaesthetic and kinaesthetic tumult – and therefore the ideal venue to get audiences in the right mood for the Dionysian promises of the barkers in front of the *Crazy Cinématographe* tent. Above all, though, the fairground as a polymorphic social area offers the best preconditions for delivering *Crazy Cinématographe* to audience segments from all social milieux, and therefore for restoring “primitive diversity” in a sociological sense as well.

The fact that combining cinema and fairground was essential for the conception of the project naturally has an initial historical foundation. Its central aim, though, was not abstract legitimation in terms of film history, but rather the concrete possibility of linking the travelling cinema project to local public festival traditions – in other words, to the *Senso Comune*, to everyday culture and folklore as defined by Antonio Gramsci – and thereby of creating points of identification for a broad public. The prerequisite of this, of course, was a location for *Crazy*

.....
9 The pair of terms is borrowed from Thomas Elsaesser, *Filmgeschichte und frühes Kino*, Munich: edition text + kritik, 2002, p. 75.

10 For Jacques Aumont, it is a characteristic of early cinema for “*champ, hors-champ* and *avant-champ* to be much more permeable” than in later narrative cinema. Jacques Aumont, *L’Œil interminable*, Paris: Librairie Séguier, 1989, p. 31. In our example, Luke D’Heu would be a pseudo-director in the *avant-champ* (or, depending on the linguistic usage, in the *hors-cadre*), the musketeer in the *champ* and his next female playmates awaiting their entrance in the *hors-champ*.

11 Intertitle in Alexander Kluge’s TV programme *Die Welt als Festwiese*, broadcast on 18 September 1994 as part of the series *Primetime*. The Benjamin quotation is fictitious.

Cuando, en 2007, la ciudad de Luxemburgo fue capital de la cultura europea, la Cinemateca luxemburguesa lanzó un proyecto de «reconstitución de la experiencia cinematográfica original».

Después del simposio histórico del congreso FIAF reunido en Brighton en 1978, el «cine de los primeros tiempos», entre 1900 y 1906, ha sido objeto, según el autor y otros especialistas citados, de una auténtica *gentrification*. Al ser proyectadas por las cinematecas y en ocasión de festivales especializados (Pordenone, Bolonia), las películas de los primeros tiempos han gozado de condiciones inmejorables de utilización (salas oscuras, cabinas de proyección insonorizadas, copias restauradas, acompañamiento musical, etc.), en la mayor parte de los casos ante un público culto o, por lo menos, curioso y bien predisuesto. Es decir que el «capital cultural» (Pierre Bourdieu) ha colonizado y esterilizado el cine de feria de los primeros tiempos, eliminando así algunas componentes del espectáculo original: la visibilidad y audibilidad del proyector, la teatralización, que llegaba a veces a la exaltación de lo sensacional por los presentadores (como los Benschis en Asia), los espectadores de extracción popular apiñados en bancos de madera y también la implantación del cine en el contexto caótico e «impuro» de una feria ambulante.

Para acercarse en lo posible a la experiencia original de lo que fue el «cine de las atracciones», los responsables del proyecto luxemburgués decidieron construir una gran carpa (15 metros por 10, con 100 asientos y unas treinta plazas de pie) en estilo art nouveau, equipada con un proyector de 35mm, un piano y un conjunto de fuentes de efectos sonoros, amueblada con bancos para diez espectadores. Esta carpa, el «Crazy Cinématographe», fue instalada en las fiestas populares de cinco ciudades de la Gran Región de Luxemburgo, entre junio y octubre de 2007, respetando en cada caso los elementos coyunturales del espectáculo cinematográfico de principios del siglo XX.

El proyecto se presentaba explícitamente como una «rebelión antiacadémica, que diera vida al

Cinématographe in a fairground venue historically proven to have hosted travelling cinemas.¹²

The interplay of cinema history and local fairground tradition has led to exciting possibilities for disseminating the project. The fairground visitor – or “question mark with ears”, in the organizational team’s internal jargon – perplexed on encountering the *Crazy Cinématographe* tent, could be lured with a dual, mutually reflective “journey back in time”. This meant, on the one hand, staging a *cultural* journey back to the *Belle Époque* fairground era, for which the *Cinématographe* tent is one of several vehicles, similar to a *fin-de-siècle* carousel. If this motif dominates, *Crazy Cinématographe* conforms to a basic “vintage” tendency of the kind that has been increasingly evident at fairgrounds recently. A “journey back in time” can also mean embarking on a *cinematographic* journey back to the beginnings of cinema, with the role of the vehicle now being allocated to the fairground. The gratifications promised by *Crazy Cinématographe* therefore oscillate between fairground and cinema archaeology, both experienced with relish, with the dominant perspective being determined by the film lecturers and their performance of the journey. In the first case (fairground archaeology), the ideal-typical question to the audience is “Did you know that a hundred years ago at our very own *Schueberfouer*, there was a cinema tent?” In the second case (cinema archaeology), on the other hand, the question is “Did you know that cinema originated at fairgrounds such as the *Schueberfouer*?” Both questions serve the purpose of historical authentication of the spectacle being promoted, but lead to a divergent quality of experience.

The affinities between early cinema and the fairground also develop, over and above the historical perspective, out of parallels between their respective perceptual and experiential apparatuses. The fact that the term “attractions” is a connecting link between early cinema (“cinema of attractions”) and the fairground (“attractions” as a collective name for the show booths and fun rides) is more than just a terminological coincidence. The fairground as a sphere of experience has, so to speak, cinematographic qualities; the “distractive attentiveness”, the “dynamite of the tenth of a second”, the “changes of places and focus”, and the “shock effects”, to name just a few of the most commonly used Benjaminian attributes, bind the fairground and the cinematograph together in a similar perceptual apparatus. In this spirit, the fairground was “cinema of attractions”¹³ even before Lumière and Edison, just as the railways, the panorama, the emporium, or the conveyer belt could be included in the prehistory of cinema.

Conversely, the cinematograph apparatus distinguishes itself with those “carnavalesque” event qualities that are typical of the fairground. The categories of carnivalesque that the Russian cultural theoretician Mikhail Bakhtin developed – the logic of reversal, Protean antilinearity,

.....
12 This was the case in Luxembourg, for example. Here, *Crazy Cinématographe* pitched its tents on *Schueberfouer-Platz*, the very historical location where the *Bläser’sche Kinematograph* and the *Riesenkinematograph Philipp Leilich* gave guest performances from 1898 onwards. In Trier and Saarbrücken, unfortunately, no such degree of topological congruence was achieved. Here, however, it was possible to illustrate the local historical nexus by projecting local films from Trier and Saarbrücken from the historic fairground cinema period.

13 “Cinema of attractions” is used here in the sense of a *genitivus subjectivus*: attractions with a cinematic quality.

espectáculo cinematográfico de los orígenes, sustrayéndolo así al monopolio de los historiadores y archiveros del cine.» El programa de la carpa giraba en torno a cinco módulos de veinte minutos, organizados por temas: Comedia y burlesco, Recorrido por la magia y el misterio, El gabinete de lo insólito, La vida sexual de nuestros abuelos y Popurri loco. Las proyecciones eran animadas sobre todo por la «Compagnie des Bonimenteurs» [Compañía de los vendedores ambulantes], un grupo belga especializado.

En 2007 más de 15 000 personas asistieron a las proyecciones, unas 10 000 de la misma ciudad de Luxemburgo. Desde luego, había también estudiantes, pero se podía apreciar la presencia mayoritaria de un público popular, acostumbrado a los parques de atracción, lo cual ha sido, en suma, uno de los verdaderos éxitos del proyecto; volver a la «diversidad de origen» que era uno de sus objetivos.

Para la gran mayoría de los espectadores las proyecciones han sido un verdadero descubrimiento. Analizando detalladamente las reacciones viscerales que siguen suscitando hoy en día las películas de comienzos del siglo pasado, el autor, entusiasmado por un resultado que ha superado todas las expectativas, llega a la conclusión que, evidentemente, el cine de las ferias del pasado puede ofrecer al público del siglo XXI atracciones cuyo carácter no mediado y cuya virulencia física superan, bajo algunos aspectos, los efectos especiales técnicos del blockbuster actual.

eccentricity, familiarity, profanation, and misalliance – constitute a body of analytical instruments to which the wild and dazzling phenomenology of *Crazy Cinématographe* can be traced with striking smoothness.

In Search of Lost Attractions, or: The Astounding Reactivity of a Bull-Neck

*“Et ware Filmer, déi ware ganz flott, déi waren zimlech komesch.
A wat mer am beschte gefall huet, dat war dat mam Kontortionist.
Deen haat keng Wirbelsail méi, an du konnt deen egal wat
maachen.”¹⁴*

(Reaction of a Luxembourgian boy aged around 10 after the show *Cabinet of the Bizarre*, when asked for a statement by a TV reporter)

Nearly 10,000 people visited the *Crazy Cinématographe* tent during the 3-week *Schueberfouer 2007* in Luxembourg. If the audience figures from the associated partner towns of Trier, Saarbrücken, Thionville, and Liège in the project year are added to this, the total audience comes to around 15,000. This broad resonance achieved by the project exceeded all the organizers' expectations. With the exception of Trier and Liège, where the proportion of students in the audiences was higher due to cooperation with the local universities, the social composition of the overall audience basically corresponded to the popular milieu of the “little people” that is typical of fairgrounds and town carnivals. We can therefore speak of both a quantitative success and a “political” success with regard to the strategy of degentrification.

The most impressive thing, though, was the intensity of audience reaction. In the *Crazy Cinématographe* tent people howled with laughter until tears rolled down their cheeks, shouted disrespectful comments, clapped, held their breath, and shrieked with pleasure and horror. This physical, vital reactivity of audiences can naturally, in accordance with Bourdieu, be traced back to “popular aesthetics” that delimit themselves culturally from educated middle-class refinement and aesthetic detachment in the sense of the Kantian postulate of an “uninterested pleasure”. The perspective of cultural sociology may well explain the range and amplitudes of the audience reactions that are typical of the milieu, but they hardly answer the fundamental question of why the attractions of early cinema still possess such a striking virulence in the 21st century.

In Luxembourg, during the erotic module, I was sitting next to a down-to-earth, bull-necked, middle-aged man who clearly came from a working class milieu. The film lecturers commented on the French film *Bain des dames de la cour* (Court Ladies Bathing) in their usual style, with the witty remark that this work was filmed in Mondorf-les-Bains, a spa resort in Luxembourg. The bull-necked man reacted with an expression of spontaneous bafflement. After a few seconds he turned to me, pointed to the papier-mâché scenery on the screen, and said with joyous excitement: “It’s true, the film really was shot in Mondorf-les-Bains. I recognize those pillars in the background!” So the visitor to *Crazy Cinématographe*, a

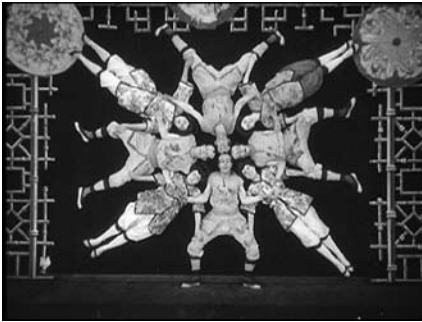
.....
¹⁴ “They were very nice films, they were quite strange. And the thing I liked best was the contortionist. He doesn’t have a spine any more, so he can do anything at all.” (Translation from the Luxembourgian)

21st-century “Uncle Josh” personified,¹⁵ underwent a similarly naturalistic short-cut, and thus “primitive” failure to appreciate the signifier-signified relation, just as the fleeing audience allegedly had done in 1896 upon seeing the Lumière film *L’Arrivée d’un train à La Ciotat*.

How, then, can the sustained effectiveness of “primitive” attractions and illusions of early cinema be explained in the face of the radically changed visual experiences which are practised while watching the hyperrealistic simulations of post-modern cinema? How can early cinema still lead to an “intensification of the nervous stimulation” (Georg Simmel), even though earlier attractions of cinema could indeed be assumed to have considerably lower intensity than the rampant and technically upgraded attractions of the post-modern era, not to mention their substantial acculturation and dulling effects? One explanatory tip is provided by Ulrike Ottinger’s differentiation between simulation and imitation techniques, which she made in relation to her documentary film *Prater* (Austria, 2007):

In respect to this film in particular, I again had a rethink on the subjects of illusion and imagination, imitation and simulation, or rather simulation techniques. Early cinema, of course, is cinema of attractions, and its birthplace was the funfair. It has a lot more to do with the Siamese twins illusion and imagination than today’s commercial cinema. Indeed, the latter has become simulation cinema first and foremost, analogous to the amusement arcades, whose products are also derived from space exploration and pilot training. The ventriloquist, whose dummy seems to be talking, is rather an imitator in the old sense, similar to the animal voice imitators in nomadic or hunter societies.¹⁶

If simulations are defined as technologically unleashed imitations, there is a plausible explanation of why post-modern attraction cinema is tending to neutralize its own grip on reality, and therefore itself, in a furore of virtual dissolution of boundaries and absolute contingency. According to this, the vanishing point of post-modern attractions would be a kind of “suprematist nothingness” (Norbert Bolz), albeit in the form of a white noise of effects, ever surpassing themselves, rather than as a black Malevich square. The imitations of early attraction cinema, on the other hand, still model their reality with, so to speak, haptically decodable and tangible techniques. The key to the sustained effectiveness of the early attractions could therefore lie in this very haptic, primitive relationship of the audience with the apparatus of the *Crazy Cinématographe*, in the still-intact possibilities of “touching” and “being touched”. When the anarchist in *Anarkistens Svigermor* (Denmark, 1906) blows up his mother-in-law, the effect is not just evidently hand-made; it also seems to be something one could literally grasp – which prompted the Flemish film lecturer in Antwerp to positively plunge his own hands into the cloud of smoke. Just as physical touching requires the material resistance of gravity, tactile seeing without semiotic gravity is barely



Attractions as the connecting link between early cinema and the fairground. *Les Kiriki, Acrobates*



Court ladies bathing in Mondorf-les-Bains? *Bain des Dames de la Cour*, France 1904.

15 On the “Uncle Josh” character as the archetype of the naïve spectator in early cinema: Charles Keil, “The Story of Uncle Josh Told. Spectatorship and Apparatus in Early Cinema”, *Iris*, 11 (1990), pp. 63-76.

16 Quoted from an interview with Ulrike Ottinger that was published on the homepage of the film *Prater*. The Prater is the famous fairground of Vienna.

imaginable, that is, without the sense of the image's palpable link to objects in the real world. Post-modern media theoreticians like to assert that there is a "radical tactility in the new media".¹⁷ Post-classical cinema, however, dispenses to an even greater extent than classical cinema with the "verifiable link between that which is filmed and that which took place in front of the camera".¹⁸ It could therefore rather be supposed that the derealization or, depending on the use of language, the hyperrealization of the attractions in post-modern cinema leads to a kind of technoid sealing of the surface of the sign, and therefore to a loss of tactility. In this way, for example, the obvious supposition that the renaissance of 3-D cinema currently being driven by Hollywood brings the world "within reach" is an all-too-hasty false conclusion. In a certain respect, current 3-D simulation technology behaves towards the imitations of early cinema in the same way as Greek art towards Ancient Egyptian art – it seals the primacy of the optical over the haptical:



Haptical cinema of attractions. *Le Roi des Dollars*, France 1905.



Palpable. Film lecturer Luke D'Heu, Antwerp 2008.

From the point when Greek art consciously tried to express the individual shape also with the third dimension of depth there was not, as one might assume, the impression of increased materiality for the beholder but rather a decreased one as a consequence of the increasing importance which now the intellectual consciousness (experience) gained for the perception of a work of art. This again was based on the increasing elimination of the sense of touch in favor of the sense of sight.¹⁹

The success of *Crazy Cinématographe*, I feel, also expresses unease about post-modernity's attractions and the prospect of freezing to death as a result of untouchability. Méliès doesn't meet Matrix.

Translated from German by Keith Semple

Notes

A long version of this text is published in *Travelling Cinema in Europe. Sources and Perspectives*, ed. Martin Loiperdinger, Frankfurt am Main: Stroemfeld Roter Stern / KINtop, 2008, pp. 190-210. The original German version is published as "Cinématographe Reloaded. Anmerkungen zum Jahrmarkt kino-Projekt *Crazy Cinématographe*", *Arts et Lettres* 1 (2009), Ed. Institut Grand-Ducal, Luxembourg, pp. 139-161.

I would like to emphasize that the project would not have come into being without the indispensable help of the numerous film archives involved: Archives françaises du film - CNC, Association Frères Lumière, BFI National Archive, Bundesarchiv-Filmarchiv, Centre National de l'Audiovisuel, Cinemateca Portuguesa, Cinémathèque de Toulouse, Cinémathèque française, Cinémathèque Royale de Belgique, Cineteca di Bologna, Danish Film Institute, Deutsche Kinemathek - Museum für Film und Fernsehen, Deutsches Filminstitut - DIF, Filmarchiv Austria, Filmmuseum München, Filmoteca de Catalunya, Filmoteca de Zaragoza, Filmoteca Española, Filмотека Narodowa, Kinoteka na Makedonija, Lobster Films, Museo Nazionale del Cinema – Fondazione Maria Adriana Prolo, National Fairground Archive Sheffield, Nederlands Filmmuseum, Österreichisches Filmmuseum, Scottish Screen Archive.

17 Norbert Bolz, *Theorie der neuen Medien*, Munich: Raben Verlag, 1990.

18 Elsaesser, p. 87.

19 Alois Riegl, quoted from Antonia Lant, "Haptical Cinema", *October* 74 (Autumn 1995), p.71 f. The quotation from the Austrian art historian originates from *Spätromische Kunstindustrie* (Late Roman Art Industry), his *magnum opus* published in 1901.

Picture Credits

Cinémathèque de la Ville de Luxembourg: xx, yy, zz, xx, yy;
Cinémathèque Royale de Belgique: xx; Filmarchiv Austria: xx; Filmoteca de Zaragoza/Filmoteca Española: xx, yy; Lobster Films/Cinémathèque française: xx; National Fairground Archive, University of Sheffield Library: xx; Nederlands Filmmuseum: xx; Photothèque de la Ville de Luxembourg/Auguste Jungblut, Pol Aschmann Collection: xx.

Musée du cinéma / Cinematek

Gabrielle Claes

Open Forum



Gabrielle Claes à Locarno, août 2008.
Photo André Chevalier



Conférence de presse du lancement de la nouvelle Cinematek à Bruxelles le 10 février 2009.

À la perspective d'un tel bouleversement, nous ne pouvons faire l'économie des questions fondamentales : Quelles sont aujourd'hui les fonctions d'un musée pour le cinéma ? Comment dans un monde en pleine évolution technologique, maintenir le lien intime avec les collections conservées par la Cinémathèque ? Et pourquoi le Palais des Beaux-arts ? Avec dans la tête ces questions-là, il s'agissait de repartir d'un double acquis : les collections d'une des premières Cinémathèques au monde (qui vient de célébrer ses 70 ans) et le concept de musée du cinéma élaboré au début des années 60 par Jacques Ledoux et Corneille Hannoset.

Montrer les collections

La Cinémathèque existait alors depuis 25 ans et la vocation première de ce musée serait de montrer ses collections : montrer les films, de manière organisée, sous formes de cycles et rétrospectives ; déployer l'histoire du cinéma, dans une salle de projection puis (à partir de 1982) une seconde. On disait alors communément : le Musée du Cinéma est la vitrine de la Cinémathèque. Ce lien intime entre les collections et le lieu où l'on montre les films, nous avons d'emblée décidé de le maintenir et de l'approfondir.

Une évidence ? Pas vraiment, beaucoup de cinémathèques montrent autre chose que ce qu'elles conservent comme de nombreux Musées d'art complètent l'exposition de leurs collections permanentes par des présentations temporaires d'œuvres empruntées. C'est que l'aléatoire d'une collection – dépendante de son histoire, de sa localisation, de sa politique d'acquisition – n'est pas toujours aisément conciliable avec les impératifs- de diversité, d'exhaustivité – d'une programmation. Mais à Bruxelles, la collection de films n'a cessé de croître et de s'enrichir pour atteindre aujourd'hui plus de 60.000 titres différents : une programmation abondante et diversifiée peut s'en nourrir presque exclusivement, sans arriver – loin sans faute – à l'épuiser.

En d'autres termes, nous avons aujourd'hui la possibilité de développer davantage encore une programmation de type 'Histoire du cinéma' – nous passons de 35 à 40 films par semaine dans les deux salles – en puisant à plus de 80% dans les seules collections de la Cinémathèque Royale. Pour rendre justice à celles-ci, pour refléter au mieux leur variété, il fallait aller au-delà d'une politique traditionnelle (et nécessaire) de

Gabrielle Claes endeavours to answer the question of the function of a museum of cinema today in the midst of technological evolution by describing the policies and the history of the Cinémathèque Royale and its Museum of Cinema in Brussels.

The film archive had been in existence for 25 years when the Museum of Cinema was established, with the intent to show its collections to the public in an organized manner: one said then that the Museum of Cinema was the window of the film archive. Self-evident? Not really, since many archives show films borrowed temporarily from other sources, as art museums do with objects on loan. The collecting policy of a film archive is not always easily reconciled with the imperatives of programming. However, at Brussels the policy of acquisition has not ceased to enrich and diversify the collection in order that it may be possible to show, nearly exclusively, films from the collection. Belgium has small production but a very large distribution. Based on this fact, the collection, preservation, and exhibition policies, while comprehensive for the Belgian cinema, extend to the wider history of film. Today the programme may show a history of cinema consisting of 35 to 40 films a week in its two halls, a programme that depends more than 80% on the archival collections. Short fiction and non-fiction films in the collection are too often neglected; therefore Brussels has searched for means to show them not only in the film theatre but also in the Museum, by means of four viewing tables available to the individual viewer, who may choose from some 50 hours of films.

The argument over showing film or digital copies rages everywhere. In Brussels, the choice is partly pragmatic – it is beyond the archive's means to digitize every film in the collection – but even more, it is purism: the wish to show cinema in its original format. The Museum of Cinema prefers to show a scratched and unsteady film print rather than a pristine DVD, with its clarity and steadiness, in the hopes of attracting audiences to the lively qualities of the original celluloid. This preference does not prevent the archive from showing new films

rétrospectives d'auteurs et autres cycles thématiques. D'où la multiplication de 'rendez-vous', sur lesquels je reviendrai plus loin.

Mais plus encore. Courts-métrages de fiction et surtout de 'non fiction' constituent 20% environ des collections film, qui ne trouvaient guère jusqu'ici leur place dans la programmation. Nous avons cherché à réparer cette lacune. Au sein de la programmation elle-même (le rendez-vous 'Animation' et les 'Filmbreak' de midi par exemple) mais aussi en dehors d'elle. Ce sont exclusivement des courts-métrages conservés par la Cinémathèque qui alimentent les quatre Moviola, face auxquelles le visiteur est invité à faire son choix. Une cinquantaine d'heures de films sont proposées dès la réouverture, constamment augmentées et diversifiées. Les collections seront donc exposées d'une part dans les deux salles de projection et d'autre part dans la zone d'exposition, selon une formule interactive.

Cinéma vs numérique

Selon quels dispositifs ? Le choix cinéma vs numérique n'a rien d'innocent ni de secondaire. On s'en doute, dans les cinémathèques comme ailleurs, le combat des Anciens et des Modernes fait rage. Les solutions choisies ici sont d'abord pragmatiques. Les nouvelles salles de projection sont dotées d'équipements cinématographiques traditionnels (35 et 16mm) et les films continueront d'y être montrés sur leur support pellicule. Par purisme ? Certes, mais aussi par nécessité : nous voulons numériser certaines catégories de la collection, mais il est hors de question de la numériser toute entière. Et nous espérons au travers d'une projection que nous avons exigée parfaite, regagner à la cause du film, un public séduit par la stabilité et le lissage du numérique. Autant le dire tout de suite, nous ne renoncerons pas à présenter certaines copies médiocres alors que peut-être circulent d'impeccables DVD des mêmes titres. En dépit des griffes et rayures, malgré les collages incertains, nous espérons que le spectateur appréciera les spécificités photochimiques de lumière, de couleurs et de contrastes et la rigueur des formats, propres au film. Aux côtés des projecteurs cinéma, un dispositif numérique de bonne résolution 2K est installé dans la salle Ledoux. Le purisme et la règle de 'la nécessité fait loi' n'empêchent pas l'ouverture aux productions contemporaines qui ont recours aux nouveaux formats numériques, et doivent être projetées dans les – leurs – meilleures conditions. Quant aux cours et conférences, ils ne sauraient aujourd'hui, se passer de la souplesse des outils numériques.

La Wunderkammer

Le Musée du Cinéma de Ledoux exposait – outre les films – des objets. Boîtes optiques et lanternes magiques, phénakistiscope et praxinoscope, procédés photographiques et chronophotographiques ont préludé à l'invention du cinéma par Edison et les frères Lumière. Moins une riche collection d'objets précieuse qu'un parcours didactique exemplairement mis en scène par Corneille Hannoset, dans une 'boîte noire' qui occultait les puits de lumière de la salle des Arts décoratifs construite par Horta. Dans une même esthétique de clair-obscur, la Wunderkammer expose aujourd'hui les principales étapes du précinéma, aux travers de nos objets les plus beaux et les plus représentatifs, autant que possible mécanisés.

produced in digital in their original format. Beside the film projectors, there is a DVD installation. These useful tools are also available for courses and conferences.

The Jacques Ledoux Museum of Cinema exhibits objects as well, from magic lanterns to Praxinoscopes, all the pre-cinema inventions, and a *Wunderkammer*, a “cabinet of wonders” by Corneille Hannoset that exposes the principal stages of pre-cinema with the original devices, as much as possible mechanized.

Gabrielle Claes relates the history of the Cinémathèque Royale and its struggles to survive and grow in the Palais des Beaux-Arts, and explains the origins of the use of the word *Cinémathek*.

Remix

La dernière vitrine de la Wunderkammer expose une caméra Lumière : le cinéma est né. Salles de projection et moviola montrent la suite de l'histoire : œuvres et documents y sont exposés, dans leur pleine dimension temporelle. Car le cinéma c'est du temps : pour voir en entier, la totalité des œuvres de Bunuel (cf. notre programmation mars/avril), il vous faudra passer près de 45 heures dans les salles (devenues très confortables, dans ce but précisément).

L'art contemporain toutefois indique d'autres pistes, où le cinéma inspire les vidéastes et où les cinéastes s'emparent des installations. Le cinéma sur les cimaises, en quelque sorte. Pour aller 'plus vite', dans une esthétique de clip ? Non, pour voir autrement d'autres choses. Pour dégager les motifs, isoler les détails dans une démarche inspirée par celles de Kenneth Clark ou Daniel Arasse, à l'égard de la peinture. 'Pour une histoire rapprochée du cinéma'. Et en attendant que les artistes inspirés par nos collections en prennent possession, nous avons voulu nous-mêmes – dans la zone appelée REMIX – proposer un brassage d'images sur 8 écrans suspendus. 'Pour chatouiller le spectateur différemment' comme dirait Agnès Varda, cinéaste-vidéaste.

Autour des films

Ici et maintenant, le cinéma c'est aussi de l'écrit : des articles de presse historiques et contemporains accompagnent la projection des films dans les salles ; livres de référence et revues de cinéma seront à disposition ainsi que des ouvrages consacrés aux auteurs, genres, cinématographies nationales explorés par la programmation ; sans oublier photos et affiches qui font partie intrinsèque de l'histoire des films. Conservés eux aussi par la Cinémathèque, ces documents prendront place dans les coins lecture et les zones d'affichage. Font également partie de l'histoire des films, les bandes de lancement et documents divers – making of avant la lettre – qui témoignent de la réception des œuvres. Ils constitueront l'essentiel du programme régulier proposé dans une petite « Viewing Space ».

Bozar

Et pourquoi le Palais des Beaux-arts ? Dès son ouverture, à la fin des années 20, le Palais des Beaux-arts installe le cinéma dans ses murs (dans la salle du Studio). Dix ans plus tard, la Cinémathèque nouvellement créée y installe son siège et dès le lendemain de la seconde guerre mondiale, la salle Le Bœuf accueille des projections de films classiques et contemporains organisées à l'initiative de la Cinémathèque. Ce seront les séances fameuses de l'Écran du Séminaire des Arts – rituel cinéphilique de la vie artistique et mondaine bruxelloise, jusque dans les années 60. Et dès 1962, Jacques Ledoux y installe la première salle de projection du Musée du Cinéma, dans ce qui était jusqu'alors un vide technique dans la construction d'Horta. En 1967, la salle d'exposition – la 'boîte noire' consacrée à la préhistoire – prend place dans la salle des Arts décoratifs, plus guère utilisée alors sinon pour le Bal des Débutantes. En 1982, s'ouvre la petite salle du cinéma muet et en 1994, la salle d'exposition permanente sur la préhistoire est élargie et rénovée. Début 2000, la nécessité de rénover aussi les salles de projection devient impérieuse. Les films (les cadrages ont évolué en 40 ans !) réclament des écrans plus grands et les spectateurs davantage de confort. Comment

¿Cuál es hoy, en plena evolución tecnológica, la función de un museo del cine? Es lo que explica Gabrielle Claes describiendo la política y la historia de la Cinémathèque Royale y su Museo del Cine en Bruselas.

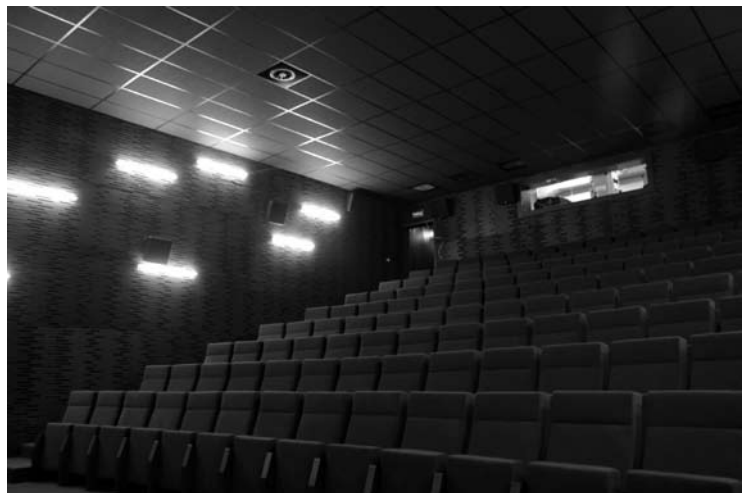
El archivo fílmico ya tenía 25 años de existencia cuando se fundó el Museo del Cine con el propósito de exhibir ordenadamente sus propias colecciones. ¿Una obviedad? No del todo, porque muchos archivos pasan películas tomadas prestadas temporalmente de otras fuentes, así como lo hacen los museos de arte con objetos prestados. Las exigencias de la colección de un archivo fílmico no siempre se concilian con los imperativos de la programación. De todos modos, en Bruselas, la política de adquisiciones no ha cesado de enriquecer y diversificar la colección con el propósito de exhibir, en lo posible, sólo películas de la colección. Bélgica tiene una producción escasa pero una distribución muy amplia. Por ello, las políticas de colección, preservación y exhibición, que son exhaustivas en lo referente al cine belga, se extienden a la historia del cine en su globalidad. Durante un programa típico actual sobre la historia del cine se pasan entre 35 y 40 películas por semana en dos salas y en 80% de los casos se trata de documentos extraídos de las colecciones. Con demasiada frecuencia los cortometrajes, de ficción o no, son descuidados y en Bruselas se ha tratado de proyectarlos no sólo en la sala sino también en el museo, gracias a cuatro mesas de proyección individuales en las que se pueden seleccionar alrededor de 50 horas de películas.

En todas partes está haciendo furor la decisión si exhibir películas o copias digitales. En Bruselas, la elección es en parte pragmática, porque el archivo no tiene medios para digitalizar por entero su colección, pero obedece más aun a razones de purismo, es decir, al deseo de mostrar el cine en su formato original. El museo del cine prefiere proyectar una copia rayada e inestable y no un DVD en excelentes condiciones de visibilidad y estabilidad, con la esperanza de atraer al público por la calidad expresiva del celuloide original. No obstante, el archivo también proyecta películas

faire, dans un périmètre inchangé ? Dans le même temps, le Palais des Beaux-arts élabore son Master plan : retour à Horta, toute ! Une solution pour le Musée est proposée, ingénieuse et douloureuse. Le Musée sera entièrement reconstruit, dans le même périmètre mais sur deux niveaux, doublant pratiquement les surfaces utiles, tandis que l'ancienne salle des Arts décoratifs retrouvera ses puits de lumière et ses parquets. La décision n'a pas été simple à prendre, on s'en doute : tant qu'à reconstruire, pourquoi ne pas le faire ailleurs ? Là où l'architecture pourrait véritablement épouser le projet, là où les structures d'Horta ne pèseraient plus sur la vision de Robbrecht et Daem. Victor, tu cries trop fort ! plaisantait Laurent Busine. Le moment ou jamais était venu de s'interroger sur la place d'un musée du cinéma au sein du Palais des Beaux-arts. Au-delà de la présence symboliquement forte du cinéma dans un centre d'art, comment nourrir les autres disciplines présentes, comment s'en nourrir ? Suffit-il de jouer de la transparence du verre, d'ouvrir littéralement les portes, pour que le public les franchise ? On l'a dit plus haut, le cinéma envahit certaines formes d'art contemporain : pouvons-nous aller au-delà tout en continuant de défendre la spécificité de cet art total qu'est le cinéma ? Nous en avons fait le pari.

CINEMATEK

Et finalement, pourquoi CINEMATEK ? Il fallait se rendre à l'évidence : cinémathèque, filmmuseum, filmarchief, musée du cinéma, cinema-teek... Comment s'y retrouver ? Cinematek n'est pas qu'un jeu malhabile de lettres, comme le suggère avec humour, le spot qui circule actuellement sur les écrans. Au mépris de l'orthographe, CINEMATEK tente de réconcilier – exercice périlleux ! – nos noms francophone et néerlandophone. J'ai été tentée par l'exercice similaire appliqué au mot musée : j'aime le mot et j'aime la chose. Mais la mère nourricière, c'est elle : la Cinémathèque et ses collections. Le mot – CINEMATEK – permet



Musée du Cinéma - Cinematek. Salle "Jacques Ledoux".

de réaffirmer cela avec force, l'établir une fois pour toutes. Dans les salles, au plafond, sur moniteurs, sur les murs, dans un 'cabinet des curiosités', ce que CINEMATEK expose c'est une collection composée de films, de documents, d'objets et nous avons tenté – par delà les

nuevas producidas en formato digital. Además de los proyectores clásicos, posee una instalación para DVD, que está disponible para cursos y conferencias.

El Museo del cine Jacques Ledoux también exhibe objetos, como linternas mágicas y praxinoscopios, todos los inventos anteriores al cine y una Wunderkammer, en un gabinete de las maravillas de Corneille Hannoset que expone las principales etapas de la historia anterior al cine con las máquinas originales, pero, en lo posible, motorizadas.

Gabrielle Claes cuenta además la historia de la Cinémathèque Royale y su lucha por sobrevivir y crecer en el Palais des Beaux-arts y explica el origen de la palabra Cinematek.

œuvres – d'exposer aussi la collection elle-même. Ses spécificités, ses points forts, sans cacher les lacunes. On l'a dit, la constitution d'une collection généraliste repose dans une large mesure sur l'aléatoire, dépendant de paramètres qui échappent en grande partie au dessein. Nous sommes un pays de faible production cinématographique, mais d'une grande richesse de distribution et d'exploitation. La création de la Cinémathèque est ancienne – 1938 – parmi les 6 premières au monde, et une véritable politique de dépôt a rapidement pu être élaborée, grâce à la sympathie et la confiance de l'industrie locale. Nous avons échappé aux incendies ravageurs qui ont décimé tant de collections prestigieuses de par le monde. La chance ? Non, des choix judicieux de conservation posés par Jacques Ledoux dès la fin des années 40. 'Beaucoup' est donc le premier mot qui vient à l'esprit. Nous détenons 'beaucoup' et voulons donc montrer en proportion. Une programmation ample et multiple, à la mesure et à l'image d'une collection de films qui s'enrichit chaque année d'environ 2500 copies, pour atteindre à ce jour les 61 000 titres différents.

Avec les points forts : le cinéma européen forcément, le cinéma américain omniprésent. Le cinéma belge, cela va sans dire, qui a légitimement bénéficié de gros efforts de conservation et de restauration et se taille dès lors une place plus grande dans la programmation. Avec des choix spécifiques : le muet, l'expérimental. Et ses faces

cachées que nous voulons à présent dévoiler : le documentaire, le court-métrage, l'animation, dans les salles, la VIEWING SPACE et sur les MOVIOLA. Et puis nous voulons aussi donner la parole à la collection elle-même : dans les 'Pièces de collection' mensuelles ne seront pas montrées seulement des 'perles', mais aussi les restaurations réalisées dans notre propre laboratoire, des films rares, introuvables ailleurs, 'perdus' même si l'on en croyait imdb.com, les curiosités en tous genres. Sans perdre de vue l'essentiel : les œuvres de référence, que l'on peut contester mais pas ignorer. Celles qui racontent l'histoire du cinéma. Car en définitive, CINEMATEK : transmettre l'histoire du cinéma en les instruments pour l'évaluer.



Le Musée du Cinéma à Bruxelles: du Mutoscope à l'image numérisée.

Reinventing Ourselves In Programming A Finnish Perspective

Antti Alanen

Open Forum

The world of moving images changes so fast that we, the programmers of film archives, need to reconsider our vision annually, and even more frequently. The latest developments – home cinemas with large screens, Internet downloading, DVD, high-definition DVD formats such as Blu-ray, digital television (DTV), and high-definition television (HDTV) – are all transforming the landscape rapidly.

Besides, during recent decades the proliferation of film festivals and their growing popularity, art museum and gallery presentations of moving images, and huge, high-profile live cinema and other events have brought new and exciting forums for quality films and classics of the cinema to wider audiences.

As many of us have stated, we are no longer as unique as we used to be during the decades from the 1940s to the 1970s. I think all this is great. And, of course, we the archives are participating in much of these new phenomena.

Yet, although an extraordinary selection of films is available on TV, DVD, and the Net, if we look at our programmes most of the titles there are still difficult or impossible to find for home viewing. That, however, is likely to change.

But, regarding home viewing, we know that nothing can replace the cinema experience. A big film's feeling for space and landscape can only be experienced in the cinema. An intimate psychological film, a chamber piece such as Ingmar Bergman's, is at its most intensive in the cinema. A comedy is many times funnier when experienced by a cinema audience with its successive waves of laughter. A thriller or a horror film is much more effective in the darkness of the cinema.

Although festivals, art cinemas, galleries such as the Centre Pompidou, and special events offer many of the things that cinematheques have traditionally presented, and sometimes better than we do, the combination of a film archive's programming is unique.

Each of us has a distinctive profile of programming, but we have many things in common. The following is an attempt to summarize the Finnish recipe of programming in 16 points. The Finnish programming aims at "full service" of everything that a cinematheque is expected to offer. Our vision has always been to present "all cinema" in a meaningful way. During our 50 years of activity we have gained a special role in the country's cultural life, close links with the other arts, and a nationwide presence from Helsinki to Lapland. We have achieved a quality brand. This, however, can never be taken for granted. Each season, the brand has to be earned over again. The only constant is change.

- (1) META-PROGRAMMING. Meta-programming means that there are continuities and balances which stretch over years, and even decades.

L'auteur, un des responsables de la programmation à la Cinémathèque d'Helsinki, a présenté cette communication à l'occasion de la réunion annuelle des archives nordiques du film, à Copenhague, le 4 septembre 2008.

Le « cinéma maison », le téléchargement, le DVD, la télévision haute définition, les rétrospectives dans les festivals, les projections de films muets avec orchestre sont autant d'éléments qui obligent quiconque fait de la programmation dans une cinémathèque à revoir son approche, au moins une fois par an. Du coup le caractère unique des cinémathèques n'est plus ce qu'il était des années 40 jusqu'à la fin des années 70.

Ceci étant dit, rien ne peut remplacer l'expérience du cinéma : un film comique n'est jamais aussi drôle que vu avec une salle qui s'éclate, un film d'épouvante ne fait jamais aussi peur que sur le grand écran d'une salle obscure. Et si certains festivals, certains musées et certaines galeries d'art incluent désormais le cinéma dans leurs activités, rien de tout cela n'est comparable à la programmation d'une cinémathèque.

Chaque cinémathèque a son profil particulier, mais toutes partagent néanmoins plusieurs points en commun. Et l'auteur de proposer une description en 16 points des activités de programmation de la cinémathèque finlandaise : de la « meta-programmation » (le répertoire, les équilibres toujours à redéfinir) à l'accès ouvert (collaboration avec les festivals, projections dans 10 universités à travers le pays, etc.), en passant par l'Histoire du cinéma, le Cinéma mondial, le Cinéma national (TOUT le cinéma finlandais, souvent en présence des cinéastes), les Classiques, les Grandes Rétrospectives. L'auteur s'attarde aussi à l'espace réservé au cinéma documentaire, au cinéma d'animation, aux films restaurés, au cinéma d'avant-garde et au cinéma des premiers temps.

Suivent des considérations sur la question toujours délicate de la fréquentation et des auditoires spécialisés, ce qui emmène directement à l'enjeu de l'éducation cinématographique dans le contexte

Some films have “heavy rotation”, to borrow MTV terminology; other themes unfold slowly. There are attempts to balance films of various periods and countries, without mechanical constraints. Sometimes there are practical reasons to programme too many films of the same era, of a similar sensibility or cultural background. Then adjustments need to be made to restore the balance in the near future.

- (2) **FILM HISTORY.** The most important keynote principle is to present the great outlines of film history – the main periods of style, historical turning-points, and key works. A rule of thumb is that a young person who comes to Helsinki for 5 years to study can get a good general education of film history by following the screenings at our Cinema Orion. More profoundly, history can be examined through cinema, and even fiction films seen as documents of history. Most excitingly, we can trace a philosophy of history through the cinema.
- (3) **WORLD CINEMA.** Another keynote principle is world cinema. General cinema distribution is dominated by Hollywood entertainment. It is our pleasant vocation to pay tribute to the rest of the world. Even European cinema is under-represented in the current commercial Finnish cinema repertory. Asian and Latin American cinemas deserve attention. Satu Laaksonen's series of Arab, Iranian, and African films have been especially ambitious, and have left lasting marks. The Archive has always played an essential role in opening up Japanese cinema to Finnish audiences.
- (4) **NATIONAL CINEMA.** Our Cinema Orion is home to the entire spectrum of Finnish film art. Central artists such as Jarva, Kurkvaara, Tapiovaara, and the Kaurismäkis get special treatment. Complete retrospectives are mounted of even the most prolific directors, such as Vaala, Laine, Leminen, Kassila, Unho, and Hällström. Restored films are brought to the screen sometimes after generations (Tulio). Finnish cinema *in extenso* is the largest retrospective, and in a small country like Finland it is possible to screen it all: of the 1250 Finnish feature films produced in a hundred years, 690 have been screened in the Orion. Together with the Risto Jarva Society, dozens of film artists have been celebrated as special guests in extensive tributes to Finnish cinema.
- (5) **THE CLASSICS.** The concept of the “classic” (even if elusive, shifting, changing, controversial) is at the core of cinematheque programming. The top 10 films of Britain's *Sight & Sound* poll (last conducted in 2002) are also examples of the best-loved films at the Cinema Orion: *Citizen Kane*, *Vertigo*, *The Rules of the Game*, *The Godfather*, *Tokyo Story*, *2001: A Space Odyssey*, *Battleship Potemkin*, *Sunrise*, *8½*, and *Singin' in the Rain*.
- (6) **BIG RETROSPECTIVES.** Big or complete retrospectives of the masters are the trump cards of a film archive. They take a lot of space, but every generation deserves a full retrospective of Mizoguchi, Renoir, Hitchcock, Bergman... In between, it makes sense to mount selective retrospectives. It is equally important to present lesser-known directors in a proper balance. The anti-Hollywood bias of archive audiences sometimes plays tricks with the attendance for retrospectives of American directors, including even John Ford,

actuel de sollicitations multiples. Sont enfin évoqués, sans panique, la disparition partielle du travail critique et la cinéphilie... qui n'est plus ce qu'elle était, mais qui n'est pas morte pour autant.

whose work we would like to screen more than the audience is ready to receive.

- (7) AVANT-GARDE. Cinematheques have always been a cradle of experimental films (avant-garde, artists' films). They are treated with tender love, because in experimental films cinema is born again. The experimental film collections and series of The Museum of Modern Art and the Goethe-Institut have received a lot of space at the Cinema Orion, and ambitious events have been arranged, with Mika Taanila, himself a film artist, and the Avanto Festival, such as the quasi-complete retrospective of Finnish experimental film accompanied by the book *Sähkömetsä (The Electric Forest)*, and a large and successful tribute to P. Adams Sitney and Jonas Mekas' New American Cinema tours in 1968.
- (8) DOCUMENTARY. Another constant is the emphasis on the documentary film. Besides feature-length documentaries, for the last 25 years there has been an inspired series called "Treasures from the Archives", edited for the Tampere Short Film Festival by Raimo Silius and Lauri Tykkyläinen. And in this decade there have been over 40 special programmes called "In the Core of the Documentary", curated by Ilkka Kippola and Jari Sedergren, with a radical agenda of rewriting film history, and maybe even rewriting history.
- (9) ANIMATION. A further major strand is animation, from Japanese anime, Russian fairy-tales, and Czech classics to the surrealism of the Quay Brothers. The great American classics of the genre, such as Walt Disney, Tex Avery, and Warner Bros., have been screened really extensively at the Cinema Orion, but animation mega-series seem to wear out most spectators. The main dilemma is that these films are meant to be screened singly, but in a retrospective they need to be packaged together. The most popular animation figure at the Orion is Krtek (The Little Mole): his shows sell out. Finnish animation (Katariina Lillqvist and others) is presented with special care.
- (10) COUNTER-HISTORY. There has been a revival of the "secret histories" of cinema, thanks to the Tarantino phenomenon. Blaxploitation, Hong Kong martial arts movies, Spaghetti Westerns, Hammer Horror, and Japanese monster films had all been screened at the Cinema Orion before Tarantino, but thanks to him there has been a new level of ambition comparable to the Venice Film Festival's "secret history of the Italian cinema" projects. Two guest curators, Lauri Lehtinen and Antti Suonio, have mounted special retrospectives at the Orion with such inspiration that they themselves have received brand recognition. Formerly popular concepts such as "cult movies" and "B movies" are fading as being too broad and misleading in this new generation of discovery.
- (11) RESTORATION. Rescuing films from oblivion, saving them from destruction, and actually preserving and restoring them, is the core concept of archives, and screening restored treasures is our happiest mission. The 70th anniversary tribute to the Cinémathèque française, and the centenary retrospective of the Nordisk company, with brilliant prints from the Danish Film Institute, have been

El autor es uno de los responsables de la programación de Cinemateca de Helsinki. Ha presentado la siguiente comunicación en Copenhague, el 4 de septiembre de 2008, en ocasión de la reunión anual de los archivos fílmicos nórdicos.

El «cine casero», el que se baja de internet, el DVD, la televisión de alta definición, las retrospectivas de los festivales, las proyecciones de películas mudas con orquesta... son datos que obligan a quien programa en una cinemateca a que revise su enfoque por lo menos una vez por año. Es decir que el carácter único de las cinematecas ha dejado de ser lo que fue desde los años 40 hasta los últimos años 70.

Pero, no obstante lo dicho, nada puede reemplazar la experiencia del cine: una película cómica no es nunca tan divertida como cuando se ve en una sala que prorrumpa en risa; una película de terror no da nunca tanto miedo como en la gran pantalla de una sala oscura. Y si actualmente algunos festivales, museos o galerías de arte incluyen el cine entre sus actividades, nada es comparable a la programación de una cinemateca. Cada cinemateca tiene su perfil específico, pero todas comparten algunas características comunes.

El autor propone, pues, una descripción en 16 puntos de las actividades de programación de la cinemateca finlandesa: desde la «metaprogramación» (el repertorio, los equilibrios que nunca acaban de definirse) hasta la amplitud del acceso (colaboración con los festivales, proyecciones en diez universidades del país, etc.), pasando por la historia del cine, el cine mundial, el cine nacional (todo el cine finlandés, a menudo con la presencia de los cineastas), los clásicos, las grandes retrospectivas. El autor se detiene también en el espacio reservado al cine documental, al cine de animación, a las películas restauradas, al cine de vanguardia y al cine de los primeros tiempos.

Siguen algunas consideraciones sobre la cuestión, siempre de difícil manejo, de la frecuentación y los públicos especializados, que desemboca directamente en el problema del valor de la educación

some of those happy occasions, as well as recent retrospectives of Sjöström and Stiller from the Svenska Filminstitutet, and the new Lubitsch prints from the Friedrich-Wilhelm-Murnau-Stiftung.

- (12) EARLY CINEMA. Particular attention is paid to early cinema, the films before the First World War and the age of the pioneers before the breakthrough of the feature film. We have acquired our own sets of prints of Helsinki's first Lumière show, of films by Edwin S. Porter and the Edison Manufacturing Co., and of the Skladanowsky films. Our foreign film archivist, Juha Kindberg, has preserved, restored, and researched in depth our own early film treasures, also for Orion screenings. Among the discoveries: an exciting Pathé compilation of the Russian revolution of 1905, including the original Pathé version of *Battleship Potemkin*.
- (13) THE FORBIDDEN, THE DIFFICULT, THE IMPOSSIBLE. Some films have been impossible to see anywhere but in the archive. In 2001 film censorship was finally abolished in Finland, but for decades many classics had been banned by the Finnish counterpart of the Production Code administration (*Trouble in Paradise*, *The Blue Angel...*), and later by the state board of classification (the ban of *One, Two, Three* in Finland until 1986 was itself a Wilderian joke). The archive was the place to see *Salò* and *The Empire of the Senses*, then banned, now free. Since *glasnost* the discoveries of banned films from Russia and Eastern Europe have been abundant, including the Locarno discoveries of the Unknown Soviet Cinema. It is also the task of the Archive to screen films that are extremely short (early cinema, Fluxus) or extremely long. The Cinema Orion is the place to see in full *Scenes from a Marriage* (Bergman), *Berlin Alexanderplatz* (Fassbinder), *Hitler* (Syberberg), *Shoah* (Lanzmann), Pagnol's Marseille trilogy in one long night, or the Finnish masterpiece *The Eight Deadly Shots* (Niskanen) in its only correct version of over 5 hours.
- (14) RARE FORMATS. For a long time film archives were the only venues where one could see silent films properly projected. It is a pleasant sign of the times that awareness of the correct presentation of silent and classic films is spreading. All aspect ratios, projection speeds, sound formats including magnetic sound, sep mag 16mm, and so on, are respected at the Cinema Orion, which is also one of the rare archival cinemas that still screens nitrate. It has been a privilege to see first-generation nitrate prints of Finnish classics in the Vaala, Leminen, and Unho retrospectives. Screenings of nitrate copies of films by Murnau, Sternberg, Ophüls, Flaherty, and Ford have given the Orion's spectators a special awareness of their art. The definition of light was often personally supervised by the director. Current generations can still see the result firsthand.
- (15) PUTTING INTO PERSPECTIVE. Film programming is not stamp collecting. It is revisiting films, rediscovering films both in the large context of history and culture and as single electric jolts. Specially-themed series give accents and create new connections. Programme booklets provide introductions to current themes; programme notes give detailed facts and interpretations of single films, sometimes at a highly ambitious level. The artists themselves, and experts, scholars, and archivists as special guests, as well as

cinematográfica en el contexto actual poblado de solicitudes divergentes. Acaba mencionando, sin pánico, la desaparición parcial de la labor crítica y la cinefilia... que ha dejado de ser lo que era, pero que tampoco está muerta.

lecture series, seminars, and live cinema events, all deepen these experiences, and make them unique. Cinema is the privileged art of "time regained" in the Proustian-Benjaminian sense. Screenings can change the way we see history, our parents' and grandparents' lives, and ourselves.

- (16) ACCESS AS WIDE AS POSSIBLE. Film archives are not film distributors, but in Finland, access is as generous as possible, within FIAF standards and the rights-holders' consent. Besides the archive's own programming in 10 university cities from Helsinki to Lapland (Helsinki, Joensuu, Jyväskylä, Lahti, Oulu, Rovaniemi, Tampere, Turku, and Vaasa), we are partners to film festivals and special events of nationwide relevance, let film students access archival prints, organize national tours of new prints of classic films, and participate actively in the global exchange of programming. Film clubs have always been our best friends, and although we don't circulate archival prints to film clubs, our common interest is to get more new prints of classic films into general distribution.

The question of attendance has become especially topical in the last couple of years. Attendance at our Cinema Orion, which seats 216, had a steady average of some 60 viewers per screening, until in autumn 2006 there was a drop to some 50 per screening. This can still be a matter of a natural ebb and flow. In the Finnish Archive's other cities the performance has been strong, and film festivals (many of them with archival features) are at the peak of their popularity. But this is a challenge, and it has to be taken seriously. There are many fronts to consider. The single most important is the home front: the new trend towards home viewing, made possible by the technology of magnificent home cinemas and the seemingly limitless access to films from the Net, DVD, and TV. This has come to stay, and will get much stronger. Yet people will always notice the superiority of the cinema experience. Our core audiences tend to live in cramped circumstances, and they want to enjoy the space of the cinema.

One of the challenges is audience specialization. In 2002 we mounted an anime series of the best-known standard titles with great success, although the prints available were dubbed in English. In 2007 we mounted a much more ambitious anime retrospective in original-language prints with English subtitles. This was not so successful; apparently the reason was that anime fans had in the meantime specialized into several subgroups who are more difficult to reach.

Facing new challenges, we need to reinvent ourselves. In Finland we are expanding our film education activities, working with schools and children. And our close co-operation with the universities' student film activists has awakened, after a certain period of passivity.

Quality is becoming ever more important: the quality of films, prints, and presentation. Paradoxically, the tolerance of films that are not translated into the national language is weakening, perhaps because of the growing availability of subtitled films for home viewing. We now feel the need to offer a Finnish translation of films in Swedish or with Swedish subtitles only, although Swedish is the second official language of bilingual Finland. Eventually all films ought to include a Finnish-

language option, and there is likely to be a big jump ahead in electronic subtitling with D-Cinema.

There is the disquieting situation of film criticism (and of film culture, and even of any appreciation of “difficult” culture). Globally, the amount of space devoted to serious film writing is diminishing in the main media. In Finland we were hit hard a few years ago. There used to be seven film journalists who had an active interest in the film archive writing in the main newspaper *Helsingin Sanomat*. Now there are only two. Our presence in the traditional media has shrunk.

Cinephilia is a key question. In Helsinki we still have a core group of cinephiles who have attended our screenings since Day One, for over 50 years. They include the founders of the archive, Jörn Donner and Aito Mäkinen. New generations have joined them, and pleasantly there are several young cinephiles.

We are searching for the best way to establish a stronger Internet presence. The Finnish Archive’s homepage has already been a major channel for years, but we want to build on this. We are launching ourselves in Facebook. We are also looking seriously into online ticket sales – this at first seems overwhelming for a small organization, but we need to go there.

As colleagues have stated, we are living in an “event culture”. We need to face this and create events ourselves, realizing that this is a time of increasingly specialized audiences, who can time and again cross over.

(Paper written on the occasion of the Nordic Film Archives’ meeting in Copenhagen on 4 September 2008)

Cinemateca Uruguaya - Entrevista con Manuel Martínez Carril

Christian Dimitriu

Historical Column

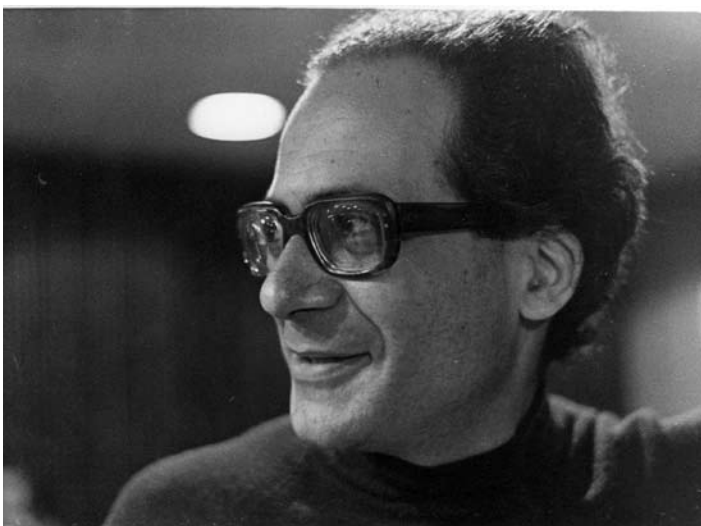
Chronique
historique

Columna histórica

La entrevista con Manuel Martínez Carril, de la Cinemateca Uruguaya, se realizó en el marco del proyecto de la «Historia oral» de la FIAF, el 4 de diciembre de 2008 en el Hotel Balmoral en Montevideo, Uruguay. El presente texto fue adaptado para su publicación en este número del «Journal of Film Preservation». Correcciones y detalles sugeridos por Cristina Ferrari¹ fueron incorporados en la presente edición. Las ilustraciones provienen de la Fototeca de la Cinemateca Uruguaya, del Archivo Nacional de la Imagen-Sodre, de la Fundación Cinemateca Argentina y de la colección de fotos de la FIAF.

De manera general ¿Quién es Manuel Martínez Carril? ¿Cuándo y adónde naciste? ¿Adónde pasaste tu infancia y adolescencia?

Como dice el tango, nací lejos del Centro, en un barrio popular. A los seis años, al comenzar la escuela, mis padres se mudaron a pleno Centro, un cambio de vida importante. Un Montevideo con ruidosos tranvías,



MMC en los años 1970.

vendedores de diarios que voceaban las noticias del día, radios con fonoplatea y transmisiones en vivo, varias librerías, un enorme teatro y una docena de cines. Todo en cuatro cuadras a la redonda. Acababa de terminar la Segunda Guerra y esos años fueron un momento privilegiado de la economía y el nivel de vida del Uruguay. En los años de escuela leía todo lo que podía sin mayor criterio. Al llegar a la secundaria se creó una academia literaria en el liceo donde probablemente cultivamos mucho disparate, y ahí nace mi afición por los surrealistas, la escritura automática, Kafka, Bierce. Leo religiosamente la crítica literaria de *Marcha*², pero no veo cine. En 1953 un ciclo sobre surrealismo y vanguardia en el cine francés que Cinemateca Uruguaya presenta en un Festival de Punta del Este

y luego en los cineclubes de Montevideo, para mí fue algo así como una revelación. A mis lecturas de críticos literarios, de plástica (Romero Brest en *Ver y Estimar* de Buenos Aires), agrego a la revista *Film* de Montevideo, a los críticos de *Marcha*, compro los ejemplares atrasados de *Film* y me dedico a explorar qué era eso del cine. Recuerdo que por entonces me suscribo a *Cahiers du Cinéma*, *Cinema Nuovo* y *Sight*

.....
¹ Cristina Ferrari, esposa del entrevistado, delegada de Cinemateca Uruguaya en numerosos congresos de FIAF desde 1978, Brighton.

² *Marcha*, semanario uruguayo progresista, con sólidas páginas de cultura, que dirigió Carlos Quokamp.

The Manuel Martínez Carril interview is part of the project "FIAF's Oral History Project", and was recorded 4 December 2008 in the Balmoral Hotel in Montevideo, Uruguay. Its publication follows that of his colleague in Buenos Aires, Guillermo Fernández Jurado, in issue number 74/75 of the JFP, opening a second window on the Symposium that will be held under the title "The Cinémathèques in search of their new audiences" during the 65th Congress at Buenos Aires this coming May. The text has been reviewed by its subject, who has made a few corrections concerning his family, cultural, and political origins.

In his remarks, Martínez Carril recalls his beginnings at the Cinemateca Uruguaya soon after its creation on 21 April 1952, and the significant events that mark the history of this institution. He pays homage to the principal protagonists and to those who inspired him.

In Montevideo, the Cinemateca Uruguaya was created from the relations between two important film clubs: Cine Universitario and Cineteca del Cine Independiente, born in its turn from the Cine Club del Uruguay. The process was similar in some respects to the events a little earlier in Buenos Aires and São Paulo. Walther Dassori and Homero Alsina Thevenet of Cine Universitario were the founders of the Cinemateca Uruguaya, and Danilo Trelles joined them in the same year the two film clubs were fused. Following the example of the other film archives of the southern Americas, and in the hope of acquiring film copies in Europe, these organisms were created outside any official institutional framework. As in Buenos Aires, Henri Langlois played an important role in the formation of the Cinemateca Uruguaya. Martínez Carril describes the nature of the relationships among the film archives of the sub-continent. He recalls how Roland Fustiñana at Buenos Aires, Paulo Emílio Salles Gomes at São Paulo, and others would build their collections – at first French cinema, English, then European, American, etc. – and how they came to be aware of the cultural value of the national production.

The most relevant contribution of this outline history of the Cinemateca is

and Sound. No entendía mucho, pero empiezo a ir a los barrios a ver películas viejas, me afilio a los cineclubes, y cuando Danilo Trelles inicia en el Sodre³ los festivales de cine documental y experimental, tengo mi primer altercado de independencia con mis padres, porque las funciones terminaban a la media noche y yo tenía quince años (o dieciséis), y a esa edad los niños no pueden andar solos por las calles peligrosas. Lo que sigue es previsible: colaboro en Cine Club del Uruguay en publicaciones críticas, a los dieciocho escribo algunas cosas y poco después empiezo a hacer crítica en un diario y luego en dos. Por el camino ingreso a la Facultad de Derecho y Ciencias Sociales, pero en aquellos tiempos era sólo de Derecho y sigo sin convicción por obstinada disciplina. Mis padres querían que fuera contador pero yo no. Tampoco sería abogado, porque las fechas de exámenes de Constitucional 2º coincidían con las de un Festival Internacional en Punta del Este. Por supuesto fui al festival como periodista y crítico y aunque lo intenté varias veces nunca retomé la carrera. En ese momento, mis padres, españoles inmigrantes de una España enfrentada y convulsa, pensaron repatriarse y fui con ellos varios meses. Ida y vuelta porque aquello en tiempos de Franco era deprimente. Conocí a un montón de primos y primas (curiosamente, varios eran rubios, caramba). Ese tiempo me dio para conocer en Madrid la redacción de la revista *Índice*, perseguida por publicar a Pío Baroja, que estaba prohibido por el franquismo. Era las conversaciones de Salamanca sobre el cine español. La aparición de la revista *Objetivo* dentro del grupo *Índice*, con Bardem, Maeso, Garagorri, Ricardo Muñoz Suay, todo en una semiclandestinidad. Muy diferente de la vida en Montevideo. Estaba visto: mi destino sería ser uruguayo.

¿Cuándo fue creada la Cinemateca Uruguaya y cómo fue evolucionando su estatuto jurídico?

La Cinemateca Uruguaya fue creada el 21 de abril de 1952 por iniciativa de Cine Universitario, uno de los dos cineclubes existentes en ese momento en Montevideo. Casi al mismo tiempo, el otro cineclub, Cine Club del Uruguay originó pocos meses después la Cineteca del Cine Independiente. El resultado fue una contienda entre los dos cineclubes y las dos cinematecas, en el mejor estilo beligerante entre las instituciones culturales de la época. Un año y medio después, sin embargo, acordaron que lo mejor era juntarse y lo hicieron bajo los estatutos de Cinemateca Uruguaya. Por el camino hubo ese proceso de rivalidad que culminó en el Congreso de la FIAF de 1953, donde Cinemateca Uruguaya fue representada por su directiva Giselda Zani⁴ y asistió por la Cineteca del Cine Independiente Martín Luis Lasala o Lasalle⁵, que vivía en París. La Cinemateca ya formaba parte de FIAF y la Cineteca hacía su presentación. Eso explotó en un lío local, desde luego. Y después en el único acuerdo razonable: fusionar los dos archivos. De todos modos, y fuera de anécdotas que describen el clima de la época, el fenómeno de

.....
3 Servicio Oficial de Difusión Radioléctrica que se ocupa también de ballet, música sinfónica, ópera, cine. Forma parte del Ministerio de Educación y Cultura. Fundado en 1929. Danilo Trelles funda en 1942, Cine Arte del Sodre (luego Archivo Nacional de la Imagen)

4 Giselda Zani (1909-1975), crítica de cine desde 1937, escritora, poeta, redactora de *Film*, fundadora de Cinemateca Uruguaya.

5 Martín Luis Lasala (n. 1925), radicado en París, actor en medio centenar de films hasta hoy, a partir de *Pickpocket* de Robert Bresson (1959).

Martínez Carril's highlight of the two policies which have ruled their work, based on one hand on the narrow relationship between "to conserve" and "to show", and on the other, on public education, criticism, and analysis, which, in Uruguay, was in the independent spirit characteristic of other artistic disciplines in Montevideo in the 1930s, in particular theatre, literature, and, very early, film criticism, such as expressed in the weekly *Cine Actualidad*.

In these years there also appeared Sodre, an official cultural distribution organization for radio, music, and television. From the beginning it began to find a place in film clubs, while developing on a wider scale the curiosity for the cinema. Cine Arte du Sodre became an official government film archive, which in Latin America is an isolated occurrence. Martínez Carril thinks today the simultaneous existence of these two organisms is a luxury that the small republic cannot afford, and recommends to the new generations of directors to try to bring about the long-sought fusion of the two archives.

As for the relations of the Cinemateca Uruguay with FIAF, Martínez Carril is discreet, and reminds us that the CU was represented at all the FIAF congresses during a period which was mutually beneficial. The cooperative relations with other film archives have never stopped, in particular with Peru, Brazil, and Chile. But aside from the founding legend of Langlois, Martínez Carril recalls privileged meetings with a number of FIAF personalities, such as Raymond Borden, Robert Daudelin, and Jan de Vaal, who have all contributed to the development of archives in the region. For Latin America, he recalls his relations with Manuel González Casanova in Mexico, Cosme Alves Netto in Rio de Janeiro, Miguel Reynel in Lima, Pedro Chasquel in Santiago de Chile, and Ulises Estrella in Quito. The history recalled by Martínez Carril constitutes a very useful analysis of the activity developed by the Latin American film archives (FIAF and non-FIAF) through two associations: UCAL (the Unión de Cinematecas de América Latina) and CLAIM (la Coordinadora Latinoamericana de Archivos de Imágenes en Movimiento).

la creación de un archivo filmico en el Uruguay es bastante parecido al que se opera en Buenos Aires y en São Paulo muy poco tiempo antes, como consecuencia de las necesidades que tenían los cineclubes (Clube de Cinema de São Paulo, Gente de Cine en Buenos Aires) de acceder para exhibir a materiales de calidad en las cinematecas existentes en particular la Cinémathèque Française con Henri Langlois, quien en la época y en los años siguientes hizo varios viajes a São Paulo, Buenos Aires y Montevideo. Después se impuso la necesidad de crear patrimonios propios, rescatar y preservar todos los films posibles, dar acceso al público. Pero en el origen fueron necesidades de programación o difusión, de los cineclubes, que en Montevideo eran dos. Por eso las tres cinematecas son privadas, creadas por la gente, no por los gobiernos. Sus estatutos originales eran (y en el caso de Montevideo lo siguen siendo) asociaciones civiles sin fines de lucro y con propósitos culturales. En Buenos Aires y en São Paulo hoy son fundaciones privadas con los mismos objetivos.

¿Cómo se veía la influencia de la Cinemateca Francesa y de Langlois en el Río de la Plata y en Montevideo?

Langlois también estuvo en São Paulo. Quedémonos en Montevideo. La idea era que los cineclubes institucionalizaran, creando cinematecas, una relación que ya mantenían con Langlois, pues obtenían en préstamo desde París películas francesas, británicas, expresionistas, etc., que complementaban cierto patrimonio que ya existía en Cine Club y en Cine Universitario. Esa fue la base del repositorio de películas que da origen a la Cinemateca Uruguay. En ese momento, 1954, la dirección de la Cinemateca Uruguay estaba compuesta por los representantes de uno y otro de los dos cineclubes. El promotor de ese acuerdo fue Walther Dassori⁶, que también formaba parte de Cine Universitario. Él impulsó la idea de acceso público a las colecciones. Y en paralelo se abre camino una segunda idea: la conservación. Recuerdo, y en mi caso fue esclarecedora, una nota de 1953 que Homero Alsina Thevenet⁷ publicó en la revista *Film* de Cine Universitario. Era un artículo denunciando la destrucción a hachazos de las películas que practicaban, y practican, los distribuidores. Se titulaba «Para el arte hachazos» y lo ilustraba con datos concretos. El artículo argumentaba en apoyo de los cometidos que estaba cumpliendo la Cinemateca Uruguay recién fundada. Fue una argumentación que hemos seguido empleando. Hace unos diez años el CNAC de Caracas publicó un opúsculo que yo escribí, *50 años de cinematecas en América Latina* en el que utilicé este planteo. El opúsculo analiza los estatutos de algunas cinematecas y plantea la pregunta «Si la lógica industrial del cine se aplicara también a la literatura, ¿qué pasaría si las bibliotecas tuvieran que destruir a los dos o tres años de publicadas las obras de García Márquez, de Onetti, de Vargas Llosa, cumpliendo exigencias de la industria editorial? Nadie sabría nada de nuestros mayores escritores ni de todos los demás. Tendríamos un país inculto...» La idea de que el cine es un arte y que las cinematecas tienen el cometido fundamental de preservar todas las obras posibles es una idea que se origina de alguna manera en nuestra región, en Langlois. El cine

6 Walther Dassori Barthes (1919-1981), realizador y fotógrafo, docente y crítico cinematográfico, fundador de Cinemateca Uruguay.

7 Homero Alsina Thevenet (1922-2005), uno de los más influyentes periodistas y críticos de cine en el Río de la Plata, con una trayectoria que comienza en 1937 y se mantuvo hasta su muerte. Fue director fundador de *Film* y de *El País Cultural*.

Martínez Carril provides above all an original and precious analysis for researchers and the curious about the history of film archives, and shares his conception of how to pass on to future generations the knowledge and joys of the Seventh Art. Film criticism fills, according to him, a similar function to the criticism of literature, theatre, and the fine arts, in the the past and always.

latinoamericano, nuestro cine, está lleno de estas situaciones, de pérdidas por desidia y de destrucciones voluntarias de obras cinematográficas nacionales o extranjeras que jamás veremos. Y si muchas de las obras se han rescatado de la destrucción, ha sido por la intervención y la acción de las cinematecas latinoamericanas, a veces en violación de lo que pretende por ejemplo la Organización Mundial de Comercio. Y en esa idea flota también un legado de Langlois.

¿Y cómo acompañaron los estatutos de la Cinemateca Uruguay esta situación?

Hay un primer estatuto que se modificó más de treinta años después, en los 70, durante los años de dictadura, un proceso que ahora te cuento. Pero antes, en el caso uruguayo, se dan al mismo tiempo dos acciones que en ese momento eran predominantes en todas las cinematecas: el acceso, difusión, educación del público, por un lado, y la conciencia de que los films debían ser rescatados y preservados, por el otro. Y la otra idea que se generalizó en Montevideo, São Paulo y Buenos Aires fue la importancia de la acción educativa, la acción formativa de la crítica analítica, digamos pedagógica, y que en Montevideo empieza a fines de los treinta con la revista semanal *Cine Actualidad*, que dirige René Arturo Despouey⁸, y donde escriben entre otros Homero Alsina Thevenet, Hugo Alfaro, Hugo Rocha, Giselda Zani. La crítica de cine cumple una función

similar a la que ya cumplían en otras disciplinas la crítica analítica de literatura, teatro, artes plásticas. El Estado es más bien espectador, no realiza ninguna acción formativa en materia de cultura artística ni de crítica. Es la iniciativa privada, el trabajo militante de grupos sociales interesados, que asumen esas funciones, y que serían el origen de los cineclubes dos o tres años antes de la fundación de Cinemateca Uruguay. La necesidad de acceso a las obras, la necesidad de formación de públicos explican el origen de las cinematecas y era para ese proyecto cultural que Langlois mandaba las películas de la Cinémathèque Française. Y aquí se plantea ya la relación entre el modelo y la dinámica propia que se crea en este lugar de América del Sur. De alguna manera la práctica adopta o se inspira en lo que por entonces vemos en otros países, en particular en Francia,

pensando que el modelo europeo podía servir. ¿Qué es lo primero que hace Cinemateca Uruguay en ese año, 1952? Es vincularse con las demás cinematecas, que eran muchas menos que ahora. Y Giselda Zani va al congreso de la FIAF en París, que era el referente.

¿Es el modelo que siguieron adoptando las cinematecas en el Cono Sur?

Claro. El fenómeno de orden cultural que me parece significativo, es que en Montevideo, pero también en Buenos Aires y São Paulo, se siguen considerando como modelos a las cinematecas europeas. Y esto tiene

.....
⁸ René Arturo Despouey (1909-1982), crítico teatral y cinematográfico, uno de los fundadores de la crítica de cine en Uruguay. Creó en 1936 *Cine Actualidad*. En 1940 pasó a la BBC de Londres. Murió en España.



Caption!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!

que ver con una actitud por entonces dependiente o quizás sumisa. Concretamente, en Montevideo el Modernismo, por ejemplo, llega 8 o 9 años más tarde que en Europa. En Brasil y en toda la región ocurre algo similar. En Argentina y Uruguay primero se adoptaron modelos españoles, luego el modelo vino de Francia, luego fue británico, luego norteamericano, etc. La toma de conciencia de que hay un patrimonio nacional y que nosotros somos nosotros y no los otros, en el caso del cine deriva de la primera intención de acceder antes que nada a las películas europeas o internacionales, es decir los modelos ajenos. Y se

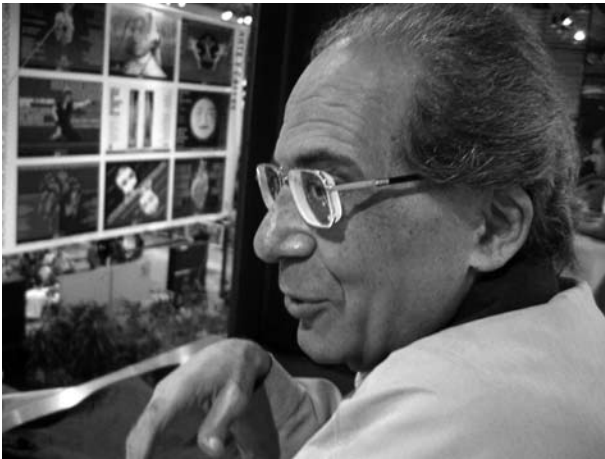
acompañaba por un cierto desprecio generalizado por lo propio. El fenómeno se revierte cuando Paulo Emilio⁹ en São Paulo empieza a insistir en lo propio, lo identificatorio, y se toma conciencia sobre la necesidad de preservar y analizar lo propio. Ese es, en breve, el esquema ideológico de la cosa. Y desde el punto de vista práctico, la necesidad de llegar a la gente; ¡y era mucha gente! 3000 o 4000 espectadores miembros de cineclubes y de Cinemateca Uruguaya, el Clube de Cinema de São Paulo y Cinemateca Brasileira, o Gente de Cine y la Cinemateca Argentina.

Si hubiera que hacer un resumen de la historia de las cinematecas en América Latina, se podrían distinguir tres períodos. Después de un primer empuje en el Cono Sud (Argentina, Brasil, Uruguay), surgen las cinematecas universitarias, como la Cinemateca universitaria de Chile, bajo el impulso de Kerry Oñate y luego de Pedro Chaskel¹⁰, un trabajo que se destruye con Pinochet. En Cuba, en la época de Batista, está la Cinemateca Universitaria de La Habana, vinculada al MOMA de Nueva York. Luego sigue la Universidad Agraria de Lima, la Filmoteca UNAM de México. Es decir que en un primer tiempo las cinematecas tienen su origen en la propia sociedad, cuyas bases son las más amplias, digamos populares, y luego se transforman en fenómenos específicos, a nivel académico, cuyas bases corresponden a un sector quizás privilegiado de la sociedad. A partir de ahí, y ese es el tercer período, los Estados toman conciencia de la importancia cultural del cine y su memoria. De hecho, en esta historia, los Estados son los últimos en asumir

alguna responsabilidad por los patrimonios filmicos, por razones que suelen ser difíciles de comprender. Y que la primera cinemateca estatal (Cine Arte del Sodre en Montevideo) esté en los comienzos de la creación de archivos filmicos en América Latina, puede parecer simplemente una rareza. No existe una urgencia cultural particular. Esto explica también

⁹ Paulo Emilio Salles Gomes (1916-1977), crítico e historiador, fundador de Cinemateca Brasileira. Roland (Andrés Rolando Fustiñana, 1915-1999), crítico y docente, fundador de Cinemateca Argentina.

¹⁰ Pedro Chaskel (n. 1932), realizador y montajista chileno nacido en Alemania. Director de la Cineteca Universitaria de Chile y de la Cinemateca de Chile en el Exilio durante la dictadura de Augusto Pinochet.



Caption!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!



De izquierda a derecha. Parados: MMC, Fernando Ariceta, Juan José Mugni, Eugenio Hintz, persona desconocida. Sentados: Homero Alsina Thevenet, Enrique Mena Segarra, Rodolfo Tállice, Carlos Maggi.

por qué aún hoy existen cinematecas privadas en el continente. Los Estados casi nunca experimentaron la necesidad de formar públicos para las expresiones artísticas, no percibieron que la creación artística (y no sólo la literaria) es parte de un proceso de identificación, y que si esa producción artística e intelectual se conserva, podrá ser estudiada a través de documentos propios, y que ese aprendizaje será el que permita el desarrollo de culturas nacionales propias, con su historia y sus vivencias propias. De lo contrario será empezar siempre de cero, es decir, estar siempre empezando y repitiendo lo que ya está hecho. Es éste un proceso muy latinoamericano que nos hace diferentes de los procesos europeos. Y que diferencia a las cinematecas de este continente de las europeas.

Hubo experiencias en Europa, donde las cinematecas también fueron privadas en un principio... ¿Y hubo experiencias en América latina en que el Estado sí se preocupó por los procesos de identificación y de educación?

En Europa hubo, en efecto, cinematecas que empezaron siendo colecciones privadas, pero hubo enseguida una convergencia entre lo privado y lo público. Los tiempos latinoamericanos son mucho lentos en ese sentido. Y además hay otro fenómeno, que en el caso uruguayo es muy particular: la desconfianza por razones ideológicas o políticas, de diversos gobiernos hacia la gente de la cultura artística. Una desconfianza desde luego recíproca y que se retroalimenta desde los años cincuenta hasta hace muy poco. No se cree en la buena fe de los políticos y los políticos ven a intelectuales y artistas como sus enemigos. Esa desconfianza se afirmó con doce años de dictadura, un largo tiempo durante el cual no hubo diálogo, sino confrontación.

Lo que me parece interesante, es que casi desde los comienzos, en el Cono Sur hubo dos objetivos: la formación de públicos y la complementación de los archivos entre sí. El tráfico de intercambios, de apoyos y gestiones, entre Paulo Emilio, Walther Dassori y Roland es muy intenso. Hay circulación, no sólo de películas, sino, también de ideas, de gente, de encuentros. La Cinemateca do MAM de Río aún no existía. El Sodre, con Danilo Trelles, era un organismo de difusión que tenía películas, pero la idea fuerza de que se convirtiera realmente en un archivo filmico surge en esa época y Cine Arte será luego, en la transición entre su fundador Danilo Trelles y su segundo director, Eugenio Hintz¹¹, el actual Archivo Nacional de la Imagen. A partir de esas bases y estructuras se trata de que la gente empiece a entender lo que es el cine. De formar al público. Con el gesto de «Vean esto...»

¿Cómo se internacionalizó el movimiento en la Región?

Fue resultado de la creación de las nuevas cinematecas. Después de la Filmoteca de la UNAM, geográficamente la más distante del Río de la Plata, con su fundador Manuel González Casanova¹², empiezan las primeras

.....
¹¹ Eugenio Hintz (1921-2005), realizador de numerosos cortometrajes, fundador de Cine Club del Uruguay y de la Cineteca del Cine Independiente (luego integrada a Cinemateca Uruguaya), director de Cine Arte del Sodre (luego Archivo Nacional de la Imagen), crítico de cine, periodista, directivo de Cinemateca Uruguaya hasta su muerte.

¹² Manuel González Casanova (n. 1934), investigador, historiador, docente, fundador de Filmoteca UNAM (1960) y del Centro Universitario de Estudios Cinematográficos de la UNAM.

conversaciones para crear un organismo que represente a los archivos (la mayoría ya forman parte de FIAF) y que sería la Unión de Cinematecas de América Latina (UCAL). Ya existe con mucho empuje la Cinemateca del Museo de Arte Moderno de Río de Janeiro (MAM), que dirige Cosme Alves Netto¹³; la Filmoteca de la Universidad Nacional Agraria en Lima con Miguel Reynel, a la que enviamos películas desde el Río de la Plata, para apoyar su consolidación; la Cinemateca de Cuba del ICAIC en La Habana; la Cineteca Universitaria en Santiago de Chile, que en los sesenta pasa a integrar el departamento de cine de la Universidad de Chile que dirige Pedro Chaskel; y en Guatemala, en torno a la Universidad, se sabe que hay una cinemateca constituida durante el gobierno de Jacobo Arbenz, y perseguida por la dictadura de Castillo Armas. En



Caption!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!

ese contexto se crea la UCAL, a principios de la década de los 60. Hay varias reuniones en el Cono Sur, en Buenos Aires, Mar del Plata y finalmente en Montevideo (1968), cuando Cuba ingresa al organismo. Forman parte de UCAL todas las cinematecas con una voluntad de integración, aunque pronto ese organismo se transforma en fuente de discordias. Después del 69, las discusiones pasan a ser de otra índole. Están los cubanos y quienes gravitaban en su esfera que consideraban al cine como un arma de información contra la

desinformación, y que propiciaban que las cinematecas fueran un instrumento de propagación o distribución de esos materiales. Luego de reuniones en México y en Viña del Mar, se retiran de UCAL las dos cinematecas uruguayas, Cinemateca Argentina, la recién constituida Cinemateca Paraguaya y la de Lima, que pasan a integrar la Coordinadora de Cinematecas del Cono Sur. La ruptura se reafirma en México, en reunión latinoamericana que convoca la Filmoteca UNAM durante el congreso de FIAF de 1976. Otras cinematecas, de vida más o menos

.....
¹³ Cosme Alves Netto (1937-1996), director de la Cinemateca do MAM (Museo de Arte Moderna), de Río de Janeiro, miembro del Executive Committee de FIAF, difusor cultural de EMBRAFILME.



Congreso de la FIAF. Montevideo, 1992.

efímera, se constituyen en países geográficamente próximos a Cuba. De ellas continúa la Cinemateca Ecuatoriana que desde el comienzo impulsa Ulises Estrella¹⁴. Siguen años complicados y de confrontaciones hasta los acuerdos en São Paulo y Brasilia, a comienzos de los años ochenta, impulsados desde el Cono Sur, que darían carta de defunción a UCAL y marcarían el nacimiento de la Coordinadora Latinoamericana de Archivos de Imágenes en Movimiento (CLAIM). Lo novedoso es que CLAIM, desde su origen carece de autoridades y de sede física. Así se evitaron los conflictos de UCAL. Se concibe como un encuentro de trabajo (con frecuencia durante los congresos de FIAF) para proyectos de conservación y preservación, documentación en papel, difusión y programación. Su dinamismo depende del interés de las propias cinematecas. Quien origina un proyecto al que otros adhieren, es el director responsable de ese proyecto hasta su terminación. Los que no se interesan en un proyecto, no están obligados a participar. Así sigue siendo todavía hoy, no sé si para bien o para mal.

Sobre la internacionalización que tú preguntas, hay algo que suele olvidarse. En 1965 se hace en Montevideo, organizado por Cinemateca Uruguay, el primer (y sería el único) Festival Independiente de Cine Latino Americano. Asiste entre otros Glauber Rocha, con la primera versión, más extensa y dura, en 16mm, de *Dios y el diablo en la tierra del sol*. Y hay muchas películas más, en particular argentinas. Es el primer encuentro en el que se exhiben las películas de un nuevo cine latinoamericano. Y todo esto fue antes que Viña del Mar. La vinculación entre las cinematecas y esos eventos es directa. La Fundación General Electric provee el marco y los recursos. Las acciones no son acciones típicas de una cinemateca, sino de organismos de acción pública sobre la sociedad. En ese contexto se explica la polémica brasileña que abre Paulo Emilio desde el diario *O Estado de São Paulo*. Algo equivalente a lo que ocurre en Francia cuando Louis Delluc empieza a escribir sobre el cine como expresión artística. Las discusiones en América Latina son más políticas y menos abstractas que las que planteaba Delluc. Son más sociales, más políticas, porque las condiciones también son diferentes. Entonces, en ese momento se afirman dos modelos latinoamericanos de cinematecas: las privadas y las universitarias. Todavía no han aparecido cinematecas estatales (con excepción de La Habana), que llegarían un poco más tarde.

Este es el planteo general, histórico e ideológico que explica por qué durante la crisis Langlois en los sesenta, los archivos de América Latina con excepción del Sodre, se desafilian de la FIAF en solidaridad con la Cinémathèque Française. Para nosotros, para las cinematecas latinoamericanas, las posiciones de algunos miembros de la FIAF eran muy conservadoras. Esto es parte de otra historia que entre tanto se fue subsanando; y los archivos latinoamericanos fueron volviendo a la Fédération.

Y llegamos al Congreso de Nueva York...

En 1969, en Nueva York estará presente en el Congreso, Cine Arte del Sodre, ya entonces Archivo Nacional de la Imagen. Antes del Congreso, Eugenio Hintz, su director, mantiene encuentros con la cinemateca de Buenos Aires y con Cinemateca Uruguay, de modo que sus planteos

.....
¹⁴ Ulises Estrella (n. 1939), poeta, escritor y cineasta ecuatoriano, fundador de la Cinemateca de Quito.

estarán de alguna manera consensuados previamente. En Nueva York hace una presentación, transmite una visión algo crítica según nuestro punto de vista rioplatense, y se establece el primer puente para el regreso de los archivos latinoamericanos a FIAF.

¿Cómo fue atravesando Cinemateca Uruguaya los distintos gobiernos? ¿Las tormentas políticas? ¿Los sistemas comerciales sucesivos?

Cómo describirlo... Fue todo muy complicado. Pero veamos cómo había sido el surgimiento y desarrollo de las instituciones culturales en general en Uruguay. Fuera de Cinemateca Uruguaya hay un fenómeno de la cultura artística montevideana interesante. Los teatros independientes

se crearon a partir de grupos vocacionales, uno de ellos universitario. Sus objetivos eran poner en escena obras de calidad y aproximarse a lo nacional. Los grupos amateurs se van constituyendo y pocos años después terminan siendo todo el teatro uruguayo. Hasta 1952-53 (cuando se crea Cinemateca Uruguaya) comienzan a desaparecer los grandes teatros comerciales que van a dejar lugar al teatro vocacional independiente. Y que es realmente independiente y autogestionado. Independiente fue entonces la característica de gestión de toda la cultura de esa época. Desde ese momento hasta el golpe militar veinte años después, hubo tres editoriales independientes, por ejemplo. Las obras de Mario Benedetti, Carlos Maggi, Martínez Moreno fueron inicialmente publicadas por esas editoriales con un nivel de ventas superior a editoriales extranjeras. Lo mismo ocurre con la



Lucy Berkoff Steinert y MMC. Valdivia, Chile, 2002.

creación de una editorial de fonogramas. El carácter independiente era un punto de quiebre con toda posible cultura oficial. Una idea consistía en crear instrumentos, socializar los medios de producción artística como se propone ese teatro independiente, ser propietarios de los instrumentos materiales de creación y comunicación. Se trataba de crear estructuras.

En Cinemateca Uruguaya, en 1967 comenzamos discusiones estratégicas con el objetivo de no ser dependientes, de lograr una capacidad de acción sobre el público y de presencia en la sociedad, que fuera un contrapeso de la dominante exhibición comercial, siguiendo en parte la experiencia del teatro y las editoriales independientes. Y ahora termino de contestarte una pregunta anterior, porque fue en ese momento que empezamos a elaborar nuevos estatutos que fueron aprobados. Se desactiva la Sociedad Amigos de la Cinemateca y los socios pasan a ser socios directos de la Cinemateca, con la idea de que fueran los socios los integrantes. Esa gran masa de gente, que llegaron a ser 10 000 personas, tenía que manejar las cosas. Esa era la idea. Y en ese sentido evolucionamos hasta el golpe de estado. En 1973, con el gobierno militar nuestra fuerza para sobrevivir fue el respaldo de esa masa de socios, que nos hacía independientes económicamente, pero que además nos fortalecía frente a las arbitrariedades de la dictadura. Vulnerar a la Cinemateca era grave y podía traer consecuencias difíciles de imaginar para el gobierno por el respaldo social que teníamos desde fines de la década anterior. De todos modos hubo un par de intentos de intervención, pero

L'interview à Manuel Martínez Carril s'est déroulée dans le cadre du projet "Histoire orale de la FIAF" le 4 décembre 2008 dans les salons de l'hôtel Balmoral à Montevideo, Uruguay. Sa publication fait suite à la série inaugurée avec Guillermo Fernández Jurado, son collègue de Buenos Aires, dans le numéro 74/75 du *Journal of Film Preservation*, ouvrant ainsi une deuxième fenêtre sur le Symposium qui aura lieu sous le titre *Les Cinémathèques à la recherche de leurs nouveaux publics*, lors du 65^e Congrès de la FIAF qui se tiendra à Buenos Aires du 24 au 30 mai 2009. Le présent texte a été revu et corrigé pour sa publication dans le *JFP*. Des modifications ont été apportées par l'intervé pour la présente édition. Il y rappelle, en particulier, ses origines familiales, culturelles et politiques. Martínez Carril évoque ses débuts à la Cinemateca Uruguay tout de suite après sa création le 21 avril 1952, ainsi que les moments importants ayant marqué l'histoire de l'institution et, du coup, rend hommage aux principaux protagonistes de cette épopée, tant ceux qui l'ont inspiré, que ceux qui l'ont précédé ou accompagné dans son parcours.

À Montevideo, la Cinemateca Uruguay est née de la relation conflictuelle entre les deux ciné-clubs importants de l'époque: Cine Universitario et Cineteca del Cine Independiente, celle-ci née à son tour du Cine Club del Uruguay. Ce processus rappelle par moments celui initié peu de temps avant à Buenos Aires et São Paulo.

Les premiers personnages clé de la fondation de la Cinemateca Uruguay furent Walther Dassori et Homero Alsina Thevenet de Cine Universitario, puis Danilo Trelles, qui en 1952, à partir de la fusion des deux ciné-clubs, ont réuni leurs forces pour créer la Cinemateca Uruguay. À l'instar des autres cinémathèques du Cône sud des Amériques, et dans le souci d'obtenir des copies de films en Europe, ces organismes furent créés en dehors de tout cadre institutionnel officiel. Comme pour Buenos Aires et São Paulo, c'est Henri Langlois qui a joué un rôle important dans la formation de la Cinemateca Uruguay à Montevideo. En effet, dans ce

empleado esa estrategia durante la dictadura pudimos sobrevivir, mientras otras instituciones eran prohibidas y clausuradas. En ese clima de temores la Cinemateca exhibía una trasgresión impensable. Y, además, hacíamos constar todos los respaldos que nos llegaban del exterior, desde direcciones de cinematografía amigas (como España), hasta universidades, personalidades y ministerios de terceros países que colaboraban con Cinemateca Uruguay.

Volviendo a los comienzos... ¿Cómo te incorporaste a la Cinemateca? ¿A partir de cuándo? ¿Qué hacías antes?

Yo empecé como crítico cinematográfico a los 17 años en *El Popular* y a los 18 pasé al diario *La Mañana*. Desde entonces he atravesado como siete u ocho diarios y algunos semanarios. La situación en Cinemateca Uruguay, en los años cincuenta, era muy particular. Había una comisión directiva, con gente importante, representativa, valiosa, pero había uno solo que trabajaba (Dassori), y luego con Hintz fueron dos. Por los cuarenta años de Artistas Unidos en 1959, Cinemateca Uruguay organizó una retrospectiva con películas recientes y de archivo, como Chaplin, Fairbanks, Griffith. Esas películas mudas, tenían intertítulos en inglés, y había que traducirlas. Dassori nos enrola para que lo hiciéramos, a Luis Elbert¹⁵ y a mí. A siete años de los comienzos la Cinemateca Uruguay, había que leer por micrófono los intertítulos de las películas (algunas eran muy largas, como las de Griffith), una película por día, dos veces por día. Así empezamos a trabajar con Dassori.

¿Ese fue el comienzo de tu actividad en la Cinemateca Uruguay?

Era más bien Dassori quien pedía ayuda. Los más jóvenes estábamos haciendo crítica cinematográfica. Pero era una colaboración informal. En 1965 se piensa que la Cinemateca no tiene futuro y es inviable ya que los recursos son los que la institución crea por su propia gestión, y esos recursos – se teme razonablemente – siempre serán insuficientes. Y su existencia no podía ni debía ser pagada por los cineclubes. Se constituye entonces un consejo de curadores en busca de soluciones de gestión. Junto con Dassori, nos incorporamos a ese consejo y a la aventura Luis Elbert, Milton Andrade, ya fallecido, yo, y algunos otros. Ese Consejo de Curadores pasa a ser, de hecho, la dirección real de Cinemateca, la que negocia, la que programa, la que promociona y administra. todo ello honorariamente. Los únicos profesionalizados eran Dassori y Hintz. Cobraban, por un trabajo permanente, algo así como unos 130 dólares mensuales de hoy. Esas eran todas las remuneraciones en Cinemateca. Y nuestra idea era llegar a la profesionalización.

Eso era lo propio de los cinematecarios de esa época. Lo tomaban como un modo de vida, no como una profesión. Actuaban con muy pocos recursos...

Se trataba de conseguir los recursos para hacer las cosas que había que hacer. Así se elabora todo un proyecto institucional basado en la exhibición, de donde podían obtenerse esos recursos. Ese proyecto tiene apoyo primero de Cine Arte del Sodre donde está todavía Danilo Trelles, y fuimos los primeros exhibidores externos en el Estudio Auditorio. O sea que ya hay una sala que nos proporciona recursos, pero además

.....
15 Luis Elbert (n. 1941), docente, crítico, secretario de la Facultad de Ciencias, directivo de Cinemateca Uruguay.

tour d'horizon historique, Matínez Carril décrit la nature des relations qu'entretiennent les cinémathèques du Sous-continent entre elles. Il rappelle comment Roland Fustiñana à Buenos Aires, Paulo Emilio Salles Gomes à São Paulo et bien d'autres purent constituer des collections – essentiellement de cinéma français, anglais, puis européen, américain, etc. – et dans quelles conditions s'est opérée la prise de conscience de la valeur culturelle d'une production nationale naissante.

La contribution la plus pertinente de ce tour d'horizon de l'histoire de la Cinemateca Uruguayua est la mise en exergue par Matínez Carril de deux principes qui ont présidé à la mise en œuvre d'une stratégie pragmatique et voulue, basée, d'un côté, sur la relation étroite entre «garder» et «montrer», et d'autre part dans la valeur de l'action éducative, critique et analytique pour la formation du public, qui en Uruguay puisait sa force dans l'esprit d'indépendance caractéristique des autres disciplines artistiques en vogue à Montevideo dans les années 1930, en particulier le théâtre, la littérature et, très tôt, la critique cinématographique telle qu'elle s'exprimait dans l'hebdomadaire *Cine Actualidad*.

Dans ces années là est également apparu le Sodre à Montevideo, organisme de diffusion culturelle par la radio, la musique et la télévision, qui dès le début a commencé à gagner des parts sur le public des ciné-clubs, tout en développant à une plus grande échelle la curiosité du public pour le cinéma. Cine Arte du Sodre devient une cinémathèque de droit public, ce qui en Amérique Latine est un fait isolé.

Martínez Carril pense qu'aujourd'hui l'existence simultanée de ces deux organismes est un luxe que la petite République ne peut pas s'offrir, et recommande aux nouvelles générations de dirigeants de poursuivre les efforts entrepris depuis longtemps en vue d'une fusion des deux archives.

Au sujet des relations avec la FIAF, Matínez Carril reste prudent et rappelle que la Cinemateca Uruguayua était présente à tous les congrès de la FIAF pendant une période où chacun y trouvait son compte.

desarrollamos la idea de establecer un circuito de salas. Rápidamente vimos que este modelo dependía del marketing que pudiéramos hacer y del apoyo de socios quizás por asociación directa, o bien por la Asociación de Amigos de la Cinemateca (SAC), donde eran 300 o 400 personas. Por esa evolución se llega a la modificación de los estatutos y al crecimiento de la masa social, lo que debía asegurarnos nuestra estabilidad, y permitir el crecimiento del archivo, la conservación, hacer copia para exhibición de las películas, gastos de laboratorios, compra de derechos y copias e incluso la publicación de una revista crítica, *Cinemateca Revista* (de la que aparecieron 50 números) destinada a formar públicos.

Esto fue durante los años previos y los primeros años de la dictadura. En esa época existían los cines de barrio. La gente no salía de sus barrios, y por eso nuestra política de formación de públicos consistió en instalar salas en los barrios. Íbamos a donde estaba la gente. Se alquilaban cines de barrio varios días por semana. Pero pronto comienzan a extinguirse los cines de barrio y la exhibición se concentra sobre todo en el centro. No tenía sentido que mantuviéramos la estructura barrial. Instalamos salas entonces en lugares céntricos y en lugar de ir hacia la gente provocamos que la gente viniera a nosotros, que es la segunda fase de esa estrategia basada en la exhibición. Cuando aparecen los cines en los grandes espacios de los *shopping centers*, llegamos a tener una sala con mucho apoyo del público pero no pudimos mantenerla durante mucho tiempo por la presión de los distribuidores sobre el *shopping center*. Entonces, construimos un circuito de salas y hasta ahí llegamos. Y así más o menos seguimos. Es decir, quedamos atrapados por el inmovilismo de una estructura cada vez menos eficiente y cara.

¿Y nunca tuvieron apoyo del Estado? ¿Siempre tuvieron que contar con los recursos provenientes de los miembros?

Al principio, entre 1951 y 1965, quienes nos sostuvieron fueron los cineclubes que a su vez tenían sus miembros y luego fue la SAC con socios propios de la sociedad de amigos. Pero todos percibían que a quince años de su creación la Cinemateca no era viable. Incluso en una reunión de la dirección en los sesenta, se dijo «Bueno, lo que tenemos que hacer es guardar las películas en cualquier lugar en las condiciones que fuera y parar». Se estaba pensando que no había condiciones para continuar. Por eso justamente adoptamos fórmulas de trabajo y organización inciertas y audaces, porque era eso o desaparecer. No perdíamos nada probando.

¿Cómo fueron adoptando un modelo conforme a las circunstancias?

Una cosa que me parece importante: que una cosa funcione en un lugar no quiere decir que funcione en otro. Es decir que no hay modelos. Los modelos surgen de las propias condiciones de las propias modalidades culturales de la gente. El modelo asociativo, que en Montevideo fue muy eficiente, en algún momento se trató de implementar en Cinemateca Argentina sin ningún resultado. Montevideo no es Buenos Aires y viceversa. Y lo mismo pasó en otros lados, lo cual nos permite constatar que no hay un paradigma aplicable de manera automática. Porque no somos dueños de la verdad ni los demás son dueños de la verdad. Se trata de experimentar fórmulas y ver lo que pasa con ellas. Nuestro modelo o nuestro referente fue durante mucho tiempo la forma operativa de los ingleses, con un archivo y un servicio de programación de ciclos al interior de un organismo mayor como el British Film Institute

Les relations de coopération avec d'autres cinémathèques n'ont jamais cessé d'exister, en particulier avec le Pérou, le Brésil, et le Chili. Mis à part l'action fondatrice légendaire de Langlois, Martínez Carril rappelle les contacts privilégiés et appréciés qu'il a entretenus avec un certain nombre de personnalités de la FIAF, telles que Raymond Borde à Toulouse, Robert Daudelin à Montréal et Jan de Vaal à Amsterdam, et qui ont contribué au développement des Cinémathèques dans la Région. En Amérique Latine, il évoque volontiers ses relations avec Manuel González Casanova à Mexico, Cosme Alves Netto à Rio de Janeiro, Miguel Reynel à Lima, Pedro Chasquel à Santiago de Chile, Ulises Estrella à Quito. Le récit de Martínez Carril constitue en outre une analyse très utile de l'activité développée par les Cinémathèques Latino Américaines (FIAF et non-FIAF) à travers les deux associations faitiennes qui se sont succédées: l'Union de Cinematecas de América Latina (UCAL) et la Coordinadora Latino Americana de Archivos de Imágenes en Movimiento (CLAIM).

Dans cette interview, Martínez Carril nous livre avant tout une analyse originale et précieuse pour les chercheurs et les curieux de l'histoire des cinémathèques, et nous laisse entrevoir sa conception sur la manière de préparer les générations futures à la connaissance et jouissance du Septième Art. C'est toujours la critique cinématographique qui remplit, selon lui, une fonction similaire à celle que remplissait la critique dans les disciplines telles que la littérature, le théâtre et les beaux-arts autrefois et toujours.

(BFI). Fue nuestro modelo por los años 1960 y 1970. Pero claro, aquí es imposible pensar en esos términos.

Sí, pero el entorno es muy diferente. La ciudad de Londres tiene varias veces el número de habitantes de todo el Uruguay, las condiciones son distintas...

Y el número de socios es diez veces mayor que en Uruguay y el costo de la suscripción otras diez veces, mientras que los costos operativos no son tanto menores aquí que en otros lugares del mundo. Lo que confirma que no hay un modelo aplicable en todos lados, sino modelos que surgen en función del lugar y la sociedad.

Cuando planteamos estos temas, incluso en las reuniones de la FIAF, pensamos que, en todo caso, el modelo debe girar en torno a la formación y educación de espectadores. Teníamos la «deformación» de ser críticos cinematográficos, y teníamos que inventar un modelo donde los recursos provinieran de la sociedad y no del Estado.

¿Evolucionó el estatuto jurídico en la Cinemateca?

En 1973, 1974 se cambia la base social de la Cinemateca, que pasa a ser la masa social. Los socios son los dueños de la Cinemateca; son los que determinan el funcionamiento y los lineamientos. Es lo que te contaba antes. Pero siempre hemos sido una asociación civil sin fines de lucro de objetivos culturales.

Los socios son los dueños, pero dentro de la masa social hay dos categorías: los socios activos y los socios honorarios. En un momento dado se planteó el conflicto entre la calidad de socio activo, que en principio es quien tiene poder de decisión y facultad de actuación, y la profesionalización de las actividades. A partir de ahí surge un reglamento que estipula límites de competencias.

Está claro que siempre hay alguna interacción entre las dos esferas de actividad.

Ése es el mayor problema que se plantea actualmente. Los problemas surgen también de la pérdida de dinamismo en la medida en que los intereses personales no están debidamente separados de los fines colectivos.

¿En este modelo, qué lugar ocupan los depositantes de películas? ¿Tienen un estatuto particular dentro de la Asociación, como lo tenían en otras instituciones, donde el hecho de depositar película le da voz y voto a un depositante?

Ése no es el caso en Cinemateca Uruguay. Lo determinante para ser socio activo es tener participación voluntaria en las acciones o en las actividades de la Cinemateca. Pero de hecho hay algunos casos en que algunos realizadores, por ejemplo el propio Dassori y otros, cumplieron las dos funciones de depositantes, de socios activos y de funcionarios.

Hoy tenés a varios realizadores cinematográficos que están en la dirección de la cinemateca pero no porque son depositantes. El caso de Federico Veiroj¹⁶: está en el directorio no porque sea director cinematográfico o depositante, sino porque colabora en programación, hace contactos

16 Federico Veiroj (n. 1976), realizador cinematográfico uruguayo, actor ocasional. *Acné* (2008) es su primer largometraje como director.

con festivales internacionales. Hay realizadores a quienes, aun siendo artistas de talento, la cultura cinematográfica no les interesa. Es como si quisiéramos que los productores produjeran otro tipo de películas que las que producen. Lo que garantiza la labor de una cinemateca es que no haya correlación directa entre la actividad exterior de un miembro de la dirección y la función directiva interna. Dentro de los cuarenta directores de cine uruguayos, es relativo el interés que tiene la mayoría de ellos por la cultura cinematográfica, e incluso por la conservación de las películas.

La idea de independencia de otro tipo de intereses la hemos mantenido hasta ahora. Incluso eso perjudica nuestra relación con el Estado.

¿Relaciones de Cinemateca Uruguay con otras instituciones del país, el Sodre, etc.?

Siempre fueron muy buenas en lo personal. Hintz, que fue del grupo fundador de Cinemateca Uruguay, ganó el concurso y pasó a ser director del Archivo Nacional de la Imagen del Sodre. La persona está comprometida con las dos instituciones. En los tiempos de Danilo Trelles, su hombre de confianza, Jorge Ángel Arteaga, fue uno de los fundadores de la Cinemateca Uruguay junto con Dassori. Eso muestra en definitiva que las personas solucionan los problemas que

las instituciones no logran resolver. Con Hintz, hace quince años, elaboramos todo un proyecto para terminar con el absurdo de que un país de apenas más de 3 millones de habitantes, tenga dos archivos cinematográficos. Entonces en la práctica colaboramos. Las bóvedas de nitrato de la Cinemateca conservan todos los nitratos del Sodre. También cuando se hace un trabajo difícil de restauración de películas uruguayas. Por ejemplo *El pequeño héroe del Arroyo del Oro*, de Carlos Alonso, una de las mejores películas del cine uruguayo, la última película del cine mudo uruguayo.



Caption!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!

La restauración se pudo hacer a partir de los materiales originales y negativos, que habíamos rescatado tanto el Sodre como nosotros. Fue un proceso costoso. Se hizo entre los dos archivos, el estatal y el privado. Si me preguntás de quién es la película, te diré que es de las dos cinematecas. Una anécdota es que esta película, que es de 1929, para fines comerciales en 1932 se le cortan los intertítulos, y se le coloca una horrible banda sonora, que adultera la película. Nosotros eliminamos la banda sonora apócrifa, pero nunca logramos recuperar la totalidad de los intertítulos. Hace poco llegamos a obtenerlos, y estamos entonces al final del proceso de restauración que lleva ya doce años. Eso se hizo entre las dos cinematecas.

Aparte de las actividades de restauración, conservación, programación desarrolladas en Montevideo, ¿cómo va en las demás ciudades? ¿Cómo ejercen la función de difusión de la cultura?

Cinemateca, entre 1987 y 1990, sostuvo y operó una Distribuidora Alternativa. Un poco sobre el modelo de la Federación de cineclubes

de Suiza o de Francia. Teníamos un stock de películas disponibles para la difusión y las actividades culturales. Eso tuvo un desarrollo muy fuerte e incluso algunas películas recuperaron todos los derechos de exhibición, y llegamos a ocupar tiempo de programación y salas del circuito comercial.

Junto con una repartición del Ministerio de difusión y cultura, llegamos a ir a ciudades del interior. No necesariamente con películas de archivos, sino con películas de interés cultural. De las películas que más espectadores tuvieron, varias fueron presentadas en Uruguay por esta Distribuidora, que era un departamento de Cinemateca Uruguay. Una (*El exilio de Gardel*) de Solanas, otra (*Bodas de sangre*) de Saura, otra (*Escape en tren*) de Konchalovsky, y hasta de Bergman (*Fanny y Alexander*) y otras más, nos llevaron a tener un número importante de espectadores en el interior. En la medida que fueron desapareciendo los cines del interior, esta actividad se redujo. Ahora estamos intentando retomarla.

¿Cómo desempeñar la función de educación de públicos?

Cómo llevar el cine que nos interesa, de valor artístico e histórico, a los barrios de Montevideo o al interior, siempre nos preocupó y sigue preocupándonos. Es posible en la medida en que apoyen organismos estatales, por ejemplo intendencias que tengan teatros o salas en su lugar. Cine clubes ya prácticamente no quedan (solo quedan dos o tres en todo el país), o sea que éstos ya no pueden funcionar como base para la actividad de formación de públicos.

El otro día, pasando por Rocha, vi una sala de cine, muy grande por cierto, pero aparentemente con otra afectación.

Esa era y es todavía la sala del Cine Club de Rocha. Y siguen haciendo una programación de dos o tres días para el público de la zona de Rocha. Pero eso es casi pasado. Ocurre que en Rocha hay un animador, un veterano profesor de literatura, que sigue manteniendo su labor de pionero. Pero una vez que desaparezca, también desaparecerá la posibilidad de ir al cine para ver lo que importa, en la región. En general, y en Uruguay en particular, estamos todavía en la época de los pioneros.

Los pioneros se quedaron después de hora... Y volviendo a la colaboración entre los archivos uruguayos...

Junto con Hintz llevamos a la ministra Adela Reta, hace una década, la idea que si los esfuerzos por separado de los archivos fílmicos son insuficientes, tanto para la conservación como para la difusión y formación de públicos, es que sumados y racionalizados, podían dar mejor resultado de los que por separado obtenemos. Ese tema sigue vigente en estos días, me parece.

¿Y las relaciones de la Cinemateca Uruguaya con los otros archivos latinoamericanos? ¿Cómo fueron evolucionando? ¿Cuáles fueron los archivos con los que tuviste mayores intercambios, mayor afinidad, en los comienzos de sus respectivas historias?

Se desarrollaron a partir de UCAL que llegó a tener presencia en FIAF, Sección Latinoamericana de FIAF, de la que se ocupaba Hintz, hacia 1957. Ahí sin embargo se dio, diez años después, un fenómeno de competitividad muy fuerte.

¿Hubo una fractura de carácter ideológico?

Sí. En un momento se dio un intento de hegemonía política de concepción foquista en lo político y en lo cultural por parte de los cubanos (no de Héctor García Mesa, lo aclaro) y las cinematecas que estaban en la misma tendencia, más un grupo animado por el principio teórico de «todo el poder a los cineastas». Eso es lo que surge de reuniones de UCAL en Viña del Mar y luego en Venezuela, cuando se produce el punto de quiebre. A partir de ahí, hay dos líneas de pensamiento: la que está en torno de Cuba, y otra, que es un poco la nuestra también, y que se desarrolla alrededor del proyecto de Nelson Pereira dos Santos, en Río, según la cual es el público y la gente, y no nosotros, quienes tenemos la verdad revelada. La verdad está en la gente. La gente, ¿qué es y qué cine le puede interesar? Pensemos en la gente y no si vamos a manejar o no, a la gente. La discusión sobre eso fue inacabable. UCAL desaparece simplemente porque se desvanece.

Mientras tanto, los archivos que formamos la Coordinadora de Cinematecas del Cono Sur más Perú, seguimos fuera de UCAL. La discusión continuó durante un Congreso de la FIAF en México 1976. Está Pastor Vega por Cinemateca de Cuba, hay un africano, Mboula, etc. En ese Congreso, estábamos Dassori y yo. Héctor García Mesa¹⁷ estaba presente pero no podía hablar. Ahí se rompe la unidad latinoamericana. Algunos colegas de la época lo recordarán.

¿Y cómo aparece CLAIM en este contexto?

Hubo varias señales o antecedentes. Una fue en la reunión de creación de la OCI (Organización del Cine Iberoamericano), impulsada por Pilar Miró en Madrid. Va por Cuba Julio García Espinosa, el flamante director de ICAIC, sucediendo a Alfredo Guevara, y lo primero que Julio me dice es «tenemos que hablar, han cambiado muchas cosas en nuestros países». No fue necesario hablar más. Otra señal venía de cineastas exiliados de Uruguay y Chile. Y por nuestra parte estábamos proponiendo una reunión no para reavivar UCAL sino para construir un nuevo organismo. Esa reunión fue esta vez en Río, para acordar qué hacer. Estaban Cosme Alves Netto y Manuel González Casanova. Este último propone la creación de un nuevo grupo que convocará a todos los demás a una reunión inmediata, que será también en Brasil. Y es quien propone esa sigla tan complicada, CLAIM.

En el fondo, ¿por qué había tanta puja por UCAL?

Por el sistema de autoridades. El que tenía la secretaría manejaba todo y decidía por los demás. Eso no era aceptable. Entonces se creó un organismo que no tiene autoridades, que no tiene sede, donde no hay disputa por el poder, pero en cambio sí genera un ámbito, un foro de discusión para la adopción de proyectos que sean del interés de varios o de todos. Esos son los proyectos que siguen adelante, ya sea que tengan por objeto muestras, restauraciones, proyectos de catalogación o capacitación. Es un proyecto; y a quien le interesa, que adhiera. Y los demás quedan afuera. El responsable del proyecto es el que lo origina. Eso funcionó. No había luchas por el poder, no había divergencias ideológicas que interfirieran y dividieran, se iba a lo práctico. Cuando

.....
¹⁷ Héctor García Mesa (1931-90), fundador y primer director de la Cinemateca de Cuba, integró el Comité Ejecutivo de la FIAF.

lo presentamos en FIAF, nos preguntaron «¿Y eso adónde queda?». Les dijimos «En ningún lado. Existe, pero no existe...»

Para escribir la historia de CLAIM habrá que consultar a todos y a cada uno. Nosotros en CLAIM hemos estado ocupándonos de dos temas. Uno es la catalogación, con mucho trabajo de Eduardo Correa, a través de los grupos de trabajo de REDARIM. Y el otro tema que nos ocupa mucho es el armado de muestras y retrospectivas a través de circuitos internacionales.



Cristina Ferrari y Paulina Fernández Jurado en el Congreso de la FIAF, Los Angeles, 1995.

Mantenemos intercambios más o menos permanentes sobre los dos temas. En estos momentos, estamos con un ciclo de Islandia por varios países. Eso ocasiona trabajo adicional al archivo que inicia el proyecto, pero éste, al formar parte de un ciclo itinerante, representa un interés adicional para el país que presta las películas. La fuerza que da CLAIM es que individualmente los archivos tal vez no consigan obtener las películas directamente. Nadie paga cuota, pero los miembros se reúnen cuando pueden, durante los congresos de FIAF.

¿Cómo valorás las relaciones cambiantes entre las dos Instituciones, Cinemateca Uruguay y FIAF, desde la primera incorporación hasta hoy?

Nosotros entramos en la FIAF en 1952; salimos con otro grupo que dejó la FIAF cuando el conflicto con Langlois y la Unión Mundial de Museos y volvimos a incorporarnos formalmente en 1981.

Comprendo perfectamente que llegados a una cierta etapa, la FIAF no responde más a los criterios que prevalecieron en el momento en que una cinemateca se incorporó a ella. La misma FIAF es un organismo antiguo pero cambiante. La función que cumple hoy para archivos y cinematecas, antiguas y nuevas, cambió, así como cambiaron las condiciones que la vieron nacer.

Hubo dos tipos de fenómenos. Unos se sitúan a nivel de las fantasías, y tienen causas provocadas. Derivan de la polémica entre la FIAF, Ernest Lindgren y Henri Langlois. Ahí hubo un acto de apoyo, más emocional que racional. «¡Se va Langlois, nos vamos nosotros!». Eso puede que sí tenga alguna justificación. Hubo una correspondencia con Langlois, en la que lo apoyábamos. Lo que también incidía en eso es que percibíamos una mentalidad de museos cerrados en algunos de los archivos opuestos a Langlois. Esta discrepancia no existe ya, porque todo el mundo está buscando de un modo u otro la formación del público.

La idea de Langlois de que las películas se conservaban en la medida en que le interesaban al público, estaba basada en un cierto pragmatismo. El problema era cómo educar al público con una perspectiva de la historia y la estética del cine.

A fines de los sesenta, en medio de las discusiones digamos ideológicas, surgen dos visiones claras. Por un lado los cineastas poseedores de la verdad debían expandirla e imprimirla en el público. Por otra parte,

la idea de que el cine que se haga debía ser promotor de una cultura popular identificatoria, y hasta la «chanchada» brasileña cumplía un objetivo cultural. En esta segunda línea de pensamiento empieza a funcionar, con Nelson Pereira dos Santos y Sergio Sanz, la Cooperativa del Cine de Rio de Janeiro, cuando México deja sus salas en la ciudad y son tomadas por ese grupo. Nelson y otra gente, de alguna manera sintonizaban con Langlois. También tuvo influencia sobre las cinematecas latinoamericanas después de esa época, el pensamiento de Robert Daudelin, quien, junto con Raymond Borde, defendían la formación de público y la difusión de las obras.

Esta concepción se reflejó en la creación de la Comisión de Programación y de Acceso de la FIAF.

Yo estuve en esa comisión en la época en que estaba compuesta por João Bénard da Costa, Gabrielle Claes, Catherine Gautier, Paolo Cherchi Usai, Bob Rosen. En el Comité ejecutivo coincidí con Maria Rita Galvão por América Latina.

¿Qué recuerdo tenés de esa etapa de la FIAF, vista desde el Comité? Supongo que experimentaste el vacío que a veces se hace sentir cuando uno está separado de la base que lo sustenta y se encuentra en ese tipo de situación

No sé... En mi caso es por cierto muy subjetivo. Una de los hechos ineluctables es que uno tiene relativa influencia sobre todas las cosas. Por otra parte hubo aspectos personales. Yo no estaba muy animado, por problemas familiares, la muerte de mis padres con dos meses de diferencia. Nuestro trabajo en Cinemateca Uruguaya en Montevideo también me resultó muy dificultoso en ese momento. Y fue también el Congreso de FIAF en Montevideo. Lo que me queda de todo eso es que había discusiones y trabajo de interés en la Comisión de Programación, en las que anteponíamos claramente un proyecto cultural, la necesidad de desarrollar una sensibilidad entre la gente, una visión opuesta a la posición de los que los latinoamericanos llamábamos los «tecnócratas» de FIAF. Y entre éstos no incluyo por cierto a Henning Schou, un técnico de veras. O a Hans-Eckart Karnstädt.

A mi modo de ver, la Comisión misma se autogeneró como una especie de antídoto interno de la FIAF contra las derivas de la burocratización. Pero, de manera positiva, ¿qué ventajas te proporcionó acercarte a la FIAF?

No quiero hacer un análisis personal, sino que trataré de verlo desde la perspectiva de las cinematecas latinoamericanas de esa época. Durante los primeros años, para nosotros había una necesidad de reconocimiento y también de conocimiento. FIAF era una muy diferente de lo que es ahora. Era la posibilidad de abrirnos accesos. Por ejemplo, recuerdo que hubo un estrecho intercambio de ideas de Dassori con Jan de Vaal a propósito de la circulación de películas internamente en FIAF. Luego empezó a funcionar, con Jan de Vaal el «Pool» de FIAF, que desapareció hace algunas décadas y que creo fue un vínculo muy fuerte y positivo. Quienes se ocupaban de eso en ese momento en Montevideo eran Dassori, Hintz. Era una operación por la que, además, una institución o un grupo de instituciones latinoamericanas obtenían un reconocimiento. Después en nuestros países empezaron las confrontaciones ideológicas, en los años 1960. Para nosotros no tenía ya sentido después del conflicto

con Langlois. Y puedo decir que esa decisión fue más emocional que racional.

La vuelta a FIAF de todos los archivos latinoamericanos que nos habíamos ido, fue resultado de una reflexión más seria que la que tuvimos cuando la salida, a pesar de que observábamos cosas que no nos gustaban. Por ejemplo, los museos cerrados, las películas a las que no hay acceso, etc. Volvimos con esa idea de apertura y de acción cultural sobre la sociedad, que era lo que estábamos haciendo en nuestros países. Eramos todos más jóvenes y peleadores.

¿No te parece que lo que está sucediendo en FIAF está condicionado por lo que está pasando en general en las relaciones de los archivos, cinematecas y la misma FIAF con la industria y el comercio? En ese contexto, los archivos que quisieran llevar adelante una política digamos mas impertinente, lógicamente tienen interés en estar fuera de un contexto en el que están comprometidos con un código de ética interno muy estricto, así como con los acuerdos con otros organismos que hubieran apoyado colectivamente.

Es un proceso que está en marcha. No está terminado. Por ejemplo, la UNESCO no piensa lo mismo que la OMC.

El tema está en qué se hace en cada lugar. Y en qué medida la FIAF puede intervenir para respaldar acciones en contra de esas restricciones. Por ejemplo cuando hubo problemas en Bruselas, percibí que el respaldo de FIAF fue relativo. Moralmente estábamos todos de acuerdo. Con el Código de ética también. Pero pienso que éramos más activos o quizás más sólidos o quizás más empeñados cuando existía la Comisión de Copyright que ahora. En esa Comisión se dieron acciones y negociaciones valiosas, como el texto del *Agreement* entre FIAF y FIAPF. Fue un diálogo en un pie de igualdad, algo poco previsible entonces.

Hoy entramos en una fase donde vamos a la mesa de discusiones con los dirigentes de la AMPA y el presidente de la Asociación internacional contra la piratería. París fue un momento álgido en nuestras relaciones formales con esas asociaciones.

Sinceramente, creo que todo estaba mejor definido en tiempos anteriores. Había un espíritu de cuerpo que se compartía.

Desde el punto de vista de la acción cultural, la situación va a ser más difícil para muchas cinematecas. Ese es el tema general que se eligió para el simposio de Buenos Aires. Está centrado en la acción cultural de las cinematecas. Tengo la curiosidad de ver si habrá un fenómeno de autocensura o, al contrario, un movimiento de distensión en Buenos Aires.

En algunos países nos hemos arreglado buscando protegernos contra estos mecanismos. La FIAF no ha participado en estas cosas. Y tampoco le hemos pedido participación.

La contribución más importante de FIAF a esta discusión fue la Recomendación de la UNESCO en 1980 en Belgrado.

La ley de Depósito de Bolivia, concebida por Pedro Susz, es a mi juicio brillante, pero no es practicable en otros países. En Montevideo la situación es muy diferente. Nuestras soluciones son otras. Pero en

todos los casos el espíritu que alienta esas soluciones proviene de las Recomendaciones de Belgrado.

Por otra parte la FIAF no puede incidir directamente en las discusiones internas de cada país.

Estos temas son parte de la información que circula entre los países, efectivamente. Pero lo que se avanza en un lado nos sirve como antecedente en otro. Y también los retrocesos. Es una estrategia diferente e informal, y con frecuencia unos nos inspiramos en otros. Por un lado están las formalidades de la FIAF y por el otro la informalidad de nuestras negociaciones, en América Latina al menos, donde cada uno va por la suya con respaldos morales y antecedentes que provienen de colegas de la región. Todo esto no se refleja en la FIAF, que a lo sumo toma noticia de nuestros quebrantos económicos y organizativos que son resultado de la informalidad en que todavía nos movemos y que ha impedido consolidar instituciones con más de medio siglo de existencia, y pienso en particular en Cinemateca Uruguaya.



MMC y Ferruccio Musitelli en la oficina del subterráneo de Carnelli 1311.

Ese es el rol a mi manera de ver de los informes anuales de los afiliados de FIAF. Desafortunadamente, esos informes raras veces se concentran en temas que interesan a otros archivos.

Había informes con discusiones más conceptuales. Hoy se elaboran de manera automatizada, donde se trata de llenar cifras y terminar un trámite a veces considerado como engorroso o burocrático. Algunos eran informes más conceptuales, más interesantes. Habría que volver a eso. Esto era de la época en que los informes eran publicados en la Newsletter que precedió al Journal of Film Preservation.

Hoy, los temas de interés general ya no se publican en el volumen de informes anuales, sino en el mismo Journal of Film Preservation.

Ahí hay otro aspecto importante. En la medida en que cada cinemateca se involucra, tiene sentido. El problema en América Latina es que muy pocos están verdaderamente involucrados. Tal es así que siempre fue un problema tener un representante en el Comité ejecutivo. Es un fenómeno que me llama mucho la atención. Como si el día a día, a veces de manera angustiante, nos impidiera pensar a más largo plazo.

Para ir cerrando nuestro periplo ¿Cómo encarás el futuro de la Cinemateca Uruguaya?

Yo estoy saliendo.

Estás saliendo, pero estás adentro... Además hay generaciones nuevas que van a proseguir tu obra, que te van a apoyar en la nueva etapa de tu vida y que te van a consulta. Es muy valioso poder seguir contando con el asesoramiento de alguien como vos en el contexto económico, político, tecnológico y cultural actual.

Que las nuevas generaciones desarrollen sus propias ideas. Yo creo que tenemos pendiente una idea que ya lleva años: la unificación de los

dos archivos fílmicos existentes en un pequeño país de tres millones de habitantes, menos que un barrio de São Paulo o Buenos Aires. Hablamos de esto hace una semana con la nueva ministra de cultura. Dijo «Sí, claro, estamos todos de acuerdo» pero nada se hace. Es muy difícil.

Lo grave es que los recursos ya no alcanzan, aunque se junten. ¿Por qué no sólo las películas, sino también dos centros de documentación separados? La unificación me parece una necesidad obvia. No hemos podido llevar adelante una idea que elaboramos Hintz por el Sodre y yo por Cinemateca, hace años. El problema es que las películas de Cinemateca Uruguay integran un patrimonio privado. No es sólo la operativa, sino también lo legal y lo conceptual. El organismo estatal es insuficiente. El organismo privado también es insuficiente, pero por el momento no existe la posibilidad de juntar los esfuerzos y recursos.

Ese es un tema quizás para los jóvenes que llegan pero no sé si sienten que es necesario.

Eso tal vez tenga que ver con la evolución de la función de las Cinematecas de hoy.

Absolutamente cierto. Y también cómo se ve cine hoy y cómo se verá dentro de unos pocos años. Los *nickel odeons* reunían a su auditorio en barracones de frente a una pantalla. Y esa relación del espectador con la pantalla se mantuvo incambiada durante un siglo. Nada que ver con la forma como se accede hoy al cine en formato digital o en fílmico, en Southbank o en IMAX del British Film Institute, o en el Forum des Images de París en Les Halles, de la Municipalidad de París. Y algo muy importante: los otros y diversos e informales medios de acceso a casi todas las películas por Internet, por DVD, por formatos digitales, que practican los más jóvenes, dentro o fuera de la legalidad. Las cinematecas latinoamericanas (quizás con excepción de nueva Cinemateca de Santiago de Chile), aparte de lo que ocurre en Londres o en París, han quedado congeladas en el tiempo y poner al día estructuras atrasadas es un esfuerzo mayor y quizás sea bueno intentarlo por dos archivos pobres asociados o fusionados en un solo proyecto conjunto de conservación, preservación, documentación, publicaciones y difusión pública de films y formación de públicos. Solos no podemos. Asociados no lo sé. Pero veamos. Es un desafío.

Esto me hace acordar de otra cosa de CLAIM. En CLAIM no están sólo las cinematecas, sino que participan también organismos de difusión cinematográfica, circuitos, salas de arte.

En Quito está 8 y 1/2, que es un circuito, con sedes en Quito y Guayaquil. También en Río y en São Paulo hay dos circuitos que han participado en CLAIM. Estuvo San Salvador, Costa Rica con la Sala Garbo, organismos originados y manejados incluso en algún caso por las Cinematecas, como Estação Botafogo en Río, pero que no forman parte de los archivos fílmicos. Esto tiene que ver con las acciones de difusión y educación de públicos, y no quería omitirlo. O sea que no somos los únicos protagonistas, sino que hay otros organismos que desempeñan una función importante. Y cada uno tiene su método propio.

Hablábamos del cambio en el rol de las cinematecas en el transcurso de los años. La manera de llevar adelante su misión cultural. ¿Qué pensás,

en ese contexto, de la publicación por parte de las cinematecas, de DVDs?

Está bien... si antes teníamos el 16mm, por que no aprovechar del DVD o del Blu-Ray que en muchos casos presenta calidades de imagen superiores al 16mm. En las moviolas también tenés muchas veces una imagen precaria. Lo que antes era trabajoso y complicado, ahora se simplificó de manera considerable. Además te facilita el análisis de la película.

Lo que ha cambiado es más bien el acceso, que ahora es muy variado y libre. En cualquier lado, como usuario, como cinéfilo, bajás cualquier película de Internet o de un DVD y tenés todo a mano. Primeramente, la rapidez de acceso ha cambiado. Y si las Cinematecas siguen siendo los mamuts que no pueden asegurar la rapidez de acceso, eso va contra la posibilidad de desarrollo. Nosotros tenemos las películas en DVD, y las podemos mandar a cualquier lado rápidamente. ¿Cuál es la lógica de la concentración actual? Tener un lugar central donde tenés acceso a todos los elementos, que ya no es el acceso físico, sino el acceso por Internet. ¿Y cual es el gozo o el placer de ver eso? Ahí entran las condiciones de acceso. Ahí también tenemos a menudo insuficiencias de calidad. Hay muchas cosas... Hoy las personas no se comunican directamente durante las proyecciones, pero tienen la posibilidad de entablar la discusión después de acceder a las películas. Y eso es lo que ha cambiado.

¿Por qué hasta el siglo XVIII iba la gente a los museos? Porque la riqueza de la vida se palpaba en los museos, donde había más luz, donde se hablaba con lo vital. La vida estaba adentro. Desde el siglo XX la vida está afuera, en la calle. Hoy se vive y se experimenta esa vida afuera. Hoy la vida es más rica, los titulares de los diarios y las revistas gráficas en color están en la esquina. Creo que la cosa viene por ahí. Y viene porque las imágenes en movimiento forman parte de lo cotidiano, de la vida diaria, no encerrados en un sala frente a una pantalla frontal, aunque también ahí estén las imágenes, quizás con una mayor calidad, como la gran orquesta que toca en un gran teatro, pero la música existe fuera del teatro, en la calle, en la vida diaria.

¿Cómo puede la FIAF luchar contra la tendencia a la burocratización, que se apodera de todos los ámbitos de la cultura?

Es importante ver, hoy por hoy, qué clase de directores o curadores son seleccionados y con qué criterios, para dirigir las instituciones culturales. Veamos. Cultura en francés es culture. Y culture es el trabajo, el cultivo del campo, de la tierra. Y así como se cultivaba la tierra, pues se decía hace tiempo, también se cultivan las personas, los espíritus. Las personas que se dedicaban a la cultura lo hacían para subir, era un mérito para escalar en las clases sociales, para adquirir reconocimiento social. Eso no es así desde hace mucho tiempo, pero el reconocimiento que da el hecho de que alguien sea culto, antes lo habilitaba para dirigir, por ejemplo, un museo de artes plásticas. Hoy, lo que lo califica, es que tenga experiencia en obtener recursos, en hacer marketing, en vender, hacer catálogos de muestras. Son operadores de otro tipo. No son operadores culturales, sino que son operadores de marketing. Eso es lo que califica. Si sabe o no sabe, eso es secundario. Si tiene la sensibilidad eso no tiene mucha importancia. Si sos un buen administrador, eso reemplaza las calidades, la sensibilidad. Es tan malo lo que ocurría antes (las castas sociales) como lo que ocurre ahora (la trivialización). El cine, donde la capacitación

académica está desapareciendo, no es un fenómeno aislado. Porque el cine entra en los círculos académicos en los años 40-50, después de la Segunda Guerra Mundial, después que se comprueba la importancia del cine y la propaganda bélica durante la guerra. El cine, entonces, era muy importante. Y se lo estudiaba en el ámbito académico. Y se produce un salto exponencial en la apreciación y análisis de las calidades, en eso que llamamos la cultura cinematográfica. Fue quizás el momento de equilibrio, pero todo esto es historia pasada. Estamos con otros códigos. Estamos en un sistema en el que los códigos son externos a la sensibilidad por lo cultural, por el arte, por el cine. ¿Qué hacer en Cinemateca Uruguayaya? ¿Qué hacer en la FIAF? A mi modo de ver lo que se haga debería inscribirse en un fuerte proyecto humanístico, un proyecto de formación y no, de ninguna manera, en un proyecto economicista. Que para eso está Hollywood.



Caption!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!

Ghetto Theresienstadt 1942: The Message of the Film Fragments

Eva Strusková

Historical Column

Chronique
historique

Columna histórica

During the archival search on the activities of Irena Dodalová¹ and Karel Dodal in Czech cinema of the 1930s, the National Film Archive (NFA) in Prague obtained some snippets filmed in 1942 in the ghetto at Theresienstadt, now Terezín. Obeying the SS authorities, Irena Dodalová, the film producer and director of animated films, took part in the filmmaking, along with many other Jewish prisoners. Thus, when researching her film work, I also included in my research programme the genesis of filmmaking in the Theresienstadt ghetto in 1942.

Summary of scholarly work on Jewish filmmaking during the Protectorate of Bohemia and Moravia

For decades many stories were passed among eyewitnesses about a lost film called *Theresienstadt 1942*. For a long time, neither the broad public nor historians knew that filmmaking took place in the ghetto during 1942. On the other hand, much publicity was given to the making of the

propaganda movie in Theresienstadt in 1944. The two projects were thus often confused with each other and thought to be part of the same project. The film *Theresienstadt. Ein Dokumentarfilm aus dem jüdischen Siedlungsgebiet*, which is also known under the titles *The Town Given to the Jews*, *The Town that Hitler Gave to the Jews* (*Der Führer schenkt den Juden eine Stadt*), etc., was finished in March 1945, and shots from preserved parts were used in quite a number of montage films on the Holocaust and the Second World War. The history of this film was set down in great detail by Karel Margry.²

Subsequently Karel Margry also compiled the history of the first filmmaking in Theresienstadt in 1942.³ Margry's study was based on a broad collection of written and oral sources. Most significant was the discovery of the unrealized draft of the film script on the ghetto. In the Polish archives Margry identified³ reels



On one side a Jewish prisoner, on the other a Nazi.

1 Eva Strusková, "Irena a Karel Dodal, průkopníci českého kresleného filmu", *Illuminace* 18 (2006), pp. 99-146, 167-178.

2 Karel Margry, "Theresienstadt (1944-1945): The Nazi Propaganda Film Depicting the Concentration Camp as Paradise", *Historical Journal of Film, Radio and Television*, v. 12, n.2 (1992), pp. 145-162.

Karel Margry, "Das Konzentrationslager als Idylle: *Theresienstadt ein Dokumentarfilm aus dem jüdischen Siedlungsgebiet*", in *Auschwitz: Geschichte, Rezeption und Wirkung. Jahrbuch 1966 zur Geschichte und Wirkung des Holocaust*, Frankfurt am Main/New York: Fritz Bauer Institut, 1997, pp. 319-352.

3 Karel Margry, "The First Theresienstadt Film (1942)", *Historical Journal of Film, Radio and Television*, v. 19, n. 3 (1999), pp. 309-337.

of film that were made in Theresienstadt in 1942, during the production of the film.

New information and further possible interpretations of the filmmaking in Theresienstadt were revealed in books by Dirk Rupnow⁴ and Jan Björn Potthast.⁵ These authors devoted their attention primarily to the problem of the Jewish Central Museum, whose collection was initiated during the years 1942-44 in Prague. During their archival search, the researchers also discovered references to filmmaking by Jews in Prague during the Protectorate.

The results of the aforementioned studies lead us to recognize that to understand the different, often unpreserved films, we need to examine these film projects in the context of filmmaking in general during the years 1942-45 in the Protectorate of Bohemia and Moravia.

Projects with the Theme of Jews in the Protectorate of Bohemia and Moravia 1942-45

1942 (August-December; Prague and Theresienstadt)

Theresienstadt 1942 (working title; footage unknown)

Fragments of this are part of the following preserved film materials:

Obóz koncentracyjny v Teresinie / Theresienstadt 1942. Dreharbeiten (8 minutes, Filmothek narodowa (FN), Warsaw, and Bundesarchiv-Filmarchiv, Berlin).

Terezín 1942 (4 minutes, Národní filmový archiv, Prague); 1 shot (8.3 metres) appears (without title) in the film *Aktion J* (Walter Heynowski, 1960-61).

1943-44 (Autumn, Spring; Prague and Theresienstadt)

Film Altneu-Synagoge (Old New Synagogue Film) (footage unknown; film thought to be lost).

1944 (21 January 1944; Theresienstadt)

[The Arrival of the Dutch Transport] (Original title not preserved; 300 metres after editing; unpreserved). Shot as a pilot film for *Theresienstadt. Ein Dokumentarfilm aus dem jüdischen Siedlungsgebiet*.

1943-45 (December 1943 – Theresienstadt; April 1945 – Prague)

Theresienstadt. Ein Dokumentarfilm aus dem jüdischen Siedlungsgebiet (total footage shot unknown; 2400-2500 metres after editing; about 30 minutes is preserved).

“Ghetto Theresienstadt, Rough Draft of a Film Report”: question of authorship

In 1942 the Theresienstadt ghetto was overcrowded, with nearly 60,000 people living there. The infrastructure, providing barely subsistent survival, was being built by the Jewish self-administration only with difficulties. There were epidemic outbreaks, and the daily death rate was around 130.

4 Dirk Rupnow, *Täter, Gedächtnis, Opfer, Das Jüdische Zentralmuseum in Prag 1942-1945*, Vienna: Picus Verlag, 2000.

5 Jan Björn Potthast, *Das Jüdische Zentralmuseum der SS in Prag. Gegnerforschung und Völkermord im Nationalsozialismus*, Frankfurt am Main/New York: Campus Verlag, 2002.

In this situation, sometime during the second half of 1942, several prisoners were ordered to write a script for a film about the ghetto. From the drafts was preserved an anonymous text entitled *Ghetto Theresienstadt, Rohentwurf einer Filmreportage*⁶ *Ghetto Theresienstadt, Rough Draft of a Film Report* henceforth also referred to as *Film Concept* or simply *Concept*. It is, as Margry wrote, “a remarkable document, almost shocking by its unexpected grim realism, and worth quoting in full”.

The text of *Film Concept* surprises us with its professionalism. The draft is to a significant extent a description of scenes for a future film. In the way it is put together and in its use of the documentary form as a way of metaphorically testifying about reality, it follows the best tradition of European avant-garde cinema. The montage of film shots and sequences also required using rapid montage (“montage of increasingly shorter shots”). The writing also anticipates certain camera techniques (it especially points out how to use close-ups), camera movements, and dissolves. In several places it uses special effects and animation for sarcastic comments on Theresienstadt statistics, suggesting the absurdity of using such indicators to assess living conditions in the ghetto. Using special-effects equipment can hardly be imagined in the conditions of the ghetto, but the considered special effects were possible using a movie camera. *Film Concept* doesn’t contain any notes on using sound (commentary, music, etc.), and perhaps reflects the obvious fact that the film would be made without using a sound system.

While researching the question of authorship of the unsigned draft, Karel Margry came to the conclusion that the author of this version of the script was most likely “a young, German-speaking Czech with a technical background who arrived in Theresienstadt with one of the first transports.”⁷

Unlike Karel Margry, I believe that there were other qualities that would be required of the author: a knowledge of European avant-garde cinema and a background in filmmaking and special effects. Two persons in the ghetto most closely met those requirements – Irena Dodalová and Franz Peter Kien.

Elena Markova of Tel Aviv, writer, historian, and curator of Kien’s 2009 exhibition in Theresienstadt, is convinced that the author of the *Film Concept* is Franz Peter Kien (henceforth referred to as Petr Kien). The talented 23-year-old artist, poet, and playwright was already involved in film in Prague, having been a student in a Film Studio workshop there between 1937-38. From documents⁸ we can judge that Kien and Dodalová could have gotten to know each other while still in Prague. However, Kien lacked the hands-on experience making films which is evident in *Film Concept*.

In my opinion Dodalová is the possible author, based on two statements made by participants in the filming: Irena Dodalová herself, in a letter to



Franz Petr Kien, friend of Peter Weiss (author of *Marat/Sade*).

6 *Ghetto Theresienstadt, Rohentwurf einer Filmreportage*, YIVO Institute for Jewish Research, New York, Collection Czechoslovakia, 1.22. For text in English, see Margry (1999), cited in footnote 3.

7 See Margry (1999), cited in footnote 3, p. 314.

8 The list of lecturers in the film class, and the list of attendees of the film class in 1937-1938. See NFA, Prague: Fond Spolek Filmové studio, n. 35, sig. IX.

her husband in April 1945, and Hans Hofer, in an article published in the mid-1960s.

Dodalová wrote:

*“Then Himmler himself ordered a documentary film to be made of Theresienstadt. Several of us were told to prepare a script. They chose my script.”*⁹

In his “Belated Reportage”, Hans Hofer wrote:

*“The director called the Prague film director Irena Dodalová and gave her official orders to make a draft of a so-called cultural film within eight days. Mrs. Dodalová managed to get the help of a former assistant director and a young cameraman, and with these two co-workers, had a proposal ready to present in the time set.”*¹⁰

According to Hans Hofer’s testimony there were two other prisoners working on the *Film Concept* with Dodalová, an assistant director and a young cameraman. The young cameraman was most probably the trained photographer and camera assistant Jindřich Weil, who worked in the drafting room of the Technical Department and whose name as a member of the film crew was also mentioned by Hanuš Král.¹¹ The assistant director was probably Adolf (Dolfi) Aussenberg, another drafting room employee who was a member of the film crew, and is referred to as an aspiring screenwriter, amateur photographer, and painter.¹² Adolf Aussenberg was a son of the renowned film entrepreneur Julius Aussenberg. These two young men also worked with Dodalová on a performance of *François Villon*, Aussenberg as a stage designer and Weil in charge of the lights.

The fact that Irena Dodalová was the author of the first draft of the documentary script was brought up in the memoirs of another prisoner, an actor from Vienna, Eugen Preis.¹³

It can be argued that Karel Margry excluded Irena Dodalová from the group of possible authors as his conclusions were based on the survivors’ comments that he had at his disposal, and he adopted their not very flattering assessment of her. He saw Dodalová as “a very ambitious and somewhat self-complacent woman, who tended to overestimate her own talents.”¹⁴

Irena Dodalová was 42 years old when she came to the ghetto. She had 5 hectic years of experience behind her. From 1932-38, together with her second husband, Karel Dodal, she managed the first Czech studio

.....
9 Irena Dodalová wrote a letter about the Protectorate and Theresienstadt in the form of a memoir in Les Avants, Switzerland, on 9 April 1945, after being transported from Terezín. The letter was published in English (see Irena Dodalová, *The Black Book. The Nazi Crime against the Jewish People*, New York: The Jewish Black Book Committee, 1946).

10 Hans Hofer, “Der Film über Theresienstadt. Eine verspätete Reportage” [“The Film about Terezín. A Belated Reportage”], in Rudolf Iltis, František Ehrmann, and Otto Heitlinger, eds., *Theresienstadt, 1941-1945*, Prague, 1965.

11 Hanuš Král, *Židovské museum v Praze (ŽMP): Holocaust*, tape 80.

12 Internet, www.ghetto-theresienstadt.info –Theresienstadt Lexikon: Adolf Aussenberg.

13 Peter A. Schauer, *Filmarbeit in Theresienstadt*, Vienna, 1993.

14 Margry (1999), cited in footnote 3, p.315.

of animated film, IRE-film. The films made there were the result of teamwork with her husband, who was an experienced sketcher, animator, and special-effects cameraman. Irena Dodalová wrote screenplays, collaborated on directing, and worked on sound and music for the films. Thanks to her trips to Germany, France, Great Britain, Italy, etc., she had a grasp of European avant-garde cinema. During the years 1933-38 the IRE-

film studio produced 30 short promotional films and avant-garde films. At its peak the company employed 11 people. Thanks to their quality, the Dodals' projects – such as the abstract films *Fantaisie érotique* and *Ideas in Search of Light* (*Myšlenka hledající světlo*), and the educational *Všudybylova dobrodružství* (*Všudybyl's Adventures*) – represented Czechoslovakia abroad at the Venice Film Festival and the World's Fair in Paris. The promotional films made by their studio also had a characteristic style, and represent an interesting, only recently discovered chapter in Czech film commercials.

The Dodals had many interesting creative plans, but due to the political situation in Czechoslovakia they had to close their studio in the summer of 1938.

Around that time they founded an animated-film studio in Paris, and worked on getting passports for a research trip to the U.S. Eventually Karel Dodal left for the U.S. alone at the end of 1938. Irena returned to Prague. In 1939 she applied for an American visa, but didn't manage to leave the country. She then lived with her mother in Zbraslav and traveled to Prague, where she worked in the photo studio of Arno Pařík.

According to documents, Irena Dodalová and her mother arrived in Theresienstadt on a transport in June 1942. Dodalová received the order to work on the

film script probably in August or at the beginning of September 1942. This date was indirectly confirmed by the survivors with whom theatre historian Eva Šormová spoke. According to their recollections, Dodalová was already preparing a stage production of *François Villon* in July. The work was interrupted at the end of August due to the order to work on the documentary film, and she resumed work on the stage production only in 1943.

Margry described *Film Concept* as “grim”.¹⁵ We'd like to point out that the style was similar to Dodalová's production of *Villon* (also mounted under the title *Betlerballade*), which, as Dodalová wrote from Theresienstadt, originated “from the inner need to protest against injustice, wrong, and lies. At the same time I remembered several of our guys who remained there.”¹⁶ She surely meant the public executions which took place at the beginning of 1942. The spectators thus certainly understood her



Irena Dodalová, Karel Dodal (right) and Richard (?) in Prague in 1938.

¹⁵ Margry (1999), cited in footnote 3, p. 314.

¹⁶ Irena Dodalová, 20 July 1944, Balade “Protest”: “Žít v komfortu, ach, nad to v světě není!”, Terezín, 1942, 1943. Památník Terezín Archives (APT): Heřmanova Sbirka [Hermann Collection], HC/n. 102, 105.

message when the final scene presented silhouettes of five hanged men with a sunrise behind them.

According to theatre historian Eva Šormová, the production surpassed other Theresienstadt productions not just in its form but primarily in its pessimistic grimness and balladic tone.¹⁷

There is one last argument for our claim that the main author of the discovered *Film Concept* was Irena Dodalová, and that is the emotional style of the writing, which is similar to the style of her other work and personal correspondence.

Some significant details suggest that the author is Dodalová, some that it is Petr Kien. Presently we must leave the question of authorship unanswered.

The making of the film

The version of the script which was used to make the film on the ghetto was not preserved. Most probable is Margry's claim that further work on the script was done by Petr Kien, whose authorship was also mentioned by H.G. Adler.¹⁸ Kien was believed to have been the one who connected the documentary shots from Theresienstadt with the fictional account of the Holländer family. It cannot be ruled out that he consulted Dodalová about the new version. Judging by Kien's drawings of Mrs. Irena, we assume their relationship was very friendly.

We also assume that the Council of Elders (whose members later took part in the filming) was kept informed about preparations for the filming. The filming in Theresienstadt was indirectly mentioned by Dr. Benjamin Murrelstein: "There was a short film already made in the autumn of 1942 under the supervision of the Elder Mr. Edelstein."¹⁹ It is likely that the scriptwriters – Dodalová and Kien – had at their disposal materials prepared by the Elders for the Commandant's Office. The firsthand testimonies about the relationships between the Elders, the Commandant's Office, and the filmmakers have not been preserved.

Probably sometime near the end of September or October 1942 there were talks about putting together a film crew. From the SS side, the filming was controlled by Herbert Otto,²⁰ who was the SS *Obersturmführer* of

.....
17 Eva Šormová, *Divadlo v Terezíně 1941/1945*. Ústí nad Labem: Severočeské nakladatelství, 1973.

18 Compare, for example, H.G. Adler, *Theresienstadt 1941-1945, Tvář nuceného společenství. I.dějiny*. Tübingen: Barrister & Principál, 2003, pp. 178-179.

19 Benjamin Murrelstein, "Bericht über den deutschen Propagandafilm Theresienstadt", Archiv Ministerstva vnitra (AMV) [Archive of the Ministry of the Interior in Prague]: 305-633-1. In this document Murrelstein summarized all the film projects he had mentioned several times during the investigation of the people's trial in Litoměřice.

20 In older sources Otto was called "von Otto". It is necessary to verify why there was the use of "von" in his name, or whether they were two different persons, drawing upon previous experience with the name Hans Günther. Apart from *Obersturmbannführer* Hans Günther (b. 22.8.1910, Erfurt), who was in charge of Jewish matters in the Protectorate, there was at the same time a Hans Günther (b. 20.7.1898, Berlin) who was a professor of philosophy and pedagogy at the German University in Prague, who was also a dean beginning in 1944. The rumours about *Obersturmbannführer* H.G. having a university education might have originated from this situation.

a special command in Chełm between 1942 and May 1943, and who later carried out special assignments in Prague, Theresienstadt, and the Rhineland.²¹ According to Margry, he was an odious, perverted fellow with a special interest in women, which surfaced not only during the shooting.

According to Dodalová, “eleven SS men freed from the front”²² took part in the filming. The film fragments found in Warsaw and Prague feature an array of SS men at the shoot in Theresienstadt and in Prague. Judging by their uniforms they were members of the *Sicherheitsdienst* (SD), the German Security Service. We haven’t managed to find out whether it was a group assembled for just this one occasion, or an actual team of SD correspondents. Regardless of the need to identify individual men in Nazi uniform, this information is one of the keys which could help to clarify the circumstances of this particular filming in Theresienstadt. From the recollections of surviving eyewitnesses to the shoot, we know the first name of one of the correspondents operating the camera. He called himself “Sigismund” (also referred to as “Sigismund X”).

Another portion of the film crew consisted of prisoners, some partly employed in a drafting room of the Technical Department (referred to henceforth as TD). The leading figure in the drafting room was the charismatic graphic designer and cartoonist Bedřich Fritta (Fritz Taussig), who, despite not being a member of the film crew, was captured in 2 shots of the drafting room (cut-outs from the NFA). Fritta was the head of a group of artists whose drawings documented the living conditions in the ghetto. It is possible that Dodalová (or Kien, or somebody else) agreed with Fritta on trying to use the film as a way to document life in the ghetto. Evidence of how dangerous this activity was is the artists’ subsequent fate after their drawings, labeled as “dirty propaganda” (*Greuelpropaganda*), were discovered. The artists and their families were arrested, and Fritta and many others paid for this effort with their lives.

Examining individual documents, we found the names of the following participants in the film shoot: Hanuš Král²³ (photographer, here probably also a camera operator), Adolf Aussenberg²⁴ (TD, university student, co-wrote the script with Dodalová), Jindřich Weil²⁵ (TD, co-wrote the script with Dodalová, one of the cameramen), Petr Kien²⁶ (TD, wrote

.....
21 Data from Dr. Edith Otto’s letter of 20 March 1945 to Himmler. Bundesarchiv (BA) Ludwigsburg.V 505 AR 2158/67 Herbert Otto (Zentralamt f.d.Reg.d.Judenfrage i.B.u.M.).

22 Dodalová (see footnote 9).

23 Hanuš Král (3.5.1914-13.12.2005): lawyer, who worked as a photographer after Jews were expelled from the legal aid bureau; from 1940 he ran photography classes at the Jewish Religious Community; Theresienstadt 1941, Auschwitz 1944; freed in Schwarzhilde 1945.

24 Adolf (Dolfi) Aussenberg (1.7.1914-1945): student at the Technical University; worked on film; draughtsman; Theresienstadt 1942, Auschwitz 1944, Sachsenhausen; place of death unknown.

25 Jindřich Weil (6.3.1916-1944): aspiring cameraman, film operator aide, trained photographer; Theresienstadt 1942, Auschwitz 1944.

26 Franz Peter Kien (Petr Kien) (1.1.1919-1944): poet, composer, graphic designer, painter, and playwright; studied under W. Novak at the Academy of Fine Arts, Prague; Theresienstadt 1941, Auschwitz 1944.

the second version of the script, Dodalová's assistant?), Hans Hofer²⁷ (member of the film crew, role unknown), Irena Dodalová²⁸ (likely author of the first version of the script, commissioned to run the film production and make the editor's cut of the film).



Irena Dodalová (center) in Theresienstadt.

So far unspecified, the role of co-ordinator of the shoot was also carried out by Richard I. Friedmann, who was active in the Jewish Religious Community in Prague. Based on the available film scenes (those in the kitchen with an SS man), he worked as a co-ordinator. A member of ghetto security and one clerk from the transportation department were released from their regular duties to work on the script and assist on the film.

When shooting the scene of the girls bathing, Petr Fromovič²⁹ was behind the camera. I believe that filming the scene of naked girls in a swimming pool was a private "project" of the SS, and probably was not connected with the "Report" from ghetto.

The filming took place in Prague, Theresienstadt, and at the train station in Bohušovice.



The shot documenting the SS man's intervention during the shooting. The man in civilian clothes is Richard Friedmann; based on the context (taking into account some civic photographs) the man in uniform could be Hans Günther.

The actual filming started in Prague. This information provided by Hans Hofer³⁰ is supported by a document from Dr. Hana Volavková's archive, in which Dr. František Weidmann notified his colleagues in the Jewish Central Museum (Jüdisches Zentralmuseum) about the filmmakers' visit to the Altneu-Synagoge (Old New Synagogue) on Saturday 7 November 1942.³¹ From this note we can conclude that the SD correspondents were filming in Prague at the beginning of November, and that some scenes of the Altneu-Synagoge were possibly shot during their visit on 7 November. Afterwards they moved on to

Theresienstadt. According to Egon Redlich's diary, they started filming in Theresienstadt on Monday 9 November 1942. The dates' alignment

27 Hans Hofer (Hanuš Schulhof) (1907-1973): actor from Vienna; opened a Jewish cabaret in Prague after the Nazi invasion; Theresienstadt 1942, Auschwitz 1944. After a short stay in Prague, he lived in East Germany.

28 Irena Dodalová (née Rosnerová; first husband, Leo Leschner, second husband, Karel Dodal) (29.11.1900-?.7.1989): film screenwriter, director, producer, theatre director, and teacher. She left Theresienstadt in February 1945 with transport to Switzerland; lived in the U.S. (1945-48) and Argentina (1948-89).

29 From a letter written by Ruth Bondy to the author, 5 July 2007, Ramat Gan, Israel. Based on Zuska Weissova's recollections the young man was Petr Fromovič. According to František Ladra, the film was meant for the front lines, and was lost while still in the ghetto. He was there with his mate Kortus as an electrician. APT: František Ladra, A 3914, Memories č.118. (I would like to thank T. Fedorovič for this information.)

30 Hofer, cited in footnote 10.

31 Dr. František Weidmann's notification to the employees of the Jewish Central Museum, Archiv Národního muzea (ANM), Hana Volavková Collection, c. 44, 744.

verifies Margry's hypothesis that Weidmann's note refers to the film which is the object of our discussion.



Shot taken in the office of the Jewish Religious Community in Prague. The man by the window is František Weidmann; sitting next to him, Richard Friedmann. A man in the background (right) wearing a uniform could be Hans Günther.



One shot from the film *Aktion J*.

Based on information from the Bundesarchiv staff, another shot from Prague is seen in the documentary *Aktion J* by Walter Heynowski. This shot captures 3 people exiting an apartment into a hallway in an apartment building. We were able to identify the numbers on their luggage (CK 799 and CK 466), which show that they left Prague for Theresienstadt in a transport on 22 December 1942. However, the information on the luggage doesn't correspond with the persons shown in the shot, because we could not find any data on them in the Holocaust database. It is possible that this shot was taken by the Aktualita Newsreel, and intended for the Theresienstadt film. During his interrogation after the war, Karel Pečený, the manager of the Aktualita Newsreel, mentioned that the SS twice borrowed the Aktualita Newsreel's camera operator, who filmed the action against the Jewish population.³²

Even though, according to the testimonies of witnesses, the filming took place in a relaxed atmosphere, it does not mean that it passed without any physical violence. For example, Karel Roubíček remembers that the Jewish Religious Council sent him to "make a crowd at Zentralstelle in Střešovice. Using reflected light, I and some other people walked up and down the stairs to the first floor, accompanied by laughing SS men. If I unwisely looked into the light, a *Hauptsturmführer* would think I was laughing. He'd call me and say, "Kommst Dir wohl komisch vor...?," and smacked me. The cameraman was, I think, *Hauptsturmführer* Otto, whom I later saw in Theresienstadt, where he'd film us boys in showers or just waited for women to come."³³ Karel Margry recorded

another incident at the shoot: a lighting engineer was handcuffed, just because he had laid his coat on that of an SS man.³⁴

An important testimony on the course of the filming is preserved in the statement of Hanuš Král, a lawyer who made a living as a photographer after the Jews were expelled from the legal aid bureau. At the beginning of the Protectorate, Král ran retraining photography classes at the Jewish Religious Community. In Theresienstadt he was a member of Irena Dodalová's film crew. Král gave his testimony to the Oral History collection of the Jewish Museum in 1974; the interview was transcribed and stored under inventory # 80. In his statement Hanuš Král remembered:

"The prisoners assigned to work were: Irena Dodalová, Jindřich Weil, Hanuš Král, and someone else whose name HK doesn't remember (he was also from the AK II. transport). Work on the film started in the summer of 1942. The group did not intend to meet the given purpose

32 Karel Pečený, *Moje činnost za okupace 1939/1945*, Státní oblastní archiv Praha (SOA): Fond Mimořádné lidové soudy, LS, k.521/46.

33 Karel Roubíček, in an e-mail to the author, 23 June 2006, São Paulo, Brazil.

34 Margry (1999), cited in footnote 3, p. 319.



of the film. One of their plans was to prolong work on the film. Irena Dodalová convinced the Germans that they needed lights from Barrandov and make-up from Düsseldorf (from the Schminka company) for the film. They received everything.”³⁵

Hanuš Král’s testimony, as we will see, brings entirely new information to the circumstances of filmmaking in Theresienstadt. If some witnesses perceived participation in the filming as collaboration, Král refutes this suspicion from the very beginning of his recollection. The interesting fact is that he talks about a “group”, i.e., he indicates that the Jewish prisoners were not some kind of tool in the Nazis’ hands, but instead came up with their own strategy of how to deal with the situation. Their principal goal – as he said – was to prolong the shoot.



Based on the film fragments from the Prague and Warsaw archives, we can assume that there were 3 movie cameras at their disposal. Two of them are captured in the film: a 35mm Arriflex, a newer model back then, with a magazine holding 120 metres of 35mm film, and, according to Margry, also an older type of camera, an Askania – it could also have been an Arriflex Schuller – with a magazine holding 60 metres of 35mm film. The image of the third camera filming these scenes was not recorded. According to Margry, it was a 16mm camera, a Siemens D.

According to Hanuš Král’s testimony, there were moments when the prisoners got hold of a camera. As he stated:



“We tried to change the message of the film, whose script was written by the Nazis. The Germans, for example, looked for the ‘Streicher’ types of Jews, but the group of filmmakers filmed the common types of Jewish inhabitants. One of the scenes was of the arrival of the transport in Bohušovice. The group managed to film scenes with people dragging their luggage and slogging through mud. During one scene shot in the ghetto they managed to capture in the background a funeral wagon pulled by people (it was used in Theresienstadt to transport bread, dead bodies, immobile people, etc.)”³⁶

The veracity of Král’s testimony is supported by 3 shots of scenes he describes which were preserved among the film fragments in the NFA: the striking scene of the

transport passing over a puddle, feet slogging through the mud, and a funeral wagon in the background of one of the preserved shots. It may be assumed that there were other secretly-taken shots which Král did not mention. We will discuss this topic further.

Making the film in Theresienstadt was an exceptional event for the prisoners. In the streets of the ghetto were people wearing make-up. The prisoners took the appeals to participate in the filming with reservations,

Shots which Hanuš Král mentions in his recollections.

.....
35 Král, see footnote 11.

36 Ibid.

Résultat d'une longue recherche effectuée sur les matériaux conservés par la Narodni Filmovy Archiv de Prague, l'article d'Eva Struskova tente d'élucider le mystère entourant le document filmé portant le titre de *Theresienstadt 1942*.

Témoignage unique sur le ghetto de Theresienstadt où de nombreux artistes juifs (peintres, musiciens, écrivains) finirent leurs jours, ces « morceaux » de film furent d'abord déposés aux archives du film de Pologne au début des années 70; les mêmes éléments existent aussi dans les collections du Bundesarchiv-Filmarchiv de Berlin. L'auteur a d'ailleurs procédé à des comparaisons entre ces divers matériaux pour essayer de comprendre leur histoire et leur itinéraire.

Vraisemblablement tourné en 35mm le film a possiblement eu comme principale responsable Irena Dodalova, réalisatrice et productrice de films d'animation, et qui dirigeait avec son mari le premier studio d'animation de Tchécoslovaquie au moment de son internement à Theresienstadt en juin 1942. Le film, possiblement un projet allemand, aurait bénéficié de la participation d'autres professionnels également prisonniers du camp, notamment Adolf Aussenberg (co-auteur du scénario avec Dodalova) et Jindrich Weil (scénariste et caméraman). Quelque 7 500 mètres de film auraient été tournés et Dodalova, qui, au moment du montage, aurait réussi à faire sortir clandestinement certains éléments dans l'espoir d'ameuter le monde extérieur sur la situation des 60 000 prisonniers du camp – 130 mouraient chaque jour...

Véritable travail d'archéologie, la recherche de l'auteur, si elle ne lève pas complètement le voile sur le mystère de ces documents, a par contre permis d'identifier une vingtaine de personnes alors filmées et d'établir un inventaire des lieux et des moments de la vie du camp. Le compte-rendu de son travail ici présenté constitue un véritable bilan d'une recherche historique exemplaire.

but they could hardly refuse. After all, for many young people, it was still a kind of distraction. Růžena (Ruth) Brösslerová remembered the situation when she came to her parents with leftover “make-up”. Her father was upset with her at first, but calmed down when he learned that she had had something to eat at the shoot.³⁷ Egon Redlich recorded the filming in Theresienstadt in his diary. The memory of the filmmaking lived even after the filming was over, as captured in a poem from *Ghetto Theresienstadt 1943*, the book of poetry written by Karel Herrmann/Heřman.³⁸

Regarding the technical arrangements of the filming, only very scant information is available. For example, we don't know what kind of equipment Irena Dodalová used to edit the film. We don't know how much film material was used during the filming. According to Hanuš Král, about 10,000 metres of film were used. Irena Dodalová stated in her 1945 letter to her husband that 25 reels were used; if a reel consists of 300 metres, that would mean about 7,500 metres of film. Considering the fact that the witnesses mostly talked about a “small”, paltry film, Král's claim of 10,000 metres seems unlikely.

We also don't know where the film was developed and made into copies, and where the negative and service copy were stored. Nor do we have enough information on the formats used: in Warsaw were found 3 reels of 16mm film (*Oboz koncentracijny v Teresinie*), while the film excerpts from the NFA in Prague are on 35mm stock.

After finishing filming in Theresienstadt, the SD propaganda group probably left Theresienstadt.

According to Hanuš Král's information, sometime near the end of 1942 Dodalová got erysipelas,³⁹ and her illness was supposed to be used as an excuse to delay the film's completion. Supposedly Hanuš Král personally called Berlin, explaining the situation. However, they were ordered to finish editing the film by morning. Král described the situation as follows:

“We were given an ultimatum – the editing had to be done by morning. They worked at the Commandant's Office all night – they

37 Růžena (Ruth) Brösslerová, in an interview with the author, 24 May 2006.

38 Part of Karel Herrmann's legacy, APT, n. 5047, p. 5. I would like to thank Jana Štefániková for providing me with this document.

39 Information about the illness differs in the accounts of Král and Dodalová, not only in the name of the illness (according to Král it was “erysipelas” [an acute bacterial skin infection], while according to Dodalová it was “infectious furunculosis” [boils] or “phlegmon” [an inflammation of the connective tissue] respectively), but also in its timing. Dodalová's letter (see footnote 9) is written in “memoir” style, and she left out many things about Theresienstadt – such as her theatre activities and the role of culture at all. It is likely that she also confused the diseases, or the order in which they occurred (the mistake could also be caused by translating from Czech into English). Her information about being ill with furunculosis, with an almost 6-month treatment, after which the filming was supposed to take place, does not correspond with the 1942 calendar, since she was ordered to work on the film a mere 2 months after her arrival in the ghetto. In the *Amt für Wiedergutmachung in Saarburg* questionnaire, Dodalová stated that after a blow to her breast she suffered phlegmon and had surgery (Verwaltungsakte VA 284 089). She had scars from the surgery until the end of her life, as mentioned by her friend Professor Helena Voldanová in letters to the author (see footnote 56, below).

made a working copy, and managed to cut out two frames from all significant scenes for themselves. Those they smuggled out in film boxes. Later Irena Dodalová handed them over in Switzerland – she doesn't remember to whom anymore. The film was not fully complete yet.”⁴⁰

Král's information supports several important facts:

- (1) A service copy was made from the film material shot in Theresienstadt. The film was never completed.
- (2) From important film sequences, Dodalová and her assistants cut out significant frames and secretly smuggled the cut-outs from the editing room.

The film excerpts (or parts of them) were hidden in Theresienstadt, and later transported to Switzerland.

Content of the Film Theresienstadt 1942

The working copy of the film edited by Irena Dodalová in December 1942 is thought to be lost. The unfinished part that remains is without the opening credits, and exists under a title added later, *Theresienstadt 1942*. The film fragments consist only of partial shots or cut-out frames from the film in the NFA in Prague or the FN in Warsaw. Our impressions of the film derive mostly from descriptions of its content, which are more or less identical in various sources. Hans Hofer, a participant in the filming, stated that the first part, shot in Prague, captured the following scenes:

Mr. and Mrs. Holländer received their call-up to the transport. Holländer went to the Elders, Holländer packed, then the trip to the collection point at the Fair Palace, 3 days in the Fair Palace, food distribution, sleeping, etc. After this came the loading of the railway cars, the journey, the arrival in Bohušovice, marching by foot to Terezín, arrival in the ghetto!”⁴¹

Other scenes mentioned by Hofer were shot in Theresienstadt, and depicted the following:

“Holländer was searched (“sluiced”, in Terezín slang), Holländer was given lodging, Holländer went to the labour office, Holländer arrived at his place of work in the wood-working camp, Holländer went to get his food, Holländer went to the cabaret, Holländer went to bed... Fade Out. Inserted were a couple of dreary streets, a dirty children's home, etc.”⁴²

According to the recollections of Peter Schauer, who after the war supposedly saw the film in Prague at Jindřich Brichta's, as we will later see, the last scenes of the desperately overcrowded quarters with three-tier bunk beds captured the hopeless atmosphere in the camp.⁴³ Schauer is the only person who supposedly saw the film *Theresienstadt 1942* after the war. Upon our request, the archivist from Austria sent detailed information. Schauer states:

.....
⁴⁰ Král, see footnote 11, p. 3.

⁴¹ Hofer, see footnote 10.

⁴² Ibid.

⁴³ Schauer, see footnote 13.

*"After the war I watched at Jindřich Brichta's 2 reels of 35mm film stored in paper boxes labeled 'Confidential Reich Matters': one reel of scenes from the Dodalová/Kien film (about 150 metres, silent, unedited, without a title), and one film reel from 1944 (also silent, unedited, without a title), as well as other film fragments, all of which Mr. Brichta gave me copies. They count among my most valued possessions. The 150 metres from the Dodalová/Kien film showed the transport of the married couple to a not yet 'beautified' camp, and their internment in the camp. The second reel, with the film from 1944, about 500 metres, overlaps with temporarily lost and later found edited material."*⁴⁴

Schauer's letter didn't give us any further information about the film. Based on his statement, we can assume that the reel with the film can still be found somewhere. For now, however, we can only work with the film materials created in relation to the filming.

The journey of the Theresienstadt film materials into film archives

The preserved film materials documenting the film and its production made their way into film archives at the beginning of the 1970s.

The film reels in Warsaw were originally obtained by the Film Studio of Documentary and Feature Films (WFDiF) sometime in the early 1970s. Today the reels are stored in the Polish Film Archive (FN) and the German Bundesarchiv (BA). The reels consist of separate sequences capturing members of the film crew and the actual filming of individual sequences for the film.

When Karel Margry pondered the origin of the reels which he had identified in Poland, which were shot with a 16mm hand-held camera, he proposed several possible explanations. We agree with him that the most probable version is that the cameraman was a member of the SD film crew. According to Hans Hofer's recollection, it was the correspondent "Sigismund" filming with a hand-held camera.⁴⁵ His exact identity, however, remains unknown.

The excised fragments obtained by the NFA, *Terezín 1942*, also surfaced in Prague in the early 1970s. According to the testimony of Arthur Radvanský, then the secretary at the Jewish Community in Prague, he received the film reel from an anonymous person from Switzerland. According to Associate Professor Lubor Dohnal of the FAMU Film School, the material was in very poor technical condition, and was secretly copied in the Film Laboratories at the Barrandov Studios. The original material (a nitrate original, or a copy?) was probably shredded, and when Dohnal emigrated to West Germany he took the copy with him and had it restored. In 2005 Dohnal provided the 4-minute reel of film fragments to the National Film Archive in Prague for research purposes. (We also sent the fragments to the Yad Vashem Archive.) Due to the unclear

.....
⁴⁴ Author's correspondence with Peter A. Schauer, 2006-07. In his letters, Schauer also gave information about Irena Dodalová which in some aspects (for instance, her departure from Theresienstadt) does not correspond with the results of archival research. It is evident, however, that in the memories and tales of the regulars who met at the "Theresienstadt table" in Vienna, Dodalová was a woman of offensive promiscuous behaviour. (Author's archive)

⁴⁵ Hofer, see footnote 10.

provenance of the fragments' journey to the NFA, we assume that the material could also be in some other archive. This was confirmed by Jan Ronca's 2004 film *Terezín – the Town that Hitler Gave to the Jews*. Ronca used several shots in his film from the excised fragments, which have been in the NFA's possession only since 2005. Unfortunately, the director was unable to give the source of those shots.

Thanks to Hanuš Král's testimony, we know that Dodalová and her assistants cut out and hid film fragments in Theresienstadt while working on the service copy. His information thus helped to clarify Dodalová's statement about smuggling out shots, which otherwise might seem to be only in her imagination. In her 1945 letter, Dodalová stated:

"I was told to report for work. I was ordered to produce the film. Nobody else had ever worked on film production. I managed to smuggle many shots out of Theresienstadt. They are now in the War Archives in Prague. I was forced to edit the film in the Commandant's office behind locked doors. It was more than 25 reels. Much of it I had in Theresienstadt. I hope it will be safe there. I couldn't take any of it with me – not even my notes. The penalty would have been death."⁴⁶

It is clear from her letter that part of the shots ended up in the "War Archives", as the Central Jewish Museum in Prague was unofficially called during the war.⁴⁷ The meaning of her words still remains unclear to us, yet we must remember that Dodalová wrote her letter at the beginning of April 1945, and knew that any more specific information could endanger those still imprisoned in Theresienstadt.

The excised fragments of *Terezín 1942* from the NFA help to some extent to explain one of the problems Karel Margry tried to solve years ago related to 14 photographs which he found in the Mauthausen Memorial in Austria.⁴⁸ Margry discovered that the photographs were connected to the filming in Theresienstadt in 1942, and came from the archive of the Prague Jewish Community. He did not, however, find the originals there. Based on a comparison of the reproductions from the Mauthausen Memorial and the excised film fragments at the NFA, it is quite evident that these photographs were made by copying the film frames of the preserved cut-outs of the film. It remains to be determined when this copying took place, and who was the instigator.

.....
46 Dodalová, see footnote 9.

47 It is possible that Dodalová meant the Jewish Central Museum, which was unofficially also called the "Válečné museum" – "the Museum of War" (at least that is how some documents from the former Jüdisches Zentralmuseum from that time are still labeled).

After the war J. Lauscher found a reel with part of the film *Theresienstadt. Ein Dokumentarfilm aus dem jüdischen Siedlungsgebiet* in the basement of the villa in Střešovice (the Zentralamt für die Regelung der Judenfrage in Böhmen und Mähren headquarters, which was the commanding authority for the Jüdisches Zentralmuseum). J. Lauscher made several photographs from it, which today are in the APT. The rescued part of the film was later taken to Israel during Operation Ezra (1950-51).

48 Margry (1999), cited in footnote 3, p. 337.

El artículo de Eva Struskova es el resultado de una larga investigación emprendida para aclarar el misterio que rodea al documento filmico *Theresienstadt 1942*, gracias a los materiales conservados en el Narodni Filmovy Archiv de Praga.

Es un testimonio único sobre el gueto de Theresienstadt (la actual Terezin), en el que murieron muchos artistas judíos (pintores, músicos, escritores). El documento consiste en «fragmentos» de película depositados en los archivos filmicos polacos en los primeros años 70; los mismos elementos también se encuentran en las colecciones del Bundesarchiv-Filmarchiv de Berlín. La autora ha comparado todos los materiales para tratar de reconstruir su historia y su proveniencia.

Al parecer, la responsable principal de la película, rodada probablemente en 35mm, fue Irena Dodalova, realizadora y productora de películas de animación. Junto con su marido, Dodalova dirigía el primer estudio de animación de Checoslovaquia cuando, en junio de 1942, fue internada en Theresienstadt. Quizá la película fuera un proyecto alemán, acaso con la participación de otros profesionales prisioneros en el campo de concentración, entre los cuales estaban Adolf Aussenberg (autor, con Dodalova, del guión) y Jindrich Weil (guionista y camarógrafo). Se supone que fueron rodados alrededor de 7500 metros de película y que, en la fase de montaje, Dodalova logró hacer salir algunos elementos clandestinamente, con el propósito de denunciar y hacer conocer el mundo la situación en que se hallaban los 60 000 internados (piénsese que morían unos 130 internados por día).

La búsqueda, verdaderamente detectivesca, no ha llegado a aclarar el misterio de este documento, aunque se ha podido identificar a unas veinte personas filmadas y establecer un inventario de los lugares y los momentos de la vida del campo. La descripción del trabajo de la autora constituye el balance de una investigación histórica verdaderamente ejemplar.

Description of the Prague (NFA) film frames, and their comparison with the Warsaw (FN) frames

When describing the NFA film frames, we established almost one hundred different scenes. Needing to organize the excised frames, which were at one time spliced together, we sorted the excised parts according to theme, regardless of their original relationship to one another.

Based on this inventory, here is a brief list according to theme, grouped by filming location:

Prague: Jewish Religious Community; waiting for the registration for the transport; Altneu-Synagoge [Old New Synagogue] (menorah); gate to the Jewish Town Hall.

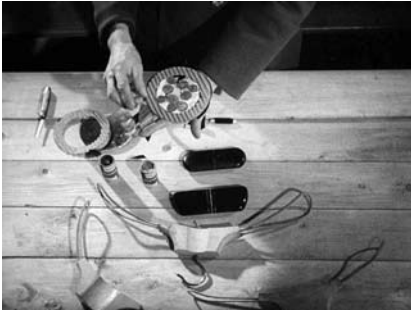
Theresienstadt: Dr. Seidl's office; Theresienstadt Council of the Elders; health care (doctors, nurse with patient, an X-ray machine, dentist, laboratory); Technical Department (TD drafting room); accommodations (girl's room no. 25, men's quarters with bunk-beds, women's washroom); public catering; workrooms (bakers, bread delivery, carpentry shop in Reithalle, production of wooden clogs, women at various jobs); agricultural work (herd of sheep from Lidice); café (with guests and musicians); theatre (performance of magic card trick, actor in front of the curtain, a close-up of the curtain of the puppet theatre); people in ghetto (elderly people in the street with a view of *Chevre kadisha* [holy society for the dead]; a man and woman pulling a cart towards the square; a young man peeking through a gate into the arched doorway of a house on the square); town (from above the rooftops, a shot of the surrounding hills in the countryside, fire, a night view of the square with the church and a building with dark silhouettes of cut trees, part of new crematorium, etc.); SS men in Prague (in office at the Jewish Religious Community) and in Theresienstadt (office of the *Kommandantur*, lined-up officers with a dog, ghetto guards and automobile, SS at the filming); search, or "sluicing" in Theresienstadt slang; transport from Bohušovice to Theresienstadt; basement in Terezín; Theresienstadt town borders; etc.

In the course of our research the following people were identified: 49

Jakob Edelstein, Ing. Otto Zucker, Erick Munk, Desider Friedmann, Dr. Siegfried Seidl, Dr. František Weidmann, Richard Friedmann, Bedřich Fritta, Irena Dodalová, Gertruda Klepetářová-Adlerová, Herbert Levin, Loris Suschicky, Ruth Brösslerová (Blažková), Raja Engländerová (Žádníková), Gerti Gelbkopfová, Renée Lichtensternová, Soňa Schulzová (Danielová), Hana Moravcová (Racenbergová), Irena Sternová, Ilona Müllerová (Gregorová), Renée Kirchnerová, Dagmar Friedová (Lewinová), Margot Löwyová, Kunhuta Kulková (Burešová).

Some of the stills are not explicit. Some represent uncategorized/

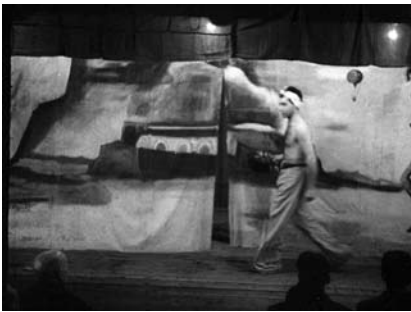
.....
49 Theresienstadt prisoners as well as historians participated in the identification process. I would especially like to thank for their help Anna Lorencová, Růžena (Ruth) Brösslerová, Alena Muková's family, Felix Kolmer, Jan Fischer, Hana Anděrová, Lidmila Bublová, Kate Rys (Great Britain), Margit Silberfeld (Israel), Jana Šplichalová, Tomáš Jelínek, Dagmar Liebová, Jana Panochová, Eva Šormová, Lisa Peschel (USA), Vlastimila Hamáčková, Jan Vajskebr, and others.



A large close-up of various items – such as a thread spool, batteries, clothes hangers, coins – possibly confiscated during a search. (This raises the question whether they were meant for constructing a radio receiver).



A close-up of the crematorium building (NFA).



The same curtain and a shot of a man with a turban in front of the curtain (NFA).



A sequence with a puppet theatre and the curtain with the painted bouquet (FN).

unidentified scenes, whose meaning is unclear. For instance, the following:

The excised frames from the NFA are directly related to some scenes from the Polish film reels, and also suggest further themes. After comparing them with the excisions from the FN, we assumed that they had to be created simultaneously. If we excluded – due to the different formats of the film – the possibility that the film sequences come from the same film footage, there is only one technically possible explanation: the cameraman using the 16mm camera documented the course of the filming. Who ordered this job, and the history of the film taken with the 16mm camera (apparently it is only a part of the footage), are unfortunately unknown. It is impossible, however, not to notice the link between those sequences and the excisions from the NFA, which create a complete montage. Here are several examples:

Material from both sources displays similar traits, despite their different formats. Evident in both is the attempt to capture the scenes, even if the hurried takes are of a lower quality in terms of composition and mechanics.



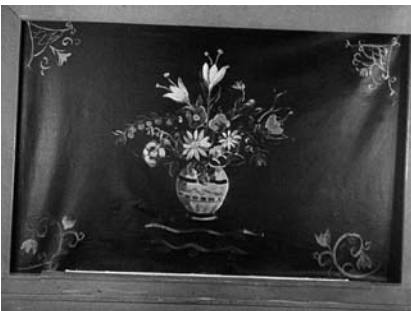
A group of filmmakers on their way to the crematorium (FN).



Scene from a theatre performance (FN).

Nevertheless, it is odd that the shots of the film crew, both the prisoners and the Nazis, appear even in the excisions from the NFA, in which the documentary takes of filming were recorded by somebody else using a 35mm camera.

The reason for making a film “documentation” of the course of the filming in Theresienstadt still remains unclear. The fact is that, thanks to this documentation, we know not only the faces of some of the Jewish prisoners (Bedřich Fritta, Gertruda Klepetářová-Adlerová, Irena Dodalová, actors, etc.), but also the unknown faces of the Nazi filmmakers.



A close-up of the bouquet painted on the curtain (NFA).

Of course, there are also differences between the film frames from Prague and those from Warsaw. In terms of content, the Polish archival material was shot only in Theresienstadt, while the Czech footage also contains scenes shot in



A close-up of the sign on the door to the café (NFA).



Repeated shots of a man by the entrance to the café (FN).



This man is represented in film material from both the FN and the NFA. This is FN.



This man is represented in film material from both the FN and the NFA. This is NFA.



These shots define the place and conditions of the imprisonment.



Prague. Whereas the NFA material contains mainly very short excised fragments representing a total of nearly 30 themes, the FN material was separated by Margry into only 9 sequences. In addition to very short shots, the Polish material also contains some longer scenes, even an entire theatre act (a short scene at the barber's). While the NFA material also contains imperfect shots, the FN material doesn't. Warsaw obtained the footage taken on 16mm; the Prague material is preserved on 35mm.

In search of the significance of the film excisions from the NFA

One approach to an analysis of the excised material obtained by the NFA in Prague was given to us by Hanuš Král when he said that the group of Jewish filmmakers tried to alter the content of the film. Hence we realized that many of the preserved shots can probably be interpreted as a specific message from the Jewish prisoners.

Král mentioned 3 such shots, which were coincidentally

preserved in the excised film clips. From a cameraman's point of view, those were well-made, impressive takes.

We assume that some other shots can also be interpreted as meaning that the Jewish filmmakers wanted the world outside the ghetto's walls to see them. In our view it is necessary to consider in particular the content of the following sequences:

- Shots of a film clapper-board. These shots documented the filming of *Ghetto Theresienstadt*.
- A close-up of a door with a sign reading, *Die Eintrittskarte ist bei Eintritt und Verlassen des Kaffeehauses unbedingt vorzuweisen*. [An entry card is absolutely required to enter or leave the coffehouse at all times.] This documents the living conditions in the ghetto, and also the black humour of Dodalová and her colleagues.

- Shot of Theresienstadt's border, especially a close-up of the signpost *Jüdisches Siedlungsgebiet, Stehenbleiben verboten* [Jewish settlement (area). It is forbidden to stop!].
- A close-up of a blackboard, with a menu written in chalk.
- A shot of Bedřich Fritta.

We considered the special meaning/message of other excised images as well. However, we did not find persuasive evidence which would unequivocally support our assumptions. Nevertheless, we must mention the excised images which are characterized by their poor technical quality. Coincidentally, these shots seem to capture stolen moments of life at this time: among them are shots of a group of people waiting to be registered for the transport from Prague; a group of people perhaps waiting to be searched in Theresienstadt; a shot of lined-up officers with a dog and ghetto guards in the background, etc.

It may be that these shots were taken between the filming of "official" scenes for the film. Let us mention one more example:



This close-up not only reveals the "menu" in the ghetto, but also captures the date of filming.

Among the excised fragments are many shots whose meaning we have not been able to interpret.



It is possible to interpret this shot as an indication of the co-operation of Fritta with the group of filmmakers.

The idea to cut out parts of the film and hide them in the ghetto was very risky. However, Dodalová evidently knew that the SD cameramen would leave Theresienstadt after the filming was over, and would not care about the future of the shot material. It was common practice that after filming events SD reporters/cameramen did not do further post-production work on the film. Considering the conditions of the filming, the material was probably sent to a lab all at once, and the film dailies were not examined. When the film editing took place, Dodalová and her assistants gathered the selected excisions into a box, carried it outside with other boxes, and hid it. We can assume that in Theresienstadt Dodalová used her experience with the Protectorate authorities from the summer of 1939, when she sent from Czechoslovakia to her husband in the USA a substantial number of films made by IRE-film. She

marked them on the custom declaration as "valueless" film leftovers. Her trick worked then, and it worked the second time around as well.

A broader context for the film *Theresienstadt 1942*

We would understand the filming better if we knew both who was behind the project and the film's objective. According to Dodalová, Hofer, and Král, it was Himmler who ordered the making of the film. Prisoners,



People with luggage in the basement.



however, did not know the Nazi power structure, and therefore they could easily have been mistaken. It is not clear either whether the film was supposed to be used as Nazi propaganda, or if it was to be part of a collection of

documentary film material. The order to make the film came at a time when the concept of the Jewish Central Museum started to be realized. This could have been just a coincidence.

The version that it was really a “job order” from Berlin is so far supported only by two pieces of information. As discussed earlier in this article, Hanuš Král recalled that he talked about the completion of the film with Berlin. If it had been otherwise, he would certainly have remembered the circumstances.



Waiting in Prague for registration for the transport.

An indirect hint was offered by *Das Auge des Dritten Reiches*, a monograph about a prominent Nazi filmmaker, Walter Frentz (1907-2004), Leni Riefenstahl’s cameraman and the personal photographer of Adolf Hitler. The authors included a citation from an official memorandum which stated, “According to the Reich’s SS commander’s order, Adjutant Frentz will visit Theresienstadt (the Protectorate) to make a film there.” The permission was sent

to Frentz on 25 October 1942, by *SS Hauptsturmführer* Werner Grothman, Himmler’s adjutant. Frentz later recounted that even though he was in Theresienstadt, he refused to make the film. The information in this



A shot apparently meant for the film showed the manager of the central medical laboratory in Theresienstadt, Dr. Gertruda Klepetářová-Adlerová, at a microscope. Among the excised material, a poor-quality technical shot of the whole lab, showing the room’s improvised equipment, is also preserved.

monograph also indicates that in Berlin they knew about the filming in Theresienstadt in 1942, and that the clues lead to Himmler.⁵⁰

The manager of the Central Office in Prague, Hans Günther, also probably participated in filming in 1942. As we know from other documents, he always expressed a great interest in film, and was personally engaged in film projects in Prague in 1943 and in Theresienstadt in 1943-45. So far the only evidence documenting his part in filming in Theresienstadt in 1942 could be photos taken during the filming of a man who resembles Günther (a man in the background of the Jewish Religious Community; and an SS man discussing the filming in the kitchen with Richard Friedmann [see Photo 5]). Nevertheless, the quality of the film shots, as well as frame stills, do not allow us to make an unequivocal identification.⁵¹



A shot from Dodalová's production of *In Mit'n Weg* taken by the Aktualita Newsreel in 1944.

At the beginning we presented a brief list of films made in the region of Bohemia and Moravia. As we found out, there are certain "personal" connections between them. For example, Jindřich Weil (not Jiří Weil, as sometimes wrongly stated) wrote, together with another member of Dodalová's film crew (probably Adolf Aussenberger), another script for a film on Theresienstadt in 1943. Supposedly, in many aspects he proceeded from the original script of 1942, and other screenwriters, including Kurt Gerron, also drew from his script. The archival material is located at Yad Vashem, Jerusalem, and for technical reasons it unfortunately cannot be reproduced.

Irena Dodalová was not a part of the film crew which made the propaganda film in 1944. However, the filmmakers from the Aktualita Newsreel filming in Theresienstadt in August and September of 1944 recorded scenes from her stage production in Yiddish, *In Mit'n Weg* (*The Midpoint of the Journey*). This play, using motifs from the work of I.L. Peretz (*The Golden Chain*) and Sholem Aleichem (*Tevye the Milkman*), was first performed in November 1943. When staging the production, Dodalová worked with, among others, Eugen Weisz, Viktor Ullmann (music), and Bedřich Fritta (set designer). There is preserved an introduction to the performance dated 28 November 1943, which includes a description of the stage concept:

*"The falling perspective of the wall, a dark atmosphere lit only by two candles, the murky faces of the Hassidim and the old rabbi's prophet-like face invoking in us a mood which is supposed to provide understanding of the Hassidism of that time."*⁵²

A shot from the scene described by Dodalová was chosen by Ivan Frič as

50 Hans Georg Hiller von Gaertringen, ed., *Das Auge des Dritten Reiches. Hitlers Kameramann und Fotograf Walter Frenzt*, München/Berlin: Deutscher Kunstverlag, 2007 (2nd edition).

51 The author's assumption is based on seeing Günther's photographs on an NSDAP identity card from the 1930s. Schützstaffel der NSDAP, SS-Führer-Ausweis Nr.290 129, Partei-Mitglieds-Nr.119 925 Im Sicherheitsdienst (SD), in AMV: Z -845, sv.1. We would also like to thank the Bundesarchiv for lending us copies of pictures to identify the film shots (BA: rch/ehem.BDC/SSO/Guenther, Hans).

52 Irena Dodalová, Úvodní slovo ku *In Mit'n Weg* – Uprostřed cesty, APT: Hermann Collection, HC n. 3919. Two productions in Yiddish (*Jüdische Motive in Lied und Wort* and *In Mit'n Weg*) also surely harked back to the childhood of Dodalová, spent in the family of a teacher of Jewish religion.

the final scene in the film *Theresienstadt. Ein Dokumentarfilm aus dem jüdischen Siedlungsgebiet*. As he mentioned in his recollection for the Jewish Museum in Prague, it was “a scene which is all black, the rabbi who sings in it is also in black and is about to die. That is end of this ‘happy’ movie.”⁵³

The final scene was unacceptable to the SS men; also unapproved was the picture of Theresienstadt with a silhouette of the hills, so the film *Theresienstadt* was in the end without an ending, according to Frič. The discarded shot fortunately did not end up on the cutting room floor, but in Ivan Frič’s private archive, which he gave years ago to Karel Margry, who turned the copy over to the Theresienstadt Memorial.

When Irena Dodalová wrote her autobiography for the Czechoslovak Film Institute in the late 1980s, she did not include the chapter on Theresienstadt.⁵⁴ In her correspondence with her brother, she mentioned “KZ” only rarely.⁵⁵ She implored her Argentinian friend, Professor Helena Voldanová, “Don’t ask...”⁵⁶ Thanks to Hanuš Král’s testimony, we know that she and her “group” tried to use this project to preserve the memory of the violence of the Third Reich in the Theresienstadt ghetto.

I am concluding my study on filmmaking in Theresienstadt in 1942 with the awareness that the theme remains a challenge, with several issues left unclear and many questions left unanswered.

English Translation: Gabriela Zdražilová and Mary K. Kirtz

Acknowledgements:

For consultations on the text, the author would like to thank Ruth Bondy (Israel), Efrat Komisar (Yad Vashem, Jerusalem), Jaroslava Milotová (Institut terezínské iniciativy), Magda Veselská (Židovské museum), Tomáš Fedorovič (Památník Terezín), Elena Makarova (Israel), and Vladimír Opěla (NFA, Prague). For consultations and help with researching archival sources, the author would also like to thank the archivists from the Czech, Moravian, and foreign archives, museums, and other professional institutions, witnesses from the Theresienstadt ghetto, and many other colleagues and friends.

.....
53 Interview with Ivan Frič, cameraman for *Der Führer schenkt den Juden eine Stadt*, Prague, Summer 1991, in Barbara Felsmann and Karl Prümm, *Kurt Gerron – Gefeiirt und gejagt (1897-1944). Das Schicksal eines deutschen Unterhaltungskünstler: Berlin, Amsterdam, Theresienstadt, Auschwitz*, Berlin: Edition Hentrich, 1992, pp. 140-144. Frič gave several other interviews, and also spoke with Karel Margry. A recording of his testimony can be also found in the Jewish Museum in Prague (ŽMP): Holocaust, tape 033.

54 NFA, Prague, Fond Ireny Dodalové [Irena Dodalová Collection].

55 In her correspondence with her brother Rudolf Rohan, of which only part was preserved, we find only one substantial mention, where she bitterly states the names, which she learned during her arrest, of her informers from Zbraslav. (Author’s archive. After work on the study is completed, the author’s archive will be given to the NFA.)

56 Two letters to the author from Professor Helena Voldanová, Buenos Aires, 4 November 2000 and 18 July 2008. (Author’s archive)

Le fonds John E. Allen – Triangle à la Cinémathèque française : une histoire complexe, riche et encore à écrire

Marc Vernet

Historical Column

Chronique
historique

Columna histórica

1. 94 boîtes d'archives inédites

A la Cinémathèque française, le fonds John E. Allen – Triangle, qui comporte 94 boîtes d'archives papier (auxquelles il faut ajouter par ailleurs une centaine de photos et un peu plus d'une dizaine de films), a connu un destin tout aussi étrange que ce sur quoi il porte : la production cinématographique entre 1909 et 1925, avec une excroissance en 1935 (cf. infra).

Le fonds a été acquis auprès du collectionneur John E. Allen (d'où le nom donné au fonds, faute de connaissance des documents eux-mêmes) par Henri Langlois à New York en février 1961, dans des conditions... langloisiennes : une masse de documents inédits (que contiennent aujourd'hui les 94 boîtes) contre la seule force de conviction du secrétaire général de la Cinémathèque française, puisque ce dernier repart avec en poche un contrat portant sur la totalité des documents sans avoir

versé un seul cent. Les cheminements qui d'une part conduisent Langlois au collectionneur John E. Allen, et qui d'autre part font traverser l'Atlantique à ces documents pour qu'ils arrivent enfin à la Cinémathèque française en juin 1962 ne sont pas encore totalement éclaircis. Les informations sont nombreuses (compte rendu du Conseil d'administration de la Cinémathèque française, courriers de John E. Allen, correspondance de Langlois avec divers interlocuteurs résidant aux Etats-Unis), mais les affirmations de Langlois sont tellement variables (lui-même n'ayant, semble-t-il, qu'une idée approximative de ce qu'il a acheté) qu'il n'est pas aisé de reconstruire de façon limpide cette acquisition de première grandeur.



Dorothy Gish dans *Stage Struck* d'Edward Morrissey. Triangle Fine Arts, USA, 1917. Coll. Cinémathèque française.

Le travail de recherche entamé en janvier 2008 sur ce fonds John E. Allen a permis d'établir qu'une partie du fonds avait été catalogué (par Jean Mitry ?) en 1962, sans doute au moment où Langlois verse les documents à la Cinémathèque française. Mais le catalogage intégral du fonds a été entrepris par la Bibliothèque du film entre 1994 et 1996. Le fonds a été ouvert au public au moment

.....
1 On se souvient que Mitry a publié à la Cinémathèque française en 1956 une plaquette consacrée à Thomas H. Ince, évoquant ses relations avec la Triangle, avec parfois un détail étonnant.

Marc Vernet, a scholar engaged in research on the Triangle Company, describes the history and contents of a valuable collection of documents purchased by Langlois from John E. Allen in New York in 1961. The collection consists of 94 boxes of paper and about a dozen films. Despite a mass of information, accounts submitted to the administrative council, a lot of correspondence, and varying assertions by Langlois, it is not easy to reconstruct the history of this important acquisition. The collection arrived at the Cinémathèque in June 1962, and in that year Jean Mitry catalogued part of it. The complete catalogue was undertaken by Bifi in 1994, and was ready to be available to the public in December 1996 when Bifi opened. But it did not attract the attention of scholars of American cinema until the research project of Cinémarchives in December 2007.

The collection chiefly consists of Triangle production records, with an emphasis on the literary material purchased for the films. The inclusive dates are 1909 (before Triangle) and 1935 (but the later date only refers to documents of the sale of furniture years after Triangle folded). It is related to several collections in the United States: at the Wisconsin State Historical Society (the Aitken Papers), The Library of Congress (Ince and Triangle), MoMA (the Griffith Papers), the Margaret Herrick Library at the Academy of Motion Picture Arts and Sciences (Mack Sennett), and George Eastman House in Rochester. These separate collections, all related to Triangle, reflect the fact that the three producers Kay-Bee, Mutual, and Keystone, although joined together, actually had a high degree of autonomy. But the evidence of fire and water damage in the collections in Madison, Rochester, and Paris suggest a common origin, pointing to a fire in the Ince office in 1916: in the documents dated after this fire there is no fire damage.

The catalogue by Bifi is available on its website under the section *Répertoire des fonds d'archives*. The files are mostly by the title of the film or of the literary property. The most

de l'ouverture de la BiFi au public (décembre 1996), mais il n'a pas attiré d'historiens ou de spécialistes du cinéma américain avant que ne se mette en place en décembre 2007 le programme de recherche Cinémarchives dans le cadre de la campagne Corpus2007 de l'Agence nationale de la recherche.

Les premiers dépouillements menés par l'équipe, qui associe chercheurs et archivistes, ont permis de réactualiser certains points un peu trop vite oubliés.

Tout d'abord, le nom du fonds, s'il correspond bien à une origine américaine attestée, ne rend pas justice à son contenu. Dès le départ, John E. Allen parle de scripts (en fait, des « continuity scripts ») Ince-Triangle, puisque les bornes de date (1909-1935) attestent de la présence de documents antérieurs à la création de la Triangle et postérieurs à sa disparition en tant que maison de production².

Ensuite, ce fonds « papier » est à situer par rapport à d'autres fonds préservés aux Etats-Unis. Ceux de la Library of Congress en ce qui concerne au moins Ince et la Triangle. Mais aussi ceux de la Wisconsin State Historical Society (Aitken Brothers Special Collection), de la George Eastman House (on y revient), mais aussi ceux du MOMA pour Griffith et ceux de la Margaret Herrick Library, notamment pour Mack Sennett. Ces fonds sont parfois plus liés entre eux qu'on ne le croit, alors même que l'unité supposée de la Triangle est sans doute moins réelle qu'on ne l'a cru. Ince, Griffith et Mack Sennett conservent leurs maisons de production (Kay Bee, Fine Arts, Keystone) et jouissent d'une grande autonomie : c'est sans doute la raison pour laquelle dans le fonds conservé à la Cinémathèque française, les documents concernant directement l'activité de Mack Sennett ou Griffith sont rares. L'association qui vaut à la Triangle son nom, sur cette base d'une grande autonomie, ne dure pas plus de deux ans (été 1915 – été 1917), seul Mack Sennett restant pour partie lié à Aitken et à la Tri-Stone après les départs de Griffith et d'Ince.

Mais d'un autre côté, les documents présents à Paris, à Madison et à Rochester présentent des caractéristiques communes troublantes : certains d'entre eux ont connu les mêmes attaques par le feu et par l'eau (des pompiers), ce qui confirme une origine géographique commune, les éléments actuels orientant vers un feu ayant ravagé des bureaux Ince en 1916 (les documents 1916 et 1917 présents sont indemnes de toute trace de feu). Ces documents viendraient des archives cédées par Roy Aitken pour partie en 1957, soit un an après la mort de son frère Harry, âme de la Triangle, ayant fait ses armes à la Mutual et gagné beaucoup d'argent avec *Birth of a Nation*.

Enfin, naturellement, ce fonds est à mettre en relation avec les films conservés : pour la Cinémathèque française un peu plus de vingt, pour les Archives françaises du film un peu moins de dix. D'autres ont déjà,

.....
2 La Triangle a une réputation (météore dans l'histoire des studios américains, préfiguration du système d'intégration verticale...) en partie fondée, en partie moins. Créée en juillet 1915, elle connaît des problèmes dès le début 1916 et Griffith et Ince la quittent au cours du premier semestre 1917. Elle survit sous la forme de la Tri-Stone (Triangle – Keystone) avant de disparaître en 1925. Les derniers documents de 1935 concernent des ventes immobilières sans plus aucun rapport avec la production cinématographique.

intriguing material for present-day researchers is found in the numerous handwritten annotations in a variety of hands. A number of scholars are currently doing research in the collection, and the direction of their work is reported in this article.

pour un tout premier recensement, été repérés en Belgique, en Hongrie et au Brésil grâce à un appel lancé par le canal FIAF.

2. Typologie des documents et premiers enseignements

Le catalogage effectué par la Bibliothèque du film, et disponible en ligne à travers le Répertoire des fonds d'archives, permet d'emblée de se faire d'une part une idée du fonds (titres de films, date...), mais aussi de voir que les dossiers par titres sont soit maigres, volumineux ou très volumineux. L'opposition « maigre / volumineux » (qui se voit tout simplement au nombre de feuillets catalogués) en recouvre en réalité deux autres : a. dossier uniquement au titre de matériel littéraire / dossier au titre de film dont la production a été engagée. b. documents majoritairement sur papier en format papier à lettre américain / documents majoritairement sur papier au « legal format ».



Norma Talmadge et Porter Strong dans *Martha's Vindication*, Chester M. et Sidney Franklin, USA 1916.
Coll. Cinémathèque française. D.R

Le premier type de dossier ne rassemble que quelques documents ayant trait à la propriété littéraire : acquisition auprès de l'auteur, de son agent, ou d'un éditeur, chèque versé, enregistrement chez un notaire ou à la Library of Congress (ce dernier type de document est sur « legal format » par définition). On trouve aussi souvent dans ce type de dossier soit l'édition originale (il s'agit surtout de textes de la dimension d'une courte nouvelle), soit une transcription dactylographiée en simple interligne (story, scénario, synopsis). Enfin, plus émouvant, on peut trouver des notes, dactylographiées ou manuscrites qui sont soit des notes de lecture (de la nouvelle, du scénario envoyé), ce qui signifie qu'il y a, constitué, un comité de lecture, le bonheur voulant qu'on puisse voir dans un coin un « Buy » signifiant que le patron veut acquérir le matériel littéraire, soit des

notes de visionnage. Celles-ci sont plus récentes (vers 1921) quand il s'agit de faire entrer de l'argent dans les caisses par tous les moyens, y compris la reprise des vieux titres. Ces notes de visionnage sont établies selon des règles précises, sur différents points évalués en pourcentage de réussite.

Le deuxième type de dossier (volumineux ou très volumineux) regroupe, autour de la « continuity script » toute une série de documents liés au tournage et au montage du film. Autrement dit, ce sont des documents liés à la préparation de l'histoire (découpage technique établi dans la double visée du tournage – détail des scènes – et du montage – compréhension de l'histoire et directives pour le montage)⁴, au suivi du tournage (ce qui est tourné, ce qui est éliminé, ce qui est corrigé) et aux premières opérations suivant le tournage (fabrication des cartons et des

3 Les 94 boîtes d'archives regroupent en très grande majorité des dossiers par titre, soit de scénario soit de film, et seules les dernières cotes rassemblent une correspondance tardive, les autres correspondances liées à un titre étant intégrées dans le traitement par ordre alphabétique, ordre qui correspond au classement d'origine, en dossiers suspendus au titre. Les archives au titre des sociétés des frères Aitken se trouvent à Madison.

4 Il semble que les continuity scripts aient été souvent élaborés par le réalisateur du film, mais à partir de 1916-1917, il semble aussi que le travail de transcription du scénario en « continuity » aient été le fait de spécialistes, revendiquant leur expertise en tant que telle, qui ne sont pas le réalisateur lui-même. Corolairement, pour la période 1913-1916, le réalisateur se trouve souvent être l'acteur principal.

Marc Vernet investiga la Triangle Company. Describe la historia y los contenidos de una valiosa colección de documentos de John E. Allen comprada en 1961 en Nueva York por Langlois: 94 cajas de papeles y alrededor de una docena de películas. A pesar de las abundantes informaciones, las relaciones presentadas al consejo de administración, numerosas cartas y declaraciones de todo tipo de Langlois, no es fácil reconstruir la historia de esta adquisición importante. La colección llegó a la Cinémathèque en junio de 1962 y ese mismo año fue parcialmente catalogada por Jean Mitry. Un catálogo completo fue emprendido por Bifi en 1994 y estaba listo cuando Bifi abrió, en diciembre de 1996. Pero no atrajo la atención de los investigadores del cine estadounidense hasta diciembre de 2007, con el programa Cinemarchives.

En lo esencial, la colección consiste en documentos sobre la producción de Triangle, en especial relacionados con materiales literarios adquiridos para las películas. Abarca el lapso de 1909 (antes de que Triangle existiera) a 1935 (pero a esta fecha sólo pertenecen documentos de venta de equipos e instalaciones, años después del cierre de Triangle). La documentación está conectada a varias colecciones estadounidenses: la Wisconsin State Historical Society (los Aitken Papers), la Biblioteca del Congreso (Ince y Triangle), MoMA (los Griffith Papers), la Margaret Herrick Library de la Academy of Motion Pictures (Mack Sennett) y la George Eastman House de Rochester. Todas estas colecciones, relacionadas con Triangle, reflejan el hecho de que los tres productores –Kay Bee, Mutual y Keystone– gozaban de un alto grado de autonomía. Las huellas de daños provocados por el agua y el fuego en las colecciones de Madison, Rochester y París indican que hubo un incendio en 1916 en las oficinas de Ince, porque los documentos posteriores a esa fecha no tienen trazas de incendio.

El catálogo de Bifi está disponible en línea a través del Répertoire des fonds d'archives. Los documentos están ordenados por lo general bajo el

inserts, envoi au montage, envoi à la presse du générique et du résumé, indications pour le teintage). On trouve aussi, souvent en fin de dossier, un Complete Film Report (relevé d'informations techniques de base une fois le film terminé : métrages divers, documents joints, responsables...) et un bilan financier. Celui-ci a ceci de particulier qu'il se limite au « California Cost », soit les coûts relevant de la préparation (coût de l'histoire par exemple), puis des coûts propres au tournage lui-même. On trouve alors la mention « Shipped » (qui est à mettre en relation avec des reçus de la Wells Fargo) lorsque le film monté est envoyé à l'Est pour tirage et distribution. On trouve aussi sur de nombreux « continuity scripts » en haut à gauche la mention « Western Scenario Department », ce qui en français ne veut pas dire « scénario de westerns » (à quoi pourrait faire penser la dominante Ince), mais bien « Département Côte Ouest des scénarios », à quoi devrait correspondre un bureau sur la Côte Est.

Le fonds conservé par la Cinémathèque français atteste donc une nouvelle fois de la répartition des tâches entre la Côte Est (siège social des maisons de production) et la Côte Ouest (usine de fabrication), les laboratoires de traitement se trouvant sur la Côte Est, obligeant le film monté à traverser le continent (d'où la Wells Fargo) pour son traitement et sa distribution. Cela est en quelque sorte confirmé par la répartition aujourd'hui des documents : à Paris les dossiers de production sur la Côte Ouest, à Madison les dossiers correspondant aux sièges new-yorkais des sociétés dans lesquelles Harry E. Aitken (et dans une moindre mesure son frère Roy) a exercé des responsabilités.

Mais les documents de Paris, pour la partie « dossiers en format papier à lettres » montrent aussi à quel point, au moins dès 1914, quelqu'un comme Ince, avant et pendant la Triangle, est soucieux de l'amont de la production cinématographique et s'organise pour se constituer un stock d'histoires pouvant servir de base pour un scénario de film. Il s'organise en les acquérant, en les écrivant lui-même⁵ ou en les sollicitant, et surtout en les faisant enregistrer à la Library of Congress⁶ dès que possible et dans les formes les plus strictes⁷. Mais le soin pris à conserver ces documents (notamment les enregistrements de la Library of Congress, que ce soit pour les droits ou pour les exemplaires – des livres comme des films), documents qui ne nous sont pas parvenus par hasard et par miracle, témoigne du souci des producteurs de l'époque d'une bonne gestion des droits, ou du moins d'une gestion attentive des droits, à la fois dans un souci économique interne (de quoi est-on propriétaire et donc que peut-on éventuellement faire ou vendre ?) et dans un souci économique externe (de quoi peut-on ou doit-on priver la concurrence ?).

5 Il lui arrive même de s'attribuer les droits de films dont il n'est pas le réalisateur, tant il considère son rôle en tant que producteur (et donc superviseur du scénario) comme prépondérant.

6 Jean Mitry et Kevin Brownlow sont tous deux impressionnés, à mon sens à très juste titre, par la place que prend dans le travail d'Ince le papier, c'est-à-dire l'écriture, la trace et la preuve écrites. C'est sans doute une des raisons pour lesquelles Ince réédite sous son copyright les nouvelles dont il vient de se porter acquéreur.

7 Contrairement à la légende, et y compris pour la période Triangle jusqu'en 1919, on ne trouve pas trace de grandiloquence littéraire ou théâtrale, ni dans les scénarios ni dans les acteurs, alors que sont très présentes les nouvelles écrites dans des magazines à large diffusion.

titulo de la película o de la propiedad literaria. El material que despierta más interés son numerosas notas manuscritas por manos distintas de las que actualmente se ocupan varios investigadores, cuyo trabajo se describe en el artículo.

Cela ne veut pas dire que l'écrit l'emporte sur le souci de l'image, mais cela montre à quel point l'intégration industrielle a d'emblée inclut en amont la gestion du capital littéraire, du réservoir d'histoires, qu'elles soient adaptées (décision de produire le film) ou qu'elles soient négociables (quand elles ne seront pas adaptées en interne). Le fonds permet à tout chercheur qui voudrait s'en emparer, de regarder de très près les coûts d'achat et les prix de revente par-dessus la Première Guerre Mondiale, puisqu'Ince mais aussi la Triangle revend quelques années plus tard le matériau scénaristique (i.e. les droits) à des prix très supérieurs à ceux de l'achat en 1914 ou 1915 quand l'histoire n'a pas été adaptée, et pour un dollar symbolique quand elle l'a été. Cette revente est elle aussi enregistrée à la Library of Congress.

3. L'énigmatique beauté des mains

Il y a bien sûr toutes les informations que l'on peut tirer du dactylographié. Mais il y a surtout, aux yeux du chercheur, l'infini des annotations, plus ou moins lisibles, plus ou moins explicites, plus ou moins identifiables. Or elles sont légion. L'une des plus constantes et des plus visibles est le gros « OK » qui barre sur la continuity script une « scene » (= plan ?) quand elle a été tournée, équilibré par des « OUT » quand le travail sur le tournage a montré qu'elle n'était pas nécessaire. Ce sont là des annotations de producteur délégué sur le tournage (ces graphies varient peu, et sont donc le fait de deux ou trois personnes, alors même que les réalisateurs sont beaucoup plus nombreux). On pourrait jusqu'en 1915 identifier la main d'Ince, mais rien n'est sûr. De cette même main, on trouvera des corrections, souvent d'une écriture ample, presque généreuse, et surtout au trait gras, appuyé : changement de nom d'un personnage, correction de texte de carton, changement dans la numérotation des « scenes » à la suite d'une modification de leur enchaînement, et parfois aussi le nombre de plans tournés, numérotés avec une lettre supplémentaire de l'alphabet, la prise à retenir étant encerclée. Ces annotations témoignent du soin accordé, jusqu'au dernier moment, à la qualité et à la bonne fin du film, relativisant ainsi par l'attention artisanale de tous les instants, l'organisation manifestement empruntée à l'industrie lourde de la chaîne de production.

Plus marginalement, on trouve de brèves annotations sur les accessoires dont il faut disposer (nombre de têtes de bétail, de chandelles ou de lampes...) ou sur la manière de bien réaliser tel élément de décor : le chef décorateur a indiqué ce qu'il souhaitait, comme tailler deux petites portes dans une grande utilisée auparavant. On trouve également des annotations concernant la mise en scène, souvent d'ordre technique (type de cadrage), plus rarement de mise en place des acteurs et de la caméra (un exemple à ce jour).

On relèvera également que dans les documents qui accompagnent le continuity script, on trouve des formulaires pré-formatés au titre du film, mentionnant les principaux postes ou les principales responsabilités, mais vierges de noms correspondants. Ceux-ci sont très souvent portés à la main, au crayon, comme si le choix des acteurs et du réalisateur s'était fait à la dernière minute et qu'on ne l'avait noté qu'au tout début du tournage.

D'autres annotations parfois plus discrètes, d'encore une autre main, cochent tout simplement une « scene » tournée, un décor utilisé.

Parfois même on relève une annotation peu appuyée en sténo, révélant auprès du producteur délégué la présence d'une secrétaire attentive à l'ordonnance des informations et des documents. On pourrait ainsi faire une typologie (pour ne pas dire une sémiologie) des graphies, grasse et appuyée pour le patron, maigre pour le chef décorateur et encore plus discrète pour la sténographe.

On trouve enfin trois autres mains. La première utilise l'encre noire, est fine et resserrée, et elle s'inscrit sur l'intérieur des pochettes originales de classement des dossiers. Elle recense toutes les indications de base nécessaires à la gestion du dossier lui-même en indiquant date de distribution (sur le territoire et à Londres, où Roy Aitken a été envoyé, voir une ressortie encore ultérieure), copyright, nombre de bobines du film. Elle mentionne aussi si un document commun est, par extraordinaire, absent du dossier. La deuxième est de stylo bille bleu et note sur certains « continuity script » une date qui doit être celle de la première distribution et parfois le nombre de pages du continuity script en question. La troisième et dernière main « a posteriori » est au crayon, présente surtout dans les dossiers « littéraires », et datée de septembre 1941. Elle indique parfois que les documents renvoient à un titre qui « ne figure pas dans la grande liste Triangle » (le nom de la firme est abrégée en la figure géométrique du triangle), grande liste qui pour l'instant n'est pas apparue dans le fonds.



Matériel publicitaire pour *Peggy*. Réal. Charles Giblyn, supervision Thomas H. Ince, avec Billie Burke. 1916. Coll. Cinémathèque française. D.R.

Outre les documentalistes de l'Espace Chercheurs de la Cinémathèque française, quatre personnes travaillent directement sur ce fonds aujourd'hui. Catherine Papanicolaou (CNRS) travaille sur la relation des films avec la politique américaine. Loïc Artéaga (Université Paris Diderot) travaille sur les informations pouvant intéresser une restauration des films. Matthieu Hervé (Université Paris Diderot) travaille sur les questions de distribution de la production Triangle, et l'auteur de ces lignes (Université Paris Diderot) sur l'histoire de la Triangle, notamment dans son positionnement par rapport à la Mutual, Griffith et Ince, et donc dans sa relation à la concurrence de l'époque, sur l'hypothèse que l'essor puis

la disparition de la Triangle sont très étroitement liés à l'évolution de la Première Guerre mondiale et des troubles au Mexique. Giulia Kessous, post-doctorante, recherche aux États-Unis des précisions sur la relation entre ce fonds et ceux conservés au MoMA et à la Library of Congress. Trois autres personnes de la Cinémathèque française suivent l'évolution de la collecte des informations sur le fonds et sur les films, en vue de leur traitement pour le public.

Informations sur "Triangle Plays" et le programme de recherche: <http://cinemarchives.hypotheses.org>

Crédits photographiques:
Les 3 photos illustrant cet article
proviennent de la Cinémathèque
Française.

Fritz Lang's *Die Nibelungen*: A Restoration and Preservation Project by Friedrich-Wilhelm-Murnau-Stiftung, Wiesbaden

Anke Wilkening

Historical Column

Chronique
historique

Columna histórica

The Ufa production *Die Nibelungen* is one of the most elaborate epics of the silent era. Its stylistic coherence, innovative use of special effects and lighting technique, and widely publicized status as a super-production gave the film and its creators international prestige and earned them a place in film history.

Fritz Lang and scriptwriter Thea von Harbou conceived the film in 2 parts, *Siegfried* and *Kriemhilds Rache*, between 1922 and 1924. Their approach of favouring the German medieval myth over the popular Wagnerian opera was continued in the film's costume and set design, as well as the musical score by Gottfried Huppertz.



Publicity still. (Bundesarchiv-Filmarchiv, Berlin)

In *Die Nibelungen* Lang further developed the allegorical style of fairytales and legends that he had first employed in *Der müde Tod* (1921). His style now turned towards the epic spectacle, which later culminated in *Metropolis* (1925-1927).

Accessible film prints and derivative DVD editions give only a poor impression of Lang's masterpiece due to the loss of photographic quality in the course of several generations of duping, especially with regard to photographer Carl Hoffmann's achievements in lighting. Nevertheless, after decades with only incomplete versions of the film, the Munich Filmmuseum managed a restoration which reintroduced Part 1 in a complete version in 1975, followed in 1986 by Part 2 in a version more complete than previously known.¹

A preservation of these Munich prints was later undertaken by the Bundesarchiv-Filmarchiv, Berlin.² Yet the existence of camera negatives from both Parts always offered hope of improving the picture quality.

1 See programme of a screening at Gasteig München in 1986: Fritz Lang, *Die Nibelungen*, Eine Publikation des Kulturreferats der Landeshauptstadt München, 1986, pp. 10-11.

The Munich Filmmuseum received late-generation prints of both parts from Gosfilmofond, Moscow. For Part 1 a restoration was not necessary, as a complete print with German intertitles was provided. Part 2 was more problematic: a shortened print of the Russian distribution version was made available, which the Filmmuseum completed by duplications from nitrate prints from Filmarchiv Austria and the British Film Institute.

2 Part 1 was preserved in 1978, Part 2 in 1990.

In addition, the different versions used to complete the Munich version raised the question of differing camera negatives.

The Murnau-Stiftung began the project, which is still in progress, in 2005, with a thorough search for original elements in FIAF archives. For the first time it was possible to assemble all existing and known materials in one place and compare them. As a result, the Murnau-Stiftung's project achieves a considerable improvement in picture quality on the basis of the surviving camera negatives, as well as a comprehensive preservation of the surviving nitrate elements. The laboratory work is being carried out by PresTech Film Laboratories in London.



Production still. (Filmmuseum, Potsdam)

Identification of Original Elements

The search for original materials unexpectedly brought to light many relevant elements, from the following archives: Archivo Nacional de la Imagen – Sodre, Montevideo; Bundesarchiv-Filmarchiv, Berlin; British Film Institute, London; Cinémathèque de Toulouse; Fondazione Cineteca Italiana, Milan;

Cineteca Nazionale, Rome; Deutsches Filminstitut – DIF, Frankfurt/Wiesbaden; Deutsche Kinemathek – Museum für Film und Fernsehen, Berlin; Filmarchiv Austria, Vienna; Filmmuseum im Münchner Stadtmuseum, Munich; and Filmoteca de Catalunya, Barcelona. For Part 1, 9 positive and negative elements on nitrate base and 2 relevant safety elements were located. These elements can be traced back to 4 camera negatives. For Part 2, 7 positive and negative elements on nitrate were found, originating from 3 camera negatives.

The first question regarding this amount of material was, from which of the former negatives were the German release prints drawn? Three prints with the original German titles are available for *Siegfried*, each one originating from a different camera negative. Most probably at least one of these prints is not a German distribution print, but an export version for another German-language territory (Austria, for example). On the other hand, it is impossible to exclude the possibility that none of these 4 camera negatives was considered exclusively for the German market.

For *Kriemhilds Rache*, only one print with German intertitles has survived; part of this was used for the Munich restoration. Due to several obvious mistakes regarding continuity or performance, some takes in this print can clearly be classified as outtakes, making it very likely an export version.

To identify and date the numerous elements, and trace the different camera negatives, the following aspects were considered for comparison:

Alternate Takes

Production stills show photographer Carl Hoffmann and his assistants

working with 2 cameras. A contemporary article describes Fritz Lang's method of shooting a scene with 2 cameras in parallel, and repeating it between 8 and 10 times.³

Thanks to the available material, today up to 4 different takes are present for a great deal of shots. The comparison of the different elements now leads us to conclude that the takes, independently from being gained via parallel or successive filming, were used without any obvious system in the assembly of the different camera negatives.

The advantages and disadvantages of successive takes are widely known from silent films: filming a shot with 2 cameras in parallel has the advantage of 2 takes with identical acting. The disadvantage is that the camera angle can vary greatly, depending on the size of framing. This kind of problem can be avoided by repeating the take, which has the disadvantage of variations in acting.

For an evaluation of the different takes, one has to consider the film's style. Tableau-like long-shots show a geometrical arrangement of characters and set design. There are some takes of long-shots, obviously filmed in parallel, which are sometimes difficult to distinguish at all. For medium-shots, a more or less consistent foreground can be achieved, whereas we do find variations in the background. For close-up shots, there are some takes that were very obviously filmed with a second camera from a less-ideal position.

Regarding the issue of acting variations in the film, one has to take into consideration that Lang's direction was approaching a static rather than an emotional performance. Thus, it was possible to achieve a great number of takes for one shot showing the actors reproducing the same attitude again and again. Actually, the overall impression of takes filmed in sequence is that of quite consistent acting. Nevertheless, in some instances we do find variations due to the personal style of an actor, or simply to some mistake.

Another category consists of scenes that are difficult to film, such as trick shots or crowd scenes. For this film of elaborate special effects, often up to 3 different takes of a trick shot survive, often without any noticeable difference. This leads to the assumption that efforts were taken to produce at least 3 different takes of each shot in almost-identical quality, with reference to all creative and technical aspects.

For Part 2, one of the camera negatives contains several outtakes only for the crowd scenes, mainly those including fights. This can be observed from the aforementioned print with German intertitles. Based on the fact that the expenditure for scenes like this was enormous, one assumes there probably was not enough time to produce sufficient takes for crowd scenes in good quality for Part 2.

Technical and Economic Background

The exceptionally rich tradition of original materials proves that Lang shot sufficient takes for at least 3 camera negatives to fulfil Ufa's high commercial expectations for worldwide exploitation. The film's highlights – the life-sized dragon, petrifying dwarfs, the powers of the

.....
³ See "Die Kunst des Schneidens und Klebens" ["The Art of Editing and Splicing"], *Film-B.Z.*, Nr. 103, 13 April 1924.

Ayant déjà fait l'objet d'une restauration par le Filmmuseum de Munich en 1975 (la première partie) et 1986 (la deuxième partie, incomplète), le chef-d'œuvre de Fritz Lang, malgré les travaux de conservation opérés par le Bundesarchiv-Film Archiv de Berlin à partir de la restauration de Munich, n'était toujours accessible qu'imparfaitement. Le travail d'éclairage de Carl Hoffmann notamment était très injustement servi par la qualité photographique approximative de ces copies. Qui plus est les travaux de restauration de Munich avaient soulevé la question impérieuse de l'existence de plusieurs négatifs caméra.

En 2005, le Murnau-Stiftung de Wiesbaden mit de l'avant une recherche exhaustive des éléments du film conservés dans les archives du film membres de la FIAF avec, pour la première fois, l'ambition de rassembler en un même lieu tous les éléments existant et de les comparer. Étonnamment, plusieurs matériaux nouveaux furent ainsi découverts dans dix archives du film, de Montevideo à Toulouse, en passant par Londres, Barcelone et Vienne. Le texte de Anke Wilkening constitue une histoire exhaustive de cette nouvelle restauration (réalisée en collaboration avec le laboratoire Press Tech Film de Londres) de l'un des films les plus importants du cinéma allemand de l'époque muette.

L'auteur dresse un tableau complet des différentes étapes du projet : identification des éléments originaux, examen des diverses prises (Hoffmann tournait avec deux caméras), le contexte technique et économique (la UFA misait sur une carrière internationale pour le film) de la production, etc. Suit la « généalogie » détaillée des cinq négatifs de *Siegfried* et des trois négatifs de *Kriemhilds Rache*, incluant des commentaires sur les chutes et autres éléments susceptibles d'éclairer les choix de restauration.

Le texte se termine sur la question délicate de la couleur. Lang, semble-t-il n'était pas très favorable au tintage et la comparaison des diverses copies ne permet pas de déterminer de manière certaine l'allure des copies

Tarnhelm, the ancient forest, and the elimination of the Burgundian people – made the epic famous all over the world. The filmic depiction of these wondrous motifs from medieval myth demanded technical innovations, and gave Ufa the opportunity to score internationally with its sophisticated studio equipment. Ufa had already started to sell the film during shooting.⁴ It was shown all over the world, and Part 1 was a particularly big success in several countries.⁵

As we can see from several contracts between Ufa and foreign distributors, usually the export prints were produced in Germany and shipped to the licensees. Therefore it can be assumed that available prints on Agfa stock were struck in Germany. Unlike these standard contracts, however, the arrangements Ufa made for the British distribution of *Siegfried* guaranteed distributors Herbert and Charles Wilcox their own camera negative, which was delivered to a London laboratory.⁶ The negative for American distribution was likewise sent to the United States.

The traces laboratories left in the existing prints and camera negatives turned out to be very helpful in charting a genealogy of the different elements. During the time the film was produced and distributed internationally, the techniques of film laboratories also changed internationally, from manual to automatic film-developing. Among the available prints from *Die Nibelungen* we find positives which were edited after printing, because the negative was not chronologically assembled, but separated into several small reels with respect to grading, as well as prints that were struck from edited negatives. Because of this fortunate circumstance the elements can roughly be separated into early and late origin, based on the thesis that a print assembled after printing is closer to the film's first release than a print from an edited negative. Following the discussions about the advantages and disadvantages of automated film-developing in German journals like *Filmtechnik* and *Die Kinotechnik* between 1922 and 1928, it appears that the implementation of automated production was slower in Germany than in other European countries.⁷

Genealogy

Part 1: *Siegfried*

Negative 1:

The camera negative has not survived, but a safety print with German

.....
4 The two oldest surviving contracts both date back to Autumn 1923.

5 The film was shown in Great Britain, Italy, Russia, Switzerland, France, Romania, Bulgaria, the Netherlands, Poland, Austria, the United States, Belgium, Sweden, Hungary, India, China, Algeria, and South America. It was an especially great success in Great Britain and France.

6 See *Niederschrift eines Abkommens (Übersetzung) zwischen Ufa und Herbert und Charles Wilcox vom 3.4.1924* [Transcription of an Agreement between Ufa and Herbert and Charles Wilcox, 3 April 1924], Bundesarchiv-Filmarchiv Berlin-Lichterfelde, R 109 I 5434.

7 A very progressive laboratory like Geyer-Werke in Berlin had already introduced mechanical developing in 1922, whereas in general its implementation in Germany apparently proceeded much more slowly. A number of laboratories still appear to have been treating manual film development as a kind of dogma in 1926, convinced it provided prints of better quality than those possible from automatic developing. In 1928 some small laboratories were still developing manually, whereas big laboratories had already implemented automatic production for both negatives and positives.

de l'époque. Toutes les copies utilisées pour la restauration étant teintées orange, il a donc été décidé d'utiliser une tinte orange sur l'ensemble du film selon la technique d'époque.

intertitles received by the Munich Filmmuseum from Gosfilmofond, Moscow, in the 1970s is available. This element represents the most complete version known. As it is a late duplication (4th generation), an evaluation of this element is difficult. Nevertheless, the kind of damages to be found in this material lead to the assumption that the source of the Moscow print was a release print, not an original negative. In addition, it can be observed that this print was positive-edited. Because of several instances of damage printed into the camera negative, it does not seem very likely that it was fabricated very close to the film's first release. We have no information if the source print was tinted or black-and-white.

At some point after this nitrate print was struck, the camera negative was sent to the U.S. to be re-edited and titled by Katharine Hilliker and H. H. Caldwell on behalf of Ufa for the film's American release, on 23 August 1925 in New York.⁸ From this shortened version, 2 elements are available:

- (1) A nitrate print in the collection of the British Film Institute, which was assembled in negative-editing, and is tinted throughout in pale orange. Whether the tint's character is original or faded is uncertain.
- (2) A fine grain in the Murnau-Stiftung collection, probably from the 1950s. The edge information printed from the camera negative shows that the titles were on U.S. Kodak stock from 1924 and 1925, confirming the United States as the place for the re-editing and -titling.

Negative 2:

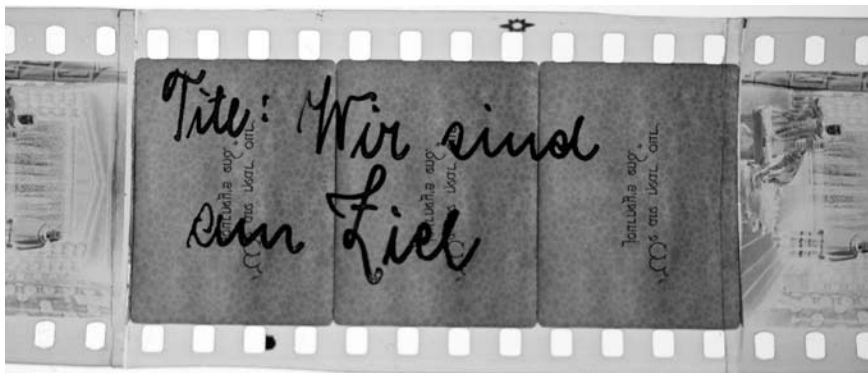
One of the 2 camera negatives still existing today can be found at the Bundesarchiv-Filmarchiv, Berlin. This material originated from the Reichsfilmmarchiv, Berlin. Large portions of Reel 1 (*Der erste Gesang*), the last half of Reel 6 (*Der sechste Gesang*), and the entire last reel (*Der siebente Gesang*), are missing. It contains flashtitles of the original titles, and lacks the opening credits.

A definitive identification and dating for this negative is possible, using the indication "II. Negativ" on a short nitrate leader. According to a print from the British Film Institute, printed on British Kodak film stock from 1924, and mentioning "Graham Wilcox Films" in the opening credits, this negative must have been edited for the British market shortly after Negative 1. The film was released in London on 29 April 1924; this is the film's earliest known foreign release. The print's film stock refers to its manufacture in England, corresponding to the licence contract between Ufa and the Wilcoxes. Despite the early origin of this negative, the print shows that the negative was assembled chronologically, most probably in respect of the negative being shipped to London.

Some shots are only available as dupes originating from Negative 1. They go back to the negative's original editing, as the British print contains the same dupes. Some shots probably had to be duplicated from Negative 1 because no alternate takes in acceptable quality were available.

According to the above-mentioned agreement, the negative must

.....
⁸ See Ufa corporation memo (October 1924) and title list from the Hilliker-Caldwell Collection, Department of Film Special Collections, The Museum of Modern Art, New York. They were hired by the Ufa Film Corporation, New York, for "Editing and titling 9-reel feature SIEGFRIED".



Frame grab, revised English title in camera negative of the Bundesarchiv-Filmarchiv, Berlin.

have been returned to Ufa after November 1924, as the duration for the loan was fixed from April to November 1924. Ufa replaced the full-length English titles, inserted by the Wilcoxes, with German flashtitles. A reference to this revision can be found: in one case, instead of the German flashtitle, an English intertitle, reduced to 3

frames, is present; the first few words of the German title are written in ink on it.

The fact that Ufa reworked this negative leads to the assumption that they planned to use this negative for further prints fabricated in Germany. On the other hand, the camera negative's good condition allows the conclusion that not too many prints were struck from it.

The negative's nitrate leader contains the colour specification "orange". In accordance with this instruction, the British print is tinted in orange throughout, except for Kriemhild's dream, which is tinted in lavender.

Negative 3:

This negative was given to the Deutsches Filminstitut – DIF, Frankfurt/Main, by the Murnau-Stiftung in 1968. Unfortunately, it lacks more or less the same parts as Negative 2: Reels 1, 3, and 7 (*Der erste Gesang*, *Der dritte Gesang*, *Der siebente Gesang*) are missing. The same dupes, originating from Negative 1, are present.

Two prints from this negative are available:

- (1) The earliest comes from the Archivo Nacional de la Imagen – Sodre, Montevideo. It most likely dates from before 1925, judging from the early Agfa edge code and the shape of the perforation. The Spanish intertitles are printed on Cinéma Pathé film stock from 1925. The positive editing⁹ of the print further supports the case for an early fabrication, which in consequence points at an editing of this negative shortly after Negative 1, probably at the same time Negative 2 was prepared.
- (2) The second print, from the Deutsche Kinemathek, Berlin, can be dated only vaguely, after 1924 and before 1927, due to the Agfa edge code and the shape of the perforation. At the time of this print's fabrication, the negative had already been re-edited for modern printers. The negative already had the same strong signs of wear and tear visible in it today: due to heavy scratches the negative was matted; the print shows unwelcome grainy effects from this treatment.

In terms of colour, the Montevideo print is exceptional. Besides a general

⁹ From indications of different printers that were found, it was possible to deduce that the camera negative was separated not only in terms of the 4 different tints of this print, but also the different densities.

La obra maestra de Fritz Lang fue restaurada por el Filmmuseum de Munich en 1975 (primera parte) y en 1986 (segunda parte, incompleta) y luego por los trabajos de conservación emprendidos por el Bundesarchiv-Film Archiv de Berlín. Sin embargo, Nibelungen seguía siendo accesible de manera imperfecta, especialmente, por la calidad fotográfica aproximada de las copias utilizadas, que deslució la iluminación de Carl Hoffmann. Además, la restauración de Munich había planteado de manera insoslayable la existencia de negativos distintos.

En 2005, el Murnau-Stiftung de Wiesbaden emprendió una búsqueda exhaustiva de los elementos de la película conservados en los archivos filmicos de los miembros de la FIAF, con la ambición de reunir, por primera vez, en el mismo sitio todos los elementos existentes y compararlos. Sorprendentemente, se descubrieron materiales nuevos en diez archivos filmicos, de Montevideo a Toulouse, pasando por Londres, Barcelona y Viena. El texto de Anke Wilkening ofrece una historia completa de esta nueva restauración de una de las películas más importantes del cine alemán mudo, realizada en colaboración con un laboratorio de Londres.

La autora establece un cuadro detallado de las distintas etapas del proyecto: identificación de los elementos originales, examen de las distintas tomas (Hoffmann usaba dos cámaras), el contexto técnico y económico de la producción (la UFA apuntaba a una resonancia internacional de la película), etc. Sigue la «genealogía» detallada de los cinco negativos de *Siegfried* y de los tres negativos de *Kriemhilds Rache*, con comentarios sobre los descartes y otros elementos susceptibles de explicar las decisiones de los restauradores.

El texto se acaba con el delicado problema del color. Parece que Lang no era muy favorable al tinte; la comparación entre las distintas copias no permite establecer con seguridad el aspecto de las copias de la época. Todas las copias utilizadas para la restauración estaban tintadas

orange tint and the lavender tint for Kriemhild's dream, it features blue-green for the night scenes and red for scenes which contain fire. The intertitles are tinted orange. Nevertheless, the camera negative itself gives the colour indication "orange". This originates probably from the time the negative was changed for modern printers. Accordingly, the Berlin print is tinted in a pale orange throughout, including Kriemhild's dream. Only the intertitles, spliced into the print, are black-and-white.

Negative 4:

From this negative, 2 prints on late Agfa film stock have survived, at Filmarchiv Austria, Vienna, and the Fondazione Cineteca Italiana, Milan. The Vienna print is almost as complete as the Moscow print, and contains the same German intertitles, whereas the Milan print is an Italian short version. The shape of the perforation suggests that both prints were not printed before 1927. The negative was edited in chronological order, when these prints were struck.

Both prints are tinted orange throughout, except for Kriemhild's dream in lavender and the positive-edited titles in black-and-white.

The prints show that the negative contained about 30% duplicated takes. This negative was most probably edited rather late, when another negative was needed for export, but for many shots no more alternate takes were available. Almost all these dupes were produced from takes found in Negative 3.

Some Conclusions

From the comparison and the dating of the elements, we can draw the following conclusions:

- (1) The dupes are especially relevant for the dating of the camera negatives. The dupes in Negatives 2 and 3 were struck from takes of Negative 1. At the time Negative 4 was edited, probably only Negative 3 was still available in Germany (which explains the heavy signs of wear and tear), and therefore the duplication of missing takes was done from it. If we assume that Negative 1 was in the U.S. at the end of 1924,¹⁰ and that Negative 2 was surely not received back from London before late 1924/early 1925, we can reason that Negative 3 was edited before Negative 1 left for the U.S. (to avoid the fact that Ufa had no negative in stock, as Negative 2 was in London since some time before April 1924), and that Negative 4 was edited in late 1924/early 1925.
- (2) The 4th-generation Moscow print also represents the most complete print as the material matches the negative from which the first release prints were drawn.
- (3) Although neither a visible system for the selection of takes nor a certain classification of Negative 1, containing the best-quality takes, can be traced, it can be assumed that the takes approved by Fritz Lang and Carl Hoffmann were used for the editing of Negative 1, whereas all other takes were considered to be for use for export negatives.
- (4) On the other hand, the efforts to produce up to 4 takes of a shot in almost identical quality render the historic relevance of the "one"

.....
10 The receipt for the work of Hilliker and Caldwell dates back to October 1924.

en anaranjado; entonces decidió, siguiendo la técnica de la época, usar el tintaje anaranjado para la toda la película.

camera negative, from which prints were made that were intended to be seen first in Germany, a doubtful category to some degree. It seems that at least the first 3 camera negatives were historically equally important. At some point Ufa had difficulties fulfilling their licensees' needs for prints by editing sufficient negatives due to the enormous international success of Part 1, which forced Ufa to edit a 4th negative, which had not been planned originally.

- (5) All original elements are – in almost the same manner – tinted orange. Only the Montevideo print provides an example of a different tinting, probably based on the distributor's wish.

Part 2: *Kriemhilds Rache*

Negative 1:

This is the only camera negative that has survived from Part 2. It came to the Bundesarchiv-Filmarchiv Berlin from the Reichsfilmarchiv. Today it represents a shortened version made with the aid of a 16mm print from the Museum of Modern Art, New York, identified as a U.S. version. The bilingual intertitles in German and English¹¹ are shortened to 4 or 5 frames and are printed on American Kodak stock from 1927 and 1928. This corresponds to the film's late U.S. release, in October 1928.

Nevertheless, it may be assumed that this camera negative was the first one to be edited. The British Film Institute holds a print of the British release in September 1925. Yet this print appears to have been fabricated before this: it is on early Agfa stock and was positive-edited. The English titles are on British Kodak stock from 1925. The Wilcoxes evidently were not interested in distributing Part 2 of the film, since the British distributor for that was the company Granger's Exclusives. They received the print on Agfa stock from Ufa, inserted their own English titles, and shortened the film considerably. Their print represents a different short version than the U.S. version, with some shots additional to the camera negative.

The surviving negative and print contain flashbacks from Part 1, although they are partly different; as well as being edited differently, they also originate from different camera negatives.

The print is mainly tinted in orange. Only one flashback scene, the dragon scene, is tinted pink, and the last reel, the downfall of the Nibelung people, is tinted red and toned blue. This tinted and toned reel is not from the same camera negative and film stock, but is a fragment derived from another negative.

Negative 2:

This negative is represented by a late black-and-white nitrate print from 1958, which the Cinémathèque de Toulouse received from Gosfilmofond, Moscow. This print is a duplication element from a Russian release print.¹² Examination indicates the source print was negative-edited, with the Russian titles spliced into the positive.

As it contains only a few dupes from an unknown source, it can be reasoned that this negative was edited when sufficient alternate takes

.....
¹¹ The introductory titles indicate that this version was intended for non-theatrical release and educational purposes.

¹² The Munich Filmmuseum received a print from the same source.

for most shots were still available. Therefore it can be assumed that it was assembled before Negative 3, which contains several dupes, most probably because enough alternate takes of each shot no longer existed.

It contains flashbacks from Part 1.

No information concerning a possible tinting of the source print can be found.

Negative 3:

This negative is represented by 3 prints. The most complete, with the original German titles, can be found at Filmarchiv Austria. In addition, 2 Italian short versions exist at the Fondazione Cineteca Italiana, Milan, and the Cineteca Nazionale, Rome. None of these 3 prints was printed before 1927, a conclusion based on the shape of the perforation, the Agfa stock, and the negative-editing.

All 3 prints contain flashbacks from Part 1.

According to these prints we can see that the situation for this camera negative was comparable to Negative 4 of Part 1: there were not enough takes available, and thus the negative had to be completed by dupes from Negative 1, as well as by several outtakes.

Outtakes:

One reel of outtakes was found at the Deutsche Kinemathek, Berlin. It contains various takes that could be identified as outtakes of shots available in the surviving elements, including one shot that was not



Frame grabs, outtake reel. (Deutsche Kinemathek, Berlin)

found in any other known element: a long-shot from the showdown with the group of Kriemhild, Hagen, Hildebrand, and Etzel on the stairs to Etzel's palace, showing Hildebrand stabbing Kriemhild. Previously this shot was known only from stills and other documents, whereas available versions only contained a close-up of Kriemhild collapsing and dying, apparently from exhaustion. Strangely enough, all the available takes of this shot show in the right corner the top of Hildebrand's sword, which had pierced Kriemhild in the (missing) previous shot.

Some Conclusions

From the comparison and dating of the elements, the following conclusions can be drawn:

- (1) As none of the German prints has survived, it is not sure from which camera negative the domestic distribution prints were struck. The only available print with German titles, originating from Negative 3, was surely not taken from the German negative, if ever it was determined as such. As the first camera negative seems to be the one that was edited before the other available versions, it is possible that it was originally intended for the German market, and later for British and American distribution.
- (2) In contrast to Part 1, the narration and editing of Part 2 are not quite clear. All available versions have different flashbacks, showing key scenes from Part 1. As the German version was incomplete at its premiere, and only complete when the German release began,¹³ the only sources for a reconstruction of the editing are the censorship file and the score by Gottfried Huppertz. From these documents we can assume that the German version did not include any flashbacks at all.
- (3) With the help of the script, censorship file, stills, and the reel of outtakes, it was possible to identify 4 missing scenes. The script and stills alone point to more scenes, which were either never shot in the first place, or not included in the final editing. It was possible to identify these scenes with the aid of the score and the censorship file, because these documents came last in the process of the film's production.

At least one of the missing scenes in Part 2 can be completed to a certain degree by one single shot from the outtake reel. Kriemhild's death, so mysterious in present versions, will regain its original cause by adding the part where Hildebrand pierces her with his sword.

- (4) In accord with Part 1, all original elements are tinted in orange, except for one black-and-white Italian distribution print originating from after 1927.

Preservation or Restoration?

The project's starting point was the aim to improve the picture quality of the German version known thus far, with the help of available camera

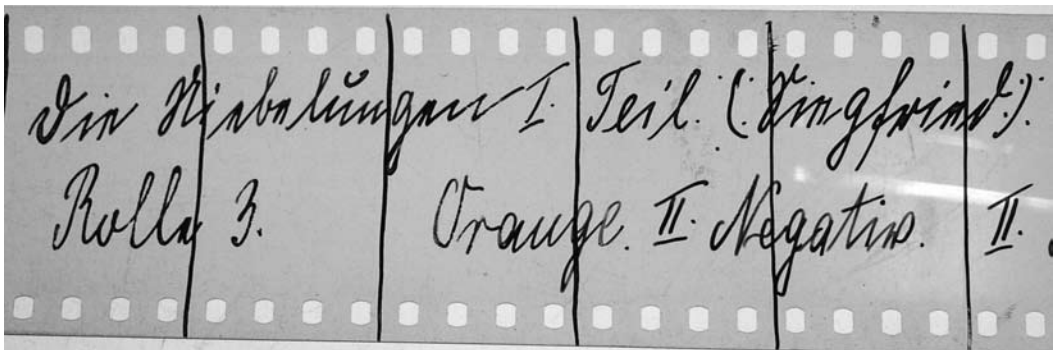
13 Set designer Erich Kettelhut reports an embarrassing premiere. (Erinnerungen Erich Kettelhut, unveröffentlichtes Manuskript [Memories, Erich Kettelhut, unpublished manuscript], Deutsche Kinemathek, Berlin) Also, the censorship file for Part 2 dates back to several days after the film's opening in Berlin. (Zensurkarte, Prüf-Nr. [Censorship file, No.] 8477, 10 May 1924)

negatives. Despite the existence of so many original elements, it is not possible to restore the film with takes from the same negative. This means that with the restoration, a new version approaching a German version in improved picture quality will be created.¹⁴ As a matter of principle, any restoration project should take care to be reversible at any time, and this becomes even more relevant in a situation like this, where takes from different negatives have to be assembled. Therefore the Murnau-Stiftung's aim is to preserve the 4 negatives of Part 1 and the 3 negatives of Part 2 as far as they have come down to us by various elements.

Nevertheless, an interpretation of the alternate takes being less serious in the case of *Die Nibelungen* as for other comparable Ufa productions of the time, it must be taken into account that this is a field in film restoration and film history that has only rarely been considered so far. The preservation of all available alternate takes offers the possibility to study their differences and similarities. With the aid of the opportunities provided by such media as the DVD, the Murnau-Stiftung is planning to offer an examination of the different takes and explore the differently shortened, coloured, and titled versions, and thus unveil the film in all its complexity and contradictions.

The Colour Question

Almost all prints, originating from different countries and showing differences in editing, titling, and length, have one thing in common: they are tinted orange throughout, sometimes including the titles.



Frame grab, front leader camera negative with colour indication "orange". (Bundesarchiv-Filmarchiv, Berlin)

Nevertheless, it does not seem to be self-evident to introduce a tinted version of *Die Nibelungen*. The film's previous restoration was carried out in black-and-white, and the recent restorations of Fritz Lang's films preceding and following it, *Dr. Mabuse, der Spieler* and *Metropolis*, also suggest black-and-white. As the legend goes, Fritz Lang did not

¹⁴ Since the fine grain derived from Negative 1 of Part 1 is not an ideal basis for the restoration, we will simulate Negative 1 with the aid of Negative 2. Missing takes will be selected from different source materials on the basis of technical- and content-related categories. The situation for Part 2 is more ideal: the only camera negative which survived was probably the first to be edited, and will be the basis of the restored version.

approve of tinting. This legend originated in one of his letters to Lotte Eisner – testifying to his personal taste about 40 years after his silent films – where he was describing, or rather mystifying, Carl Hoffmann’s achievement of night-for-night scenes as early as 1919.¹⁵ Although Lang’s method of telling the story makes it appear not very trustworthy, reviews can be found that clearly indicate that in the German first release of *Dr. Mabuse, der Spieler* the night scenes were not tinted.¹⁶

In general, comments on the tinting and toning of films are rarely found in the trade press of the time, and since with both colouring techniques effects can be achieved that are difficult to distinguish during cinema projection, it appears rather doubtful that a critic’s subjective description of what he or she saw can be trusted regarding technical details.

In the many international reviews for *Die Nibelungen*, no clear description regarding colourization can be found. We find several critics pointing out the astonishing effects of light and shadow achieved by Carl Hoffmann. Some even speak of the array of differences between black-and-white.¹⁷ But does this mean that what the critics described was a black-and-white print? What about the numerous orange-tinted prints? Were only the foreign-distribution prints tinted?

From a spectator’s point of view, an orange tinting of the whole print can hardly be described as a strong sensational effect. Moreover, the eye adapts to the effect after a while. A single colour should turn our attention to the possible technical reasons for tinting, rather than to the aesthetic functions. In the archive and film history field the technical function has not yet been explored, possibly due to the fact that the

.....
15 Lang’s comment on tinting, “Ich mochte nie die blaue Tuenche mit der man damals am Tag gedrehte Szenen ‘viragierte’ damit sie ‘Nachtszenen’ wurden...,” [“I never liked the blue paint which was used in those times to ‘tint’ day-for-night scenes so that they became ‘night scenes’...“], appears in a letter written to Lotte Eisner dated 7 June 1968. (Lang-Eisner Korrespondenz, 4.3-98/16 LANG, Deutsche Kinemathek, Berlin)

16 “Er [Carl Hoffmann] hat endlich die gelungene, verblüffende Nachtaufnahme dem Film erschlossen. Er hat, ohne daß auch nur ein Bild viragiert, mit Farbe getönt worden wäre, rein auf Stimmung hin photographiert und trotzdem feinste Schattierungen erzielt.“ [“He (Carl Hoffmann) has finally succeeded in making astonishing night scenes accessible for film. Without even tinting or colouring a single frame, he has achieved an atmosphere and the finest tonality purely by photography.”] (*Vorwärts*, Nr. 203, 30 April 1922)

17 “[...] Oder die Nordlandsburg der Königin Brunhilde, über deren Türme die Nordlichter zucken und in das Schwarzweiß des Filmes eine Farbigkeit kommt, die man nicht zu sehen erwartete.“ [“[...] Or the castle of Queen Brunhilde, above which the Northern Lights are flickering and shades of colours come into black-and-white that one never expected to be visible.”] (*Der Kinematograph*, Nr. 88, 1924)

“Fritz Lang montre ici toute la force d’impression que peut produire une silhouette stylisée à grands traits d’ombre, ou une blancheur qui fugitivement glisse sur d’autres blancheurs, ou, au contraire, l’opposition la plus directe, la plus brutale des noirs purs et des blancs immaculés.” [“Fritz Lang demonstrates here all the force of the impression which can be produced by a stylized silhouette with large strokes of shadow, or a whiteness which fleetingly glides over other whites, or, on the contrary, the most direct, brutal opposition of pure blacks and immaculate whites.”] (“Ce que la Presse pense de *La Mort de Siegfried*” [“What the Press Thinks of *Siegfried*”], *Cinémagazine* No. 15, 10 April 1925, p. 58.)

tradition, even in technical trade magazines, is not very rich.¹⁸ Current interpretation of tints and tones is restrictively focused on dramatic function, or as an aid to temporal and local orientation. Considering the acclaimed achievements which we find described by critics of *Die Nibelungen*, the aim of an overall orange tint could hardly have had one of these two intentions. This means that both dramatic effects and temporal/local orientation were considered to have been achieved photochemically by lighting effects, not requiring support by colour. Therefore, a plain overall orange tinting, lacking a separate treatment of night scenes in blue, was considered to be sufficient, and most likely served the simple task of reducing the contrast of the film stock by contributing to the greyscale and providing a warm tonality.

In this respect the Montevideo print can be considered a rather conventional approach towards this modern film by the addition of some conventional tints: red for scenes including fire, and blue-green for night scenes. In contrast, the film's modernity was received – besides the acclaimed achievements in Lang's interpretation of an epic – by the light effects and the richness of the greyscale achieved with the technique of his time.

In line with the film's rich tradition, the restoration will follow the concept of an overall orange tint.¹⁹ As we know, the photochemical possibilities for a reproduction of a tint's original characteristics are restricted. Therefore, we will use the original tinting technique, producing the new master negative in black-and-white, printing a black-and-white print, and colouring it in a tint bath.

.....
18 An overview of the German trade magazines *Filmtechnik* and *Die Kinotechnik* between 1922 and 1928 shows that articles on tinting and toning hardly ever explore their possible functions. I have found one article explicitly pointing at the technical functions of tinting: "Einen mehr praktischen als ästhetischen Zweck erfüllt das Färben der Bilder mit großen, hellen Flächen [...]. Der vollkommen durchsichtige Grund würde eine störende Blendung hervorrufen, die durch Anfärbung je nach Dichte und Nuance beliebig herabgesetzt werden kann; daneben wird das Flimmern vermindert und die Wirkung des Verregnetes gemildert." ["A practical rather than an aesthetic purpose fulfils the colouring of the frames with big, bright areas [...]. The completely transparent base would create an unwelcome blinding, which can be arbitrarily diminished by colouring depending on density and hue; moreover, a flickering and rain effect will be softened."] ("Farbige und gefärbte Filme" ["Colour and Coloured Films"], *Der Kinematograph*, Nr. 848, 1923)

19 Kriemhild's dream in Part 1 will be tinted lavender, following the majority of available prints. For Part 2 we will not follow the British print regarding the blue tone and red tint, as this section was added to the print later, and originates from an unknown source. According to the British prints of both parts, which were drawn from the negatives to be used as the basis for the restoration, the titles will also be tinted orange.

Le Giornate del Cinema Muto

Pierre Véronneau

Historical Column

Chronique
historique

Columna histórica

Le Giornate del cinema muto constituent depuis 27 ans le plus important festival de cinéma muet au monde. L'édition d'octobre 2008 mettait en lumière le cinéma français, Hollywood sur l'Hudson, Mary Pickford et des films des premiers temps en hommage au 30^e anniversaire du congrès de la FIAF à Brighton.

Il s'agit toujours d'un menu extrêmement copieux, parfois un peu trop riche, et assurément impossible à suivre dans son ensemble. Les séances commencent à 9 heures, elles se terminent souvent vers minuit, les projections se déroulent en parallèle au Teatro Verdi et au Ridotto del Verdi, et cela sans parler des autres activités, plus professionnelles (le Collegium, les assemblées de Domitor ou de Women Film History) ou plus mondaines (les lancements, les cocktails). On vient à Pordenone pour vivre une expérience d'immersion intense en sachant bien qu'on laissera nécessairement échapper des morceaux intéressants. On sait que l'accueil sera impeccable, que le personnel est dévoué et que le marché du film (publications, vidéos, photos et affiches) nous permettra de faire des découvertes.

Pordenone s'avère vraiment un festival lié au monde des cinémathèques et de la FIAF. Organisé par la Cineteca del Friuli, on y croise plusieurs individus qui ont travaillé et travaillent encore dans les cinémathèques,

particulièrement d'Europe et d'Amérique. On pourrait presque dire que le programme de Pordenone fait écho, en les amplifiant, aux objectifs des symposiums historiques des congrès de la FIAF. Les cinémathèques sont beaucoup mises à contribution. Combien de projections s'ouvrent sur les logos des cinémathèques d'Amsterdam, de Bruxelles, de Canberra, de Vienne ou de Washington ! Évidemment les cinémathèques italiennes sont fort présentes et on a notamment pu apprécier leur collaboration dans l'hommage rendu à l'historien



Le Giornate del Cinema Muto, Pordenone 2008.

Vittorio Martinelli, décédé en 2008. Le surprenant *Maciste in vacanza* (R. L. Borghetto, 1921) en fournit l'exemple parfait.

Cette année, la Cinémathèque française, les Archives françaises du film et les Archives Gaumont alimentaient la série « The French Touch (1915-1929) » consacrée à la comédie française de l'époque, 9 programmes où se démarquent *Les Nouveaux Messieurs*, de J. Feyder – une projection exceptionnelle avec musique d'Antonio Coppola qui dirigeait l'Octuor de France –, *Tire au flanc* de J. Renoir et *La Merveilleuse Journée*, de R. Barberis. Le « Griffith Project » en était à sa douzième et ultime édition, avec les

Le Giornate del Cinema Muto is at 27 years the most important festival of silent films in the world. The October 2008 festival featured French comedy, Mary Pickford, and films of 1900-1906 in tribute to the 30th anniversary of the FIAF Congress at Brighton, and the Griffith Project in its 12th year. The exhausting schedule began at 9 AM and continued sometimes to midnight, in two theatres, not to mention other activities: the Collegium, the annual meeting of Domitor, Women and Film History, and book launchings. The Giornate, organized by the staff of the Cineteca del Friuli, is closely linked to FIAF. One meets there film archivists from around the world, and sees the films they have preserved and restored. Projection at the Giornate meets the highest standards of FIAF and the musicians are the finest.

The festival presented a superb copy of Mary Pickford's *Sparrows* (1926), but a television documentary on the star, *The Muse of the Movies*, an anecdotal work, was not as well received. A tribute to the late historian Vittorio Martinelli showed the surprising *Maciste in vacanza* (1921). Another extraordinary discovery was the work of the choreographer Alexander Shiryayev, who analyzed the movement of dancers with puppets. The most rewarding section was "Rediscoveries and Restorations", because it included unknown work by major filmmakers, some from the Desmet Collection in Amsterdam and restored by Haghefilm, a major festival partner. Finally, there was "Hollywood on the Hudson", films made on the East Coast independent of Hollywood.

The festival is *the* forum for everyone interested in the silent film. For those of us working in archives, it is a place for enrichment of our professional experience.

films produits entre 1925 et 1931. Ce n'est certes plus l'âge d'or du cinéaste mais ces copies qui proviennent du Moma, de la George Eastman House et de la Library of Congress permettent de bien saisir comment Griffith fait face à l'arrivée du sonore et se laisse tenter par la sonorisation de quelques anciens chefs d'œuvre, comme *Birth of a Nation*.

Pour célébrer le 30^e anniversaire de Brighton qui portait sur le cinéma 1900-1906, le festival a eu la bonne idée de demander à David Francis et à douze historiens et archivistes états-uniens, canadiens et britanniques qui avaient participé à la sélection et à l'analyse des films à l'époque, de choisir quelques titres et d'être sur place pour les présenter et en parler. Inutile de tous les nommer, mais soulignons que l'une d'entre eux, Eileen Bowser, a eu l'honneur de prononcer la Jonathan Dennis Memorial Lecture, où elle traita du rôle narratif du téléphone dans une communication intitulée *The Telephone Thriller ; or The Terrors of Modern Technology*. En prolongement de cet intérêt pour le cinéma des premiers temps, le festival proposait une fascinante sélection de films provenant de la Corrick Collection (1901-1914), conservés et restaurés par les soins de la National Film and Sound Archive d'Australie.

Cette année, le festival attirait l'attention sur une découverte très récente, l'œuvre du chorégraphe Alexandre Chiriaev qui utilisa sa caméra 17,5 mm à différentes fins, notamment pour analyser et enseigner le mouvement des danseurs, en ayant même recours à l'animation de marionnettes. Le festival voulait aussi rendre hommage à Mary Pickford, notamment en présentant en ouverture une superbe copie de *Sparrows* (1926), accompagnée d'une musique de Jeffrey Silverman, ainsi que l'avant-première d'un long métrage de télévision *Mary Pickford: the Muse of the Movies*. Cette dernière s'avère une œuvre absolument décevante, plutôt bio-anecdotique, avec des erreurs de mise en contexte qui font douter du sérieux de toute l'entreprise. Beaucoup plus stimulants sont les films de la série « Redécouvertes et Restaurations » où alternent les films inconnus de cinéastes aussi peu connus, et des images de noms majeurs de l'histoire du cinéma (King Vidor, Sessue Hayakawa, Max Linder, Mack Sennett). C'est cette série qui permet par exemple de découvrir les restaurations des copies de la collection Desmet provenant du Filmmuseum d'Amsterdam et effectuées par les soins de Haghefilm, partenaire majeur du festival, ou les bandes rares provenant des Archives slovènes du film, ou encore les nouvelles restaurations numériques pour diffusion en DVD. Pordenone permet de prendre le pouls de l'énorme travail de restauration à l'œuvre dans le monde ainsi que de réfléchir sur les différentes pratiques de restauration qui s'y mènent. Finalement mentionnons les séries « Hollywood on the Hudson », où on retrouvait les noms de ceux qui ne pouvaient supporter les méthodes des studios, que ce soit autant W.W. Fields que Herbert Brenon, et « Film and History », plutôt composée de documentaires et de quelques fictions sur le thème des « Femmes contre la guerre ».

Le festival de Pordenone possède une personnalité propre découlant de l'éthique et des exigences qui sont celles des cinémathèques. Il est banal de dire qu'un film doit être projeté à la bonne cadence et au bon format d'image mais tant de projections ne respectent pas ces conditions qu'il faut le souligner. Tous les films sont aussi accompagnés par des musiciens hors pair. Le festival se préoccupe également depuis dix ans de la relève. En effet il invite douze « collégiens » à participer au Collegium,

Le Giornate del cinema muto, el festival más importante del mundo del cine mudo, ha cumplido 27 años. En octubre de 2008, el festival presentó comedias francesas, a Mary Pickford y películas de los años 1900-1906 como homenaje por el 30º aniversario del congreso de la FIAF de Brighton y los doce años del Proyecto Griffith. El programa, agotador, iniciaba a las 9 de la mañana y a veces no concluía antes de medianoche, en dos locales, además de otras actividades como el Collegium, el encuentro anual de Domitor, la Women Film History y las presentaciones de libros. Las jornadas, organizadas por el personal de la Cineteca del Friuli, mantienen estrechos vínculos con la FIAF. Se encuentran archiveros de todo el mundo y las películas que han conservado y restaurado. Las proyecciones durante las Giornate responden a los estándares de la FIAF y la orquestación es muy buena.

En el festival fue presentada una copia excelente de *Sparrows* de Mary Pickford (1926), pero no fue muy bien recibido *The Muse of the Movies*, un documental televisivo anecdótico sobre ella. En homenaje al difunto historiador Vittorio Martinelli se proyectó un sorprendente *Maciste in vacanza* (1921). Otro descubrimiento extraordinario fue la obra del coreógrafo Alexandre Chiriaev, quien analizó los movimientos de los bailarines usando títeres. Pero la sección más interesante fue la de «Redescubrimientos y Restauraciones», que incluía obras desconocidas de cineastas importantes, en algunos casos provenientes de la colección Desmet de Amsterdam y restauradas por Haghefilm, un importante promotor del festival. Por último, mencionemos la sección «Hollywood on the Hudson», sobre películas hechas en la costa oriental de Estados Unidos, lejos de Hollywood.

El festival se ha vuelto el fórum por excelencia para los amantes del cine mudo. Para nosotros, los archiveros, es un lugar en el que enriquecemos nuestra experiencia profesional.

d'une part pour voir des films et discuter avec les archivistes et historiens présents, d'autre part pour participer aux échanges du Collegium qui portent chacun sur un thème spécifique. Toute cette activité donne lieu à la publication des *Collegium Papers*, des textes dus à la plume des « collégiens ».

Chaque édition du festival amène son lot de surprises et de déceptions, mais la balance penche plutôt du côté du plaisir, de la curiosité et de la découverte. On ne saurait sous-estimer le fait que le festival constitue actuellement LE forum pour quiconque s'intéresse au cinéma muet, à son histoire, à son étude, à sa conservation, à sa restauration et à sa présentation. Le catalogue du festival se démarque par la qualité de ses notes historiques ; il est presque, par le fait même, un ouvrage de référence. Pour toutes ces raisons, on peut dire que le festival de Pordenone est un pôle d'attraction normal pour quiconque travaille en cinémathèque et, comme plusieurs d'entre nous s'y retrouvent annuellement, un lieu de riches échanges professionnels qui s'alimentent concrètement aux programmes de projections et d'activités qu'année après année concoctent brillamment Livio Jacob et David Robinson.



Teatro Verdi, Pordenone 2008.

La Cinémathèque numérisée

Gabrielle Claes, Erik Martens

News from the Archives

Nouvelles des archives

Noticias de los archivos

Film archives are at a turning point today. The film, as developed by Edison more than 100 years ago, and which was the standard for more than a century, is being replaced by digital at all levels of the production and dissemination of film documents, from screenplay writing to film theatres.

For film archives this is a major challenge: they have to preserve and circulate the films on their original 35mm carrier, as well as channel them by digital means, and, finally, to preserve and to show digital-born productions. New techniques and expertise are required – a new expertise which does not replace but adds to the previous one.

The Belgian Federal Minister of Scientific Policy has promised to provide an exceptional grant of 2 million Euros, which will enable the realization of an important project. At the new CINEMATEK, the Remix Zone, equipped with 8 HD screens and a Moviola, already provides access to 50 hours of digitized elements, showing everyday life in Belgium from 1900 till 1960. The Viewing Space will also offer high-definition digital projection of all sorts of documents and trailers, illustrating the programming in the theatres.

Les cinémathèques se trouvent aujourd'hui à un tournant. La pellicule film, mise au point il y a plus de 100 ans par Edison, est restée le standard de l'industrie cinématographique pendant plus d'un siècle. L'arrivée du numérique bouleverse le paysage, qui est en train de remplacer le support film 35mm. Cette évolution est inéluctable, et se marque dans la production des films et leur diffusion jusque dans les salles de cinéma.

Pour les cinémathèques, le défi est considérable : il s'agit tout à la fois de conserver les films produits sur l'ancien support 35mm, de les diffuser dans ce format mais aussi par les canaux numériques et enfin d'assurer la conservation et la présentation des nouvelles productions numériques. C'est une nouvelle expertise qu'il nous faut à présent développer au travers des équipements et de la formation des personnels. Il s'agit aussi d'assurer progressivement et de manière sélective, le transfert sur les nouveaux supports des films anciens. Une nouvelle expertise donc, qui ne remplace pas l'ancienne, mais se superpose à elle.

La Ministre fédérale de la Politique scientifique a promis à la Cinémathèque une aide exceptionnelle de 2.000.000 euros, qui devrait nous permettre d'ouvrir ce vaste chantier. Les préliminaires sont déjà tangibles dans CINEMATEK : la zone Remix qui propose des extraits de films numérisés, projetés en continu sur 8 écrans à haute définition ainsi que sur les Moviola. Celles-ci offriront aux visiteurs la possibilité de consulter des images à la demande. Un total de 50 heures environ a été numérisé à cette fin. Un choix de courts-métrages, belges pour la plupart et documentaires, illustrant une série de thématiques évoquant la vie en Belgique entre 1900 et 1960. Egalement dans la Viewing Space, en projection numérique haute définition, seront proposés des documents et bandes de lancement illustrant la programmation proposée dans les salles de cinéma.

Los archivos cinematográficos se encuentran hoy en una etapa excepcional de su desarrollo. La película tal como la creó Edison hace más de cien años, y que impuso el formato estándar durante todo el siglo pasado, está siendo desplazada por la tecnología digital en todos los niveles de la producción y la difusión de los documentos, desde la escritura hasta la proyección en los cines.

Para los archivos cinematográficos, esto representa un desafío mayor, puesto que deberán conservar y difundir las películas en su formato original 35mm, y además canalizarlas por medio de sistemas digitalizados y, finalmente, preservar y difundir producciones creadas en digital. Para ello se requieren nuevas técnicas y personal capacitado, y las nuevas competencias no reemplazan a las antiguas, sino que se suman a ellas.

El Ministerio federal belga a cargo de las políticas científicas prometió una ayuda de 2 millones de euros a un ambicioso proyecto de digitalización. La Zona Remix de la KINEMATEK fue equipada con 8 monitores de alta definición y una moviola, que permitirán el acceso a unas 50 horas de elementos digitalizados con escenas de la vida cotidiana en Bélgica de 1900 a 1960. En este espacio reservado a la visualización, documentales y avances ilustrarán los programas de los dos cines de la KINEMATEK.

La Fondation Jérôme Seydoux – Pathé

Stéphanie Salmon

News from the Archives

Nouvelles des archives

Noticias de los archivos

The Jérôme Seydoux – Pathé Foundation is dedicated to the safeguarding and promotion of the cultural heritage as it relates to Pathé and the cinematic activity that surrounds it. It is a research center for the history of cinema through the history of Pathé. The company was founded in 1896, and in the course of its commercial activities acquired and maintained large collections of documents, scripts, catalogues, press cuttings, posters, designs, photographs, books, cameras and projectors, and promotional materials. These became the basis for the Foundation. The founders are Jérôme Seydoux and Pathé.

The responsibility of the Foundation is to assure the perpetuity of Pathé's non-film archives, to preserve and enrich the collections, and to make them accessible to the public. The collections provide an unusual opportunity for the study of not only the birth and growth of the art, but of the film industry itself in all its aspects.

The Foundation's website permits free consultation of their database of more than 25,000 index cards, covering the majority of their archives inventoried to date. The Foundation benefits from an agreement with Pathé concerning its rights, which will facilitate the free use and loan of documents.

The Foundation is working on an ambitious project to build an archival

La Fondation Jérôme Seydoux-Pathé est en France la première fondation reconnue d'utilité publique consacrée au cinéma. Elle a pour but la sauvegarde et la promotion du patrimoine culturel attaché à Pathé et à l'activité cinématographique constituant son environnement. C'est un centre de recherche sur l'histoire du cinéma à travers l'histoire de Pathé.

Créé en 1896, premier groupe cinématographique mondial jusqu'à la guerre 1914-1918, Pathé a toujours joué un rôle de premier plan. Au cours de ses 110 ans, beaucoup d'archives ont été conservées. La société a ainsi constitué une importante collection d'affiches, de photographies, de caméras et de projecteurs, de matériels promotionnels et de divers documents d'archives. Cette collection fournit un éclairage précieux sur l'histoire du cinéma à travers une entreprise majeure du XX^e siècle.



Avec l'exposition « Pathé : premier empire » présentée au Centre Pompidou en 1994, Pathé s'est penché sur ses archives non-film. À partir de 2001, un département du Patrimoine a été créé chez Pathé pour les gérer, et cette entité est à l'origine de la Fondation. Les deux fondateurs de la Fondation sont Jérôme Seydoux et Pathé. Le décret annonçant sa création et sa reconnaissance d'utilité publique est paru au Journal Officiel en mai 2006.

Cette fondation doit répondre à plusieurs impératifs :

- Assurer la pérennité des archives non-film de Pathé.
- Conserver et enrichir les collections.
- Mettre les archives à disposition de tous les publics. La Fondation propose des consultations aux chercheurs et aux particuliers. Elle participe également à de nombreuses manifestations culturelles : expositions, conférences et publications.

center in Paris, to be designed by Renzo Piano, within the old theatre Le Rodin, at 73 avenue des Gobelins. The opening is planned for 2011.

Institución reconocida de interés público el 9 de mayo 2006, la Fundación Jérôme Seydoux-Pathé tiene por objeto la conservación, restauración y consulta pública del patrimonio de Pathé. Integrada por el conjunto de las colecciones no-film de Pathé desde su creación en 1896, la Fundación opera como centro de investigaciones tanto para historiadores, docentes y estudiantes, como para un público más amplio que se interesa por el cine. La Fundación también ofrece manifestaciones culturales tales como exposiciones, conferencias y publicaciones. Sus actividades están al servicio de la promoción de la historia del cine a través de la historia de Pathé.

Las colecciones de la Fundación son de un valor excepcional y continúan desarrollándose gracias a nuevas adquisiciones. Comprenden un conjunto de material iconográfico y publicitario, impresos, aparatos y accesorios cinematográficos, objetos de diversa índole, y una biblioteca de libros y periódicos, así como los archivos administrativos y jurídicos desde su creación.

Les différents fonds constituant les archives proviennent de trois sources :

- La dotation Pathé, réunissant l'ensemble des archives non-film conservées par la société depuis ses origines.
- Le versement systématique par Pathé des documents produits actuellement.
- Les acquisitions, réalisées notamment auprès de collectionneurs et de particuliers.

Ces fonds comprennent plusieurs collections de documents :

- Les affiches, les maquettes, les dessins.
- Les photographies, depuis les négatifs jusqu'aux albums et aux jeux d'exploitation.
- Les appareils cinématographiques construits par Pathé ou ses fournisseurs.
- Les documents imprimés : cette collection comprend notamment les scénarios, des catalogues, des notices techniques, des programmes et surtout un ensemble de plus de 17 000 dossiers de presse.
- Les objets promotionnels et commémoratifs.
- Une importante bibliothèque d'ouvrages.
- Un très bel ensemble de périodiques rassemblant aussi bien des journaux corporatifs que des revues populaires.
- Les documents multimédias : DVD, sites Internet de Pathé, les bandes-annonces des films.
- Enfin, les dossiers historiques forment le volume d'archives le plus important et sont l'un des plus de la Fondation. Plus de 80 sociétés du groupe Pathé créées depuis 1896 y sont représentées. De natures administratives, juridiques et commerciales, ils témoignent des différents secteurs industriels et commerciaux dans lesquels le groupe a œuvré pendant plus de 110 ans. Les documents sont de différentes natures : des correspondances, des procès-verbaux de conseils d'administration et d'assemblées générales, des brevets et marques de fabrique, des factures, des inventaires, des livres de comptabilité, etc. L'ensemble de ces dossiers retrace la naissance et l'évolution des métiers du cinéma : la fabrication de la pellicule, la production de films, l'exploitation des salles, les studios, la construction des appareils, etc.



Le Guépard / Photographe GB Poletto (attribution) / D.R. / ©Fondation Jérôme Seydoux-Pathé.

Par comparaison aux études, souvent tournées vers une œuvre ou un auteur, les collections de la Fondation apportent un éclairage nouveau car elles permettent de mieux comprendre

les enjeux économiques, techniques et commerciaux du secteur cinématographique. Ce n'est pas simplement le cinéma comme un art, mais aussi comme une industrie et un commerce.

Ouvert en juin 2008, **le site internet de la fondation** permet aujourd'hui la consultation de plus de 25 000 fiches d'inventaire, soit la majorité des archives inventoriées à ce jour. Il contribue à l'accessibilité des collections, avant d'éventuelles consultations et prêts. Ceux-ci sont entièrement gratuits. En outre, la fondation bénéficie d'un accord avec Pathé pour l'utilisation de ses droits, ce qui facilite l'utilisation et les prêts des documents.

Début 2009 la Fondation a mis en ligne la filmographie Pathé depuis 1896. Ce travail est progressivement enrichi pour couvrir l'ensemble des décennies.

La Fondation mène actuellement un projet ambitieux, **l'ouverture d'un centre d'archives à Paris, 73 avenue des Gobelins**, dans l'ancien théâtre et cinéma Le Rodin. Confiée à Renzo Piano, sa conception architecturale permettra de regrouper les bureaux, les réserves, le centre de consultation, une salle d'exposition et une salle de cinéma. L'ouverture du centre est prévue pour le début de l'année 2011.

Coordonnées :

Fondation Jérôme Seydoux-Pathé
2 rue Lamennais
75008 Paris
www.fondation-jeromeseydoux-pathe.com
contact@fondation-jeromeseydoux-pathe.com
tél : 00 33 (1) 71 72 31 26



Caméra Pathé à mouvement rapide /1920/ D.R. / Coll. Fondation Jérôme Seydoux-Pathé.



Projecteur Pathé Lux modèle YD / 1931 / D.R. / Coll. Fondation Jérôme Seydoux-Pathé.

Harold Brown (1919-2008)

Clyde Jeavons

In Memoriam



Harold Brown, November 1991

Harold Brown, qui est décédé le 14 novembre dernier à l'âge de 89 ans, était une figure légendaire du monde des archives du film. Titulaire du poste de responsable de la conservation au National Film Archive (BFI) de Londres durant 49 ans, Harold était un pionnier : à toutes fins utiles, l'inventeur de l'art et de la science de la conservation et de la restauration des films.

Recruté par Ernest Lindgren comme « garçon de bureau » (et apprenti dactylo), alors qu'il n'avait que 14 ans, Harold se vit confier par son patron le soin de trouver le meilleur moyen de conserver de façon durable les quelque 40 bobines qui constituaient alors la collection de l'institution naissante.

Harold Brown, veteran technical film archivist revered throughout FIAF as a pioneer, teacher, and mentor, died on 14 November 2008, at the age of 89. The first of his kind, he held the post of film preservation officer at the British Film Institute's National Film Archive from its inception in 1935 until his retirement almost half a century later (the official job title came in 1951). He was effectively, and beyond question, the inventor of the art and science of archival film preservation and restoration, starting out at a critical moment in the cinema's brief history, when a significant proportion of its output had already been lost or destroyed through the film industry's pragmatism, shortsightedness, indifference, and neglect.

In his 49-year career at the NFA, Harold created and established all the fundamental techniques and standards of film preservation, still practiced all over the world. Richard (now Lord) Attenborough, a former Chairman of the BFI, described him in 1984 as "an integral part of the history of film in the United Kingdom". He might have said "in the world", such was the extent of Harold's influence and reputation internationally.

Born Harold Godart Brown in Walthamstow, northeast London, in 1919, he left school at 14 and a year later joined the BFI as "Office Boy/Learner Typist" (as the job was described). He was one of 9 staff. Almost immediately, he was employed by Ernest Lindgren, the founding Curator of the NFA (then the National Film Library), as a trainee technician, to help him set up "a national repository of films of permanent value" – a basic remit of the fledgling BFI, founded 2 years earlier. The first 40 or so reels of film consisted of early silent actualities and comedies donated by the Society for Psychological Research, and Harold's job was to discover how best to handle and conserve the volatile, flammable, chemically self-destructive cellulose nitrate stock which was the raw material of the commercial film industry.

Lindgren, himself a visionary archivist, recognized a soulmate in Harold Brown, and they worked in unbroken harmony until Lindgren's death in 1973, their collaborative policy being to save every frame of film that was conceivably possible once it entered the Archive. David Francis, the NFA's second curator, has described this as a unique partnership – between Lindgren, the theoretical archivist, and Brown, the practical archivist: "It was the combination of Ernest Lindgren's enquiring and orderly mind and Harold Brown's ability to think of cheap and simple solutions to complex technical problems, that made the National Film Archive the world authority on archival film preservation." At the beginning of the Second World War, Harold and Ernest moved the film collection and technical facilities of the Archive out of central London to

Visionnaire à sa façon, Lindgren reconnu immédiatement une âme sœur en Harold et, jusqu'à sa mort en 1973, ils travaillèrent ensemble à sauver, dans la mesure du possible, chaque mètre de film déposé au NFA. David Francis, successeur de Lindgren dans les années 70, a pu écrire que « c'est la combinaison de l'esprit curieux et ordonné de Lindgren et la capacité de Harold Brown à trouver des solutions pratiques et bon marché aux problèmes techniques complexes qui confèrent au NFA sa réputation et son autorité dans le domaine de la conservation des films ».

Si l'on fait exception d'un stage de deux semaines dans la cabine de projection d'un cinéma londonien, Harold était un autodidacte; il n'en devint pas moins rapidement le pionnier et le défenseur indiscuté de la conservation des films, ayant compris très tôt dans son travail, l'importance de développer une approche à long terme, contrairement aux habitudes traditionnelles de l'industrie.

Virtuose de l'identification des pellicules; inventeur (bricoleur!) d'une célèbre tireuse amateur, la Mark IV (les trois prototypes antérieurs avaient été des échecs!), créée de bric et de broc pour, à la demande d'Henri Langlois, copier des films Lumière à perforation unique; concepteur de modes d'entreposage à long terme des pellicules nitrate aussi bien que « safety »; Harold avait même inventé l'expression, désormais passée dans notre vocabulaire courant, de « vinegar syndrome ».

Technicien de haut vol, inventeur, pédagogue, collaborateur d'une générosité et d'une modestie hors du commun, Harold Brown était membre honoraire de la FIAF, une institution dont de nombreux affiliés ont bénéficié de son savoir et de sa grande gentillesse.

the relative safety of Aston Clinton, near Aylesbury, in Buckinghamshire, which remained the Archive's principal preservation site until it was re-established as the J. Paul Getty Conservation Centre in Berkhamsted, Hertfordshire, in the 1980s. Although by then retired, Harold was typically a crucial contributor to the detailed planning, with David Francis, of the re-location to Berkhamsted – achieved, claims Francis, “over a weekend”.

Virtually self-taught beyond a two-week stint learning film-handling and join-making as assistant projectionist at the Forum Cinema, Villiers Street, under one of the arches of Charing Cross railway bridge in London, and attending lectures held by the British Kinematograph Society (now the BKSTS), Harold became the undisputed pioneer and first advocate of film preservation. He understood straight away that dedicated technical archivists had to adopt a longer-term attitude to film than industry personnel, who saw it as a short-term product with a limited commercial life and consequently handled it with less concern for its prolonged survival. He was fond of recounting his defining moment as an apprentice archivist: “I encountered a film with a tear across two frames. The ‘correct’ way to deal with this was to cut out the two damaged frames and make a normal join. Instead, I tried to mend the tear. I was properly reprimanded by the BFI’s technical supervisor, but when Lindgren saw my efforts, he said approvingly, ‘You were trying to save frames, weren’t you?’”

Among Brown's unique achievements was the creation of the first bespoke step-printer, initially devised to copy some single-perforation Lumière films at the request of Henri Langlois of the Cinémathèque Française in Paris (but not an admirer of what he saw as the NFA's obsession with preservation). Famously dubbed the Mark IV (“Because the first three didn't work,” it amused Harold to confess), this still-extant “Heath Robinson” contraption, made out of string, balsa wood, rubber bands, paper clips, sprockets from a 1905 Gaumont projector, a childhood Meccano set, and what Harold coyly referred to as “knicker elastic”, was adapted to print damaged and severely shrunken films (another property of ageing nitrate), and saved numerous reels of precious film from certain oblivion. In addition, Harold developed, together with the Kodak Research Laboratory and the government chemist, an “artificial ageing” test to forecast the stage at which unstable nitrate films would become sticky, so that the collection could be copied systematically, according to need, thereby getting the best value out of a stretched preservation budget.

Harold also led the way in quasi-archaeological methods of identification and repair of early and damaged films, publishing definitive papers on these topics which remain the standard reference guides. Not that his approach was at all dry, impersonal, or without wit. He once commented on his intuitive technique for deducing a film's origin in these terms: “There are...cases where I pick up a piece of film and say ‘I think that's probably Hepworth’ – but if you asked me why, I couldn't tell you. There isn't a particular marking on it or anything you can describe precisely. Let me put it another way – I could always pick out my wife among a horde of other similar women, but if I were to describe her, however minutely, you wouldn't be able to pick her out. There's some subtle detail of familiarity that you recognize, but it's very difficult to convey this by description.” Harold's impish sense of humour could also take physical shape, verging

on slapstick. Henning Schou, a successor to Harold at the NFA and one of his deepest admirers, has a favourite memory of watching Harold open the stubborn lids of rusted film cans, using what he called the Karate Chop method: standing the can on its side and slamming it with the edge of his hand. It was very effective.



Henning Schou and Harold Brown in Lausanne, 1991

Harold Brown murió el pasado 14 de noviembre a la edad de 89 años. Era una figura legendaria del mundo de los archivos fílmicos. Titular del puesto de responsable de la conservación del National Film Archive (BFI) de Londres durante 49 años, fue un pionero en todo sentido, el inventor del arte y la ciencia de la conservación y la restauración de películas.

Contratado por Ernest Lindgren como cadete de oficina (y aprendiz de dactilógrafo) a la edad de 14 años, su jefe le encargó que averiguara cómo se podían conservar de la mejor manera posible unos 40 rollos de películas, que constituían por entonces la colección de la institución recién fundada.

Lindgren, que, de alguna manera, era un visionario, reconoció inmediatamente a Harold como un alma gemela y, hasta su muerte en 1973, ambos trabajaron juntos por salvar, en lo posible, cada metro de película depositado en el NFA. David Francis, sucesor de Lindgren en los años 70, ha escrito que «la combinación entre el espíritu curioso y ordenado de Lindgren y la capacidad de Harold Brown para encontrar soluciones prácticas y económicas

The formulation and application of optimum storage conditions, for both nitrate and safety film, was another primary objective of Harold's. And he was arguably the first film archivist to attempt the restoration of non-standard film stocks – for example, 9.5mm, which he saw could be transferred neatly onto 16mm stock; and 28mm and 17.5mm, both of which he made accessible by copying them onto 35mm using printers he constructed from museum-piece cameras and projectors. It was thanks to Harold's ingenuity that missing scenes from Abel Gance's *Napoléon* (1927) which had survived only in a 17.5mm version could be reinstated in Kevin Brownlow's exhaustive restoration of the silent French masterpiece.

Similarly, Harold turned his hand to the duplication of obsolete colour systems, such as the first hand- and stencil-coloured films and the commonly tinted and toned black-and-white films of the silent era. To achieve authentic tints, he reproduced Kodak's original colour dyes and set up dye baths, with spectacular results in some of the key British silent films he restored, such as Maurice Elvey's *At the Villa Rose* (1920) and Alfred Hitchcock's *The Lodger* (1926). He also devised means to reproduce the unconventional two-colour system used for the Douglas Fairbanks swashbuckling epic *The Black Pirate* (1926), and the two-colour Technicolor episodes in MGM's *Hollywood Revue of 1929*. A culmination of Harold's work on the cinema's first moving images was his overseeing of the preparation and projection of the 548 films made between 1900 and 1906 shown and studied at the seminal FIAF Congress symposium held in Brighton in 1978.

In the light of the foregoing, it comes as a surprise to many modern archivists to learn that Harold was the originator of the term "Vinegar Syndrome" to describe the unwelcome emergence of a new problem for preservationists, the breakdown of acetate film, the successor to nitrate (and ironically called "safety film"), the symptoms of which he first discovered in 1985 by opening cans of film and smelling its characteristic odour in the humid vaults of the Manila film archive in the Philippines.

As no stranger to shortage of money and equipment himself, Harold's main aim was to make film-handling practices as simple as possible, so that he could quickly train unskilled workers in such specialist tasks as film repair and give practical help and hope to archives in poorer countries with few if any facilities. For this he became respected and revered throughout the film archiving community, earning the gratitude of many burgeoning FIAF archives whose staff he trained, such as the National Film Archive of Thailand.

a problemas técnicos complejos han contribuido a la reputación y la autoridad del NFA en el ámbito de la conservación de películas.»

Si se exceptúan dos semanas en la cabina de proyección de un cine londinense, Harold era autodidacta. Sin embargo, muy pronto se convirtió en pionero y defensor indiscutido de la conservación de las películas, porque comprendió la importancia que tenía para su actividad desarrollar una perspectiva a largo plazo, en contraste con las prácticas tradicionales de la industria.

Virtuoso de la identificación de las películas, inventor (factótum) de una célebre máquina para sacar copias, la Mark IV (puesto que los tres prototipos anteriores habían fracasado), creada, completamente, para satisfacer la exigencia de Henri Langlois de copiar las películas Lumière de perforación única; diseñador de métodos para depositar a largo plazo las películas de nitrato y «safety», Harold es también el inventor de la expresión, que ahora forma parte de nuestra jerga, de síndrome del vinagre.

Técnico de mucho vuelo, inventor, pedagogo, colaborador de generosidad y modestia sin par, Harold Brown era miembro honorario de la FIAF y muchos de sus afiliados han sido beneficiados por sus conocimientos y su gentileza.

Harold was publicly honoured by being appointed MBE in 1967, and made a Fellow of the BKSTS in 1984; he was also an Honorary Member of FIAF, a rare accolade, and for many years a leading member of FIAF's Preservation (now Technical) Commission. As a sidebar to his work in the NFA, he co-founded the Projected Picture Trust, guardians and restorers of historic movie equipment, now partly based at Bletchley Park, Buckinghamshire, site of Britain's secret code-breaking efforts in the Second World War. Harold's reluctant but statutory retirement from the NFA in 1984 elicited tributes from film-makers such as David Lean, Richard Attenborough, and Kevin Brownlow. "How can you retire a man like this?" protested Brownlow, and indeed, Harold continued to devote himself to archiving for another 20 years, remaining permanently in demand worldwide as a teacher and mentor.

Harold Brown was a man of immense resourcefulness, dedication, wisdom, courteousness, kindness, modesty, and integrity. He was a conscientious objector in the Second World War, following the example of his father, who had been imprisoned for the same thing in the previous World War. He served with the Friends Ambulance Unit, doing, as he put it, "something reparative rather than destructive". He was without doubt the most important and enduringly influential technical film archivist of his era, before the arrival of digital technology widened the options for his successors in the continuing struggle to save the first 100 years of cinema. In a sense, he understood – better than anyone else – the "private life" of a film.

In 1935, Harold met Joan Gardener, a secretary at the BFI, and they married 10 years later – a union which lasted until her death in 2007. He is survived by two daughters, Jill and Joyce, a son, Peter, and a granddaughter, Kathleen.

This tribute to Harold Brown is adapted from an obituary written by Clyde Jeavons for the UK's Guardian newspaper, published on 12 December 2008.

Le Livre de mes rêves

Jean Gili

Publications

Publications

Publicaciones

A book of Fellini drawings and sketches was published simultaneously in Italy (as *Il libro dei sogni*) and France in 2007 in commercial editions, plus a limited two-volume deluxe edition of 1000 copies in a format large enough to reproduce the drawings in their original size. Jean Gili reviews the imposing two volumes of the special edition, the first covering the period from 30 November 1960 to the summer of 1968, and the second from August 1974 to 1990. There are contradictory rumors about the period 1968-1974, a period of intense activity for the filmmaker, the years of *Satyricon*, *Clowns*, *Roma*, and *Amarcord*. Some say there is a missing third volume, but Gili thinks it very unlikely.

Drawing was instinctive for Fellini: as Enzo De Castro (Fellini's private secretary) writes, Fellini was unable to resist the need for pictorial expression, no matter where he was or what surface was at hand. His sketches represent the thoughts of the moment, which may show up on the screen, or not. They are sometimes simple scribbles, sometimes carefully drawn and detailed. Sometimes they are grotesque, satirical, impudent, immodest, amusing, or beautiful. At the beginning of the 1960s, the filmmaker found a new function for his drawings: to describe his dreams for his psychoanalyst. De Castro tells us that Fellini dreamed much, in color, in images that he remembered very well and sought to interpret. These



Paru simultanément en Italie et en France, *Il libro dei sogni* de Federico Fellini, devenu en France *Le Livre de mes rêves*, a également connu, outre les éditions commerciales, une édition à tirage limité, 1000 exemplaires au format original des œuvres soit 34 x 48, sous une magnifique reliure de toile rouge orangé. L'exemplaire à ma disposition porte le numéro 637 (je précise qu'avec un volume de sujets inédits de Valerio Zurlini publié par l'éditeur Prandi de Reggio Calabria, c'est le livre le plus imposant de ma bibliothèque).

Rappelons les circonstances de réalisation de ces dessins. Dessiner pour Fellini était une seconde nature. Comme l'écrit Enzo De Castro, secrétaire particulier du cinéaste pendant plus de vingt ans : « Fellini, créateur d'images, ne résiste pas à l'impérieux besoin de s'exprimer, même à titre provisoire, sur la première feuille de papier qui lui tombe sous la main, et, quand il n'y en a pas, la naissance de l'image n'attend pas, il dessine sur n'importe quoi, une table, la housse de la machine à écrire, un sac ou même la gomme à effacer. Les plus chanceuses victimes des dessins felliniens sont les serviettes de table, à la maison ou au restaurant. [...] Fellini dessinateur, c'est une production entièrement instinctive : des images qui viennent du dedans, engendrées par l'imagination de l'auteur, sans préparation ni enseignement. Dessins bruts, parfois simples esquisses, parfois scrupuleusement raffinés dans les détails, mais toujours expressifs, significatifs, tout simplement beaux¹. »

Les caricatures sont le lieu où exprimer graphiquement des notations de l'instant, des illuminations, des fantasmes que, pour d'évidentes raisons, le cinéaste ne peut pas toujours porter sur l'écran, en tout

dream images are filled with the all the celebrated persons of Fellini's life, filmmakers, actors, producers, family, friends, and mistresses, and with scenes from Fellini's films, while Fellini himself is always present.

De Castro kept guard over the drawings after Fellini's death, and gave them to his wife Giulietta Masina. She had them sealed up and consigned to a bank vault, where they remained for several years. The Fellini Foundation acquired a part of the legacy at once from Fellini's family, but it took 10 years and a large purchase price to acquire the rest from Giulietta's family.

Jean Gili says that the book is not only an inexhaustible source of information about the Fellini universe and the obsessions which fed his creativity, but is also a distinctive work in itself. Fellini's graphic ideas ran beyond the limits of his films, however immense.

En 2007, fue publicado, simultáneamente en Italia (bajo el título *Il libro dei sogni*) y en Francia, un libro de dibujos y bocetos de Fellini, en dos ediciones: una comercial y una de lujo de 1000 ejemplares en dos volúmenes de formato mayor, en los que los dibujos se reproducen en tamaño natural. Jean Gili reseña los dos volúmenes de la edición especial, que abarcan respectivamente desde noviembre de 1960 al verano de 1968 y desde agosto de 1974 hasta 1990. Las indicaciones son contradictorias sobre los años 1968-1974, un periodo de intensa actividad en el que el cineasta produjo *Satyricon*, *Payasos*, *Roma* y *Amarcord*. Hay quien opina que falta un tercer volumen, pero Gili lo ve improbable.

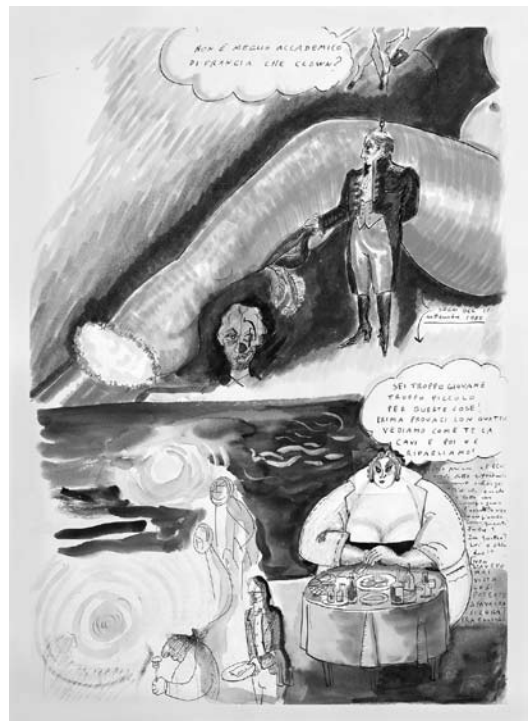
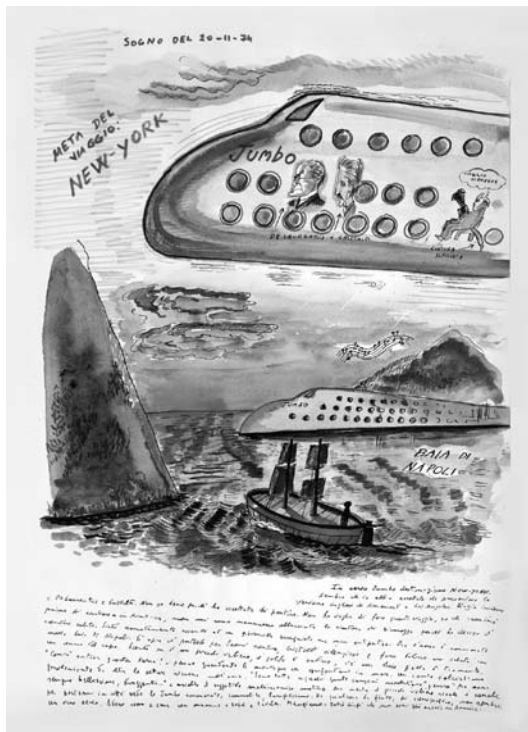
El dibujo era instintivo en Fellini: como escribe Enzo De Castro, su secretario privado, Fellini era incapaz de resistir a la exigencia de la expresión pictórica donde se hallase y sobre el material que tuviera a mano. Sus bocetos representan los pensamientos del momento, que en ocasiones volvían a aparecer en la pantalla. A veces se trata de simples garabatos, otros están dibujados con cuidado y detalle. Los hay grotescos, satíricos, impúdicos, divertidos y hermosos.

cas de façon aussi impudique. « Certaines représentations d'attributs féminins opulents ou de phallus disproportionnés – souligne De Castro – pourraient sembler pornographiques à un observateur superficiel, mais, au contraire, par leur caractère grotesque et l'évidente intention de piquer par la satire, il s'agit de marionnettes figurées dans leur exhibition par pur amusement, sans aucune intention de provoquer des rougeurs. Et de toute façon, celui qui regarde un dessin est comparable, au moins un instant, au spectateur en général. Il y a dans le spectacle une composante naturelle, étroitement sensuelle : il y a sur la scène des exhibitionnistes, et des voyeurs dans la salle. »

Fellini n'attribue pas à tous ses dessins le même statut. Certains sont des griffonnages faits à la hâte, presque par automatisme et destinés au panier. D'autres peuvent préparer la réflexion sur un personnage, une situation, un décor, alors même que le film est encore en gestation. Par la suite, ils peuvent devenir feuille de route pour le décorateur, le costumier, le maquilleur. Ils sont aussi, parfois, non un story-board – méthode que Fellini n'emploie jamais – mais une anticipation de ce que seront certaines scènes, de la façon dont seront agencés les rapports des personnages à l'intérieur d'un décor. Avant la publication du *Livre des rêves*, des ouvrages ont déjà fait connaître le travail graphique du cinéaste, par exemple celui publié aux éditions Albin Michel en 1977 ou ceux des éditions Diogenes Verlag de Zurich. Par ailleurs, on ne compte plus l'usage qui a été fait de ces images dans d'innombrables livres et revues ou pour accompagner hommages et rétrospectives.

A partir du début des années soixante, Fellini a donné à ses dessins une fonction nouvelle en essayant de transcrire sur le papier – d'abord distraitement puis avec de plus en plus d'application – les traces laissées par les rêves nocturnes dans sa conscience diurne. Toujours attentif, De Castro note : « La nuit, Fellini avait une importante activité onirique. Il racontait qu'il faisait de beaux rêves en couleurs et souvent il prenait plaisir à évoquer l'envahissement de ces images qu'il se rappelait fort bien et qu'il cherchait à interpréter. Des personnages fantastiques et bavards se présentaient à lui, souvent aussi des amis et connaissances, mais toujours dans le cadre d'un décor irréel, voire incroyable et paradoxal. »

Ainsi, à mi chemin entre le jeu et le travail pris au sérieux, les dessins se sont accumulés. Consignés dans deux grands volumes en feuilles de Fabriano – le lieu de fabrication du papier le plus célèbre d'Italie qui par ailleurs se trouve non loin de Rimini –, ils ont fini par constituer un recueil iconographique tout à fait exceptionnel. Le premier album, au format 25 x 35, se compose de 244 pages ; il couvre la période qui va du 30 novembre 1960 (la date figure sur le premier dessin) à l'été 1968. Le second, au format 34 x 48, se compose de 152 pages ; il couvre la période qui va du 5 août 1974 (avec une première page comportant trois caricatures avec la mention « rêves de 1973 ») à août 1990. Evidemment se pose la question des années 1968-1974 (ce sont les années du *Satyricon*, des *Clowns*, de *Roma*, d'*Amarcord*). Les bruits les plus contradictoires circulent. Dans cette période d'intense activité, Fellini ne se serait plus imposé la discipline de dessiner régulièrement. Certains amis prétendent avoir connaissance d'un troisième album – certains affirment même l'avoir vu – qui aurait été perdu ou qui se trouverait aux Etats Unis après que Fellini l'ait prêté à un historien américain. En l'état, il est impossible de trancher,



Le Livre des rêves fait en effet partie de la succession de Fellini et de Giulietta Masina décédée six mois après son mari. La Fondation Fellini a très vite acquis une partie du legs, celle de la famille directe de Federico (sa sœur Maddalena et sa nièce Ritina, fille de son frère Riccardo) ; par contre, une tractation qui a duré dix ans a été nécessaire pour racheter la part dévolue aux frères et sœurs de Giulietta et à leurs enfants. 250.000 euros ont été nécessaires pour assurer à la Fondation la possession pleine et entière des précieux documents. Ainsi, ce n'est que quatorze ans après le décès du cinéaste que les ouvrages ont enfin été édités.

En juin 2006, avant leur publication, les livres furent présentés à Cinecittà. A cette occasion, Umberto Angelucci, qui fut un des collaborateurs proches de Fellini et qui dirigea la Fondation Fellini pendant quelques années, écrit : « C'était son seul, son vrai journal de bord, source d'inspiration et de réflexion, objet d'un rituel propitiatoire et aussi vaguement oraculaire, un peu comme la consultation du *I King*, le livre oriental des mutations, ou la fréquentation des voyants, des mediums. Une caverne des ombres où il préférait s'aventurer seul, mais dans laquelle, quelques rares fois, il admettait la présence discrète de quelques amis ou collaborateurs plus proches, feuilletant les pages comme pour une succession d'images de lanterne magique, s'arrêtant sur telle image, tel concept dont il estimait, à ce moment précis, avoir le plus besoin. Une méthode pour clarifier les embrouillaminis de l'existence, ou pour faciliter le processus de création, trouver l'espace vital pour l'idée qui était en train de prendre heureusement forme dans son incessant travail de cinéaste². »

Nous disposons donc aujourd'hui de ces deux livres reproduits en un seul volume dans une édition commerciale à la dimension des dessins les plus petits, 25 x 35, tandis que les plus grands sont légèrement réduits pour entrer dans le format adopté, et d'un gros ouvrage hors commerce au format 34 x 48 qui respecte les cotes de l'ensemble des dessins. On peut ainsi se faire une idée précise de ces planches colorées. L'ensemble n'est pas homogène. On peut remarquer que les dessins ont souvent été réélaborés par un travail de montage. Fellini a parfois découpé des morceaux, les a collés sur une autre page, redessinant et modifiant l'agencement. Ailleurs encore, il agrandit la feuille, collant une bande, biffant et récrivant des répliques. Parfois, il arrache une feuille pour la réintroduire ailleurs ou la supprimer purement et simplement. Il y a d'ailleurs dans l'ouvrage deux sections complémentaires, « Feuilles volantes » et « Feuilles données ». Il faut aussi rappeler que certains dessins furent publiés en 1987 dans la revue *Dolce vita* et en 1991 dans la revue *Il Grifo*. Signalons aussi que dans le numéro 158 d'avril 1974, *Positif* avait publié des

dessins et des propos recueillis par Ornella Volta sous le titre « Le journal des rêves de Federico Fellini ».



En los primeros años 60, el cineasta encontró una nueva función para sus dibujos: describir sus sueños a su psicoanalista. De Castro cuenta que Fellini soñaba mucho, en color, con imágenes que recordaba muy bien e intentaba interpretar. Las imágenes oníricas están llenas de todas las personas célebres de la vida de Fellini: realizadores, actores, productores, familia, amigos y amantes, y de escenas de sus películas, mientras que el mismo Fellini siempre está presente.

De Castro custodió los dibujos después de la muerte de Fellini y se los entregó a Giulietta Masina. Ella los depositó en la caja fuerte de un banco, en la que permanecieron durante varios años. De la familia del cineasta, la Fundación Fellini adquirió una parte de la herencia casi de inmediato, pero se necesitaron diez años y un precio muy elevado para obtener el resto de la familia de Giulietta.

Según Jean Gili, el libro no es sólo una fuente inagotable de información sobre el universo de Fellini y las obsesiones que alimentaban su creatividad, sino también una obra en sí notable. Sus ideas gráficas iban mucho más allá de los ya extensos límites de sus películas.

Faut-il en déduire que le livre était évolutif en fonction de nouveaux rêves ? Une chose est certaine, les dessins ne sont pas le simple enregistrement au jour le jour des impressions nocturnes, ils comportent parfois une élaboration, une mise en forme, des repentirs, comme si Fellini était conscient que cette « œuvre » passerait à la postérité et qu'il convenait d'y donner une certaine organisation, loin des simples consignes du psychanalyste Ernst Bernhard qui lui avait demandé de coucher sur le papier les images de ses rêves afin d'en permettre une interprétation à chaud. Par ailleurs, loin d'être de belles planches avec une seule image, la plupart des pages comportent plusieurs dessins de dimensions différentes, certains en couleurs, d'autres en noir. Toutes les pages sont couvertes de textes de la main de Fellini dont le déchiffrement est parfois délicat ; quelques pages sont même uniquement des textes à l'écriture très dense. Pour faciliter la consultation du « librone », la dernière partie de l'ouvrage comporte la transcription de tous les textes. Ainsi, Fellini commente longuement les images et fournit des explications et des informations sur les diverses caricatures. Tous ces textes n'ont pas la même valeur diégétique, certains sont des bulles internes au dessin, d'autres sont des sortes de légendes ou des apartés du dessinateur, d'autres encore de longues réflexions.

Le Livre des rêves est une mine inépuisable d'informations sur l'univers de Fellini, sur la matrice de son inspiration, sur les obsessions qui alimentent sa créativité. Mais, c'est aussi une œuvre en soi, une entreprise qui jette un éclairage nouveau sur l'artiste. Comme l'écrit Tullio Kezich dans sa préface : « En arrivant à la fin du *Libro dei sogni*, on demeure avec un doute : cette lecture a-t-elle contribué à éclaircir le mystère Fellini ou l'a-t-elle rendu encore plus mystérieux ? Au delà d'une dimension de vie ordinaire et bourgeoise, choisie par le jeune Federico, et toujours jalousement défendue, enjambant les barrières de la rationalité et de l'auto-ironie, nous avons découvert un personnage constamment tourmenté d'angoissantes préoccupations, de remords, de faiblesses supposées et de peur du futur. Est-il légitime d'avancer l'hypothèse que cet état de constante agitation intérieure fut le prix à payer pour une créativité débordante et solitaire ? Quoi qu'il en soit, un fait est certain : en le suivant dans les vastes espaces ouverts par l'imagination, on a souvent l'impression que le rêveur l'emporte sur le cinéaste. Ses inventions oniriques confirment que l'omnipotence du fabriquant d'images fut parfois freinée par les limitations de la scéno-technique ; et que la pensée fellinienne courant plus vite nous indique des objectifs qui vont plus loin que son cinéma, pourtant immense. »

1 Enzo De Castro, *Fellini in cento pagine*, Rome-L'Aquila, Edizioni dell'Oleandro, 2003.

Traduction française dans *Positif*, n° 507, mai 2003.

2 *Il Tirreno*, journal de l'Emilie-Romagne, 24-25 juin 2006.

Federico Fellini, *Il libro dei sogni* (a cura di Tullio Kezich e Vittorio Boarini con una testimonianza di Vincenzo Mollica), Milan, Rizzoli, 2007, 536 p. Traduction française, *Le Livre de mes rêves*, Paris, Flammarion, 2007.

Cinema All the Time: An Anthology of Czech Film Theory and Criticism, 1908-1939

Jan-Christopher Horak

Publications

Publications

Publicaciones

La présente anthologie de textes théoriques sur le cinéma prolonge en quelque sorte la célèbre série de projections organisée par l'Anthology Film Archive de New York il y a quelques années et celle, plus récente, du Brooklyn Academy of Music / BAM Cinématek. Si l'on en croit ses responsables, le projet est de fait vieux de quelque trente ans : il était temps qu'il voit le jour!

Aux États-Unis, les ouvrages théoriques sur le cinéma ont été principalement anglo-américains et français, quelquefois allemands et soviétiques, alors que les textes d'auteurs tchèques, polonais, espagnols, italiens ou japonais n'ont jamais été traduits, donc jamais lus – tant pis pour les nuances que ces apports apportent au corpus du discours théorique sur le cinéma. Ainsi, alors qu'on connaît bien l'apport de Roman Jakobson et des autres structuralistes tchèques aux études littéraires, on sait peu de choses de l'implication du Cercle linguistique de Prague avec ce nouveau moyen d'expression qu'était le cinéma. Or le présent recueil place Prague au centre des débats théoriques sur le cinéma, parfois même en avance sur Paris, Berlin ou Moscou. Ainsi en est-il de l'essai de 1908 de Vaclav Tille « Kinema », peut-être le plus ancien texte de cette nature de l'histoire du cinéma, avant Cannudo (1911) et Linsay (1915).

L'anthologie s'ouvre sur un excellent

Czech modernist cinema is once again *au courant*, what with BAM's "Czech Modernism" season on tour around the U.S. since late 2006. That exhibition reprised a film series (with several additions), first organized by Anthology Film Archives and the Czech National Film Archive in 1990, which also traveled to numerous archives and cinémathèques in the United States and Canada. Anthology's series included Gustav Machaty's masterpieces *From Saturday to Sunday* (1931) and *Ecstasy* (1934), the latter introducing Hedy Lamarr to the world; Ottokar Vavra's devastating *Virginity* (1937), with Lida Baarova, Joseph Goebbels' one-time mistress; Alfred Radok's post-war Holocaust film, *The Distant Journey* (1948); and Alexander Hammid's avant-garde short, *Aimless Walk* (1930), among others. Like *Heave Ho!* (1934), directed by Martin Frič and starring the comedy duo of Jiří Voskovec and Jan Werich, Czech Modernism, as it manifested itself in art, theatre, and film, was a particularly national mixture of surrealism, social commentary, and tragicomedy, so that reviewers have been justifiably enthusiastic about discovering pre-World War II Czech cinema.

The present anthology of Czech film theoretical writing, *Cinema All the Time: Czech Film Theory and Criticism, 1908-1939*, complements Anthology Film Archive's ground-breaking film historical series, as well as BAM's, roughly covering the same chronology, which is no surprise, since at one point an earlier version of the present book was supposed to be published by Jonas Mekas to accompany the series. Indeed, according to editors Jaroslav Anděl and Petr Szczepanik, the project's genesis goes back 30 years, to Anděl's first selection for an unpublished Czech-language volume, but the present edition, published simultaneously in Czech and English versions, came together under the guidance of Szczepanik. It is none too soon.

Classic film theory in the United States has been dominated by Anglo-American and French theorists, with a smattering of German and Soviet studies, while Czech, Polish, Spanish, Italian, or Japanese film theoretical works have remained untranslated and unread. As a result, our view of international film theory's rich discourse has been robbed of its nuances, constructing instead a limited canon of interlocking film theories. Small wonder that countries with difficult languages or landlocked geographies, like the Czech Republic, have gotten lost on the map of classic and modern film theory. While literary theorists are familiar with the work of Roman Jakobson and other Czech structuralists, little is known of the Prague Linguistic Circle's engagement with the new medium of film. This anthology of film theoretical writings not only reveals the extent of engagement by Czech linguists, but places Prague firmly at the center of film theoretical debates, roughly equal distances

survol contextualisant les divers écrits ici rassemblés, notant par exemple qu'au moment où Tille publie son essai, il n'y a pas vraiment de production cinématographique dans son pays, mais qu'on peut y voir beaucoup de films français et américains. Après 1918 et la création de la première république tchécoslovaque, apparaît un nouveau paysage théorique influencé par divers courants européens : Karel Teige et Jiri Voskovec en sont de bons exemples. La projection du *Potemkin* d'Eisenstein en 1926 suscita la création d'un mouvement critique de gauche, alors que les années 30 virent l'École linguistique de Prague, avec Jakobson et Mukarovsky notamment, s'intéresser au jeu des acteurs et aux rapports son-image. Entretemps, Alexander Hackenschmied inventait le terme « cinéma indépendant » pour désigner les films qui par leur forme échappaient au cinéma courant – un terme que Jonas Mekas reprendra quelque trente ans plus tard.

L'ouvrage comprend trente-trois essais regroupés en cinq sections plus ou moins chronologiques; c'est néanmoins l'approche théorique, davantage que la chronologie, qui préside à l'organisation des textes, du cubisme au poétisme, en passant par le surréalisme, le formalisme et le structuralisme. Les essais de Frantisek Langer, de Jan Mukarovsky (annonçant Deleuze) et de Roman Jakobson sont particulièrement impressionnants. Enfin, deux des auteurs soulèvent la question des archives du film.

Excellamment traduit du tchèque et de l'allemand par Kevin B. Johnson, le livre abonde en précieuses notes en bas de pages, essentielles pour comprendre certains termes utilisés à l'époque et identifier certains noms.

geographically from Paris, Moscow, and Berlin, yet often pre-dating the more famous writings in those capitals.

A case in point is Václav Tille's 1908 essay "Kinéma", which in terms of its theoretical ambitions and coherence, as the editors note (p.26), constitutes the oldest such text in the history of cinema, predating both Ricciotto Canudo (1911) and Vachel Lindsay (1915).¹ Tille's piece, which demarcates an aesthetic of vision, begins with Malaysian shadow plays, progresses to the *laterna magica* and photography, and ends with cinema. Noting that a film spectator is always aware of viewing a copy of reality, Tille goes on to comment that the image is not limited to the frame, but rather exists beyond the image, as if "observing life through a rectangular opening." (p. 82) However, Tille was no knee-jerk realist, since he also discusses the ability of Chinese shadow plays "to overcome the laws of the real world and realize human dreams thanks to the technology of visual representation." (p. 75) Accordingly, Tille is far from enamored with the French *film d'art* movement, its theatrical settings and stagnant *mise en scène*, preferring instead criminal and detective stories, "livened up with the use of diverse modern inventions rather than old-fashioned sentimentality." (p. 85) It took film historians approximately 80 years to catch up with this point of view, if we consider recent work on modernity, urbanization, transportation, and cinema.

The anthology begins with an excellent overview by the editors, "Czech Film Thought: An Introduction," which contextualizes the writings of the film theorists to follow, noting, for example, that Tille was writing at a time when native filmmaking in Czech lands was virtually non-existent, yet permanent cinemas, the first movie palaces, and a sophisticated film distribution network for French and American films was emerging in the Austrian Empire. The period after 1918 and the founding of the first Czechoslovak Republic saw the development of a very diverse film theoretical landscape, influenced by various European art *isms*. The poetist writing of Karel Teige, for example, in "Photo, Cinema, Film," predated similar constructivist efforts to define a "new vision" by László Moholy-Nagy, but also championed avant-garde cinema, while Jiří Voskovec's work demonstrated his reading of Louis Delluc and the French concept of *photogénie*. By the late 1920s, after Eisenstein's *Battleship Potemkin* had premiered in the country in 1926, a group of Leftist-leaning critics had begun to demand more social content and political responsibility in film production, a demand that only grew with the advent of the worldwide Depression. In the 1930s the Prague Linguistic school, particularly Jan Mukařovský and Roman Jakobson, began analyzing film acting, temporal relations in film, and the relationship of image and sound. Meanwhile, Alexander Hackenschmied (to become Maya Deren's husband A. Hammid in the 1940s) coined the term "independent cinema" to connote all those film forms beyond the commercial mainstream, more than 30 years before Jonas Mekas took up the concept.

.....
1 Ricciotto Canudo, "Naissance d'un sixième art," (1911), reprinted in: Richard Abel (ed.), *French Film Theory and Criticism: A History/Anthology, 1907-1939, Vol. 1* (Princeton: Princeton University Press, 1993), pp. 56-66; Vachel Lindsay, *The Art of the Moving Picture* (New York: Macmillan, 1915; revised edition, Macmillan, 1922; New York: Liveright, 1992, reprint of 1970 facsimile reprint 1922 edition, with introduction by Stanley Kauffmann)

Esta antología de textos teóricos sobre el cine continúa de alguna manera la célebre serie de proyecciones organizada hace algunos años por el Anthology Film Archive de New York y la más reciente de la Brooklyn Academy of Music / BAM Cinémathèque. Sus responsables afirman que el proyecto ha añejado unos treinta años. Era hora pues que fuera de dominio público.

En Estados Unidos, las obras teóricas sobre el cine han sido sobre todo angloamericanas y francesas, esporádicamente alemanas o soviéticas, mientras que nunca se han traducido textos de autores checos, polacos, italianos o japoneses y, por lo tanto, no han sido leídos. En este sentido, hasta ahora no ha sido posible acceder a los matices que aportan al corpus del discurso teórico sobre el cine. Si bien se conoce mucho sobre el aporte de Roman Jakobson y los demás estructuralistas checos a los estudios literarios, no se sabe casi nada de la contribución del Círculo lingüístico de Praga sobre ese nuevo medio expresivo que era el cine. Esta antología coloca a Praga en el centro de las discusiones teóricas sobre el cine, a veces anticipando a París, Berlín o Moscú, como sucede, por ejemplo con el ensayo *Kinema* de Vaclav Tille (1908), quizá la primera obra de su tipo en la historia del cine, antes de Cannudo (1911) y Linsay (1915).

La antología se abre con una excelente panorámica, que contextualiza los escritos reunidos, y nota, por ejemplo, que Tille publica su ensayo en un momento en el que en su país aún no hay una verdadera producción cinematográfica, aunque ya se puedan ver muchas películas francesas y estadounidenses. Después de 1918, con la creación de la primera república checoslovaca, surge un nuevo panorama teórico, influenciado por varias corrientes europeas, bien ejemplificado por Karel Teige y Jiri Voskovec. La proyección del *Acorazado Potemkin* de Eisenstein en 1926 suscitó la creación de un movimiento crítico de izquierda; a su vez, en los años 30, la Escuela lingüística de Praga, en especial con Jakobson y Mukarovsky, se interesó por el papel de los actores y la relación sonido-imagen. Mientras tanto, Alexander Hackenschmied acuñaba la expresión

The original 33 essays that follow are divided into 5 roughly chronological sections, although the editors stress that theoretical p.o.v. rather than chronology is the operative criteria, as the anthology moves from Cubism to Poetism to Surrealism, Formalism, and Structuralism. While some of the names, like Karel Čapek, Vítězslav Nezval, and Jan Kučera, may be known to literature and art specialists, most of the writers will be unfamiliar to English-speaking readers. Nevertheless, there are numerous gems to be mined here, of which I will mention only four. František Langer's "Cinema All the Time" (1913), from which the Anthology takes its title, discusses the role of writers, directors, and actors in the process of cinematic creation, but seems most prescient in its discussion of the spectator, noting that unlike other more traditional arts, the spectator takes a privileged role in the cinema, which is *a priori* democratic and popular. Langer hypothesizes that the spectator in cinema must be an active participant in the work, not just a passive consumer, because the cinema is an event observed by a viewer who can potentially identify with the proceedings: "... he (the spectator) sees a piece of himself, he analyzes and objectifies himself, albeit only physically, but he does recognize *himself*, and this is a tremendous expansion of his life consciousness." (p. 97) Given the fact that most classical film theories until the 1970s were proscriptive, with ne'er a thought about the reception of the spectator, Langer's comments are truly remarkable.

Given the contemporary infatuation of film academics with Gilles Deleuze, it is equally striking to find some of his theoretical concepts articulated by Jan Mukařovský in his essay "Time in Film" (1933). Mukařovský begins by comparing various levels of temporal perception in literature, drama, and film, including the time of the action and the time perceived by the spectator. In theatre, according to the author, action time and time experienced by the perceiving subject is parallel. In literature, the two levels are completely detached, while cinema vacillates between real action and narrative time. Film can present action in real time, but it can also condense time or present two actions that occur simultaneously in time, so that filmic time is much more complex than narrative or dramatic time: "... in film there is a triple temporal flow: the action elapsing in the past, the time of the image flowing in the present, and the perceiving subject's time parallel to the latter." (p. 267) Mukařovský calls this relationship "image-time". But is this not also a Deleuzian "Time-Image", an image whose meaning cannot be articulated by the audience, merely perceived as a sensation?

Taking a view contrary to the many theorists who decried the introduction of sound films as the end of the perfect art of silent cinema, Roman Jakobson's "Is the Film in Decline?" (1932) argues that silence was not a structural principle of film, as many theorists had hastily assumed. Instead, Jakobson sees the jettisoning of silent film intertitles as a plus, since the filmic experience becomes much less fragmented. The introduction of speech and music as auditory objects parallels that of the image as a visual object, so that a whole new set of relationships between shots, between a shot and speech, between a scene and music, etc., can be established, without interrupting the narrative flow. According to Jakobson, the increasing emphasis on narrative led to a

«cine independiente» para designar las películas de formatos distintos al del cine corriente, que será retomada por Jonas Mekas unos treinta años más tarde.

La antología comprende treinta y tres ensayos repartidos en cinco secciones más o menos cronológicas; sin embargo, lo que define la organización de los textos, más que la cronología, es el acercamiento teórico, del cubismo al poetismo, pasando por el surrealismo, el formalismo y el estructuralismo. Los ensayos de Frantisek Langer, Jan Mukarovsky (que anticipa a Deleuze) y Roman Jakobson son particularmente interesantes. Por último, dos autores plantean la cuestión de los archivos fílmicos.

El libro, traducido de manera excelente del checo y el alemán por Kevin B. Johnson, abunda en valiosas notas al pie de página, esenciales para comprender algunos términos utilizados en la época e identificar nombres.

greater degree of experimentation and a movement away from the use of visual metaphor so present in silent cinema.

Finally, I was struck by the fact that at least two theorists remark on the importance of the film archive, if only indirectly, by noting the losses experienced by film history, even at this early date. Hackenschmied in "Independent Cinema – A World Movement" (1930) writes that at present it would be impossible to compose a world film history, because of a lack of sources: "If someone nowadays intended to provide a thorough account, he would have to view all of the important films, which is impossible because they no longer exist or are inaccessible." (p. 216) Likewise, Jakobson in the above-mentioned essay writes: "The first decades of the cinema have already become an 'age of fragments'." (p. 270) Clearly, as the founding of film archives in France, Britain, Germany, and New York in the 1930s demonstrated, cinephiles were intensely aware of the losses that had already occurred by the beginning of that decade.

The translations from original German and Czech texts by Kevin B. Johnson are uniformly excellent and very readable, without a hint of foreign syntax. The editors have also included extensive footnotes to identify terms and individuals who might not be familiar to contemporary readers or who were misspelled by the original authors, going to great lengths to research obscure names. I found only one mistake, namely a "fat comedian" named "Bumry" was misidentified as Fatty Arbuckle, when it seems more likely – given the 1913 publication date – to be Vitagraph's John Bunny. This anthology is a must-read for anyone interested in the history of film and film theory.

Jaroslav Anděl and Petr Szczepanik (eds.), *Cinema All the Time: An Anthology of Czech Film Theory and Criticism, 1908-1939*, Michigan Slavic Publications, Ann Arbor, 2008; published in cooperation with the National Film Archive, Prague. Michigan Slavic Materials #54, 315 pp., paperback, \$28. ISBN 978-0-930042-99-8

Caméras en lutte en Mai 68. « Par ailleurs le cinéma est une arme... »

Michelle Aubert

Publications

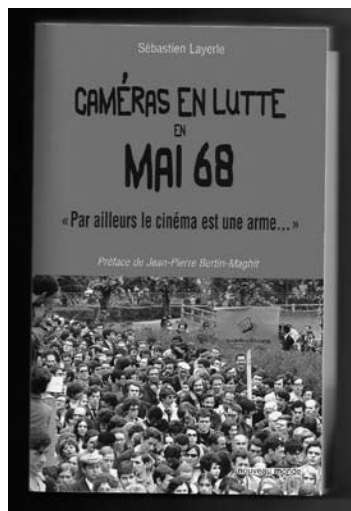
Publications

Publicaciones

Based on a doctoral thesis, this book stands out among the mass of books and audiovisual productions issued during the 40th anniversary celebrations of May 68 because it is a reference work for the history of social purpose films and those of May 68 in particular.

The first two chapters read like a novel: the first relates the events leading up to May 68, in particular, the Langlois affair as seen from the viewpoint of Laurent Mannoni in *L'Histoire de la Cinémathèque française*. Sébastien Layerle presents the various figures who played a part and recounts hour by hour the political events and the actions. The second chapter describes the distribution of the films across France up to the end of the 1970s. The epilogue relates details and the methods of distribution at festivals and other exhibitions, as well as more recent related films.

The second part contains "Annexes," extensive texts that relate to the first chapters. There is a list of sources and bibliography, and a catalogue of extensively annotated films with credits and transcriptions of



Cet ouvrage se distingue de la masse de livres et de productions audiovisuelles diffusés au cours des célébrations du 40^e anniversaire de Mai 68, en ce qu'il constitue l'ouvrage de référence pour tous ceux qui s'intéressent à l'histoire des cinémas engagés et à celui de Mai 68 en particulier.

Conçu à partir d'une recherche pour une thèse de doctorat, ce livre est le résultat d'un travail longuement mûri tant du point de vue politique et social que de la forme et du style.

Les deux premiers chapitres se lisent d'un trait comme un roman. Le premier relate les « positionnements

historiques » qui ont précédé Mai 68 et particulièrement l'affaire Langlois à la Cinémathèque française mais vu sous un angle complémentaire de Laurent Mannoni dans « Histoire de la Cinémathèque française ». Sébastien Layerle présente à tour de rôle les « profils et pratiques militantes » des « professionnels engagés », de « l'opérateur témoin » et des « militants syndicaux et ouvriers cinéastes ». Il rend compte, heures par heures, des événements politiques qui ont favorisé l'éclosion de ces productions créatives singulières que sont les films de Mai 68. C'est-à-dire la mise en place des Etats Généraux du Cinéma, l'annulation du Festival de Cannes, le désintéressement de la majorité des cinéastes professionnels, la mise en marche du mouvement ouvrier et enfin l'engagement de divers groupe de cinéastes qui filment les grèves dans différentes régions de France et initient les ouvriers à l'utilisation de la caméra et au filmage.

Le deuxième chapitre, tout aussi passionnant, s'intitule « Temps de tournage, temps du montage ». Il décrit l'organisation et le déroulement des « Pratiques et Cadres de Diffusion » des films à travers la France jusqu'à la fin des années 70.

L'épilogue donne des précisions sur les modes de diffusion et de lectures des films de Mai 68 lors de festivals, de colloques et autres manifestations. Enfin, la production de films récents réalisés dans le prolongement de certains films de Mai 68 termine cette partie narrative de l'ouvrage.

La seconde partie est introduite par les « Annexes » avec les reproductions in extenso, des textes et des communiqués, des tracts, des lettres, des

commentaries and with data on the location and condition of the materials.

This brief period of cinema is awarded a publication worthy of its social and political importance.

Este volumen, basado en una tesis doctoral, destaca entre los libros y audiovisuales producidos en conmemoración de los 40 años de Mayo del 68, porque se convierte en obra de referencia para la historia del cine social, en especial de las películas de Mayo del 68.

Los primeros dos capítulos se leen como una novela: el primero relata los acontecimientos que precedieron Mayo del 68, en especial, el caso Langlois, desde el punto de vista de Laurent Mannoni en *L'Histoire de la Cinémathèque française*. Sébastien Layerle presenta a los protagonistas y narra hora tras hora los acontecimientos y las iniciativas políticas. El segundo capítulo describe la difusión de las películas en Francia hasta los últimos años 70. El epílogo se refiere a la manera en que fueron distribuidas en los festivales y otras circunstancias y en películas más recientes vinculadas con Mayo del 68.

La segunda parte contiene anexos que ofrecen textos largos relacionados con los primeros capítulos, una lista de fuentes y bibliografía y un catálogo de películas, con notas abundantes sobre los créditos, transcripciones de comentarios y datos sobre la ubicación y disponibilidad de los materiales.

A esta breve fase de la historia del cine se le ha dedicado, pues, una obra digna de su importancia social y política.

affichettes. Cet ensemble donne au lecteur le moyen de croiser ces sources avec le récit des deux premiers chapitres.

La section « Sources et bibliographie » contient des archives écrites et la transcription des témoignages et entretiens réalisés par l'auteur auprès de cinéastes (qui n'étaient pas exprimés publiquement jusqu'alors mais il a su gagner la confiance) suit une bibliographie générale et la liste des « Sources audiovisuelles » consultées à partir d'organismes publics et privés en France et en Europe.

La « Base Catalographique, 1968-1970 » avec son avant-propos est particulièrement riche. Elle fournit outre le générique officiel ou officieux des films, la transcription des commentaires lorsqu'ils existent, des informations et des précisions sur l'état des copies, la complétude d'éléments stockés et retrouvés dans les différents lieux et pour les films de montage, les sources d'extraits et de filmage utilisés.

Rappelons enfin qu'une liste aussi complète de ces corpus disparates constitués de films professionnels, de rushes, de tracts et de films d'amateurs n'existait pas jusqu'alors. La cohérence historique de ces films est respectée avec le choix d'un premier classement par pôle d'activité et de production qui regroupe ensuite les comités et collectifs actifs dans ces pôles qui comprend également un pôle de films professionnels et non professionnels.

Des index par nom de personne citée, par titre de film et un glossaire des sigles complètent cet ouvrage.

Cette brève période du cinéma dont l'influence est encore prégnante dans la production d'aujourd'hui est enfin couronnée d'une publication digne de son importance politique et sociale.

Sébastien Layerle, *Caméras en Lutte en Mai 68. "Par ailleurs le cinéma est une arme..."* Éditions Nouveau Monde, 2008. 635 pages.

Clearance & Copyright: Everything You Need to Know for Film and Television

Patrick Loughney

Publications

Publications

Publicaciones

Les questions relatives aux droits d'auteurs et à l'accès aux films et aux matériaux audiovisuels sont parmi les plus fréquentes et les plus insolubles que rencontrent les archivistes, les bibliothécaires et les responsables de la programmation des archives du film. Rares sont les outils susceptibles d'aider les archivistes, aussi bien que les usagers, à trouver leur chemin dans la jungle des systèmes de droits d'auteurs et de dépôt légal. C'est la grande vertu de l'ouvrage ici recensé à l'occasion de sa troisième édition pour laquelle les auteurs ont mis à jour leur chapitre sur le « fair use » et ajouté des chapitres sur les marques et les logos.

L'ouvrage, qui s'articule autour de la situation américaine, s'adresse principalement aux cinéastes indépendants et à tous ceux qui travaillent à obtenir les droits aux fins d'édition ou de production audiovisuelle. Mais les informations qu'on y trouve sont néanmoins suffisamment vastes pour être utiles également aux archivistes et aux chercheurs. Il s'agit d'un ouvrage pratique, écrit dans une langue claire d'où est banni le jargon légaliste et qui fourmille en exemples concrets. Chaudement recommandé.

FIAF member archives have been collecting and preserving movies and related audiovisual materials for over 75 years. In addition to preserving and making publicly available the physical record of motion picture history, by default FIAF archives have also collectively created a cumulative international historical record of intellectual property ownership dating to the 19th century. Because of this unique concentration of expertise in the preservation of artifacts and information, FIAF archives find themselves increasingly in the role of mediators between rights-owners and the great variety of interested users among the general public. Generally speaking, the most persistent and intractable problems dealt with by archivists, librarians, programmers, curators, and others who deal with motion picture and audiovisual materials are those relating to questions of access and copyright ownership.

Too few resources exist to guide both archivists and the general public on either the basics of the worlds' major copyright and legal deposit systems or their rights and responsibilities with regard to gaining legitimate access to copyright-protected motion pictures and related materials. Unfortunately this situation will continue as long as lawmakers in the U.S. and Europe continue the trend of extending historic terms of copyright protection, and avoid implementing much-needed copyright law reforms that clearly define limited public "fair use" rights to protected films and other audiovisual formats.

A recent hopeful ray of light into the darkness of copyright chaos is the 3rd edition of Michael C. Donaldson's *Clearance & Copyright: Everything You Need to Know for Film and Television*, published in 2008 with an expanded chapter on "fair use" and new chapters on international copyright, trademarks, and corporate logos. It is important to note that *Clearance & Copyright* was written mainly for independent filmmakers and for those engaged in "rights clearances" for publishers and media producers. However, there is much in this volume that will be of great use to film and media archivists, scholars, researchers, and anyone else concerned with collecting, studying, and interpreting the content of audiovisual media produced since the 19th century.

The chief virtues of this book are that it is practical and clearly written. It succeeds by avoiding "legalese", explaining complex ideas in layman's language and incorporating well-chosen illustrative examples. The book's 500 pages are divided into main sections with headings oriented primarily to independent and documentary filmmakers, e.g., (1) A Stroll Through Copyright Law, (2) Getting a Completed Script, (3) Principal Photography, and (4) Post Production. However, film archivists and researchers will find very illuminating subsections throughout on such topics as fair use and film clips, public domain, orphan works, clearing music rights and film clips, moral rights and film resources on the

Entre las cuestiones más frecuentes y más espinosas que deben enfrentar los archiveros, los bibliotecarios y los responsables de programación de los archivos filmicos se encuentran las relacionadas con los derechos de autor y el acceso a las películas y los materiales audiovisuales. Son escasos los instrumentos que puedan ayudar a archiveros y usuarios a encontrar un camino en la jungla de los sistemas de derechos de autor y de depósito legal. Es uno de los grandes méritos de la obra que reseñamos aquí, cuya tercera edición contiene una puesta a día del capítulo sobre el «fair use» y agrega otros sobre las marcas y los logos.

El trabajo, que gira sobre todo la situación estadounidense, se dirige en primer lugar a los cineastas independientes y a todos aquellos que obran para adquirir derechos con vistas a una edición o una producción audiovisual. Sin embargo, por su amplitud, las informaciones que proporciona también pueden ser útiles a archiveros e investigadores. Se trata de una obra práctica, escrita con lenguaje claro, que evita la jerga legal y abunda en ejemplos concretos. Vivamente recomendable.

Internet. An appended glossary of terms also contains useful definitions to the insider terms of the world of film and TV production.

The chapter on “Errors and Omissions Insurance” will be of particular interest to film archives for its explanation of the author’s leadership in negotiating, on behalf of the International Documentary Association, a fair use endorsement to production insurance policies. Quoting the author (p. 365), “Now filmmakers who use copyrighted materials pursuant to the doctrine of fair use are able to obtain insurance coverage for any copyright infringement claims that may arise from their use of the materials, provided that they obtain an opinion letter from an approved clearance attorney.” A list of approved attorneys and their contact information is duly listed. Though not directly relevant to solving the access issues of film archives at this time, Donaldson’s development of a strategy for obtaining insurance to protect the fair use interests of documentary filmmakers demonstrates that positive changes in the general realm of copyright matters are taking place. The fact that Donaldson was able to find a way to make life easier for documentary filmmakers with regard to the use of copyright-protected film materials should give hope to film archivists that a similar breakthrough can be developed for the world of FIAF archives. Because of these nuggets of common-sense information, I strongly recommend this book for every film and media archive and library with responsibilities for preserving or providing public access to American-produced movies and audiovisual media.

Michael C. Donaldson, *Clearance & Copyright: Everything You Need to Know for Film and Television*, Los Angeles, Silman-James Press, 3rd edition, revised and updated, 2008. 507 pp., paperback, \$29.95. ISBN: 978-1879505988

As Cidades e os filmes. Uma biografia de Rino Lupo

Malte Hagener

Publications

Publications

Publicaciones

Rino Lupo, né à Rome le 15 février 1884, fut un cinéaste « transcontinental » avant la lettre, ayant réalisé des films dans pas moins de six pays européens entre 1911 et 1934.

D'abord acteur en France, chez Gaumont (à l'invitation de Louis Feuillade, prétendra-t-il plus tard), puis assistant de Léonce Perret, il s'installe ensuite en Allemagne où il réalisa un film remarquable sur la Première Guerre Mondiale en 1915. Parti pour le Danemark cette même année, il y dirige la célèbre Adorée Villanay, puis s'installe en Russie pré-révolutionnaire où il signe quinze films pour Biofilm et Khanzhonkov. Puis vint la Pologne en 1919 (deux films, une revue et une école de cinéma) et enfin le Portugal, de 1921 à 1931, d'où le travail de recherche et le livre de notre collègue de la Cinemateca portuguesa Tiago Baptista.

Avec les français Roger Lion, Maurice Mariaud et Georges Pallu, Lupo est considéré comme l'une des figures fondatrices du cinéma portugais de cette décennie, y ayant réalisé sept longs métrages et plusieurs courts métrages – dont trois des classiques de cette période : *Mulheres da Beira* (1922), *Os Lobos* (1923) et *Fatima Milagrosa* (1928).

Non seulement le livre de Baptista est-il une biographie étonnante, c'est également une réflexion sur la notion de cinéma national à une époque où les premières écoles nationales apparaissaient en Europe. À travers l'histoire de Rino Lupo, c'est aussi une période de grands changements qui

If one considers recent authoritative textbooks on U.S. cinema (Toby Miller et al., *Global Hollywood*, 2nd edition, 2004; Richard Maltby, *Hollywood Cinema*, 2003), and takes into account earlier studies such as Ruth Vasey's *The World According to Hollywood* (1997) and Kristin Thompson's *Exporting Entertainment* (1986), it is a truism that Hollywood has always been in production and distribution already transnational, if not even global. If one looks at European cinema in comparison, it remains firmly entrenched within received notions of film history circumscribed by language, culture, and nation: German expressionism, French impressionism, Soviet constructivism, followed (after World War II) by the nationally defined new waves: Neorealismo, Nouvelle Vague, Cinema Novo, Neuer Deutscher Film. Only after 1989 does European cinema gain a transnational dimension (thanks largely to migration and co-productions fueled by EU money), if one believes the canonical story still popular across institutions both academic and archival.

Seen from this perspective, Tiago Baptista's fascinating biography of Rino Lupo is far more than a rescue mission for an individual forgotten by film history, as it will hopefully signal a paradigm shift in the study of European cinema, and stand as an ideal model for many years to come. Baptista had the advantage of coming across a biography so fascinating that one sometimes wonders if it is not an invention, because it fits almost too perfectly into the problem sketched above. Of course, Lupo is every bit as real as Baptista's research is thorough and sharp, even though the zigzagging path of this Italian-born globetrotter still leaves some blanks to be filled in. In a way, he was the Zelig or Forrest Gump of a formative period in European film history, yet as an individual he always came too early or too late, if not being in rather marginal(ised) places such as Portugal or Poland.

Who was Rino Lupo? Born on 15 February 1884 in Rome, Lupo was active in filmmaking in at least 6 European countries. One could reasonably claim that he was so prolific and migratory that he transcended all boundaries and categories, therefore falling through the roster of established and canonized knowledge. He started filmmaking with French Gaumont in 1911 as an actor (having been signed, as he later claimed, by Louis Feuillade), and quickly moved up to become an assistant to Léonce Perret, working in various functions on at least 10 films in a period of barely more than a year. By May 1913 he was already in Berlin, where he made a remarkable film during and about World War I (*Wenn Völker streiten*, 1915), before moving on in 1915 to Denmark, where he directed one film with legendary dancer Adorée Villany. Lupo's manic pace of migration did not slacken: in 1916 he could be found in pre-revolutionary Russia, where he made 15 films for Biofilm and Khanzhonkov. His next stop, in 1919, was Poland, where he directed 2 films, starred in (probably) 2 more, ran a film journal, and founded a film school, before journeying to the other end of

est évoquée : le passage du court au long métrage, la découverte du cinéma comme outil de propagande nationale (avec l'assaut du cinéma américain au lendemain de la guerre de 14-18), l'apparition des genres, la construction des palaces, l'apparition du son, etc.

Cet ouvrage exceptionnel suscite pourtant un regret : il n'existe qu'en langue portugaise, une langue peu lue en Europe. D'où un souhait : vivement une traduction en anglais et/ou en français pour que le nom de Rino Lupo soit mieux connu et que les pistes de recherche ouvertes par Tiago Baptista suscitent tout l'intérêt qu'elles méritent.

Rino Lupo, nacido en Roma el 15 de febrero de 1884, fue un precursor del un cineasta transcontinental, que realizó películas en por lo menos seis países europeos entre 1911 y 1934.

Primero fue actor en Francia para Gaumont (invitado por Louis Feuillade, según sus propias afirmaciones), luego asistente de Léonce Perret, poco después se afincó en Alemania, donde realiza en 1915 una notable película sobre la Primera Guerra Mundial. Ese mismo año parte hacia Dinamarca, donde dirige a la célebre Adorée Villanay, para luego trasladarse a la Rusia prerrevolucionaria y realizar quince películas para Biofilm y Khanzhonkov. Luego trabaja en Polonia, en 1919 (dos películas, una revista y una escuela de cine) y, por último, de 1921 a 1931, en Portugal, lo cual explica la investigación y el libro de nuestro colega Tiago Baptista de la Cinemateca portuguesa.

Junto con los franceses Roger Lion, Maurice Mariaud y Georges Pallu, Lupo es considerado uno de los máximos protagonistas del cine portugués de esa década. Realizó en Portugal siete largometrajes y varios cortometrajes, entre ellos, tres clásicos del periodo: *Mulheres da Beira* (1922), *Os Lobos* (1923) y *Fatima Milagrosa* (1928).

El libro de Baptista no es sólo una biografía asombrosa, sino, al mismo tiempo, una reflexión sobre la noción de cine nacional en una época en la que comienzan a aparecer las escuelas nacionales de cine en Europa. Derafortunadamente, esta obra excepcional existe sólo en portugués.

Europe. From 1921 to 1931 Lupo worked in Portugal, directing 7 long and several short films, among them such acclaimed classics of Portuguese silent cinema as *Mulheres da Beira* (1922), *Os Lobos* (1923), and *Fatima Milagrosa* (1928). It is on the strength of this 10-year stint in Portugal that Baptista, who works at the Cinemateca Portuguesa, developed an interest in Lupo as one of the formative figures of this decade of Portuguese cinema, alongside a number of French directors (Roger Lion, Maurice Mariaud, Georges Pallu). Logically, this period – probably the most stable in Lupo's career – occupies the major part of the book. With the introduction of sound, Lupo's star was waning; he returned to his earlier globetrotting style, and worked briefly in Paris, Berlin, and Rome, before dying prematurely of pneumonia in 1934, even though the exact circumstances remain unclear to this day.

Baptista's remarkable book is not so much a case for a forgotten European *auteur*, even though one could read it that way as one gets to know key concerns (female protagonists), preferred production technologies (improvisation and working with non-professional actors), and stylistic flourishes (outdoor scenes as allegories of inner dispositions) that return time and again over Lupo's career of 20-plus years. I would rather see the book as revolving around a number of problems regarding the notion of national cinema at a formative time when the first national schools emerged in Europe, but focused through the perspective of an individual. Lupo always came too early or too late: his first stint in Germany was before the celebrated phase from 1919 to the late 1920s, his second was just before the Nazis came to power. His short stay in Denmark was when the important contribution of Nordisk to European cinema had already been made, while in Russia he left before the revolutionary cinema came into existence. Put briefly: the main concern, then, is rather how a number of transformations of cinema (culture) played themselves out in a single biography: the transition from shorts to features and the shift from programmes to fixed schedules, the discovery of cinema as a means of national propaganda and the aftermath of World War I with the onslaught of American films, the development of genres and different shooting styles, the period of huge film palaces, and finally the coming of sound, just to mention the most important aspects of the book. In this respect Lupo is rather incidental, as the book traces these transformations across different national boundaries.

The only sour note, if I may call it that, is that Baptista's study is only available in Portuguese, a language unfortunately not widely read across Europe. One hopes for an English or a French edition, so that this forgotten figure of film history can be reinstated to his rightful position, and that research avenues are opened to phenomena transcending national and stylistic schools. I am convinced that there are more cases of such marginalised outsiders who remain under the radar with a couple of films made here or there in various countries – directors such as Carmine Gallone or Max Nosseck come to mind, but there surely must be more such cases of filmmakers whom most of us have never heard of. In effect, one is tempted to echo Jean-Luc Godard's battle cry: Find one, two, many Rino Lupos in the heart of the European film industry!

Tiago Baptista, *As Cidades e os filmes. Uma biografia de Rino Lupo*, Cinemateca Portuguesa / Museu do Cinema, Lisbon, 2008. 313 pp., 95 ill., €25. ISBN 978-972-619-248-0

Addressing the Nation and We Live in Two Worlds (The GPO Film Unit Collection)

Geoff Brown

DVDs

Après la publication au printemps 2008 de *Land of Promise*, un coffret de quatre dvd's résumant vingt ans de documentaire britannique (voir *Journal of Film Preservation*, no 77-78), et les deux premiers volumes maintenant disponibles des trois coffrets consacrés à la production du GPO Film Unit, on ne peut que se réjouir du travail entrepris par le BFI vis-à-vis le patrimoine cinématographique britannique.

La production du GPO, associée pour les historiens et les archivistes aux noms de Grierson et Cavalcanti, ses principaux animateurs, a toujours bénéficié d'une réputation internationale enviable. Et aussi ténus puissent avoir été vos liens avec la poste britannique, vous avez sans doute vu *Night Mail* et *Coal Face*, *The Song of Ceylon* et *A Colour Box*, et vous connaissez les noms de Basil Wright, Len Lye et Stuart Legg.

Chaque coffret contient deux dvd's élégamment présentés avec livrets d'accompagnement qui font bon usage des publicités de l'époque. Le volume 1 contient 16 films produits entre 1932 et 1935 par les rescapés de l'équipe Grierson du défunt Empire Marketing Board. Le second coffret, hétéroclite à souhait, couvre la période 1936-1938, alors que le volume 3, qui paraîtra sous peu, couvrira les années de guerre, quand sous le nom de Crown Film Unit, l'équipe assumera le rôle de propagandiste officiel.

Comme en témoignent éloquentement les deux premiers coffrets, tous les styles, toutes les approches, pouvaient se retrouver dans un film du GPO : petites histoires où domine l'élément humain, informations factuelles, cinéma expérimental, etc. Et les films



Love on the Wing, Norman McLaren, GB, 1938.

These are renaissance days for the British Film Institute's DVDs. Not so long ago their releases trudged out of a division bereft of ambition and direction. DVDs of British material, or any material sourced in the National Film and Television Archive, certainly emerged; but not in such quantities as those from material sourced elsewhere – the Kurosawa films, say, or the more

bearable productions of Otto Preminger. Good to have such product out there, of course, sleek in their plastic cases; but how did this help the dissemination of Britain's film heritage, largely in the BFI's care?

One cannot voice such a grumble now. Best-sellers on video, the productions of British Transport Films, gold dust for train-spotters and the nostalgic-minded, have been attractively recycled. Spring 2008 marked the appearance of *Land of Promise*, a 4-disc survey of 20 years of British documentary films, presented with intelligence and a point of view after industrious research of Archive holdings. Later in the year, *Addressing the Nation* arrived – the first of 3 sets surveying the output of the GPO Film Unit, the one corner of British documentary with a sustained international reputation among historians and archivists. You might never have queued in a British post office to buy stamps or send a parcel, but you must have heard of the films benevolently bankrolled by the British Government, through the Post Office, in the 1930s: the productions of John Grierson and Alberto Cavalcanti, of Len Lye and Basil Wright; *Night Mail*, *Coal Face*, *A Colour Box*, *The Song of Ceylon*, and other experiments with music, speech, and abstract design, films occupying a lively space between British social realism and the avant-garde. Now the second set of GPO films, *We Live in Two Worlds*, has been released, and the third, *If War Should Come*, will follow in July. All three are produced in partnership with the GPO's modern sisters and cousins: Royal Mail, BT Heritage, and the British Postal Museum and Archive.

Each set contains 2 DVDs, smartly packaged in the box format with substantial booklets, pleasingly illustrated with GPO advertising images of the time. *Addressing the Nation* features 16 films from the output of 1932-35, covering the Unit's early progress following its formation from the remains of Grierson's film unit at the Empire Marketing Board. *We*

témoignaient aussi des courants de pensée qui s'affrontaient au sein de la « famille » documentaire : Grierson et ses acolytes privilégiaient les documents sociaux et le travail manuel, alors que Basil Wright était attiré par le lyrisme visuel. L'arrivée de Cavalcanti, très sensible aux recherches techniques, allait bousculer tout cela. Et à travers toutes ces images, c'est l'Angleterre des années 30, avec ses contradictions et ses rêves, qui vit devant nous : la Dépression, la société de classes, les mauvaises dents des citoyens et leur mauvais thé.

Le choix des films est remarquable par sa qualité, aussi bien que par sa diversité. Tous les classiques sont là et on a même droit à un inédit de taille : *On the Fishing Banks of Skye*, production de John Grierson



Rainbow Dance, Ken Lye, GB, 1936.



The Tochter, Lotte Reiniger, GB, 1938.

Live in Two Worlds takes the story forward with 22 films from 1936-38, years of very motley endeavour. The final box will lead us into the Second World War, when the Unit metamorphosed into the Crown Film Unit, the official wartime agency for Britain's moving image propaganda.

A GPO Film Unit production, as these discs reveal, could be made in a number of styles, even within a single film. Some films promote GPO services through human interest stories (the Post Office Savings Bank in *The Saving of Bill Blewitt*). Others aim to convey specific gobbits of information: *A Colour Box* follows Len Lye's abstract effusions with details of current prices for posting parcels. Still others, like *The Coming of the Dial* or *Calendar of the Year*, take a wider view, advertising the Post Office more tangentially by underlying the organization's embrace of modernity and new technology, and responsible civic spirit.

These collections also make vivid the factions that raged through the British documentary "family". Grierson and his acolytes championed social documents of manual labour (like Grierson's own *Granton Trawler*). Basil Wright leaned toward visual lyricism (*The Song of Ceylon*). Cavalcanti's arrival as producer sparked greater technical experimentation, especially with the Unit's new sound equipment (*Pett and Pott*). Harry Watt and Evelyn Spice championed the human touch in films strong in character and, in Watt's case, narrative: his *North Sea* grips like a fictional adventure film.

And across all styles and factions, you see the 1930s unfolding, sometimes full-frontally, sometimes in the films' corners. Here among the GPO messages is the bite and snarl of Britain's Depression, the class divisions, the country's bad teeth and foul cups of tea, the woolly dreams of international peace, so soon to be thwarted by war. Seen today, ironies and contradictions leap out to stab the modern viewer. The films, for example, boost modernity and new technology, but the march of progress is being managed by what now seem remarkably aged men. The concept of early retirement was clearly unknown to the GPO: the staff soldier on into white hair and wrinkles, dispensing winnowed wisdom to callow youths. You see them in film after film. And where did this march of progress lead to? Extensive flood water didn't stop the mail getting through in Pat Jackson's *The Horsey Mail* in 1938; London's postmen in February 2009 gave up after 2 inches of snow.

The jostling variety of films in these sets is most refreshing. Here are the classics that always stimulate and refresh, no matter how often you've seen them, from *Night Mail* to Len Lye's dazzling animations. Alongside sit more neglected titles: the king among them is Stuart Legg's *BBC The Voice of Britain*, almost an hour long, equally fascinating as cinema, social document, and entertainment history. Some films wear their modesty well (*The Horsey Mail*); others wear their whimsy heavily (Cavalcanti's sound experiment *Pett and Pott*). One is a new discovery, Grierson's production *On the Fishing Banks of Skye*, prepared for release in 1935, but since then unseen and

de 1935, totalmente inconnue et disparue depuis lors. Les transferts numériques, s'ils témoignent parfois de l'usure des matériaux, sont de très bonne qualité. On ne peut malheureusement pas en dire autant des livrets d'accompagnement : si le texte de présentation de Scott Anthony est précis et assurément utile au spectateur d'aujourd'hui, les notes sur les films, surtout dans le cas du premier coffret, abondent en erreurs dans les génériques et en fautes d'orthographe. Mais oublions vite cette lacune qui, heureusement, n'enlève rien au plaisir immense que constitue la fréquentation de ces deux précieux coffrets.

Photo source: British Film Institute

unknown. All deserve their place, and all look good in the BFI's digitally graded transfers, undertaken by Steve Foxon.

You can't of course call these prints pristine: the limits of the surviving elements remain. Behind the photographed images, a dance of flecks and scratches is underway, thrust to the front whenever the images fade to black. Soundtracks, alive with inventive music from Benjamin Britten, Walter Leigh, and other young bright talents, retain their original hiccups and shifting dynamic levels. But why the new mysterious hum during Norman McLaren's *Love on the Wing*? A minor flaw: generally, these films are now as spick-and-span as history and human endeavour allow.

If only the same were true of the sets' booklets. These are well designed; Scott Anthony's overview article is pointed, and cleverly pitched at the modern reader; much else is valuable, too. But look at the notes to individual films in *Addressing the Nation*, pock-marked with sloppy film credits, punctuation atrocities, some factual slips, and several disgraceful misspellings. Matters happily improve in the second box's booklet, though it would be nice if the BFI after all these years, and her milestone books, knew how to spell Rachael Low. A shame. Still, these grouses don't lessen in any way the importance and joy of these two sets. Long may this DVD renaissance continue.

Addressing the Nation: The GPO Film Unit Collection Volume One. 2-DVD set with illustrated booklet (80 pages), London: British Film Institute, 2008. Aspect ratio: 1.33:1; English language; total running time: 154 minutes.

We Live in Two Worlds: The GPO Film Unit Collection Volume Two. 2-DVD set with illustrated booklet (100 pages), London: British Film Institute, 2009. Aspect ratio: 1.33:1; English language; total running time: 257 minutes.

Después de la publicación, en la primavera de 2008, de *Land of Promise*, un estuche de cuatro DVD que resumían veinte años de documentales británicos (véase *JFP*, nos 77-78) y los primeros dos volúmenes de los tres estuches dedicados a la producción de GPO Film Unit, no podemos no alegrarnos por la labor emprendida por el BFI sobre el patrimonio cinematográfico británico.

La producción de GPO, que para historiadores y archiveros está conectada con los nombres de sus principales animadores, Grierson y Cavalcanti, ha gozado siempre de una reputación internacional envidiable. Muchos, por cierto, habrán visto *Night Mail* y *Coal Face*, *The Song of Ceylon* y *A Colour Box*, y conocen los nombres de Basil Wright, Len Lye y Stuart Legg.

Cada estuche contiene dos DVD elegantemente presentados, con folletos ilustrativos que sacan el mejor partido posible de la publicidad de la época. El primer volumen contiene 16 películas producidas, entre 1932 y 1935, por quienes sobrevivieron a la desaparición del Empire Marketing Board. El segundo estuche, muy heterogéneo, abarca el período 1936-1938, mientras que el tercero, cuya publicación está anunciada, cubrirá los años de la guerra, cuando, bajo el nombre de Crown Film Unit, el equipo desempeñaría el papel de propagandista oficial.

Como atestiguan elocuentemente los dos primeros estuches, todos los estilos y todos los acercamientos tenían cabida en una película de GPO: episodios menores en los que predomina el elemento humano, informaciones actuales, cine experimental, etc. Asimismo, las películas revelan las corrientes de pensamiento que se enfrentaban en la «familia» de los documentales: Grierson y sus discípulos privilegiaban los aspectos sociales y el trabajo manual, mientras que Basil Wright inclinaba hacia el lirismo visual. La llegada de Cavalcanti, muy sensible a las investigaciones técnicas, lo cambiaría todo. Y a través de todas estas imágenes, la Inglaterra de los años 30, con sus contradicciones y sus sueños, aparece ante nuestros ojos: la depresión, la sociedad de clases, los dientes cariados de los ciudadanos y su té pésimo.

La elección de las películas es notable por su calidad y también por su diversidad. Se encuentran todos los clásicos y hasta un inédito excepcional: *On the Fishing Banks of Skye*, producido por John Grierson en 1935, totalmente desconocido y desaparecido hasta ahora. La digitalización, que a veces muestra la usura de los materiales, es de buena calidad. Desgraciadamente, no se puede decir lo mismo de los folletos: si el texto de la presentación de Scott Anthony es preciso y seguramente útil al espectador actual, las notas sobre las películas, sobre todo en el caso del primer estuche, contienen muchos errores en las fichas técnicas y faltas de ortografía. Sin embargo, este defecto pasa a segundo plano, pues, en nada disminuye el inmenso placer que constituye la frecuentación de estos dos estuches inestimables.

Lotte Reiniger : The Fairy Tale Films

Marco de Blois

DVDs

The British Film Institute has released a new set of DVDs of Lotte Reiniger animation films, part of the BFI's exemplary project of producing the complete works of animation filmmakers in copies of high quality. This is the second in the Reiniger series, following the release of *The Adventures of Prince Achmed* in 2001. It features the German and British short films based on fairy tales. This compilation consists primarily of the dozen British films made for television in 1954-55; three German films, *Cinderella* (*Aschenputtel*, 1922), *The Death-Feigning Chinaman* (*Der Scheintote Chinese*, 1928), and *The Golden Goose* (*Die Goldene Gans*, 1944); and a curiosity, *The Frog Prince* (1961), an unfinished film designed to be used in pantomime spectacles. The sources for the German films were worn copies because the original negatives were gone. The extras include a 1970 documentary showing Reiniger at work, and remarks by the filmmaker Mike Figgis for the British TV channel Sky Arts. The set of two DVDs includes an informative booklet by Philip Kemp.

Lotte Reiniger's career began in the Weimar Republic in the 1920s, an active period in the avant-garde, when Richter, Ruttman, and Eggeling were obsessed with the idea of visual music and abstraction. Reiniger was more interested in human representation and turned to fairy tales, using an animation technique of silhouettes inherited from Asian theatre. When the Nazis came to power, Reiniger and her husband Carl Koch worked in other countries, and in 1949 finally emigrated permanently to England, where they established Primrose Productions.

The tradition of silhouette animation begins and ends with Reiniger, according to Philip Kemp, or very nearly. Most viewers are familiar only with her feature film, *Prince Achmed*. The fairy-tale films show that she

Le British Film Institute suscite régulièrement l'enthousiasme par ses DVD de haute tenue. Dans le domaine du cinéma d'animation, depuis le début des années 2000, les cinéphiles ont été choyés par de mémorables initiatives : l'œuvre entière des courts métrages des frères Quay et de Jan Svankmajer, de même que deux éditions consacrées à Lotte Reiniger. Le BFI a joué un rôle de premier plan dans la restauration du chef-d'œuvre de cette dernière, *Die Abenteuer des Prinzen Achmed* (*Les Aventures du Prince Achmed*, 1926), généralement considéré comme le plus ancien long métrage d'animation encore existant. Ce travail a donné lieu en 2001 à un DVD qui figure maintenant parmi les essentiels de n'importe quelle DVDthèque. Deuxième entreprise de mise en valeur de l'œuvre de Reiniger par le BFI, *The Fairy Tale Films* regroupe des courts métrages britanniques et allemands adaptés de contes de fées.

Cette compilation consiste essentiellement dans la douzaine de films britanniques produits pour la télévision en 1954 et 1955 par Primrose, le studio fondé par Reiniger et son mari, Carl Koch. S'y ajoutent trois contes réalisés en Allemagne : *Aschenputtel* (*Cinderella*, 1922) et *Der Scheintote Chinese* (*The Death-Feigning Chimaman*, 1928), présentés en version originale muette, de même que *Die Goldene Gans* (*The Golden Goose*, 1944). Il faut aussi signaler la présence d'une curiosité, *The Frog Prince* (1961), une œuvre inachevée destinée à servir d'intermède dans des spectacles de pantomime. Tous les films sont en noir et blanc à l'exception de *The Frog Prince* et de *Jack and the Beanstalk* (1955). Au chapitre des suppléments, l'édition propose un bref documentaire montrant Reiniger au travail et un témoignage du cinéaste Mike Figgis pour la chaîne de télévision Sky Arts. Les transferts numériques ont été effectués à partir d'éléments positifs de qualité satisfaisante sans faire l'objet d'un nettoyage intégral. Contrairement aux films réalisés en Grande-Bretagne, la production allemande de Lotte Reiniger laisse voir des traces d'usure plus sévères, plusieurs négatifs nitrates entreposés dans la maison de Reiniger à Potsdam ayant d'ailleurs été détruits à la suite de l'explosion d'une grenade. Comme c'est la coutume au BFI, cet ensemble de deux disques est accompagné d'un livret, qui comprend dans ce cas-ci les génériques, les résumés et une biographie par Philip Kemp.

Il faut revenir sur le parcours de cette femme hors du commun ayant accompli une œuvre imposante qui a cependant fait peu d'émules. Née en 1899, Lotte (Charlotte) Reiniger commence sa carrière à la fin des années 1910 dans l'Allemagne de la République de Weimar. Le cinéma allemand traverse alors une fébrile période d'avant-garde. Les Richter, Ruttman, Eggeling et les autres sont obsédés par l'idée de musique visuelle répandue plus tôt par les théoriciens de la peinture abstraite comme Kandinsky. Tout en étant proche de cette génération de cinéastes (Ruttman est d'ailleurs crédité au générique de *Die Abenteuer des Prinzen Achmed*), Reiniger opte pour la représentation humaine et se tourne vers des adaptations de contes féeriques, mettant au point une technique

came to her unique animation technique early and continued to explore it throughout her career.

Como parte del proyecto ejemplar de producir el repertorio completo de cineastas de animación en copias de alta calidad, el British Film Institute ha publicado una nueva serie de DVD con películas de animación de Lotte Reiniger. Se trata de la segunda entrega de sus obras, después de la publicación, en 2001 de *The Adventures of Prince Achmed*, y abarca sus cortometrajes alemanes y británicos basados en cuentos de hadas. La compilación incluye la docena de películas británicas realizadas para la televisión en 1954-55, tres películas alemanas: *Cinderella* (1922), *The Death-Feigning Chinamen* (1928) y *The Golden Goose* (1944), además de una curiosidad, *The Frog Prince* (1961), una película inacabada planeada para espectáculos de pantomimas. Las fuentes para las películas alemanas son copias muy usadas, porque los negativos originales han desaparecido. Los extras incluyen un documental que muestra a Reiniger mientras trabaja y observaciones del realizador Mike Figgis para el canal de televisión Sky Arts. Un folleto informativo de Philip Kemp acompaña los dos DVD.

La carrera de Lotte Reiniger comenzó bajo la República de Weimar en los años 10, un período muy activo para las vanguardias, en el que Richter, Ruttman y Eggeling estaban obsesionados por el concepto de música visual y la abstracción. A Reiniger le interesaba más la representación de seres humanos y prefirió los cuentos de hadas, recurriendo a técnicas de animación de siluetas sacadas del teatro asiático. Cuando los nazis tomaron el poder, Reiniger y su marido Carl Koch visitaron otros países, y acabaron emigrando a Inglaterra en 1949, donde fundaron Primrose Productions.

Según Philip Kemp, la tradición de la animación de siluetas comienza y termina con Reiniger, o casi. La mayor parte de los espectadores conocen sólo su largometraje *Prince Achmed*. Las películas de cuentos demuestran que alcanzó muy pronto su técnica característica de animación y siguió desarrollándola a lo largo de toda su carrera.

d'animation de silhouettes articulées héritée du théâtre d'ombres asiatique. Sa fréquentation des arts dramatiques – elle a en outre caressé un temps l'ambition de devenir comédienne – lui est utile pour transposer au cinéma son indéniable compréhension de la gestuelle humaine.

Quittant l'Allemagne comme plusieurs de ses compatriotes à l'arrivée des nazis au pouvoir, Lotte Reiniger et Carl Koch séjournent dans quelques pays européens avant d'émigrer pour de bon en Grande-Bretagne en 1949. Après avoir brièvement travaillé au GPO Film Unit, le couple met sur pied Primrose Productions au sein duquel Reiniger tourne ses films. La réalisatrice passera quelques années au Canada dans les années 1970 où elle réalisera *Aucassin et Nicolette* (1976) à l'Office national du film et *La Rose et l'anneau* avec Patricia Martin (1979). Elle décède en 1981 dans son pays natal où elle fait son dernier film, *Die vier Jahreszeiten* (*The Four Seasons*, 1980).

Comme l'écrit Philip Kemp, l'histoire de l'animation de silhouettes commence et prend fin avec Reiniger. En effet, on arrive difficilement aujourd'hui à trouver un cinéaste pouvant être considéré comme un héritier direct de la réalisatrice. L'un de ses contemporains, le Japonais Noburo Ofuji (1900-1961), a tourné des films de silhouettes animées en utilisant toutefois le chiyogami (un papier traditionnel japonais) et il est possible qu'il ait été mis en contact avec au moins un film de Reiniger dans les années 1920. Un long métrage récent comme *Princes et princesses* de Michel Ocelot (2000) apparaît comme un hommage posthume. Or, de la filmographie de Reiniger, les cinéphiles ne connaissent souvent que *Die Abenteuer des Prinzen Achmed*, son film ayant été le plus abondamment distribué et présenté dans les cinémathèques et les festivals spécialisés. On découvre dans *The Fairy Tale Films* une œuvre dont l'apogée arrive précocement et qui est par la suite portée par un savoir-faire appliqué consciencieusement. Si ce n'est de l'apparition d'arrière-plans plus élaborés et de l'étonnante intégration de la couleur (qui a comme résultat de détacher nettement les silhouettes des décors), on peut difficilement trouver dans sa création des films qui témoignent d'un spectaculaire changement de cap. Reiniger aborde le cinéma avec la minutie et la rigueur de l'artisan honnête qui souhaite avant tout raconter.

Son film de 1922, *Aschenputtel*, débute sur une affirmation programmatique : en effet, un intertitre annonce que l'histoire sera dite par une paire de ciseaux (« *told by a pair of scissors on a screen* »). Cette drôle de phrase explique en partie la fascination qu'exerce l'art de Reiniger par le raffinement et la grande force d'expression de ses silhouettes savamment composées et animées. Kemp cite à son sujet Hans Richter : « elle appartenait à l'avant-garde dans la mesure où la production indépendante et le courage étaient concernés ».

Lotte Reiniger *The Fairy Tale Films*. Coffret 2 DVDs. Londres, British Film Institute, 2008.

The Battle of the Somme

Donald McWilliams

DVDs

“The Time is surely approaching, if it has not already arrived, when the First World War can be studied simply as history without polemic intent or apologies. It has taken a long historical march to reach this vantage point.”

I had known that film footage had been shot during the Battle of the Somme in World War I (the Great War), but had not known that there had been a 74-minute documentary made by the British of that battle. The DVD consists of the restored film; the film with a commentary by Roger Smither, Keeper of the Film and Photographic Archives at the Imperial War Museum, London, who are the holders of the film and producer of this DVD; the film with a score written by Laura Rossi and played by the Philharmonia Orchestra of London; and the film with a reconstruction by Stephen Horne of the melodies recommended by The Bioscope in 1916 for playing with the film in local movie houses. There are also interviews with Laura Rossi, Stephen Horne, Roger Smither, and Dr. Toby Haggith, Film Programmer at the Museum. The restoration was not made from the original nitrate negative, from which a multitude of prints had been struck, as it had become unusable. I should add that the IWM has provided what might be some shots in the original cut, but now missing from extant prints. That is also a useful addition.

Somewhere or other in the extras it is mentioned that the film has its *longueurs*, and the music helps move the film along. The first time I watched the film, I watched it silent. I was rivetted and fascinated, nary a boring moment. I subsequently watched it twice with Roger Smither's commentary and once with each of the film scores.

The film was shot in a short period of time, the week of pre-battle artillery bombardment in the last week of June 1916 and of the first attacks and their results at the beginning of July. This is important, because in fact the battle lasted until 18 November 1916. The film therefore does not treat the whole battle, which, like all the big battles of the Great War, seemed to last beyond the line of reason. Things did not turn out quite as the generals had expected (or perhaps they did, in their heart of hearts). The film was released in August of 1916, roughly a month after it had been shot. It was then seen in a mere 2 months by 20,000,000 people in the UK, almost half the population. (As an aside, one wonders why the BBC has not shown this important piece of historical restoration.)

Why the film? It was a propaganda document, to show the people back home the bravery of their husbands, sons, relatives, and lovers, and the fine job they were doing with good cheer. The film also wished to give some understanding of what World War I looked like and entailed. Factory workers could now see their munitions in action. There is much footage of wounded, and some of the dead. There was debate among

.....
1 Professor Brian Bond, editor, *The First World War and British Military History*, Clarendon Press, 1961. Quoted in the *Battle of the Somme* website of the Imperial War Museum.

Tourné par deux cameramen britanniques fin juin, début juillet 1916 (alors que cette bataille historique ne prendrait fin qu'en novembre de la même année), ce film de 74 minutes prit l'affiche dès août 1916. Deux mois plus tard, quelque 20 millions de spectateurs britanniques l'avaient déjà vu - soit la moitié de la population du pays.

Il s'agit d'un film de propagande visant à montrer la bravoure et le bon travail des fils, des frères et des maris qui défendent la nation; il tente aussi de donner une idée de ce qu'est la guerre qui est en marche, avec ses morts et ses blessés. Certaines images ont, à l'évidence, été mises en scène; elles n'en sont pas moins convaincantes. Le travail des deux cameramen (Geoffrey H. Malins et J.B. McDowell) est remarquable et, bien que le film ait été tourné à une vitesse inférieure à 24 images-seconde, le transfert réalisé par l'Imperial War Museum à partir de divers éléments (le négatif nitraté étant inutilisable, ayant servi à de trop nombreux tirages) évite astucieusement l'image sautillante. Et si quelques égratignures apparaissent de temps en temps, elles sont préférables aux risques d'une restauration abusive.

L'édition DVD offre le choix de deux accompagnements musicaux : une partition originale sans grande surprise de Laura Rossi, interprétée par la Philharmonia Orchestra de Londres, et une reconstitution, aussi fascinante qu'utile pour se replonger dans l'époque (due à Stephen Horne) des mélodies suggérées par la Biograph pour l'accompagnement en salles au moment de la sortie de 1916. Le DVD inclut d'ailleurs des interviews avec Rossi et Horne, de même que des interviews avec Roger Smither et Toby Haggith, responsable de la programmation au IWM. L'interview avec Roger Smither et ses commentaires sont particulièrement précieux, notamment par la capacité de l'archiviste d'attirer notre attention sur des détails qui, autrement, nous auraient échappé.

Bien qu'enthousiasmé par la qualité de l'édition de ce document remarquable, et profondément touché par ce qu'il décrit, l'auteur de la recension questionne néanmoins son

the Government about how much of that could be shown. Was there a danger of disaffecting morale on the home front? But, as we now know about documentary, viewers tend to find confirmation in what they see. It is difficult for one film to change opinion. If I see wounded being brought in and I think the war is a good thing, then I am liable to see brave young men who feel as I feel. Nonetheless, in 1916 there was an increasing disaffection with the conduct of the War. But the Government decided the gamble was worth it. It was time that the public be shown something.

The Battle of the Somme was shot by two cameramen, Geoffrey H. Malins and J.B. McDowell. And let it be said – their work is extraordinary and brave. They have a fondness for pans, often long. They are executed beautifully and emotionally, with one hand cranking and the other panning. They were clearly not cranking at 24 fps, but in the restoration, the IWM has avoided those dreadful transfers from, say, 16 fps to 24 fps with no compensation. There are some sequences, mostly those of marching, with some falsity in the speed, but on the whole the transfer is fine. I would have liked some information about this process of compensation. There are scratches frequently, but, as we know, one can create artefacts as well as hefty costs if one tries to remove all damage. In the Roger Smither extra we see a couple of “befores and afters”. The second shows some soldiers in a trench. A few are wearing sheepskin jackets. Before dirty, after quite white. Too cleaned up? Perhaps, but the plus is that the soldiers' features are much clearer. In a general sense, this shot raises the issue of how much restoration, and how far. My gut feeling is that the IWM has been very scrupulous in finding the right balance between truthfulness to the original film and the electronic possibilities of the 21st century. I was impressed.

The commentary and interview with Roger Smither is helpful. He is very good at drawing one's attention to details. For example, he points out a jostling of a German prisoner in the corner of the frame. It suggests that the relationship between captors and prisoners was not as amicable as the film generally purports. The net result was that I found myself in subsequent screenings scanning the frame for hidden details, finding some and wanting answers! For example, there is a sequence of horse artillery going up to the front and weaving through dead Scottish soldiers. I found myself wondering why the bodies were left lying, but also, before the artillery leave the scene the postillions throw away the batons with which they are guiding the horses. These are collected by other soldiers. Was there a shortage of batons in World War I? But these unanswered questions are part of the fascination of the DVD. The film is, of course, silent, and in one scene a soldier talks to the camera. Smither informs us that the Museum hired a lip-reader, who successfully decoded: “I hope we're in the right place this time, because if we're not, I am going to bomb them all and get out.”

There are unforgettable images, such as the ubiquitous one of the soldiers going over the top, which is used in nearly all films about the War. This was apparently faked, but it had enormous impact at the time with audiences, who believed what they saw. It is the image on the DVD cover. Smither says that this image is the only certifiable fake, although there are questions about some other artillery explosions. Of course there are shots set up by the cameraman, such as “I want to film you

aspect historique. Cette campagne fit plus d'un million de morts et de blessés, pour produire quel résultat? Qu'en est-il de l'inquiétude et du désenchantement qui s'installe par la suite dans la population? Enfin, n'aurait-on pas pu nous dire quelles furent les réactions des millions de spectateurs qui, nous dit-on, ont vu le film...?

Battle of the Somme fue rodada por dos camarógrafos británicos entre fines de junio y principios de julio de 1916 y fue estrenada en el mes de agosto, pero la histórica batalla terminaría sólo en noviembre del mismo año. Apenas dos meses después había tenido alrededor de 20 millones de espectadores británicos, es decir, la mitad de la población del país.

Se trata de una película de propaganda que quiere mostrar el valor y la buena actuación de los hijos, hermanos y maridos que defienden la nación, y también se esfuerza por dar una idea de lo que es la guerra en curso, con sus muertos y heridos. Es evidente que algunas imágenes son puestas en escena, lo cual no las hace menos convincentes, gracias a la notable labor de los dos camarógrafos Geoffrey H. Malins y J.B. McDowell. Aunque la película fuera rodada a una velocidad inferior a 24 tomas por segundo, la transferencia realizada por el Imperial War Museum, reuniendo distintos elementos, evita los saltos de imagen con habilidad, puesto que el negativo de nitrato se había vuelto inutilizable por haber sido usado para demasiadas copias. Los rasguños que aparecen de vez en cuando son preferibles a los riesgos de una restauración arbitraria.

La edición en DVD ofrece la elección entre dos acompañamientos musicales: una partitura original sin demasiadas sorpresas de Laura Rossi, interpretada por la Philharmonia Orchestra de Londres, y una reconstrucción por Stephen Horne de las melodías sugeridas en 1916 por la Biograph para acompañamiento en las salas, fascinante y al mismo

giving a cigarette to a prisoner". But that does not mean that this would not have happened anyway. Despite moments like these, one feels that one is watching an honest document; and Smither discusses it very well. There is one image that I cannot get out of my mind – a dead British soldier sitting in a trench, certainly in rigor mortis.

Let me turn to the very interesting matter of the music. The Rossi score is the sort of thing we have come to expect – a lush orchestral score which is played live at screenings. I did find it well written, but ultimately uninteresting. It did not draw me into the film, and it was not good on details. And the celebratory flourish at the end pulls one totally away from the irony (in hindsight) of the final intertitles:

Describing soldiers marching to the front:

Seeking further laurels a "sample" of the British army (the Worcesters) off to continue the advance.

Describing German prisoners being loaded into railway wagons:

Whilst "others" less fortunate depart under escort for England.

With hindsight, one might feel the prisoners were the lucky ones.

Now, the medley from the time. I found it fascinating, and it really helps draw one into the time of the film. One wonders why that medley, scored for some more instruments, is not used for public screenings today. This reconstruction is a most imaginative aspect of this DVD release. Much time is spent in the extras in a discussion of the decision to provide two scores for the restoration. (A first?) But one wonders why the IWM did not have the courage of its convictions, and give us the film with the musical reconstruction, and spend more time in the extras on the history.

The historical aspect of this release worries me. The DVD is an issue of an institution that holds the material, and perforce it reflects the beliefs and policies of that institution, the Imperial War Museum. The Museum was "founded in 1917 to record the story of The Great War and the contribution made to it by the peoples of the Empire". In time, it expanded to cover the Second World War and "all military operations involving British or Commonwealth forces".

As a museum, it is a place of record, research, and education, as opposed to a place of opinion. But it would be naïve to deny there is some subjectivity in its practice. One gleans bits of this and that in the history as one digs into the extras. There are references to the IWM website for historical background. These historical references seem defensive, even cold-blooded. In a general sense, these sections question "the popular myth of bungling generals and senseless slaughter". Apparently, current historians view the battle as an evolution of military tactics, a learning process in leadership, and believe that the Battle of the Somme led the British "to inflict decisive victory on the German army in 1918". This review is not the place to dispute that. However, there were more than 1,000,000 casualties in that 6-month campaign. Nowhere in the commentaries with the DVD is there any discussion what all these

tiempo útil para sumergirse en la época. El DVD incluye además entrevistas con el archivero Roger Smither y el responsable de la programación del IWM, Toby Haggith. Particularmente valiosos son los comentarios de Roger Smither, en especial por su capacidad de destacar detalles que, de otra manera, podrían pasar desapercibidos.

A pesar de su entusiasmo por la calidad de la edición de tan notable documento y su compenetración con los acontecimientos que describe, el autor de la reseña pone en tela de juicio su aspecto histórico. ¿Cuál fue el resultado de esa campaña que dejó más de un millón de muertos? ¿Qué sabemos de la inquietud y el desencanto que luego conmovieron a la población? En fin, ¿no habiéramos podido conocer de alguna manera las reacciones de los millones de espectadores de la película...?

artillery shells accomplished. The DVD makes the point that half of the British population saw the film in the first months of release; but we do not learn what they thought, aside from a quote from H. Rider Haggard. None of the materials discuss the growing disillusionment and weariness on the home and military fronts, the growing voices for peace talks, the unrest among factory workers, nor subsequent mutinies in the French army in 1917. The result or non-result of the Battle of the Somme played a part in this increasing damage to the social fabric in Britain, and France and Germany, and the will to fight. After watching this DVD, I took down from my bookshelves and read *Voices of the Great War* by Peter Vansittart and *Testament of Youth* by Vera Brittain. Certainly, the second book is no simple anti-war document, but it does help us understand what patriotism, serving one's country, and loss meant to the young of that time; and from both books, one gets a real sense of the social forces, of the culture at that time. This is lacking in the extras and the web references of this DVD.

I was a boy in London in WWII, and would walk down the hill to a park or cinema, passing on the way a man sitting under some railway bridges. He was selling matches, and had a notice saying that he had been gassed in the Great War. I wondered if he had been sitting there all that time. At that young age, I inherited from him a sadness which I have never lost. I am sure that this DVD will raise questions in classrooms. I just wish there had been more pointers to guide a debate about those events and why Man fights. I was very moved by that film, and am still left with the question I have carried all my life. Was that war worth the life of that matchstick seller under the bridges?

The Battle of the Somme. DVD, Region 0, 74 minutes, with 58 minutes of extras, and booklet. Imperial War Museum, London, 2008.

Publications received at the FIAF Secretariat in Brussels

Publications reçues
au secrétariat

Publicaciones
recibidas en el
secretariado

Books and Periodicals

Bernardini, Aldo, *Cinema delle origini in Italia: I film "dal vero" di produzione estera 1895-1907*, La Cineteca del Friuli, Gemona, 2008, Italian, 212pp., black & white and colour ill., with a DVD, ISBN 978-88-86155-24-3

Cherchi Usai, Paolo, *David Wark Griffith*, Il Castoro Cinema, Milan, 2008, Italian, 554pp., black & white ill., ISBN 978-88-8033-441-5

Cherchi Usai, Paolo, ed., *The Griffith Project, Vol. 12: Essays on D. W. Griffith*, London: BFI Publishing/Palgrave Macmillan / Pordenone: Le Giornate del Cinema Muto, 2008, English, 215pp., black & white ill., ISBN 978-1-84457-268-7

Cherchi Usai, Paolo, David Francis, Alexander Horwath, and Michael Loebenstein, eds., *Film Curatorship. Archives, Museums, and the Digital Marketplace*, Vienna: Österreichisches Filmmuseum (Austrian Film Museum)/SYNEMA / Pordenone: Le Giornate del Cinema Muto, 2008, English, 240pp., no ill., ISBN 978-3-901644-24-5

China Film Archive 50th Anniversary (1958-2008), China Film Archive, Beijing, 2008, Chinese and English, 254pp., colour ill.

Duc min phin giai thuong (1949-2008) / Catalogue of Vietnamese Awarded Films (1949-2005), Vietnam Film Institute, Hanoi, 2008, Vietnamese & English, 512pp., colour ill.

Falconí Gallo, Verónica, and Bolívar Regalado Calero, compilers, *Inicio y memoria – Cinemateca Nacional (1982-2007)*, Cinemateca Nacional / Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión, Quito, 2008, Spanish, 504pp., colour ill., ISBN 978-9978-62-478-4

International Federation of Film Archives – The Loyal Guardian of Film Heritage of Mankind, China Film Archive, Beijing, 2008, Chinese and English, 264pp., colour ill., ISBN 978-7-106-02995-1

Joseph, Aude, with introduction by Roland Cosandey, *Neuchâtel, un canton en images – Filmographie Tome 1 (1900-1950)*, Editions Gilles Attinger – Hauterive / Institut Neuchâtelois, Neuchâtel, 2008, French, 318pp., black & white ill., ISBN 978-288256-190-9

Koszarski, Richard, *Hollywood on the Hudson: Film and Television in New York from Griffith to Sarnoff*, Rutgers University Press, New Brunswick, NJ/London, 2008, English, 579pp., black & white ill., ISBN-13: 978-0-8135-4293-5

Lemisen, Hannu, and Helena Karan, *Valkoiset ruusut – Elämä ja elokuvat*, Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, Helsinki, 2008, Finnish, 472pp., black & white ill., ISBN 978-952-222-001-1

Maan valo ja muisti – Eino mäkinen valokuvia, Suomalaisen Kirjallisuuden Seura / Kansallinen Audiovisuaalinen Arkisto, Helsinki, 2008, Finnish, 227pp., black & white ill., ISBN 978-952-222-002-8

Repatriation or Share of Film Heritage: Lost Film Collection and Description of the History in East Asia. Proceedings of the Symposium held on 10 May 2008 at the Korean Film Archive, Korean Film Archive / Cinematheque KOFA, Seoul, 2008, Korean and English, 154pp., no ill.

Rîpeanu, Bujor T., *Filmul Documentar România 1897-1948*, Filmat în România / Editura Meronia, Bucharest, 2008, Romanian, 654pp., no ill., ISBN 978-973-7839-40-4

Spehr, Paul, *The Man Who Made Movies: W.K.L. Dickson*, John Libbey Publishing Ltd., New Barnet, Herts., 2008, English, 706pp., black & white ill., ISBN 9780-86196-695-0

Vanguardas no Cinema – Recine, N°3, Dezembro de 2006, Arquivo Nacional, Rio de Janeiro, 2006, Portuguese, 160pp., black & white ill.

DVDs

Avant-Garde 1927-1937: Surréalisme et expérimentation dans le cinéma belge [Surrealism and Experiment in Belgian Cinema], Cinémathèque Royale de Belgique / Koninklijk Belgisch Filmarchief (Les dvd de la Cinémathèque / Filmarchief dvd), 2009. 2-DVD, PAL, 202 min. (64 min. + 138 min.), black & white, French, with subtitles in English, French, and Dutch; with 104-page booklet.

Film Restoration Summer School – FIAF Summer School 2007, Cineteca di Bologna / FIAF, 1-DVD. [Internal publication of the Cineteca di Bologna]

Jatkosodan katsaukset I. Hyökkäivät kamerat. Kansallinen Audiovisuaalinen Arkisto, Helsinki, 2008. 4-DVD, 713 min., 4:3, black & white, Finnish; with 16-page booklet.

Valkokankaan Mannerheim. Uutisfilmejä vuosilta 1918-55. Kansallinen Audiovisuaalinen Arkisto, Helsinki, 2008. 1-DVD, 142 min., 4:3, black & white, Finnish; with 8-page booklet.

CD-ROMs

Wlaschin, Ken, *Opera on Screen*, 1-CD-ROM, with A-Z alphabetical contents; indexed films and videos; full index search of words and entries; Bibliography. Beachwood Press, Los Angeles, 1997, ISBN 1-888327-00-0



Bookshop / Librairie / Librería

Information and order form • Informations et bulletin de commande •
Informaciones y formulario de pedidos
www.fiafnet.org • info@fiafnet.org • T: +32-2-538 30 65 • F: +32-2-534 47 74

FIAF publications available from the FIAF Secretariat

Periodical Publications / Publications périodiques Journal of Film Preservation

The Federation's main periodical publication in paper format offers a forum for general and specialized discussion on theoretical and technical aspects of moving image archival activities. / La principale publication périodique de la Fédération, sous forme d'imprimé, offre un forum de discussion - aussi bien générale que spécialisée - sur les aspects théoriques et techniques de l'archivage des images en mouvement. Published twice a year by FIAF Brussels. subscription 4 issues: 45€ / 2 issues: 30€ Publication semestrielle de la FIAF à Bruxelles. abonnement 4 numéros: 45€ / 2 numéros: 30€

FIAF Databases Online

Contains the International Index to Film Periodicals offering in-depth coverage of the world's foremost film journals. Full citations, abstracts and subject headings for more than 300.000 records from over 300 titles. Also includes Treasures from the Film Archives. Online access (quarterly updates). For more detailed information, please contact the editor: pip@fiafnet.org

Treasures from the Film Archives

Exhaustive information about the silent film holdings of film archives from around the world. Citations include original title, alternate titles, and key credits and production information for more than 35.000 films. Single order of 1 disc: 100€ (exclusively for individual researchers)

International Index to Film Periodicals

Published annually since 1972. Comprehensive indexing of the world's film journals. / Publication annuelle depuis 1972, contenant l'indexation de périodiques sur le cinéma. Standing order: 160€ Single order: 180€ Back volumes (each volume): 150€

Annual Bibliography of FIAF Members' Publications

Published annually since 1979: 11,16€ (each volume)

FIAF Directory / Annuaire FIAF

Brochure including the complete list of FIAF affiliates and Subscribers published once a year: 5€ / Brochure contenant la liste complète des affiliés et des souscripteurs de la FIAF publiée une fois par an: 5€

Books / Livres General Subjects / Ouvrages généraux

This Film Is Dangerous - A Celebration of Nitrate Film

This book's 720 pages offer texts by more than 100 contributors from 35 different countries, illustrated by 350 pictures from over 90 sources. Editor: Roger Smither, Associate Editor: Catherine A. Surowiec. FIAF 2002, 720 p., color illustrations, 60€

Cinema 1900-1906: An Analytical Study

Proceedings of the FIAF Symposium held at Brighton, 1978. Vol. 1 contains transcriptions of the papers. Vol. 2 contains an analytical filmography of 550 films of the period. FIAF 1982, 372 p., 44€

The Slapstick Symposium

Dealings and proceedings of the Early American Slapstick Symposium held at the Museum of Modern Art, New York, May 2-3, 1985. Edited by Eileen Bowser. FIAF 1988, 121 p., 24€

Manuel des archives du film / A Handbook For Film Archives

Manuel de base sur le fonctionnement d'une archive de films. Edité par Eileen Bowser et John Kuiper. / Basic manual on the functioning of a film archive. Edited by Eileen Bowser and John Kuiper. FIAF 1980, 151 p., illus., 30€ (either French or English version)

50 Years of Film Archives /

50 Ans d'archives du film 1938-1988

FIAF yearbook published for the 50th anniversary, containing descriptions of its 78 members and observers and a historical account of its development. / Annuaire de la FIAF publié pour son 50ème anniversaire, contenant une description de ses 78 membres et observateurs et un compte-rendu historique de son développement. FIAF 1988, 203 p., illus., 27€

Rediscovering the Role of Film Archives: to Preserve and to Show

Proceedings of the FIAF Symposium held in Lisboa, 1989. FIAF 1990, 143 p., 30€

American Film-Index, 1908-1915.

American Film-Index, 1916-1920

Index to more than 32.000 films produced by more than 1000 companies. "An indispensable tool for people working with American films before 1920" (Paul Spehr). Edited by Einar Lauritzen and Gunar Lundqvist. Volume I: 45€ - Volume II: 50€ - 2 Volumes set: 80€

Cataloguing - Documentation / Catalogage - Documentation

The Lumière Project: The European Film Archives at the Crossroads

Edited by Catherine A. Surowiec. Documents the restoration projects and initiatives of the Lumière Project (1991-1995), celebrating the first major pan-European film archive collaborations. With dossiers on over 100 projects, lists of films discovered by the Search for Lost Films, and numerous color frame enlargements. Essays also examine the challenges of film preservation at the brink of a new millennium, raising some vital issues along the way. Published by The Lumière Project, Lisbon, 1996. English. Hardcover. 264 p., illus., fully indexed. 50€ + postage

Glossary of Filmographic Terms

This new version includes terms and indexes in English, French, German, Spanish, Russian, Swedish, Portuguese, Dutch, Italian, Czech, Hungarian, Bulgarian. Compiled by Jon Gartenberg. FIAF 1989, 149 p., 45€

International Index to

Television Periodicals

Published from 1979 till 1990, containing TV-related periodical indexing data. Volumes: 1979-1980, 1981-1982 (each volume): 50€ 1983-1986, 1987-1990 (each volume): 125€

Subject Headings

The lists of subject headings incorporate all the terms used in the International Index to Film Periodicals. / Les listes thématiques par mot-clé reprennent les termes utilisés dans l'International Index to Film Periodicals

Subject Headings Film (7th Ed. 2001):

123 p., 25€

FIAF Classification Scheme for Literature on Film and Television

by Michael Moulds. 2nd ed. revised and enlarged, ed. by Karen Jones and Michael Moulds. FIAF 1992, 50€

Bibliography of National Filmographies

Annotated list of filmographies, journals and other publications. Compiled by D. Gebauer. Edited by H. W. Harrison. FIAF 1985, 80 p., 25€

Règles de catalogage des archives de films

Version française de "The FIAF Cataloguing Rules of Film Archives" traduite de l'anglais par Eric Loné, AFNOR 1994, 280 p., ISBN 2-12-484312-5, 25€

Reglas de catalogación de la FIAF para archivos

Traducción española de "The FIAF Cataloguing Rules of Film Archives" por Jorge Arellano Trejo. Filmoteca de la UNAM y Archivo General de Puerto Rico, 280 p., ISBN 968-36-6741-4, 25€

Technical Subjects / Ouvrages techniques**Technical Manual of the FIAF Preservation Commission / Manuel technique de la Commission de Préservation de la FIAF**

A user's manual on practical film and video preservation procedures containing articles in English and French. / Un manuel sur les procédés pratiques de conservation du film et de la vidéo contenant des articles en français et en anglais. FIAF 1993, 192 p., 66€ or incl. "Physical Characteristics of Early Films as Aid to Identification", 90€ Includes a CD ROM in Spanish and English.

Handling, Storage and Transport of the Cellulose Nitrate Film

Guidelines produced with the help of the FIAF Preservation Commission. FIAF 1992, 20 p., 17€

Preservation and Restoration of Moving Image and Sound

A report by the FIAF Preservation Commission, covering in 19 chapters the physical properties of film and sound tape, their handling and storage, and the equipment

used by film archives to ensure for permanent preservation. FIAF 1986, 268 p., illus., 42€

Physical Characteristics of Early Films as Aids to Identification

by Harold Brown. Documents some features such as camera and printer apertures, edge marks, shape and size of perforations, trade marks, etc. in relation to a number of early film producing companies. Written for the FIAF Preservation Commission 1990, 101 p., illus., new reprint, 30€

Programming and Access to Collections / Programmation et accès aux collections**The Advanced Projection Manual**

by Torkell Saetervadet

This book is designed to provide cinema engineers and projectionists with the necessary technical know-how and hands-on advice. The book, 300 pages, can be ordered on-line at www.nfi.no/projection. Editor: Norwegian Film Institute and FIAF, 300 pp., color illustrations, 55€ (hardback) Discounts for FIAF affiliates and quantity purchases. ISBN 2-9600296-1-5

Manual for Access to the Collections

Special issue of the *Journal of Film Preservation*, # 55, Dec. 1997: 15€

The Categories Game / Le jeu des catégories

A survey by the FIAF Programming Commission offering listings of the most important films in various categories such as film history, film and the other arts, national production and works in archives. Covers some 2.250 titles, with several indexes. Une enquête réalisée par la Commission de Programmation de la FIAF offrant des listes des films les plus importants dans différentes catégories telles que l'histoire du cinéma, cinéma et autres arts, la production nationale et le point de vue de l'archive. Comprend 2.250 titres et plusieurs index. FIAF 1995, ISBN 972-619-059-2; 30€

Available From Other Publishers / Autres éditeurs**Newsreels in Film Archives**

Based on the proceedings of FIAF's 'Newsreels Symposium' held in Mo-i-Rana, Norway, in 1993, this book contains more than 30 papers on newsreel history, and on the problems

and experiences of contributing archives in preserving, cataloguing and providing access to new film collections. Edited by Roger Smither and Wolfgang Klaue. ISBN 0-948911-13-1 (UK), ISBN 0-8386-3696-9 (USA), 224p., illus., 49€

A Handbook for Film Archives

Basic manual on the functioning of a film archive. Edited by Eileen Bowser and John Kuiper, New York, 1991, 200 p., 29,50€, ISBN 0-8240-3533-X. Available from Garland Publishing, 1000A Sherman Av. Hamden, Connecticut 06514, USA

Archiving the Audiovisual Heritage: a Joint Technical Symposium

Proceedings of the 1987 Technical Symposium held in West Berlin, organised by FIAF, FIAT, & IASA

30 papers covering the most recent developments in the preservation and conservation of film, video, and sound, Berlin, 1987, 169 p., 23€. Available from Deutsches Filmmuseum, Schaumaikaink, 41, D-60596 Frankfurt A.M., Germany

Archiving the Audiovisual Heritage: Third Joint Technical Symposium

Proceedings of the 1990 Technical Symposium held in Ottawa, organised by FIAF, FIAT, & IASA, Ottawa, 1992, 192 p., 40 US\$. Available from George Boston, 14 Dulverton Drive, Furtzon, Milton Keynes MK4 1DE, United Kingdom, e-mail: keynes2@aol.com

Image and Sound Archiving and Access: the Challenge of the Third Millennium: 5th Joint Technical Symposium

Proceedings of the 2000 JTS held in Paris, organised by CNC and CST, CD-ROM 17,70€, book 35,40€, book & CD-Rom 53,10€, available from JTS Paris 2000 C/O Archives du Film et du Dépôt légal du CNC, 7bis rue A. Turpault, F-78390 Bois d'Arcy, jts2000@cst.fr

Il Documento Audiovisivo:**Tecniche e metodi per la catalogazione**

Italian version of "The FIAF Cataloguing Rules of Film Archives". Available from Archivio Audiovisivo del Movimento Operaio e Democratico, Via F.S. Sprovieri 14, I-00152 Roma, Italy

Give them back their original voices!



Get the best out of "unplayable" mags and optical tracks!



The head-stack for Magnetic Film Transports features special guide-rollers and pins. Pinch rollers ensure a tight film to head contact. It becomes possible to playback even worst deformed and shrunk magnetic tracks.
For all track standards of 16mm, 17.5mm and 35mm film.

With SONDOR
you need **ONLY ONE** Reproducer
for perfect replay of all soundtracks
on shrunk and damaged films and mag-films.



Our optical heads allow controlled off-set of the lateral pick-up position and azimuth to cope with heavily shrunk optical tracks and imperfect recordings.

Available on mono and stereo whitelight as well as on reverse-scan red LED readers for 16mm and 35mm film.

The sondor OMA E film transport hosts both, the magnetic and the optical head assemblies. It is providing various electronic and mechanic features to let the damaged stock pass gently.

 **sondor**

Post Production Equipment

www.sondor.ch

Sondor AG, CH 8702 Zollikon, Switzerland, phone +41 44 397 19 00, fax +41 44 391 84 52, E-Mail: info@sondor.ch

DANCAN®

24-Hour Acidity Tester

Standard Color Chart	Color	Approx. pH	Condition
[Blue]	Blue	10.0	Alkaline
[Light Blue]	Light Blue	9.0	Alkaline
[Medium Blue]	Medium Blue	8.0	Alkaline
[Dark Blue]	Dark Blue	7.0	Alkaline
[Green-Blue]	Green-Blue	6.0	Neutral
[Green]	Green	5.0	Neutral
[Yellow-Green]	Yellow-Green	4.0	Neutral
[Yellow]	Yellow	3.0	Neutral
[Orange-Yellow]	Orange-Yellow	2.0	Neutral
[Orange]	Orange	1.0	Neutral
[Red-Orange]	Red-Orange	0.0	Neutral
[Red]	Red	0.0	Neutral
[Dark Red]	Dark Red	0.0	Neutral
[Black]	Black	0.0	Neutral



24-Hour Acidity Tester

This is a piece of dyed filter paper in actual size. It is a very sensitive indicator and senses the "Vinegar Syndrome" just by touching the film. The color is blue when in the pouch. After taking the wanted number of testers out of the pouch, squeeze the air out and close the pouch carefully.

Take the lid off your film can, place the indicator on the film and make a note of the time. The reading can be done after 24 hours depending on the temperature. For cold conditions expect 2-3 days for an accurate reading. 24 hours is based on 20 degree C.

Compare the reading with the color chart and make a note of the level of acidity.



Danchek is a monitor "window" to your film.

It is the "nose" that never gets tired of "smelling" decaying films.

This product received nomination for the Patent Prize of the Year 1995 in Denmark. The dyed silica change color according to color scheme below, which is from blue via green to yellow. Danchek clips into a hole (11mm) in the side of any filmcan.



Dancore - the 'bobbin' in polypropylene, stabilized like Dancan (with PAT Test)

Since the dawn of film 'bobbins' have been made of wood or many different types of plastic, from pvc to polystyrene.

Polyolefins are the most suitable and most economic materials for archive film containers and cores. They have the advantage of a simple structure with only carbon and hydrogen atoms in their molecular make up.



Dancan for extended term film storage.

Research at Manchester Metropolitan University in England has determined which plastic and stabilizer (additives) offer the best protection against deterioration. Dancan is manufactured in chemically inert homopolymer polypropylene. Standard color is Dancan blue.



Dancan features optional 11mm hole in the side for mounting of Danchek Control Eye which indicates the release of acid fumes in acetate film.

Data from independent tests performed at the Image Permanence Institute at Rochester Institute of Technology shows that Dancan Plastic Filmcan has passed the PAT Photographic Activity Test (Per ANSI IT9.16). It also conforms with SMPTE and other ANSI Standards.



Dancan "Gold"

has a gold laquer finish (some versions in SILVER) applied prior to the manufacturing of the tin. This is called roller coating and the technique is known from products like colorful cake tins. The product is rust proof and improves metal from being a catalyzer for the vinegar syndrome.

And of course you print on **Orwo Motion Picture Film**

See www.filmotec.de for representations world wide.

**ORWO
FILM**

Do it right before it is too late
www.dancan.com



The L. Jeffrey Selznick School of Film Preservation

An International Program in Archival Training

A one-year intensive course providing prospective film archivists with a comprehensive knowledge of the theories, methods, and practices of motion picture preservation. The curriculum covers all aspects of motion picture archiving, including:

- Conservation and Storage
- Legal Issues and Copyright
- Laboratory Techniques
- Motion Picture Cataloguing
- Curatorial Work
- New Digital Technologies
- Film History
- Access to Archival Holdings

For applications and information, please contact:

Jeffrey L. Stoiber
George Eastman House
Motion Picture Department
900 East Avenue
Rochester, NY 14607-2298

Phone: (585)271-3361 ext.333
Fax: (585)271-3970
E-mail:
selznickschool@geh.org

http://www.eastman.org/16_preserv/16_index.html



*International Museum of
Photography and Film*

George Eastman House is a
member of FIAF, International
Federation of Film Archives

Contributors to this issue...

Ont collaboré à ce numéro...

Han participado en este número...

ANTTI ALANEN

Head of the FIAF Programming and Access to Collections Commission; Film Programmer at the National Audiovisual Archive of Finland (Helsinki)

MICHELLE AUBERT

Ancienne Conservatrice Films, CNC de France (Estublon)

CLAUDE BERTEMES

Curator, Cinémathèque de la Ville de Luxembourg (Luxembourg)

GEOFF BROWN

Film historian and critic (London)

GABRIELLE CLAES

Conservateur, Cinematek (Bruxelles)

MARCO DE BLOIS

Programmateur-conservateur, cinéma d'animation, Cinémathèque québécoise (Montréal)

ROBERT DAUDELIN

Rédacteur en chef du *Journal of Film Preservation* (Montréal)

CHRISTIAN DIMITRIU

Éditeur et membre du comité de rédaction du *Journal of Film Preservation* (Bruxelles)

JEAN GILI

Historien du cinéma, Président de la Cinémathèque universitaire Paris III (Paris)

JAN-CHRISTOPHER HORAK

Director, UCLA Film and Television Archive (Los Angeles)

CLYDE JEAVONS

Programmer at the National Film Theatre, BFI (London)

ÉRIC LE ROY

Chef du Service accès, valorisation et enrichissement des collections, Archives françaises du film-CNC (Bois d'Arcy)

PATRICK LOUGHNEY

Chief, Packard Campus, Library of Congress (Culpeper, VA)

ERIK MARTENS

Éditeur responsable des DVDs à la Cinematek (Bruxelles)

EVA STRUSKOVÁ

Historian researcher, Národní Filmový Archiv (Praha)

DONALD McWILLIAMS

Filmmaker (Montréal)

STÉPHANIE SALMON

Directrice de la collection historique et chargée des expositions, Fondation Jérôme Seydoux-Pathé (Paris)

MARC VERNET

Professeur à l'Université de Paris Diderot, Coordinateur du programme de recherche ANR « Cinémarchives » (Paris)

PIERRE VÉRONNEAU

Directeur des collections, Cinémathèque québécoise (Montréal)

ANKE WILKENING

Film Restorer, Friedrich-Wilhelm-Murnau-Stiftung (Wiesbaden)

Don't **X** throw
film away!

Prints will last.

Don't destroy them!

Ne jetez **X** pas
vos films!

Les copies de films peuvent durer.

Ne les détruisez pas!

¡No **X** bote
las películas!

Las copias de películas pueden durar.

¡No las destruya!

