

Universiteit Antwerpen
Faculteit Politieke en Sociale Wetenschappen
Academiejaar 2010-2011

MASTERPROEF

Op het scherp van de snee

Narratieve montage­theorie getoetst aan de praktijk

Merlin Vandenbossche

Master in de Filmstudies en de Visuele Cultuur

Promotor: Prof. Dr. Luc Pauwels

Medebeoordelaar: Prof. Dr. Marc Bekaert



Inhoudsopgave

Inhoudsopgave	1
Abstract	2
Inleiding	3
De narratieve beeldmontage (her-)bekeken	7
Montage en continuïteit: durven afwijken van principes	8
De invloed van andere montagestijlen: Eisenstein en MTV	12
Criteria en parameters van de beeldmontage: selectie, timing en ritme ...	15
De beeldmonteur in de hedendaagse praktijk	22
De effecten van de digitalisering	24
De rol van de monteur binnen de filmproductie	26
Besluit	30
Bibliografie & filmografie	32
Bijlagen	34
<i>Bijlage 1: DVD-bijlage met interviews en filmfragment</i>	34
<i>Bijlage 2: Korte biografie en filmografie van de filmmonteurs</i>	35
<i>Bijlage 3: Vragenlijst die als basis diende voor de interviews</i>	39
<i>Bijlage 4: Voorbeeld van een analyse van beeldmontage</i>	41

Abstract

(engelstalige samenvatting)

This article aims to analyse the form and function of contemporary narrative film editing by confronting traditional literature with some qualitative interviews of Flemish film editors. The priorities and methods of film practice provide a means for better understanding the choice of shot and the timing of the cut. In this way, we first look at the dominant style of presentation in the fiction film: continuity editing. This text argues that the continuity style remains relevant, but may also be reconsidered: purely mechanical continuity is less relevant today and the cut is usually made for other reasons. 'Emotion' and 'story' dominate the rational argumentation of the film editor confronted with making a cut. The article then tries to reveal some of the vagueness these terms undeniably bring. Among others, the actor's performances appear one of the most driving forces behind the editor's decisions. In the description of the traditional workflows we find some of the main priorities in the editor's daily work: more than the individual scene, it is the structural work on the film narrative that motivates the editor to make the most profound changes. Finally, something is also said on the relative impact of the editor within the film crew. He is of course dependant on others but also of great importance: the film editor, for instance, is a prime collaborator for the film director, stands closest to the film's audience and is traditionally considered a 'third writer'.

keywords for library database:

Film editing – Film editor – Continuity editing – Montage – Film practice – Narration

Inleiding

“Many years ago, my wife, Aggie, and I went back to England (...), and I met some of her childhood friends for the first time. “Well, what is it that you do?” one of them asked, and I replied that I was studying film editing. “Oh, editing,” he said, “that’s where you cut out the bad bits.” Of course, I became (politely) incensed: “It is much more than that.”” (Walter Murch, *In The Blink of an Eye*, 2001: 10)

Wanneer een filmmonteur wordt gevraagd om zijn of haar beroep te omschrijven, volgt er allicht een korte aarzeling. Een compleet antwoord op deze vraag is dan ook niet zomaar simpel te formuleren. De montage van een film of televisie-programma valt het publiek haast nooit op en blijkt mede daarom misschien maar moeilijk in woorden te vatten. De ‘continuïteitsmontage’ die de beeldwissels verbergt en de filmvorm doet vergeten, wordt al sinds lang in onze beeldcultuur aanvaard. In vele handboeken wordt de onzichtbaarheid van de montage niet geschuwd: die is ‘goed’ wanneer die ‘niet te zien is’ of wanneer de beeldovergang ‘de aandacht niet trekt’ (Dancyger, 2007: 361-362). De beeldmonteur zélf omschrijft zijn of haar taak bovendien graag als ‘intuïtief’ en moeilijk om rationeel te vatten (Orpen, 2003: 10). De onzichtbare vormgeving door de montage en de relatieve onbekendheid van het beroep, doen zo bij de leek wellicht vele vragen en misverstanden rijzen.

De Amerikaanse monteur Walter Murch (2001: 10-11) gaat in bovenstaand citaat dieper in op een typische ontmoeting met het onwetende publiek. Zijn verhaal wijst op de vaak sterk vereenvoudigde perceptie over de stiel van de filmmontage. Het stereotiepe beeld van het ‘knippen’ oppert dat montage vooral een proces van eliminatie zou zijn: men ‘knipt’ de beelden, verwijdert het overtollige of foutieve materiaal. Alleen denkt de filmmonteur onder deze omschrijving waarschijnlijk niet in eerste plaats aan de ‘bloopers’ van acteurs of aan een plots wegzakkende camera. ‘Slecht’ is ook datgene wat niet past in het dramatische verloop van de film of wat niet correct bijdraagt aan de emotionele toon van het moment. Wat ‘slecht’ is voor de film, valt niet enkel terug te brengen op onmiskenbare foutjes tijdens de opnames. Men mag bovendien niet vergeten dat de beeldmontage ook een proces van constructie is: het weer aan mekaar plakken van alle losgemaakte onderdelen. Het combineren en ordenen van alle ‘beste stukjes’ geldt dus even goed als een passende omschrijving.

Het onderscheid tussen montage als eliminatie en montage als constructie, brengt ons bovendien bij een typerend probleem van terminologie. In België heet het beroep 'monteur', in Nederland spreekt men vaker van een 'editor'. In het Engels hoort men spreken over 'cutting' of 'editing': deze doen het meest eliminatie vermoeden (Orpen, 2003: 2). 'Montage' suggereert eigenlijk eerder de constructie: de samenstelling van een nieuw geheel uit losse delen. Het begrip 'montage' verwijst echter in de Engelstalige literatuur vaak slechts naar één bepaalde soort creatieve sequentie, waarin snel een tijdsverloop wordt overbrugd (denk aan de soort scène met overvloeiers en/of muziek) (Dick, 2010: 68). De term wordt ook vaker gebruikt in verband met de soort associatieve montage-verbindingen, zoals bekend uit de Sovjet-Russische montage-theorieën (zie infra). De andere woorden 'editing' of ook 'découpage classique' staan in deze literatuur dan recht tegenover de 'montage'; en ze verwijzen in dat geval uitsluitend naar de meest dominante vorm: de continuïteitsmontage. De woorden bevatten een onterechte hiërarchie: 'découpage' is routine en continuïteit, 'montage' is intellectueel en een vorm van creativiteit. Maar ook een (goede) continuïteitsmontage is misschien 'creatiever' of complexer dan men in dergelijke discussies zou durven vermoeden.

Voorafgaande literatuur begint al vaak met dit probleem van terminologie of is er op gebrand de continuïteitsmontage en haar mechanische regels nogmaals uit te leggen. Maar ook het historisch benaderen van de beeldmontage is de meeste auteurs niet vreemd (Peters, 2003: 15-100; Dancyger, 2007: 3-38; Reisz & Millar, 2010: 3-45). De beginselen van de continuïteit worden dan traditioneel gevonden in de Amerikaanse cinema van E.S. Porter en D.W. Griffith en worden gewoonlijk geplaatst tegenover de Sovjet montage-theorie uit de jaren '20 (Vsevolod Pudovkin, Sergei Eisenstein, e.a.). De Amerikanen worden in verband gebracht met de narratieve cinema, met 'découpage' én (onzichtbare) continuïteit: tijd, ruimte en verhaal staan er centraal. De Sovjets worden herinnerd om hun experimenten met de dialectische kracht van montage: beelden botsen en vormen daaruit nieuwe ideeën (zie infra). Populaire voorbeelden uit deze montage-geschiedenis zijn o.m. Griffith's *découpage* van *The Birth of a Nation* (1915)¹ versus de thematische verbindingen uit Eisenstein's *Strike* (1925)².

¹ Griffith knipte als één van de eersten voor dramatisch effect tussen close-ups en wijdere shots binnen een continu verloop van een scène.

² Bv. het bekende verbinden van een (figuurlijke) 'slachting' van het volk met de (letterlijke) slachting van een koe (als een soort filmische metafoer).

De revolutionaire montage-theorie botst in de jaren '50 met de formulering van enkele harde kritieken (Peters, 2003: 87-93; Reisz & Millar, 2010: 235-238). De komst van nieuwe technologie, o.m. draagbare filmcamera's en de bredere 'cinemascope'-beeldverhouding, zou de montage overbodig hebben gemaakt. De Franse filmcriticus André Bazin riep daarom filmmakers op tot een hogere graad van realisme: door de manipulatieve werking van de montage af te zweren en te kiezen voor langere ononderbroken opnames. Montage zou immers de blik te veel sturen volgens de wensen van de cineast en het publiek van haar vrije interpretaties beroven (Peters, 2003: 91-98). De beeldmontage zou het publiek passief maken: de filmmaker heeft alle controle over wat zij zien en er is verder van hen geen enkele activiteit meer vereist. De discussie over de effecten van 'montage' aan de ene kant en de 'long take' of 'plan séquence' aan de andere, was geboren. De Franse 'Nouvelle Vague' bevrijdde vervolgens de cinema uit de klauwen van de pure continuïteit: Jean-Luc Godard en anderen fragmenteerden nu tijd en ruimte, onder meer in het gebruik van de onderbrekende 'jump cut' (Dancyger, 2007: 131-139). Intussen is in de beeldmontage natuurlijk veel meer gepermitteerd: continuïteit wordt gecombineerd met elliptische sprongen in het verhaal, niet-chronologische verhalen zijn volledig aanvaard en documentaire filmstijlen vonden hun weg naar de narratieve cinema.

Maar de montage werd in het verleden al vaak genoeg besproken in dergelijk kader van historische, conceptuele of normatieve tegenstellingen³. Valerie Orpen (2003: 6-7) wijst er terecht op dat dergelijke onderverdelingen het denken over montage misschien wel te lang en té sterk hebben gepolariseerd. Dit artikel wil daarom ook wat van de platgetreden paden wijken. Onder meer om wat méér van dat 'intuïtieve' werk van de monteur proberen onder woorden te brengen. De tekst wil daarvoor vertrekken vanuit een bron-esthetische benadering die het (concrete) werk van de beeldmonteur ook in rekening brengt: *Hoe gaat de hedendaagse fictie-monteur met beelden aan de slag en waarom knipt hij van één beeld naar het andere?* Let wel: dit artikel betreft alleen een onderzoek naar de beeldmontage van de narratieve film en is daarom in eerste plaats toepasbaar op dit type film. De experimentele cinema of de documentaire komen *niet* expliciet aan bod. We vertrekken daarnaast vanuit het standpunt van één van de filmmakers (de monteur) om tot een beter begrip van de beeldmontage te komen. Een analyseren van de betekenisvorming bij het publiek, behoort bijvoorbeeld niet tot de ambities van deze tekst.

³ Eliminatie / Constructie; Montage / Découpage; Sergei Eisenstein / André Bazin; etcetera.

Het onderzoek omvat daarvoor eerst een studie van een selectie theoretische én praktijkgerichte literatuur over beeldmontage en het beroep van de beeldmonteur. De bibliografie bevat zowel werken gericht op de filmwetenschap, als handboeken gericht op monteurs of studenten in opleiding. Volgende bevindingen baseren zich eveneens op een (beperkt) aantal kwalitatieve interviews met enkele Vlaamse filmmonteurs. De Nederlandstalige gesprekken werden persoonlijk en speciaal voor dit artikel georganiseerd tijdens de maanden mei en juni 2011. Ik verwijs met betrekking tot deze interviews graag door naar de bijlagen, waar een korte biografie van elke deelnemende monteur én een transcript van de vragenlijst zich bevinden. Beeldfragmenten van deze interviewreeks zijn eveneens terug te vinden op de bijgevoegde DVD. Het betrekken van de praktijk was alvast van onschatbare waarde voor dit artikel: uit de woorden van deze filmmonteurs kunnen prioriteiten en bedoelingen worden gedistilleerd, uit de beschrijvingen van hun werkmethoden evenzeer. Dit kan ons vervolgens helpen om, shot per shot, de beeldkeuze en de timing van de beeldcut beter te begrijpen. De hier gecombineerde methoden literatuurstudie en interview lieten mij toe om de inzichten van de theoretische teksten grondig te vergelijken en/of aan te vullen met de ervaring van mensen uit de hedendaagse filmpraktijk.

Samen met auteurs én filmmonteurs dus, kijken we in een eerste onderdeel naar de klassieke continuïteitsmontage. Er wordt op die manier aandacht besteed aan de functie én actuele relevantie van deze meest dominante montagestijl. Daaruit zal blijken dat deze nog steeds van belang is, maar om goede redenen ook achteruit zal worden geschoven. Enkele andere 'montagestijlen', zoals de thematische stijl van Eisenstein en de videoclip-stijl (MTV), komen in verband met de narratieve film daarom ook even aan bod. We bestuderen vervolgens de criteria en parameters die een montagekeuze beïnvloeden: Waarom wordt er geknipt? Wat bepaalt het volgende beeld, de timing en het beeldritme? In een tweede onderdeel nemen we dan actuele werkwijzen en –methoden van de beeldmonteur onder de loep: in een poging tot een beter begrip te komen van zijn of haar beroep. Onder meer het belangrijke werk op het niveau van de verhaalstructuur én de digitalisering van het vak, komen er aan bod. We stellen tot slot nog enkele vragen over de creativiteit, de verantwoordelijkheid en de relatieve impact van de beeldmonteur binnen de gehele filmproductie. De driehoek monteur-regisseur-scenarist en de unieke band van de monteur met het filmpubliek, vormen de belangrijkste invalshoeken in deze laatste paragrafen.

De narratieve beeldmontage (her-)bekeken

Een narratieve film bestaat gewoonlijk uit meerdere verhaalsequenties. Sequenties ontstaan uit aan elkaar gerelateerde scènes, die op hun beurt ontstaan uit met elkaar verbonden shots. De afzonderlijke shots houden verband met elkaar opdat ze door de toeschouwer ook als geheel worden ervaren. Beeld aan beeld ontstaan er relaties van allerlei aard (Bordwell & Thompson, 2001: 252-262): grafische (lijnen, vormen en bewegingen) en ritmische verbanden (kort/lang); en in de niet-abstracte (narratieve) film ook ruimtelijke en/of temporele. De montage construeert de ruimte waarin het verhaal zich afspeelt en suggereert ons een tijdsverloop. Gebeurtenissen worden er vaak causaal met elkaar verbonden. De vertelling is meestal deels elliptisch: de tijd op het scherm is korter dan in realiteit het geval zou zijn.

De camera nam op de set verschillende posities in om het handelingsverloop te registreren. De resulterende shots en takes uit verschillende standpunten, leveren het basismateriaal (de 'rushes') voor de verdere constructie van de film. De realiteit vóór de camera werd opgesplitst in (discontinue) opnames en deze moeten in montage weer met elkaar worden verbonden. 'Montage', zoals bestudeerd in dit artikel, bestaat enkel bij gratie van de individuele shots die in de tijd weer achter elkaar kunnen worden gezet (Orpen, 2003: 3)⁴. De beeldmontage enkel definiëren als deze afwisseling van verschillende standpunten is de meest makkelijke definitie mogelijk. Maar het staat natuurlijk buiten kijf dat de *werking van montage* veel complexer is, dan louter de (mechanische) beeldwissel alleen (Peters, 2003).

In de woorden van enkele mensen uit het beroep komen er bijvoorbeeld al heel andere zaken uit de bus: 'montage' is "*het neergeschreven verhaal verteld krijgen en de kijker meeslepen met alle mogelijke manieren en technieken*" (A. Dessauvage), "*het vertellen van een verhaal met beelden, en dat op een interessante en boeiende manier*" (P. Ravoet) of "*het structureren en ritmeren van beelden tot een narratief geheel*" (E. Ryckaert). Monteur Nico Leunen gebruikt in 'Filmmagie' een interessante analogie om het beroep onder woorden te brengen: "*(...) de troubadour. Zijn job is*

⁴ Wat niet wegneemt dat er ook zonder montage (in één enkele opname) een verhaal, een verband of betekenis kan worden overgebracht. De term 'intra-frame montage' wordt soms gebruikt om dergelijke opname te benoemen (Bekaert, 2010: 70-71): één ononderbroken shot en camerabeweging legt verbanden tussen afzonderlijke elementen. 'Inter-frame montage' is diens tegenhanger en een andere term voor de beeldwissel waarover dit artikel handelt.

niet het verhaal verzinnen, maar wel het zo goed mogelijk vertellen opdat iedereen aan zijn lippen hangt.” (Potvliege & Sartor, 2010: 38). Met andere woorden: het zwaartepunt in montage ligt voor deze fictie-monteurs op verhaal én op de boeiende beleving daarvan door hun publiek. Maar ook in theorie ziet bijvoorbeeld Jan Marie Peters (2003: 11) de montage als *“één van de middelen om ervoor te zorgen dat de kijker niet alleen met plezier kennis neemt van een film, maar er ook door wordt geboeid, geraakt en overtuigd”*. De nadrukken hier op de boeiende beleving van verhaal, brengen ons automatisch eerst bij de meest dominante montagestijl in de narratieve cinema: de continuïteitsmontage.

Montage en continuïteit: durven afwijken van principes

De ‘continuïteitsmontage’ is de meest klassieke montagestijl, die de filmmaker in staat stelt om het verhaal onzichtbaar te vertellen: met de minst mogelijke afleiding en desoriëntatie van het publiek (Orpen, 2003: 16-17). Diens functie is om de inleving in het verhaal en in de betrokken personages zo sterk mogelijk te maken, zonder dat vormelijke aspecten (de beeldwissel, de camerapositie, het geluid) die identificatie zouden verstoren. Want ook al waren de oorspronkelijke opnames discontinu, de montage suggereert ons weer opnieuw een continue realiteit: een ongestoorde ervaring van tijd en ruimte (Bekaert, 2010: 70). Het verhaal is vervolgens perfect logisch te volgen in haar temporele en causale verbanden en het publiek wordt nooit gestoord zonder goede reden (Orpen, 2003: 16-17). De beeldmontage is zo vloeiend en onzichtbaar mogelijk. Zo komt het dat de kijker dénkt dat wat er op het scherm te zien is ook écht lijkt te gebeuren (J. Brouwers). De beeldmonteur wordt in de handboeken dan ook aangemaand dit ongestoorde engagement van het publiek altijd hoog in het vaandel te dragen (zie o.m.: Dmytryk, 1984: 11-15; Dancyger, 2007: 361-362).

De meest traditionele wijze waarop deze onzichtbaarheid kan worden verwezenlijkt, is a.d.h.v. een aantal algemeen aanvaarde (mechanische) principes (Dancyger, 2007: 361-372; Reisz & Millar, 2010: 181-193). De ‘continuïteitsregels’ zouden de onzichtbare hand van de beeldmonteur garanderen. Onder deze noemer hoort onder meer het knippen in beweging (‘match on action’): bewegingen lopen vloeiend over van het ene in het andere shot. Deze trekken onze volledige aandacht en leiden het oog af van de beeldwissel die intussen plaatsvindt. Monteur én regisseur Edward Dmytryk (1984: 27, 38) stelt in zijn groene boekje enkele op ervaring gebaseerde

regels voor, waaronder ook deze: *"Whenever possible, cut in movement"* en *"All scenes should begin and end with continuing action"*. Gelijkaardige snelheid en richting van beweging zijn belangrijke hulpmiddelen om de beeldmontage zo vloeiend mogelijk te maken. Vervolgens moet er ook altijd voldoende verschil in camerastandpunt en beeldgrootte zijn om een 'springer' te vermijden⁵. Elke blik- en bewegingsrichting dient eveneens gerespecteerd te worden⁶, opdat de kijker niet verward wordt over de plaatsing van de personages. Het gebruik van een ruimer 'establishing shot' dat ons de totale ruimte en de onderlinge posities van de personages toont, helpt om verwarring te voorkomen. Het verbinden van de ogen van een personage met het onderwerp van zijn of haar blik (het 'subjectief point of view'), is nog zo'n klassieke ingreep die de identificatie met de personages garandeert (Peters, 2003: 159-162). Het steeds terugkerende shot-reverse-shot procédé⁷ zorgt voor een zekere graad van voorspelbaarheid. Want zolang de beeldmontage voldoende onzichtbaar of voorspelbaar is, gaat de aandacht van de kijker volledig naar wat er zich vóór de camera bevindt (het verhaal, de personages, de diëgetische wereld) (Peters, 2003: 128). Deze centrale positie van het filmverhaal maakt van de continuïteitsmontage niet verwonderlijk de voorkeur in de narratieve film: die is er in eerste plaats op gericht om een verhaal zo efficiënt en boeiend mogelijk te brengen.

Maar het bestaan van rigide principes, doet misschien onterecht vermoeden dat een 'découpage classique' van een scène per definitie expressieloos of ondoordacht zou zijn (Orpen, 2003: 17); of doet misschien denken dat continuïteit en aspecten van ruimte (de as-regel, e.d.) de criteria bij uitstek zouden zijn voor het maken van de beeldwissel. Dit is in geen geval waar. Onder meer de bijgevoegde interviews zijn hier heel duidelijk in: continuïteit is nooit het belangrijkste argument voor het maken van een beeldcut (A. Dessauvage, J. Brouwers). Zouden hun beeldmontages dan geen opvallende fouten in continuïteit moeten bevatten? En waarom vallen dergelijke fouten ons dan niet altijd op?

⁵ Dit principe wordt gewoonlijk de '30°-regel' genoemd: het nieuwe standpunt moet ongeveer minstens 30° verschillen van het vorige. Zoniet springt het beeld opvallend naar voren of achteren: de 'jump cut'.

⁶ Dit principe wordt gewoonlijk de 'as-regel' genoemd: een imaginaire lijn tussen de personages mag tijdens de opnames door de camera niet overschreden worden. Elk beeld heeft dezelfde links- en rechts-oriëntering. (Eyeline match)

⁷ Shot-reverse-shot betekent dat een shot van één personage om beurten wordt afgewisseld met een sterk vergelijkbaar tegenshot van een ander personage (bv. tijdens een dialoogscène, tijdens een ontmoeting, etc.).

Het antwoord ligt mogelijk in de misvatting over de aard van de onzichtbaarheid van de montage. Want niet (alleen) blik- en bewegingsrichting of de perfecte voortzetting van elke beweging, maken dat we de filmwereld als continu ervaren. Voor filmmonteur Philippe Ravoet bijvoorbeeld, moet elk nieuwe beeld vooral ook nieuwe informatie brengen: zo blijft de film boeiend en zal de kijker de cut nooit als dusdanig opmerken. De beeldcut valt pas 'in negatieve zin' op, wanneer we (dramatisch gezien) niet begrijpen waarom er van beeld werd gewisseld (P. Ravoet). Wanneer fouten in de continuïteit opvallen, wil dat ook en vooral zeggen dat de rest van de scène niet boeiend genoeg was (A. Dessauvage). Reisz en Millar (2010: 190) schrijven dat mechanische continuïteit slechts secundair is aan de dramatische noodzaak van de scène: zolang elke shotwissel een dramatisch doel heeft, zal de beeldwissel vlot overkomen. Zélf s wanneer de mechanische 'match' tussen de twee shots daardoor niet langer perfect is. Een voorbeeld: het knippen naar een close up van een acteur is de juiste cut, wanneer het verhaal om een nadruk op de emotionele reactie van dit personage vraagt. Ook al werd er op die manier misschien niet voldaan aan de regel die voldoende verschil in camerahoek vraagt of ook al klopt de hoofdbeweging tussen beide shots niet perfect. Want in de 'flow' en de continuïteit van het drama en de emotie klopt deze beeldwissel wél en zal het publiek haar kijkervaring niet verstoord zien. Integendeel, de ervaring wordt er naar alle waarschijnlijkheid zelfs door versterkt. Edward Dmytryk (1984: 44-45) vult zijn strakke regelschema dan ook aan met "*Cut for proper values, rather than proper matches*": de emotionele en/of dramatische meerwaarde van elk volgende beeld is belangrijker dan de louter fysieke overeenkomsten met het vorige.

Met betrekking tot de continuïteitsmontage wijzen de interviews bovendien op het nogal relatieve belang ervan (A. Dessauvage, E. Ryckaert): een continue vormgeving is afhankelijk van de soort film en de vertelling die de filmmaker voor ogen heeft. Een 'mainstream' komedie wil het publiek ontspannen en een discontinuïteit zou de komische flow van het verhaal misschien nodeloos verstoren. Een expressieve arthousefilm wil net via de vorm tot grotere expressie komen en bedient zich daarom al eens van een meer zichtbare vertelling. Monteur Philippe Ravoet wijst er ook op dat continuïteit of discontinuïteit bewust als verteltechnieken gebruikt worden. Zo kan discontinuïteit bijvoorbeeld als een agressieve vertelstijl worden aangewend tijdens een ruzie-scène: dáár waar niet de dialogen maar de agressief verknipte daden net het méést vertellen. In een rustige dialoogscène daarentegen, bieden storende cuts waarschijnlijk géén dramatische meerwaarde: de toeschouwer dient gewoon de inhoud van de dialoog te kunnen volgen.

Anders geformuleerd: discontinue beeldmontage ‘vertelt’ ons iets anders dan zijn continue broertje en wordt voor andere doeleinden gebruikt (P. Ravoet). Discontinuïteit is maar goed als het verhaal of de emotionele ondertonen van de scène erom vragen. Zo komt deze bijvoorbeeld wél symbolisch voor in de film *Eternal Sunshine of the Spotless Mind* (2004). De film gaat over de verliefde Joel die zijn ex-liefje uit zijn geheugen laat wissen, nadat blijkt dat zij al hetzelfde heeft gedaan. Terwijl de medische procedure aan de gang is, verdwijnen alle herinneringen aan haar als sneeuw voor de zon. Discontinuïteiten in de beweging van de personages of elliptische sprongen in de scènes worden de hele film door gebruikt om de ervaring te symboliseren: de continue tijdsbeleving van het publiek verdwijnt net als Joel’s herinneringen aan de gebroken liefde.

Maar de meest verwachte vorm van vertellen blijft nog steeds ‘continu’: continuïteit biedt nog altijd een belangrijke houvast (P. Ravoet). Een zeker ‘basisniveau’ in de mechanische continuïteit blijft ook nodig om tot (voldoende) onzichtbaarheid te komen. Een afwijking kan dan pas gebruikt worden om ergens extra nadruk op te leggen of om de kijker ergens bewuster van te maken. Filmtheoreticus J.M. Peters (2003: 170-171) volgt trouwens een soortgelijke redenering: de stelregel dat de montage onzichtbaar hoort te zijn, komt op losse schroeven te staan van zodra de cineast iets te vertellen heeft. Een ongewoon camerastandpunt of een voelbare beeldwissel zijn niet langer onzichtbaar en starten bijgevolg in het publiek (mogelijk) een reflectie over betekenis en vorm. Maar desondanks blijft continuïteitsmontage dus de dominante manier van presenteren: deze stijl laat het publiek dan ook het meeste toe om zich te concentreren op wat er op het scherm te zien is. De interviews met deze vier beeldmonteurs tonen aan dat vormelijke onzichtbaarheid nog steeds gebruikelijk is: “*een goed monteur is in weze onzichtbaar*” (A. Dessauvage), zodat het publiek “*denkt dat dit vanzelf uit het toestel komt en dat is goed. (...) Dan is het goed gedaan.*” (J. Brouwers). Alléén: de alombekende mechanische ‘regels’ zijn zeker geen dogma’s, maar eerder hulpmiddelen die een vlottere presentatie mogelijk maken (E. Ryckaert). Van de theorie afwijken als de ingrepen beter het verhaal of de emotie zouden dienen, is alvast een betere stelregel dan slaafs principes te volgen. De narratieve speelfilm kan trouwens onmogelijk zomaar de invloeden van andere, veel minder onzichtbare montagestijlen negeren.

De invloed van andere montagestijlen: Eisenstein en MTV

In hun periode van revolutionaire stille cinema (1920-30), formuleerden verschillende Sovjet-Russische filmmakers dat de montage voor hen hét filmische expressiemiddel bij uitstek was (Peters, 2003: 37-50; Reisz & Millar, 2010: 12-23). Het alombekende 'Kuleshov-experiment' toonde aan dat de combinatie van beelden tot nieuwe expressie kon komen: het neutrale gezicht van een acteur verbonden aan een bord soep, dan een vrouw huilend over een kist én vervolgens aan een kind, leidde respectievelijk tot emotionele interpretaties van honger, verdriet en vertedering. Géén van deze emoties werd echter gespeeld door de acteur in kwestie en is slechts het resultaat van de juxtapositie van twee shots. Ook de montage in een narratieve film bedient zich in feite constant van deze kracht: elke subjectieve POV-constructie verbindt een blik met wat de ogen zien (cfr. Kuleshov). Elk nieuw shot maakt dat we de inhoud ervan opnieuw evalueren (nieuwe personen, nieuwe locaties, enzovoort); en we hebben bovendien steeds de neiging om twee opeenvolgende beelden met mekaar in verband te brengen (Geuens, 2000: 226). De montage van de shots zorgt voor een constante opeenstapeling van (narratief-dramatische) informatie en resulteert in de totaal-ervaring van het verhaal (Carroll, 1996: 404). Het geheel steeds meer dan de som der delen.

Sergei Eisenstein experimenteerde in zijn 'montagefilms' met de dialectische kracht van de montage: these én anti-these botsen en vormden aldus een nieuwe synthese. Het geheel meer dan de som der delen. Hij komt op deze manier o.m. tot zijn alombekende 'methods of montage' (Eisenstein, 1929). Deze zijn onder meer gebaseerd op ritme⁸ (*metric* en *rhythmic montage*), op (fotografische) sfeer⁹ (*tonal montage*) of zijn een combinatie van beiden (*overtonal montage*). De 'hoogste' vorm houdt de montage in van thematische associaties of tegenstellingen, om tot een (abstracter) argument te komen (*intellectual montage*). Er zijn tal van bekende voorbeelden die deze laatste illustreren: het metaforische verbinden van de beeltenis van een generaal met die van een pronkende pauw of het associëren van religieuze symbolen met primitieve culturen (als een anti-clericale boodschap) (*October*, 1928).

⁸ Metrische montage houdt enkel rekening met de absolute lengte van elk shot. Een kortere opeenvolging brengt meer spanning en meer intensiteit. De ritmische montage houdt ook rekening met de (snelle of trage) beweging van de beeldinhoud.

⁹ Tonale montage houdt rekening met de fotografische kwaliteiten van elk beeld en de manieren waarop deze met elkaar kunnen 'botsen': scherpte, soft-focus, contrasten in de belichting, etcetera.

De associaties overstijgen de temporele en ruimtelijke grenzen van een traditionele scène en zijn niet louter meer van narratieve aard. Maar voor de Sovjets was het efficiënt vertellen van het verhaal echter niet de grootste zorg. Wél zagen ze in montage het potentieel om (Marxistische) ideeën over te brengen op hun (grotendeels) ongeletterde publiek (Dancyger, 2007: 14).

Voor de vertelling van een moderne narratieve film is deze stijl misschien niet de meest aangewezen vorm. J.M. Peters (2003: 34) ziet in de 'analytische montage' (cfr. 'découpage classique') bijvoorbeeld al een veel efficiënter middel om de kijker met een verhaal te raken. Beeldwissels worden in de traditie van Eisenstein niet gemaakt vanuit het standpunt van een identificeerbare vertelinstantie (de camera) of vanuit een personage dat deel uitmaakt van de diëgese (Peters, 2003: 49). De beeldwissel is er alleen om de (politieke) argumentatie te dienen en persoonlijke identificatie wordt voor de toeschouwer bemoeilijkt. Monteur Philippe Ravoet vertelt trouwens eveneens dat de montages 'à la Eisenstein' vooral werken voor bepaalde types 'montagefilms', maar dat dit evenwel geen verhalen zijn die vertrekken vanuit uitgediepte personages, mét dialogen, enzovoort. Eenmaal die dialogen er zijn, wordt het moeilijk iets te vertellen in een niet-continu genre. De komst van het geluid zette sowieso de revolutionaire montages uit de stille film onder grote druk (Reisz & Millar, 2010: 26-27). Het geluid bracht een grotere economie in de vertelling met zich mee: informatie kan nu via de klankband worden meegegeven en moet niet langer met expliciete visuele verbindingen worden gemaakt. Bovendien maakte het geluid de cinema over het algemeen realistischer: puur visuele montages zijn plots minder in trek en de continuïteitsmontage wordt het middel bij uitstek om een (voldoende) realistische tijd- en ruimtebeleving te creëren.

Een plotse niet-narratieve beeldwissel (bv. één van puur esthetische of thematische aard) vraagt bovendien een andere gevolgtrekking van het publiek (Carroll, 1996). In een klassieke narratieve presentatie wordt elk nieuw shot in verband gebracht met de eerder opgedane kennis over het verhaal en met de door het publiek reeds gekende montage- of genre-conventies (Carroll, 1996: 404). Het publiek vult zélf alle verdere lacunes in. Geconfronteerd met een abstractere associatie, dient het publiek de traditionele narratieve gronden te verlaten en als het ware met een 'ander oog' te kijken (Carroll, 1996: 412). Narratieve hypothesen gaan simpelweg niet langer op en dit haalt de toeschouwer uit de narratieve stroom die de continuïteitsmontage eerder zo zorgvuldig had opgebouwd.

Niet voor elke film past de intellectuele stijl van Eisenstein dus even goed, maar voor de documentaire of experimentele cinema heeft de constructieve montage-theorie alvast wél een belangrijke rol gespeeld (Peters, 2003: 50). De constructie van een bepaalde documentaire argumentatie of de pure ervaring van een (intellectuele) montage-esthetiek, vinden hun oorsprong bij de vroege Sovjet-cinema. Dit wil anderzijds ook niet zeggen dat de Sovjets dan helemaal géén impact hadden op de klassieke narratieve film. De fictie-monteur is soms ook op zoek naar een puur vormelijk effect, of naar het overbrengen van een bepaalde subtext of symboliek (Dancyger, 2007: xxi). Dat hij zich om die reden kan bedienen van een rijke traditie aan revolutionaire cinema is meer dan mooi meegenomen. Zo bestaan er ook bekende voorbeelden uit de narratieve cinema: in de filmklassieker *2001: A Space Odyssey* (1968) associeert Stanley Kubrick een aap en een primitief wapen met futuristische menselijke technologie zovele eeuwen later. De vorm en beweging van het bot in de lucht én het ruimteschip komen in een perfecte 'match cut' overeen, maar de onderliggende associatie brengt in feite een veel abstracter argument over.

Een veel recentere evolutie in de montagestijl neemt trouwens ook reeds afstand van narratieve argumenten: een nieuwe beeldcultuur leidt in de jaren '80 de komst in van de zogenaamde 'MTV style' (Dancyger, 2007: 184-191). Nét als in de videoclip, ligt de focus in een narratieve film nu soms anders: 'MTV style' is doorgaans minder narratief, gaat meer over de 'sfeer' in elke scène, is muzikaal erg intensief en heeft een veel hoger beeldritme (Dancyger, 2007: 187). Plot, tijd en ruimte worden relatief onbelangrijk. Het resultaat is dat 'jump cuts' steeds vrijer worden gebruikt en dat de muziek het beeldritme mag drijven. Maar ook en vooral: dat de scènes niet langer een duidelijke narratieve ontwikkeling van A naar B hoeven te hebben. Het voorbeeld bij uitstek blijft Oliver Stone's *Natural Born Killers* (1994): een allegaartje van visuele stijlen (verschillende kleuren/pellicules), een sterk aanwezige soundtrack, 'jump cuts' en 'flash frames'¹⁰ maken van deze film een ervaring eerder dan een logisch verhaal. Continuïteit is vër zoek. Maar ook in andere genres heeft deze stijl een subtiele voetafdruk achter gelaten. Bijvoorbeeld in *Saving Private Ryan* (1998), waar de indrukwekkende openingsscène (de landing in Normandië) niet in eerste plaats een progressie van verhaal wenst te tonen (Dancyger, 2007: 197-201). De scène gaat méér over de gevoelsmatige ervaring van de landing: chaos, lawaai, dood en verderf. Om goede redenen kunnen verhaal of continuïteit dan achteruit worden geschoven.

¹⁰ Onder 'flash frame' verstaat men doorgaans een zéér kort fragmentje dat slechts enkele beeldjes (frames) getoond wordt en ons slechts een plotse (directe) visuele indruk geeft.

Criteria en parameters van de beeldmontage: selectie, timing en ritme

Het veranderen van camerastandpunt houdt steeds verschillende aspecten in: de monteur kiest exact welk volgende shot hij neemt om het oude te vervangen, hij kiest het precieze moment waarop er wordt geknipt en bijgevolg ook de totale lengte van het beeld dat hij achter zich laat. Op het moment van de beeldwissel, kiest de monteur ook het type beeldovergang (een cut, een overvloeier, etc.) dat het ene beeld met het andere verwisselt. Er moeten, met betrekking tot elk van deze parameters, altijd concrete keuzes worden gemaakt. Waarom knipt de monteur hiér weg en waarom net naar dát volgende beeld? Waarom is take 'A' beter geschikt dan 'B'? Edward Dmytryk (1984: 23-26) begint zijn lijstje van montageprincipes niet toevallig met volgende basisregel: "*Never make a cut without a positive reason*". Welke de redenen ook mogen zijn, elke montagebeslissing dient altijd gemotiveerd te worden. In volgende paragrafen bekijken we welke motivaties er voor een *narratieve* beeldwissel kunnen zijn en welke daarvan het hoogst aangeschreven staan. De focus in dit artikel ligt op selectie, timing en ritme. Voor de verschillende types beeldovergangen, verwijs ik door naar een kort hoofdstuk uit het boek *Film Anatomy* van F.B. Dick (2010: pp. 69-79).

De keuze van het volgende shot

"Ofwel is het eerste beeld uitverteld en vertelt het mij niks nieuws meer, brengt het mij geen emotie meer bij of geen handeling of reactie die ik wil zien. Ofwel is er op dat moment een ander beeld dat veel interessanter is. (...) Het volgende beeld moet voor mij dan altijd iets nieuws vertellen, iets bijbrengen. (...) Als het iets is dat verder vertelt wat in het vorige beeld reeds te zien was, is de cut altijd minder goed of minder interessant" (interview met Philippe Ravoet)

De beeldmonteur kiest welk volgende beeld het huidige zal vervangen. De keuze is natuurlijk beperkt door het bronmateriaal dat voor handen is: is er een nieuw beeld dat met het vorige in verband kan worden gebracht? Een beeld van wie of van wat? Is er een andere beeldgrootte beschikbaar? En welke take is 'de beste'? De criteria die de beeldmonteur motiveren om te knippen, kunnen erg uiteenlopend zijn. Jan Marie Peters (2003: 34-35) pikte bv. de films van D.W. Griffith eruit om er al meteen acht mogelijke redenen voor *découpage* mee te formuleren: om het publiek een belangrijk detail te tonen (de insert), om het handelingsverloop te versnellen of te

vertragen, om gelijktijdige gebeurtenissen te verbeelden (de parallelmontage), om nieuwe accenten of relaties te leggen of om een subjectieve blik op de wereld te suggereren. De montage kan de visuele eentonigheid verbreken of de ruimtelijke werking van het filmbeeld vergroten (Peters, 2003: 34-35). Voor monteur Philippe Ravoet is dé reden om te knippen: de noodzaak aan nieuwe informatie (zie: citaat). Wanneer het shot als het ware is 'uitverteld' en wanneer een ánder shot interessante mogelijkheden biedt, is het moment daar om te knippen. De meest interessante cuts brengen nieuwe *dramatische* informatie (bv. de reactie van een personage op een dialoog), de minst interessante zijn louter *informatief* (bv. naar een wijder shot knippen omdat de persoon anders uit beeld gaat). Uit de praktijk worden de vele mogelijkheden dus nog duidelijker: om tijd te elimineren of toe te voegen, om een relevante reactie te tonen of om een handeling in een voldoende groot beeldkader te kunnen omvatten (J. Brouwers). Dan zijn er óók nog die redenen die van technische of mechanische aard zijn: de scherpte van de opname, een vlotte beweging van de camera, de geloofwaardigheid van de set, enzovoort. Reisz en Millar (2010: 206) merken dan ook op dat een analyse van het probleem van selectie, zou inhouden dat alle andere creatieve aspecten van de filmproductie in rekening worden gebracht: de belichting, de cameravoering, de mise en scène, het geluid, het set design, enzovoort. Elk van deze parameters bevatten mogelijk de redenen om één shot boven een ander te verkiezen. Zelden maakt de monteur trouwens een cut om slechts één enkele reden en wordt er met een beeldwissel voldaan aan meerdere criteria (J. Brouwers): het beeld is voldoende scherp, het acteespel is voldoende geloofwaardig, de camera voldoende stabiel, etcetera.

Maar om ons toch een beter idee te kunnen vormen van wat nu de 'beste' of meest prioritaire redenen zijn om van beeld te wisselen, vormt het model '*The Rule of Six*' van de Amerikaan Walter Murch (2001: 17-20) al een interessant vertrekpunt. Murch formuleerde namelijk een hiërarchie van criteria waaraan een 'goede' beeldwissel moet voldoen:

1) Emotion	51%
2) Story	23%
3) Rhythm	10%
4) Eye-trace	7%
5) Two-dimensional plane of screen	5%
6) Three-dimensional space of action	4%

De beeldcut moet volgens Murch dus in eerste plaats 'emotioneel' verantwoord worden, kan best óók het verhaal avanceren en een correct ritme creëren. Onder 'eye-trace' begrijpt hij de oogbeweging van het publiek: de toeschouwer focust ergens in beeld op een onderdeel (bv. de ogen van een acteur of iets dat beweegt) en ervaart een aangename beeldwissel als het volgende beeld ook nét op die plaats met een belangrijk gegeven aanvangt. De monteur moet m.a.w. de oogbewegingen van het publiek kunnen voorspellen. Zijn onderste twee criteria zijn aspecten van continuïteit: de as-regel, de plaatsing van objecten en personages, etcetera. Walter Murch bracht elk criterium tevens onder in percentages. Deze cijfers lijken op het eerste zicht misschien wat willekeurig, maar zijn het volgens hem niet. Zo zien we onder meer dat de laatste vijf criteria, samen opgeteld, nooit het belangrijkste (51%) kunnen overstijgen. Anders geformuleerd: wanneer de cut emotioneel 'werkt', zijn alle andere criteria slechts secundair. Wanneer aan de emotionele waarde van de cut niet kan worden voldaan, worden narratieve overwegingen de meest belangrijke: alléén het ritme en de 'eye-trace' samen kunnen dan nooit belangrijker zijn dan verhaal, enzovoort. Ideaal wordt voor elke cut aan alle criteria voldaan, maar voornamelijk aan de eerste drie (Murch, 2001: 19). Murch herhaalt dus onbewust ook wat we reeds over continuïteit hadden gezegd: mechanische aspecten van ruimte en beweging (criteria vijf en zes) zijn het meeste ondergeschikt aan de dramatische waarde van elk nieuw camerastandpunt. Omdat 'emotie' ook naast 'verhaal' bestaat, omvat dit schema trouwens ook andere montagestijlen zoals de 'MTV-style': emotie kan zich namelijk ook manifesteren in de fotografische kwaliteiten van het filmbeeld of in het beeldritme, én hoeft niet alleen uit het verhaal voort te komen.

Maar het valt maar moeilijk te ontkennen dat de vaak terugkerende termen ‘emotie’ (cfr. Walter Murch) of ‘dramatische redenen’ (cfr. Ken Dancyger), ook maar vaag en onbestemd blijven. De concepten verdienen alvast een specifiekere invulling. Zo kan emotie die van de personages zijn: hoe zij zich voelen ten opzichte van elkaar en ten opzichte van de verhaalsituatie. De beeldmontage kan anders ook proberen de emoties van de toeschouwers te bespelen. Dat het publiek zich in de onzichtbare continuïteitsmontage makkelijk kan vereenzelvigen/identificeren met het personage, maakt echter dat hun emotionele werelden ook vaak met elkaar overlappen. J.M. Peters (2003: 115-122) ziet de emotionele werking van de montage vooral als het gericht sturen van de emoties in het publiek. Maar die emoties hebben hun effect ook en vooral te danken aan andere factoren werkzaam op het grote scherm: de dramaturgische opbouw van het verhaal, het spel van de acteurs, de mise en scène, geluid en muziek.

“Van kleine stukjes goed acteerwerk hier en daar, nóg iets beter kunnen maken omdat je het op een bepaalde manier in elkaar hebt gezet (...) Dát is de allerbelangrijkste functie van de fictie-monteur.” (interview met Joris Brouwers)

Geconfronteerd met de vraag wat voor hen het belangrijkste argument voor een nieuw beeld is, antwoorden de beeldmonteurs ook: het spel van de acteurs (o.m.: A. Dessauvage). Met het acteespel kan er voor gezorgd worden dat de correcte emoties doorlopen (*“Dat er gelachen wordt, als er moet gelachen worden”*, aldus J. Brouwers) en dat zit dikwijls in onooglijk kleine details: *“wat je een acteur wél of net niét laat doen”*. Andere middelen zoals beeldgrootte kunnen het de kijker makkelijker maken door bijvoorbeeld dit acteespel te accentueren in een close up (A. Dessauvage). De voor Walter Murch zo belangrijke ‘emoties’ omvatten alleszins de (geloofwaardige) expressie van acteurs (t.o.v. elkaar en de verhaalsituaties): onze algemeen aanvaarde kennis over menselijke emoties en moraal, zijn een belangrijke brandstof voor de beeldkeuzes. Maar emoties zitten vast en zeker ook in andere parameters van de cinema. Philippe Ravoet vertelt dat ‘emotie’ kan ontstaan uit allerlei zaken: contrasten, spanning, ritme, stijl,... Er worden emoties aangereikt door de fotografie (in kleur en compositie), door de mise en scène (in kostuums, décor en acteurs) of door het geluid (in muziek en geluidseffecten). Warme (geel-rode) kleuren stralen bv. een zeker optimisme uit. De afstand van het beeldkader maakt dat wij ons een observator voelen of dat we nét bij het personage zijn betrokken. Het geluid kan zacht of net aggressief of vervormd klinken.

De beeldmontage is er vooral op gericht al deze met emotie vervulde elementen op de meest efficiënte manier, en natuurlijk op het juiste moment, bij elkaar te brengen.

Timing en ritme

Bij de beslissing om naar een nieuw beeld te knippen, hoort automatisch een beslissing over het moment waarop het nieuwe standpunt wordt geïntroduceerd (timing). Door een beeld te beëindigen wordt ook de absolute lengte ervan vastgelegd en creëert de monteur een ritme. Timing én ritme zijn aldus sterk met elkaar verbonden. Ze introduceren samen een veel precieze dramatische impact in de montage, los van de continuïteit in de film (Dancyger, 2007: 373). Een snellere montage ervaart men doorgaans als 'intenser' en een shot dat blijft hangen prikkelt ons denken.

De timing van de beeldcut geeft de monteur de controle over het precieze moment waarop nieuwe informatie of ontwikkelingen worden geïntroduceerd (Reisz & Millar, 2010: 193). Op deze manier kan hij/zij bijvoorbeeld het dramatisch méést geschikte moment kiezen, waarop een verhaalelement door het publiek wordt ontdekt. Om het belang van deze timing aan te tonen, bekritiseerden Reisz en Millar (2010: 194-201) de Hitchcock-thriller *Rope* (1948). Deze film bestaat enkel uit aan elkaar gelaste long takes en ononderbroken camerabewegingen. Volgens deze auteurs maakt het gebrek aan montage echter alleen dat er veel kostbare schermtijd verloren gaat in de bewegingen van de camera én dat de filmmaker zichzelf berooft van elke controle over de spanning. De timing geeft de filmmonteur weer controle over dergelijke narratieve technieken zoals 'surprise' en 'suspense': creër je spanning over de scène door vroeg te tonen dat er een wapen onder tafel ligt of knip je pas veel later naar de insert bij wijze van verrassing.

Volgens monteur Philippe Ravoet legt elke cut een nadruk en is de timing ervan van groot belang. Wanneer je dan een bepaalde dialogozin wenst te accentueren, knip je best nét voor deze zin naar de spreker. Je knipt pas naar een close up van de tegenspeler nét na de woorden die hem of haar emotioneel raakten. Een close up kan in dat laatste geval als het ware worden 'opgespaard' tot het (dramatisch) 'juiste' moment. Wat er nét na de beeldcut komt, wordt benadrukt en krijgt automatisch meer aandacht.

Elk shot in de montage heeft nu een eigen absolute lengte gekregen en het ene shot is waarschijnlijk wat korter of langer dan het andere. De film krijgt op deze manier een beeldritme. Variatie is echter dé voorwaarde om tot een effect te kunnen komen. Zonder variatie of ontwikkeling in het ritme voelt de film maar 'dood' of futloos aan (Peters, 2003: 156; Dancyger, 2007: 376). Zo zal een plots versnelde scène in een relatief traag vertelde film een veel grotere impact kunnen hebben, dan wanneer het ritme zo goed als gelijkwaardig was gebleven. Het betreft echter niet zomaar wat afwisseling tussen de lengtes van shots, maar een "*ordering van bewegingen zodat de ene de oplossing brengt van de spanning die door de andere veroorzaakt is*" (Peters, 2003: 155). Een intens gemonteerde actiescène wordt daarom al wel eens opgevolgd door een rustiger moment, opdat ook de toeschouwer zou kunnen bekomen.

Monteur Joris Brouwers wijst er vervolgens op dat een beeldritme een nogal complex fenomeen is. Het ritme is namelijk niet alleen afhankelijk van de lengte van elk shot, maar van tal van andere factoren. Zo kan de hoeveelheid informatie in een filmbeeld de lengte van het shot mee bepalen: een long shot met veel informatie vergt meer tijd om 'over te komen' op een publiek dan een close up (Dancyger, 2007: 376; Reisz & Millar, 2010: 202) (E. Ryckaert). Wanneer die informatie nieuw of belangrijk is, blijft het shot doorgaans ook langer op het scherm. Eisenstein vestigde in '29 al de aandacht op de beweging in het beeld (*rhythmic montage*): de snelheid en beweging van wat er zich voor de camera bevindt, bepaalt eveneens dat iets als snel of traag wordt ervaren. Een statisch shot wordt sneller 'gelezen' en kan ook sneller weer van het scherm verdwijnen (Dancyger, 2007: 376). Samengevat: de lengte van elk shot moet zeker overwogen worden in functie van de belangrijkheid en de hoeveelheid van informatie.

Ritme kan anderzijds ook extra betekenis of emoties oproepen (Peters, 2003: 156). Een snel ritme kan bijvoorbeeld symbolisch zijn voor de onrust in een personage, een trager tempo suggereert misschien een moment van reflectie. Een recent voorbeeld is de openingsscène van *The Social Network* (2010). De film vangt aan met een klassieke shot-reverse-shot en dialoog tussen Facebook-icoon Mark Zuckerberg en vriendin Erika Albright: zij staat op het punt hem te verlaten. Het ritme tussen shot en tegenshot ligt opmerkelijk hoog: bij zo goed als elk nieuw woord komt de spreker altijd in beeld. Het gesprek voelt aan als een spelletje ping pong. Het ritme is symbolisch voor de relatie die op het punt staat in elkaar te stuiken: gezien elke partij enkel nog geïnteresseerd is om het eigen gelijk uit de discussie te halen.

Het beeldritme zegt hier ook en vooral nog iets extra over het neurotische en nogal standvastige karakter van deze vreemde protagonist.

De snelle montage uit *The Social Network* is anderzijds geen uitzondering: elk van de geïnterviewde monteurs gaat ermee akkoord dat het ritme vandaag (algemeen) hoger ligt dan vroeger. Dit verhoogde ritme heeft zeker te maken met het hedendaagse publiek en de visie van filmmakers op dat publiek (E. Ryckaert). Filmmakers denken misschien (onterecht) dat een hoger ritme de aandacht beter zal vasthouden en dat de film daarom minder kans maakt om 'saai' te worden. Toeschouwers van vandaag zijn bijgevolg ook meer getraind om sneller de informatie uit een beeld te halen (E. Ryckaert). Beide tendenzen aan productie- én consumptie-zijde versterken wellicht elkaar. Het stijgende ritme heeft ook invloed op het werk van de regisseur en de cameraman: wanneer elk shot steeds korter op het scherm wordt getoond, moet elk shot ook preciezer geregisseerd worden en moet elk beeld (visueel) een veel directere boodschap kunnen brengen (P. Ravoet). Géén van de ondervraagde monteurs is anders een groot voorstander van een arbitrair verhogen van het ritme: "*Tijd is mooi om naar te kijken*" (A. Dessauvage). Wanneer de film tot de essentie wordt beperkt kan die wellicht veel sneller worden verteld, maar een film is ook meer dan het essentiële verhaal alléén (A. Dessauvage). Het hoge ritme zet bovendien de emotionele werking van de film soms onder druk (P. Ravoet). Door beelden minder lang op het scherm te houden, is er natuurlijk minder tijd om voldoende alle emoties in de acteurs, in de mise en scène of in de fotografie te absorberen. Niet knippen kan daarom een even waardevolle montagebeslissing zijn.

NB: In 'bijlage 4' bevindt zich een analyse van een (klassiek) gedécoupeerde scène uit de film "Adem" (2010). Voor dit fragment werden de hier besproken criteria over de selectie van shots, over timing en beeldritme, bondig toegepast.

De beeldmonteur in de hedendaagse praktijk

In een tweede onderdeel schakelen we nu over op de actuele praktijk van een fictie-monteur: *Hoe gaat een fictiemonteur vandaag te werk en wat zegt ons dat over de narratieve montage in het algemeen? En hoe typeert men de relaties en verantwoordelijkheden van de beeldmonteur binnen de filmproductie?* Kennis over de hedendaagse werkmethoden kan ons helpen om de prioriteiten in montage beter te begrijpen. We starten hier daarom met een overzicht van enkele typische ‘fasen’ in het werk van een hedendaagse filmmonteur. Uit de interviews blijkt dat deze doorgaans een traditioneel stramien volgt:

- Aanvankelijk apart gemonteerde scènes worden meestal eerst in de structuur van het scenario geplaatst.
- Die structuur wordt aangepast om problemen of interessante mogelijkheden op te volgen.
- Tot slot dienen de losse scènes binnen die vernieuwde structuur opnieuw geëvalueerd te worden.

Technisch gezien, hoort de beeldmontage onder de fase van de ‘post-productie’. Deze komt aan het einde van de productieketen en omvat alle (digitale) bewerkingen van de film na opname. De post-productie begint bij de beeldmontage en leidt na een ‘picture lock’¹¹ tot de verdere afwerking van beeld (color grading, special effects) en klank (muziek, klankmontage en –mixage). De beeldmonteur wordt nochtans in een redelijk vroeg stadium al bij het project betrokken: hij of zij krijgt vaak op voorhand een scenario toegestuurd om mee feedback te kunnen geven (P. Ravoet). Daardoor kent de beeldmonteur van bij het prille begin al veel van het verhaal, de dialogen, de personages én door persoonlijke gesprekken ook de intenties van de regisseur-scenarist. Meestal nog tijdens de opnames, worden er al ‘rushes’ tot bij de beeldmonteur gebracht (P. Ravoet). Niet alle beeldmateriaal is dus meteen van bij het begin beschikbaar en niet alle rushes komen binnen in volgorde van het scenario. Scène per scène bedenkt de monteur zich daarom eerst welk doel deze

¹¹ De beeldmontage wordt definitief vastgelegd in een ‘picture lock’, opdat alle departementen ná de montage er zeker van zijn dat er aan de beeldkeuzes niets meer verandert.

moet dienen, vanuit welk standpunt hij of zij de scène wil vertellen, welke takes en shots de emotie en het verhaal van elke scène het beste zullen communiceren (P. Ravoet). De eerste volledige versie van de film wordt vaak gestructureerd volgens scenario en zal waarschijnlijk ook de langste zijn. In die eerste 'rough cut' zijn er nog geen harde keuzes gemaakt over de vertelling of het ritme en vallen de eerste structurele en andere problemen op (E. Ryckaert). Het geheel lijkt voor (deze) fictie-monteurs alvast het allerbelangrijkste: grove fouten zitten nooit in "*duizend kleine details*" (een beeldcut hier of een take daar), maar in het grotere verhaal waar ook het publiek uiteindelijk het meest mee bezig is (J. Brouwers). Zo zou Ewin Ryckaert bijvoorbeeld "*makkelijker toegevingen doen op vlak van de découpage (...) als ik er dan wel de juiste acteurs-nuances of juistere structuur in krijg. Ik heb persoonlijk het gevoel dat dat belangrijker is.*"

Wanneer de eerste versie volgens scenario er is, gebeurt het dus al eens dat de film niet voldoende duidelijk is of dat het verhaal niet optimaal werkt. Een verhaal in woorden en een verhaal in beelden vergt namelijk een andere manier van vertellen (E. Ryckaert). Eénmaal het scenario geïnterpreteerd werd door acteurs, door de technische crew op de set, krijgt het onvermijdelijk een andere vorm. Zo kan het gebeuren dat er in de montage hele scènes verdwijnen: bijvoorbeeld omdat ze in de film tweemaal hetzelfde blijken te vertellen (P. Ravoet). Dialogen worden uitgedund omdat ze overlappen met de visuele informatie. Soms komen de intenties uit het scenario niet helemaal tot uiting in de beelden en moet er bijvoorbeeld over een subplot of nevenpersonage een keuze worden gemaakt. Soms wisselen scènes van plaats omdat ze op een andere plek interessanter botsen met de scènes rondom of omdat men bepaalde informatie beter wat vroeger of later geeft. Narratieve technieken zoals 'spanning' (het méér weten van de kijker) en 'expositie' (het verduidelijken van verhaalelementen) komen zo weer in handen van de cineast. Het kan natuurlijk ook dat bepaalde scènes om technische redenen of omwille van ongeloofwaardig acteurspel maar beter omzeild worden. Ongelukkige foutjes uit het scenario of uit de opnames kunnen in montage nog vermeden worden. De beeldmonteur waakt daarover binnen de finale structuur van de film.

Voor Nico Leunen is één van de valkuilen van de monteur dan ook "*te veel vanuit het detail werken in plaats vanuit het geheel*" (Potvliege & Sartor, 2010: 39). Het geheel heeft namelijk een invloed op de ervaring van het detail. Waarom één bepaalde scène niet 'werkt', kan ook liggen aan de scènes die eraan vooraf gingen: omdat iets voordien niet voldoende duidelijk was of omdat een personage zich niet consistent

genoeg gedroeg (P. Ravoet). Andere takes en/of nuances in de eerdere scènes kunnen mogelijk een oplossing bieden. Een 'moeilijke' scène moet daarom niet per sé altijd verwijderd worden, want de oplossing ligt misschien op een andere plek. Daarom is de montage van een narratieve film ook en vooral een constant herevalueren: scènes veranderen weer naarmate de film in zijn geheel andere wendingen neemt. Hetzelfde geldt trouwens ook voor ritme: een scène heeft een eigen ritme, maar kan te snel of te traag gaan in de flow van de ganse film (A. Dessauvage). Gelukkig kan het aanpassen van details in een scène of het puzzelen in de structuur vandaag veel sneller gebeuren: dankzij de digitale (r)evolutie van de beeldmontage.

De effecten van de digitalisering

Ook al werd de film nog met pellicule ingeblikt, de 'rushes' bereiken de monteur vandaag nagenoeg altijd in digitale vorm (Murch, 2001: 75-79). Vroeger werd er nog met behulp van een mechanische werkprint gemonteerd en werden er fysisch strookjes film met elkaar verbonden. De filmstrips worden vandaag eerst omgezet in digitale bestanden (het 'telecinema'-procédé). De beeld- en klankbestanden kunnen dan gesynchroniseerd en bewerkt worden met software-applicaties. Deze nieuwe virtuele vorm van monteren heeft zowel voor- als nadelen voor de hedendaagse beeldmonteur.

Het beeldmateriaal kan nu natuurlijk sneller bediend worden, de digitale workflows kosten minder geld en zijn beter geïntegreerd met de digitale afwerking van geluid en special effects (Murch, 2001: 82-85). De monteur heeft nu de mogelijkheid om al vroeger met geluid en effecten te experimenteren. Zo was men mechanisch bijvoorbeeld beperkt tot twee klanksporen en heeft men er digitaal nagenoeg eindeloos veel (P. Ravoet): geluidseffecten of (tijdelijke) muziek worden vandaag al door de beeldmonteurs uitgeprobeerd. Hij/zij kan de kleuren van het beeld al manipuleren (color grading) om het emotionele effect ervan te proberen. Ook speciale effecten, zoals een beeld in een beeld of het vervangen van een achtergrond, kunnen dankzij de digitalisering veel makkelijker geschieden (P. Ravoet). De verbeterde kwaliteit van de digitale beeldschermen maakt dat de monteur ook veel beter de details in het beeld kan zien (J. Brouwers). Dit beïnvloedt ook het inhoudelijke montagewerk: de hoeveelheid detail heeft bijvoorbeeld gevolgen

voor het ritme¹² of voor de beoordeling van de allerkleinste nuances in het allerbelangrijkste spel van de acteurs. Technisch gezien, benadert de beeldmontage in het algemeen steeds dichterbij het eindstadium van de film (P. Ravoet), waardoor makers de uiteindelijke ervaring van het publiek steeds beter kunnen benaderen. Het digitale monteren maakt het ook makkelijker om met de beeldmontages zélf te experimenteren (P. Ravoet, e.a.). Met een handeling zo simpel als 'copy-paste' kan de monteur een vorige versie van scène of film behouden én tegelijk een nieuwe versie beginnen. In een grafische tijdslijn kunnen beeldcuts en een hele verzameling shots met een muisklik worden verplaatst. De monteur krijgt daardoor een grotere creatieve vrijheid, zonder dat er kostbare tijd verloren gaat (E. Ryckaert).

De vele (technische) voordelen van de digitale montage willen echter niet zeggen dat mechanische montagetechnieken dan geen enkel streepje voor hadden. Omdat aanpassen vandaag zo snel kan gebeuren, is er veel makkelijker iets uitgeprobeerd dan uitgedacht (A. Dessauvage). Mechanische montage kostte dan wel meer tijd, maar ze gaf ook meer aanleiding om vooraf over de beeldmontage na te denken (P. Ravoet; E. Ryckaert). Eén van de uitdagingen voor de beeldmonteur vandaag is om dat niet te vergeten en om niet onvoorbereid tot experimenteren over te gaan. Dat het beeldmateriaal meteen en naar willekeur voor de beeldmonteur beschikbaar is, vormt ook niet altijd een voordeel. Walter Murch (2001: 107-108) herinnert zich hoe het monteren met filmstroken hem verplichtte door het materiaal te spoelen, voor élk shot dat hij zocht. In plaats daarvan, vond hij elders op de filmstrook plots wat hij in feite nodig had: iets nog beter of spontaner dan wat hij oorspronkelijk in gedachten had. Het spoelen confronteerde de beeldmonteur altijd weer met het materiaal, waar dagelijks nieuwe ontdekkingen werden gemaakt. Vandaag is elk shot en elke take apart beschikbaar en gaan er misschien waardevolle momenten ergens in de rushes verloren. Voldoende de tijd nemen om het materiaal te leren kennen, is in het digitale tijdperk méér dan ooit van belang.

Beeldcuts kunnen vandaag dus sneller en vrijer worden aangepast. Daarom heeft de technologie misschien ook aanleiding gegeven tot snellere beeldritmes en meer niet-chronologische (experimentele) vertelling. Samen met maatschappelijke (onze in het algemeen versnelde leefwerelden) en culturele evoluties (de invloeden van televisie en videoclip), heeft de digitale montage de filmstijl ingrijpend veranderd.

¹² Een detail-rijk beeld blijft misschien beter wat langer op het scherm.

De rol van de monteur binnen de filmproductie

De monteur is zeker niet de enige persoon in de filmproductie die een impact heeft op de beeldmontage. De film editor heeft onder meer een erg symbiotische relatie met de cameraman, met de klankmonteur en de filmcomponist. De monteur is natuurlijk afhankelijk van de beelden: alle beeldcomposities, de bewegingen van de camera en de beeldgroottes komen finaal in zijn handen terecht. De monteur is altijd beperkt door deze (voorafgaande) *découpage* door een cameraman en regisseur. Hij of zij heeft verder ook een grote invloed op de (latere) klankmontage en op de filmmuziek. De klankmonteur en componist spelen in op, of contrasteren mét, de beeldenreeks die de beeldmonteur heeft vastgelegd. Beeld en geluid hebben natuurlijk een belangrijke wisselwerking met elkaar: ritme, continuïteit of emotie zijn even goed in de klankband terug te vinden. De klank kan bijvoorbeeld over de beelddcuts heen vloeien, creëert zo continuïteit en helpt daarom de cuts onzichtbaar maken (Reisz & Millar, 2010: 189). De klank kan de beeldmontage ook bewust onthullen door net harde klankaccenten op de beelddcuts te leggen. De beeldmontage construeert in samenspraak met de klank de on- en off-screen ruimte van de film. De filmmuziek speelt in op het ritme van de beeldenreeks of volgt de emotionele ondertonen van de scène. Er kan een beroep worden gedaan op tijdelijke muziektracks (temp tracks) om het ritme van de beelden correct af te stemmen. Gezien de monteurs veel belang hechten aan het spel van de acteurs (zie eerder), komt er trouwens tussen hen ook een belangrijke relatie tot stand: acteurs leveren de meeste (emotionele) grondstof voor de beeldmontage en de monteur is er voor verantwoordelijk het beste uit hun prestaties te halen. Door verschillende takes onzichtbaar te combineren, komen acteurs soms beter over dan in werkelijkheid het geval was. Maar de focus ligt in dit artikel voorts nog op twee creatieve functies, die waarschijnlijk het dichtste bij het werk van de beeldmonteur aanleunen.

monteur-scenarist

“De laatste versie van het scenario is de eerste versie van de film en de laatste (montage-)versie van de film is de laatste versie van het scenario... dus ik denk dat monteren gewoon schrijven is.” (Alain Dessauvage citeert de Amerikaanse cineast Quentin Tarantino uit de documentaire “The Cutting Edge: The Magic of Movie Editing”)

Elk van deze vier ondervraagde monteurs erkent dat er onvermijdelijke parallelen zijn tussen de montage van een narratieve film en het schrijven van een scenario. De analogie met de scenarist van de film is niet ver gezocht: zie bijvoorbeeld de eerder vermelde belangstelling van de monteurs voor het structureel hervormen van de film of het grote belang van het boeiend en onzichtbaar vertellen van het verhaal. Toch is er ook een groot verschil: de monteur kan niet zomaar nieuwe verhaalelementen verzinnen en kan alleen aan de slag met de beelden en dialogen die hem ter beschikking staan. Maar net zoals de woorden in een zin (syntagmatisch) op andere manieren gecombineerd kunnen worden tot verschillende betekenissen, zo kan ook montage dat met de filmbeelden doen. De monteur kan het verhaal niet opnieuw verzinnen maar hij kan het wel op een andere manier vertellen. Het scenario kan gemanipuleerd worden door scènes of dialogen van plaats te wisselen, te schrappen, alles tot een raamvertelling te maken, etcetera. Beelden en dialogen krijgen op een andere plaats in het verhaal misschien een andere betekenis, anders dan wat oorspronkelijk in tekstvorm bedoeld was. Montage manipuleert altijd haar publiek in een bepaalde emotie en in een bepaald verhaal (A. Dessauvage). Zo gebeurt het dus dat *“de film begint met scène zestien en scène één pas na dertig minuten komt”* (Nico Leunen over *De Helaasheid der Dingen* in Potvliege & Sartor, 2010: 40). Hierin schuilt enige artistieke vrijheid van de beeldmonteur. Maar deze herformulering van het scenario hoeft daarom niet het basisidee van de film te verloochenen (E. Ryckaert). Wanneer de film in tekstvorm geen fouten bevat of van zichzelf al dramatisch interessant is, kan het ook best zijn dat de structuur zich niet hoeft te wijzigen. Aanpassingen kunnen dat verhaal misschien wél duidelijker, spannender, interessanter of origineler maken. De monteur valt daarom nóg beter te vergelijken met de ‘editor’ van een literaire tekst: hij gaat aan de slag met de woorden van de auteur en brengt er verbeteringen, orde en structuur in aan (Murch, 2001: 26).

monteur-regisseur

Naast het waken over de narratieve kant van de zaak, blijft de beeldmonteur ook altijd bezig met de allerfijnste details: de nuances in het acteespel, de timing van de beelddcuts en het beeldritme. Verhaal én details dus, waar ook de regisseur van de film onvermijdelijk mee bezig is. Deze cineast blijft natuurlijk de creatieve eindverantwoordelijke en hij/zij houdt als één van de weinigen de film van begin tot einde in het oog. Het resultaat is dan vaak een persoonlijk artistiek product. Voor de beeldmonteur is het daarom zeker belangrijk om ook voldoende aan de wensen van de cineast tegemoet te komen (E. Ryckaert). Samen dienen zij de finale vorm van de film te bepalen. Maar omdat de betrokken regisseur al zo lang bezig is met het project, ziet hij soms door de bomen het bos niet meer. De monteur is er op die momenten om over mogelijke (narratieve) valkuilen te waarschuwen. De job houdt ook een niet onbelangrijk sociaal aspect in: de monteur moet durven suggereren, discussiëren of zelfs iets durven aanpraten (P. Ravoet). Hij moet in deze dialoog kunnen verwoorden waarom net déze montagekeuzes en déze shots 'de beste' zouden zijn. De monteur is een actief persoon die de regisseur al eens durft uit te dagen (A. Dessauvage). Hij of zij heeft daarvoor meestal wel wat ervaring om in de ring te gooien: de film editor is het ganse jaar bezig met beeldmontage alleen, daarentegen spendeert een regisseur slechts fracties van zijn tijd in de montagecel (P. Ravoet). Een goede regisseur erkent dan deze ervaring en durft te vertrouwen op de inzichten van de man of vrouw achter de knoppen.

Vele beeldmonteurs beginnen dan ook de eerste versie van de film op eigen houtje in elkaar te zetten (J. Brouwers). Volgens Alain Dessauvage is de monteur daarom zoals een architect: hij tekent (alléén) eerst alle plannen en grote lijnen uit, om die vervolgens met 'de klant' te kunnen bespreken. De monteur draagt zo een grote verantwoordelijkheid over de (eerste) keuzes van takes, shots en *découpage*. In de relatie met de regisseur van de film, is een wederzijds vertrouwen van het grootste belang (P. Ravoet, E. Ryckaert). Een blik op de filmografieën in *bijlage 2* zegt daarover genoeg: vaak werkten deze monteurs samen met steeds dezelfde cineasten. Beide partijen werken wellicht reeds zo lang samen dat ze elkaar's voorkeur en stijl stilaan kennen. De alleenwerkende monteur biedt op deze manier alvast enkele voordelen. Wanneer hij zich voor elke cut zou moeten verantwoorden, verliezen beide partijen alleen kostbare tijd; en dat terwijl je als goede monteur best snel allerlei combinaties moet kunnen uitproberen (A. Dessauvage, J. Brouwers). Daarnaast heeft de monteur ook geen last van wat Walter Murch (2001: 23-25)

bedoelt met *'seeing around the edge of the frame'*, door Joris Brouwers ook toepasselijk benoemd met de term 'setleed'. De regisseur draagt namelijk heel wat mentale bagage met zich mee: hij is waarschijnlijk het langst met de film bezig en heeft op de set gezien wat er allemaal veel moeite en geld heeft gekost. De monteur die niet aanwezig was op de set, is één van de weinige personen die deze moeizame opnames niet heeft meegemaakt. Daarom heeft hij of zij misschien een meer onbevooroordeeld oog, dat enkel de verbeelde filmwereld heeft gezien. Bovendien maakt dit frisse oog van de beeldmonteur de allereerste vertegenwoordiger van het filmpubliek.

monteur-publiek

De beeldmonteur maakt de film ook en vooral voor 'zichzelf' (J. Brouwers): als de monteur al van mening is dat iets niet 'grappig' overkomt of dat een acteur te théâtraal blijkt, zullen er ongetwijfeld anderen zijn die er nét zo over denken (P. Ravoet). De ondervraagde monteers vereenzelvigen zich op deze manier in zekere mate met hun publiek. Ze maken dus ook beslissingen gebaseerd op de eigen smaak. Nét als het publiek ziet de monteur niets van de setwerking en bekijkt hij zonder voorkennis alle beelden een eerste keer. Die eerste indruk bij de allereerste visie van de rushes is bijzonder belangrijk: wat waren de beelden, de dialogen, de takes die op hem de grootste impact hadden? (P. Ravoet) Eén van de grote uitdagingen is dan ook om alle voorkennis bij latere kijkbeurten weer uit te schakelen en zichzelf terug op gelijke hoogte te schakelen met het publiek (J. Brouwers): is deze scène dan nog steeds 'grappig'? Is het verhaal tot nu dan voldoende duidelijk? Komt de bedoelde boodschap uit deze scène over? Niet toevallig is beeldmontage volgens Noël Carroll (1996: 403; 417-418) daarom ook een communicatiemiddel: een zender (de filmmaker) communiceert verhalen richting een groep ontvangers (het publiek). De zender heeft weet over het bestaan van de ontvangers en stelt zich al eens vragen over de aard en duidelijkheid van de boodschap. Filmmakers proberen hun intenties in de montage zo veel mogelijk in de hand te houden. Valerie Orpen (2003: 7-10) ziet in de beeldmontage daarom ook een sterke retorische component: de filmmaker probeert het publiek, in de manier van vertellen, te overtuigen om in zijn verhaal te stappen. Maar de interpretatie van de toeschouwers blijft natuurlijk altijd even onvoorspelbaar. Een grote fout bestaat er dan in om het publiek te onderschatten: flauwe toegevingen maken om iets té expliciet te verduidelijken of om de film toegankelijker te maken, zijn eigenlijk toch uit den boze (E. Ryckaert). Het publiek hoeft zeker niet beschermd te worden (A. Dessauvage).

Besluit

In de combinatie van een praktijkgericht literatuuronderzoek met de ondervraging van de filmpraktijk, vond deze tekst een alternatieve invalshoek om enkele aspecten van de narratieve beeldmontage te bestuderen. De meer traditionele historische en conceptuele denkkaders golden niet langer als het belangrijkste uitgangspunt. In de praktijk was het mogelijk om de actuele denkwijzen over het maken van films te confronteren met de theoretische beschouwingen.

Voor de narratieve cinema, leerden we zo o.m. dat verhaal én de inleving en identificatie van het publiek voor fictie-monteurs nog steeds een prioriteit vormen. Praktijk en theorie komen mekaar hier tegemoet: namelijk in het denken over de 'continuïteitsmontage' als een aangewezen vorm daarvoor. Maar in een aandachtigere lezing van de literatuur en in de woorden van deze filmmonteurs, vinden we tevens terug dat in de moderne cinema ondertussen veel meer is toegestaan. De puur mechanische continuïteit en haar theoretische principes moeten bijvoorbeeld achteruit worden geschoven, in het voordeel van dramatische argumenten. Nieuwe dramatische informatie of een 'emotioneel' verantwoorde beeldcut zorgen eveneens voor een continuïteit en zijn even goed in staat om de filmvorm voor het publiek te verbergen. Zichtbare thematische, vormelijke of esthetische montages komen misschien minder frequent voor, maar blijven nog steeds behoren tot de beschikbare technieken voor het overbrengen van emoties. De argumenten achter dit denken in functie van 'emotie' zijn uiteenlopend: de dramaturgische verhaalstructuur, het spel van de acteurs, de fotografie, de mise en scène,... worden aangewend om de kijker in het verhaal te trekken. Het is onmogelijk hier objectieve regels voor te verzinnen: elke film, elke scène, elk personage of elke verhaalsituatie beschikt over eigen unieke argumenten. De monteur vertaalt de emotionele ondertonen in het scenario en in de rushes naar het grote scherm, door de 'juiste' combinaties op het 'juiste' moment te maken. De timing van de cut helpt om het verhaal te manipuleren (surprise/suspense) en is ook het middel bij uitstek om de correcte (emotionele) nadrukken binnen de continuïteitsmontage te leggen. Het beeldritme creëert een extra emotie (een sneller of trager tempo ervaren we emotioneel anders). De lengte van de shots wordt ook afgewogen in functie van de belangrijkheid en de hoeveelheid van informatie in het filmbeeld.

In de werkmethoden van de filmmonteur zien we de cirkel rond worden: het werken aan verhaalstructuur geniet doorgaans de voorkeur over het werk aan individuele scènes. De totaalervaring van de film en de (emotionele) impact van *wat* er wordt verteld, wordt vaak belangrijker geacht dan louter de *manier* van vertellen. Narratieve overwegingen krijgen vaak voorrang op montage-esthetiek. De continuïteitsmontage vertelt dan het verhaal op de meest efficiënte en onzichtbare manier. Maar die continuïteit is geen dogma: als andere vertelstijlen de emoties of het verhaal beter passen, zal de beeldmonteur daar graag gebruik van maken.

De impact van de beeldmonteur als een actief en creatief medewerker is trouwens groot: zijn werk beïnvloedt onvermijdelijk de latere afwerking van geluid en muziek, hij maakt of kraakt mee de prestaties van de acteurs,... Hij geniet doorgaans een groot vertrouwen van de cineast in het maken van de beeldkeuzes en heeft de mogelijkheid het scenario te manipuleren. Hij is zowel verantwoordelijk voor een geheel (verhaalstructuur) als een detail (scène, timing en ritme). Maar zonder zijn creatieve collega's heeft de beeldmonteur natuurlijk niets: al hun voorafgaande werk komt als het ware in de montagecel samen. Door zijn unieke plaats in de filmploeg (de monteur komt meestal niet op de set), staat hij bovendien het dichtst van al bij het filmpubliek. Ook al zien zij hem vaak niet.

Bibliografie & filmografie

- BORDWELL, D. & THOMPSON, K. (2001). *Film Art: An Introduction (Sixth Edition)*. New York: McGraw-Hill.
- BEKAERT, M. (2010). *Cursus Filmische Vormgeving* zoals gedoceerd in de Master Filmstudies en Visuele Cultuur. Antwerpen: Universiteit Antwerpen.
- CARROLL, N. (1996). Toward a Theory of Film Editing. In CARROLL, N. *Theorizing The Moving Image* (pp. 403-419). Cambridge: Cambridge University Press.
- COOK, D.A. (2004). *A History of Narrative Film (fourth edition)*. New York: W. W. Norton & Company Inc.
- DANCYGER, K. (2007). *The Technique of Film and Video Editing: History, Theory, and Practice (fourth edition)*. Oxford: Focal Press.
- DICK, F.B. (2010). Film, Space and Mise-en-Scène. In DICK, F.B., *Anatomy of Film* (pp. 51-98). Boston: Bedford/St. Martin's.
- DMYTRYK, E. (1984). *On Film Editing*. Stoneham: Focal Press.
- EISENSTEIN, S. (1929). *Methods of Montage*. Retrieved July 21, 2011 from: <http://classes.design.ucla.edu>.
- FILMREFERENCE.COM (s.d.). *Editing*. Retrieved July 21, 2011 from filmreference.com: <http://www.filmreference.com/encyclopedia/Criticism-Ideology/Editing.html>.
- GEUENS, J.P. (2000). Chapter Nine: Editing. In GEUENS, J.P., *Film Production Theory* (pp. 225-254). New York: State University of New York Press, Albany.
- MURCH, W. (2001). *In The Blink of An Eye: A Perspective on Film Editing (2nd edition)*. Los Angeles: Silman-James Press.
- ONDAATJE, M. (2002). *The Conversations: Walter Murch and the Art of Editing Film*. New York: Random House Inc.
- ORPEN, V. (2003). *Film Editing: The Art of The Expressive*. London: Wallflower Press.
- PEARLMAN, K. (2009). *Cutting Rhythms: Shaping the Film Edit*. Oxford: Focal Press.
- PETERS, J.M. (2003). *Het bezielde beeld: Inleiding in de filmmontage*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- POTVLIEGE, B., & SARTOR, F. (2010, mei/juni). Backstage: Filmberoepen (7), interview met monteur Nico Leunen. *Filmmagie*, 605, 38-41.
- REISZ, K., & MILLAR, G. (2010). *The Technique of Film Editing*. Oxford: Focal Press.

Geraadpleegde filmografie

SHELANSKI, S. (executive producer) & APPLE, W. (director). (2004). *The Cutting Edge: The Magic of Movie Editing* [Documentary]. United States: A.C.E.; British Broadcasting Corporation (BBC).

PHLYPO, D.; VAN RIJCKEGHEM, J-C. (producers) & VAN NUFFEL, H. (director) (2010). *Adem* [Motion Picture]. Belgium: A Private View.

Bijlagen

Bijlage 1: DVD-bijlage met interviews en filmfragment

(p. 1/1)

Bij dit artikel hoort een DVD-bijlage met een selectie quotes uit enkele interviews met Vlaamse fictie-monteurs. De gesprekken dateren van mei en juni 2011 en waren een belangrijke bron van informatie voor deze tekst. De beeldfragmenten zijn reeds een selectie van het meest relevante voor dit artikel en werden speciaal gegroepeerd volgens dezelfde opbouw. Met de knoppen om van 'hoofdstuk' te veranderen is het mogelijk om direct naar elk apart onderdeel over te gaan. Op deze DVD staat ook de besproken film scène uit 'bijlage 4'.

FORMAAT: DVD 9 - PAL

BEELDVERHOUDING: 16:9 (widescreen)

AUDIO: Nederlands, Dolby Stereo 2.0

Bijlage 2: Korte biografie en filmografie van de filmmonteurs

(p.1/4)

Joris Brouwers (°1960)

(bronnen: <http://www.imdb.com/name/nm0112842/>)

Joris Brouwers is een oud-student van de montage-opleiding aan het RITS. Hij begon zijn carrière in de film en de media meteen als beeldmonteur. Ondertussen staan er reeds een klein aantal lange speelfilms op zijn palmares. Joris Brouwers is voornamelijk werkzaam als fictie-monteur voor televisie.

(ingekorte) filmografie (deze filmografie is onvolledig)

Ons Geluk (televisie) (1995, regie: Serge Leurs, Frank Van Mechelen)

Gaston's War (1997, regie: Robbe De Hert)

Oesje (1997, regie: Ludo Cox)

Misstoestanden (2000, regie: Renaat Coppens)

Stille Waters (televisie) (2001-2002, regie: Mark De Geest, Frank Van Mechelen)

Sedes & Belli (televisie) (2002-2003, regie: Luc Coghe, e.a.)

Aspe (televisie) (2004-2011, regie: Kurt Vervaeren, Frank Van Mechelen, e.a.)

De Indringer (2005, regie: Frank Van Mechelen)

De Kavijaks (televisie) (2005, regie: Stijn Coninx)

De Hel van Tanger (2006, regie: Frank Van Mechelen)

De Smaak van de Keyser (televisie) (2008, regie: Jan Matthys, Frank Van Passel)

Katarakt (televisie) (2008, regie: Jan Matthys, e.a.)

De Rodenburgs (televisie) (2009, regie: Christophe Ameye, Kurt Vervaeren, e.a.)

Bijlage 2: Korte biografie en filmografie van de filmmonteurs

(p.2/4)

Alain Dessauvage (°1973)

(bronnen: <http://www.imdb.com/name/nm0220918/> en <http://www.pukka.be/>)

Alain Dessauvage studeerde in '95 af als beeldmonteur aan de Erasmushogeschool Brussel dept. RITS. Op zijn palmares staan reeds verscheidene op filmfestivals gelauwerde korte en lange speelfilms. Zijn samenwerking met andere filmmakers is gevarieerd: van (jonge) debutterende cineasten tot ervaren televisie-regisseurs. Naast de speelfilm heeft Alain dus ook uitgebreid ervaring met fictie op televisie (*Matroesjka's*, *Team Spirit*, *Code 37*); én met commercials en videoclipps.

(ingekorte) filmografie (deze filmografie is onvolledig)

Oh My God?! (kortfilm) (2001, regie: Christophe Van Rompaey)

Fait D'Hiver (kortfilm) (2003, regie: Dirk Beliën)

Carlo (kortfilm) (2004, regie: Michaël Roskam)

Zondvloed (kortfilm) (2006, regie: Peter Ghesquière)

Tanghi Argentini (kortfilm) (2006, regie: Guy Thys)

Aanrijding in Moskou (2008, regie: Christophe Van Rompaey)

Adem (2010, regie: Hans Van Nuffel)

Frits en Freddy (2010, regie: Guy Goossens)

Rundskop (2011, regie: Michaël Roskam)

Bijlage 2: Korte biografie en filmografie van de filmmonteurs

(p.3/4)

Philippe Ravoet (°1961)

(bronnen: <http://www.imdb.com/name/nm0712527/> en <http://www.rits.be/nl/content/alumni2008>)

Phillipe Ravoet studeerde in '82 af aan de opleiding beeld-geluid-montage van het toenmalige RITCS. Na een periode werkzaam als klankmonteur voor films van o.m. Harry Kümel, Robbe De Hert en Stijn Coninx, maakte hij de overstap naar de beeldmontage van korte en lange speelfilms. In de tussentijd heeft Philippe Ravoet tal van populaire en succesvolle films gemonteerd voor bekende Vlaamse cineasten (o.m. Erik Van Looy, Jan Verheyen en Dominique Deruddere). Op zijn palmares staan eveneens enkele Franstalige films. Philippe heeft daarnaast ook wat ervaring met fictie op televisie (*Diamant*, *Matroesjka's*).

(ingekorte) filmografie (deze filmografie is onvolledig)

Boys (1992, regie: Jan Verheyen)

Ad Fundum (1996, regie: Erik Van Looy)

Shades (1999, regie: Erik Van Looy)

Pauline et Paulette (2001, regie: Lieven De Brauwert)

De Zaak Alzheimer (2003, regie: Erik van Looy)

Die Bluthochzeit (2005, regie: Dominique Deruddere)

Vidange Perdue (2006, regie: Geoffrey Enthoven)

Windkracht 10 (2006, regie: Hans Herbots)

Ben X (2007, regie: Nic Balthazar)

Loft (2008, regie: Erik Van Looy)

Soeur Sourire (2009, regie: Stijn Coninx)

Dossier K (2009, regie: Jan Verheyen)

Smoorverliefd (2010, regie: Hilde Van Mieghem)

Zot van A (2010, regie: Jan Verheyen)

Hasta La Vista (2011, regie: Geoffrey Enthoven)

Bijlage 2: Korte biografie en filmografie van de filmmonteurs

(p.4/4)

Ewin Ryckaert (°1966)

(bronnen: <http://www.imdb.com/name/nm0753030/>)

Na een carrièrestart als klankmonteur voor speelfilms en als beeldmonteur van een indrukwekkend aantal kortfilms, maakte Ewin Ryckaert ook de overgang naar de beeldmontage van lange speelfilms. Naast Nederlandstalige films, heeft Ryckaert ook en vooral uitgebreid ervaring met tal van Franstalige cinema.

(ingekorte) filmografie (deze filmografie is onvolledig)

Alles Moet Weg (1996, regie: Jan Verheyen)

S. (1998, regie: Guido Henderickx)

Man van Staal (1999, regie: Vincent Bal)

Thomas est Amoureux (2000, regie: Pierre-Paul Renders)

Team Spirit (2000, regie: Jan Verheyen)

Un honnête Commerçant (2002, regie: Philippe Blasband)

La Femme de Gilles (2004, regie: Frédéric Fonteyne)

Ultranova (2004, regie: Bouli Lanners)

La Couleur des Mots (2005, regie: Philippe Blasband)

Ober (2006, regie: Alex Van Warmerdam)

El Dorado (2008, regie: Bouli Lanners)

SM-Rechter (2009, regie: Erik Lamers)

Les Géants (2011, regie: Bouli Lanners)

Bijlage 3: Vragenlijst die als basis diende voor de interviews

(p. 1/2)

Open vraag.

Wat is volgens u: “*Montage*” ? Anders geformuleerd: hoe zou u uw activiteit omschrijven?

Esthetiek van de beeldmontage en montagestijlen.

In het maken van een bepaalde beeldovergang: wat zijn volgens u de voornaamste redenen daarvoor? Anders geformuleerd: Wat kan de keuze van het volgende shot en van het moment waarop dat gebeurt, bepalen?

Moet de monteur zich volgens u bewust zijn van filmgenres en hun gebruikelijke (montage-)conventies? Heeft dat een invloed gehad op uw eigen werk?

Is traditionele continuïteitsmontage een dominante constante in uw werk? Is de continuity-stijl volgens u nog een relevante standaard?

Gaat u akkoord met volgende vereenvoudigde stelling: “*Het ritme van de beeldmontage moet omhoog*” ?

Wat vindt u, voor de hedendaagse cinema, nog innovatief op het vlak van beeldmontage? Anders geformuleerd: wat vindt u persoonlijk nog vernieuwend en/of bijzonder goed? (misschien met een voorbeeldje)

Bijlage 3: Vragenlijst die als basis diende voor de interviews

(p. 2/2)

Het beroep van de filmmonteur in de hedendaagse praktijk.

Kan u mij kort beschrijven hoe u persoonlijk (concreet) te werk gaat van rushes tot picture-lock? Anders geformuleerd: is er misschien sprake van bepaalde 'fasen' in uw persoonlijke werkwijze? Welke?

Heeft (non-lineaire) digitale technologie volgens u een verandering teweeg gebracht in uw vakgebied? Anders geformuleerd: heeft digitale technologie de esthetiek en/of mogelijkheden van de filmmontage veranderd en hoe?

Is het noodzakelijk al creatief bezig te zijn met geluid, tijdens de beeldmontage? Doet u dat zelf vaak? (misschien met een voorbeeldje)

De rol van de monteur in de filmproductie.

Hoe zou u de relatie met de regisseur van de film omschrijven? Wat vindt u zelf uw concrete verantwoordelijkheid ten aanzien van hem of haar?

In welke mate bent u beperkt door de artistieke keuzes van de regie? Is er nog voldoende speelruimte voor uw eigen creativiteit?

Hoe ziet u de relatie met de scenarist van de film?

Zijn er dan nog andere creatieve medewerkers waarmee u in direct contact komt? (producent, director of photography, componist?)

Hoe zou u de relatie van de monteur met het publiek typeren?

Bijlage 4: Voorbeeld van een analyse van beeldmontage

(p.1/7)

Deze bijlage omvat een bondige analyse van een dialoogscène uit de film *Adem* (2010) (regie: Hans Van Nuffel; montage: Alain Dessauvage). Het fragment is terug te vinden op de bijgevoegde DVD. De volgende pagina's bevatten fotoreeksen die de beeldmontage van de scène helpen overlopen.

Enkele opmerkingen vooraf:

- Deze bijlage dient als voorbeeld bij het eerste onderdeel van deze tekst. Enkele van de opmerkingen over o.m. continuïteit, variatie in beeldgrootte, timing van emoties en variatie in ritme keren er in terug. Variaties in de beeldgrootte zijn er zowel om emotionele redenen (close ups) als louter informatieve (long shots verduidelijken de situatie). De technieken 'shot-reverse-shot' en 'establishing shot' komen eveneens in de scène aan bod.

- Omdat narratieve montagekeuzes óók en vooral vanuit het verhaal gemotiveerd worden, is het trouwens belangrijk iets van de achtergrond van de scène te kennen:

Tom (Stef Aerts) is sinds kindertijd een mucoviscidose-patiënt en is de gangen van het hospitaal gewend. De longcapaciteit van een muco-patiënt gaat systematisch achteruit tot op het moment dat een volledige longtransplantatie nog het enige reddingsmiddel is. Doorgaans bereikt de patiënt deze fase op relatief jonge leeftijd (20-30 jaar oud). Tom ontmoet tijdens een verblijf in het ziekenhuis de avontuurlijke Xavier (Wouter Hendrickx), die ook zijn leven lang al aan de ziekte lijdt. Xavier heeft een relatie met een andere muco-patiënte: Anneleen (Marie Vinck). Het publiek komt vervolgens te weten dat Anneleen, ondanks haar ziekte, een kinderwens heeft. Maar Xavier wil daar aanvankelijk niets van weten. Zij breekt daarom de relatie af. De geanalyseerde scène volgt op deze situatie: Tom is ondertussen goed bevriend met Xavier en hij wordt in de cafetaria van het ziekenhuis getrakteerd. Anneleen is intussen zwanger van iemand anders en vervoegt de twee heren aan tafel.

(p.2/7)



De scène vangt aan met een banaal gesprek tussen de heren (1): redelijk dicht en gezellig bij de personages. Vervolgens, wordt er geknipt naar een shot van Anneleen die de ruimte binnen treedt (2). Er wordt *niét* met een blik gesuggereerd dat de heren dit ook zien: alleen de kijker is op de hoogte. Het méér weten creëert een kort moment van spanning en empathie: het publiek ziet het gevaar al aankomen. Het volgende shot gaat plots veel ruimer (3): een 'establishing shot' dat voor ons de personages situeert.



De ogen van Xavier tasten Anneleen af in een medium shot (1). Vooral de blikrichting is hier van groot belang: zijn en onze ogen dalen af. De kijker krijgt in een ruimer beeld meteen te zien waarom (2): de bolle buik van Anneleen wordt er goed zichtbaar. Hier primeert de informatieve waarde van het beeld: het wijdere shot toont ons namelijk haar hele figuur. Het volgende is een close up van Xavier (3): een accent op zijn emotionele toestand. De botsing van beelden installeert een causale relatie: de ijzige blik van Xavier is niet blij met de situatie.



Anneleen spreekt Xavier voor het eerst voorzichtig aan in een medium shot (1). (voor haar is er emotioneel nog niet veel aan de hand) Het tegenshot van Xavier is anders nog steeds in close up (2): hij merkt in de dialoog op dat ze zwanger is. Het wijdere beeld toont ons nog een laatste keer wat we moeten zien (3): de zwangerschap.

De ruimere beelden én een dialoogzin hebben ondertussen voldoende duidelijk gesteld wat de situatie is: Anneleen is na de breuk zwanger geraakt; ex-vriend Xavier valt uit de lucht.

(p.3/7)



Het tegenshot is verrassend genoeg in medium (1): waarschijnlijk was het acteespel in deze beeldgrootte beter. Er wordt vervolgens geknipt naar een shot van Tom (2): hij complimenteert Anneleen met haar zwangerschap. Het knippen over een andere as verlegt plots de focus van het gesprek. Anneleen beantwoordt Tom in een vergelijkbaar tegenshot (3). De blikrichtingen van de personages kloppen: Tom kijkt van rechts naar links, Anneleen links-rechts. (cfr. de 'as-regel')



De scène gaat voort: een iets langer durende long shot toont ons wáár Anneleen gaat zitten (1). Het establishing shot toont ons deze handeling en de plaatsverdeling aan de tafel. In medium shot, start Xavier vervolgens een nieuw gesprek: hij vraagt of de baby wel alle medicatie aan kan (2). De montage gaat verder in klassieke shot-reverse-shot (3): Anneleen heeft sinds geen enkele kuur meer gekregen.



Een daarom verbaasde Tom onderbreekt zeer kort het gesprek (1). De volgende beeldcut overschrijdt de continuïteits-as: een blijde Anneleen richt zich in een ruimer beeld tot Tom (2). De intussen wat gemoedelijkere sfeer aan tafel wordt beter geaccentueerd. De as-fout valt maar nauwelijks op. Een reactie van Xavier toont echter dat hij er niet even enthousiast over denkt (3).

(p.4/7)



Terug naar Tom dan, die ter contrast wél geïnteresseerd zit te luisteren (1).
In shot-reverse-shot kabbelt de dialoogscène gewoon even voort (2 en 3).
Anneleen en Tom vinden elkaar in hun gezamenlijke afgunst voor de medische procedures.



Plots is daar dan de allereerste close up van Anneleen (1).
Haar eerstvolgende dialogozin wordt op die manier dramatisch benadrukt.
Een muco-zwangerschap komt blijkbaar maar zelden voor en uit haar reactie spreekt toch enige bezorgdheid.
Xavier maakt van haar zwakke moment gebruik om aan te halen wat voor hém van belang is (in close up) (2).
Hij vraagt wie de vader van het kind is.
Anneleen laat met lichaamstaal in een medium shot zien, dat dit voor haar van géén tel is (3).



Haar verhaaltje eindigt uiteindelijk in een veel closer beeld (1): de scène wordt weer even persoonlijker.
Xavier raakt daardoor zichtbaar teleurgesteld in een emotionele close up (2).
Anneleen leunt vervolgens in een iets ruimer beeld wat naar voren (3): ze daagt haar ex-vriendje uit.
Het medium shot communiceert de uitdagende lichaamstaal beter dan een close up.

(p.5/7)



De monteur knipt nóg eens naar close up (1): om haar hernieuwde trots extra in de verf te zetten. De hoofdbeweging van het vorige ruime beeld naar het close shot, klopte helemaal niet perfect. Maar die continuïteit is ondergeschikt aan het verhalende en emotionele effect: de uitdagende blik. Xavier herpakt zich, wordt vervolgens agressiever (2). Het publiek wordt nog even herinnerd aan de reactie van Tom (3): hij kan alleen toekijken. Het gesprek is de verkeerde richting in geslagen.



Xavier gaat nu onverbiddelijk door (1 en 3). Hij kaatst de bal terug door Anneleen op haar gezondheid te wijzen. De rollen zijn ondertussen omgekeerd en zij wordt op haar beurt emotioneel gebombardeerd (2). De close up legt nadruk op de impact van de woorden bij haar.



Verrassend komt op dit emotionele moment het tegenshot eerst in medium (1). Xavier draaft door dat ze nooit lang genoeg voor haar kind zal kunnen zorgen (2). Hier komt haar close up weer tevoorschijn: met deze woorden die haar het meeste raken (3). Pas door even terug te komen op het medium shot (1), heeft de (latere) close up ook weer effect (3).

(p.6/7)



"'t Is nog niet geboren of 't is al ne wees."

Om de 'vuilste' opmerking te benadrukken, knipt de monteur nu ook weer naar de close van Xavier (1). Anneleen pakt daarna het heft weer in eigen handen (2) door hem van antwoord te dienen. Xavier toont haar alleen zijn vastberaden ogen (3). Het ritme van montage neemt nu aanzienlijk toe: door de kortere lengte van shots en de beweging van het koffiedrinken. Het publiek wordt meegesleurd in de onrust van het moment.



Xavier dramt nog maar eens door over de vader van het kind (2). Anneleen kan er deze keer echter niet meer om lachen: voor haar is het deze keer menens. De close ups tonen het begin van een traan in haar ogen (3).

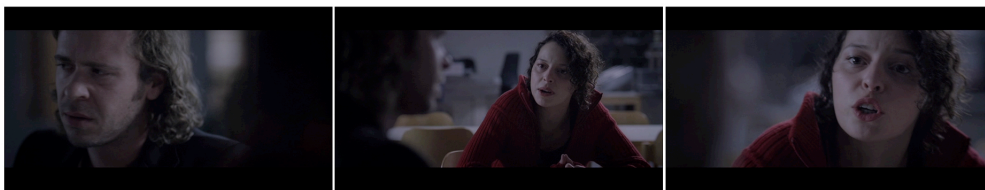


Een close up van Tom (1) toont dat het gesprek intussen ook voor hem menens is geworden. Xavier vraagt Anneleen dan om weg te gaan (2), waarop zij (kwaad) weigert om hem te gehoorzamen (3). Het nu uitsluitend gebruiken van close ups intensifiëert het moment.

(p.7/7)



Het tempo gaat stilaan weer liggen. De camerastandpunten nemen weer meer afstand.
Xavier kan het niet laten nog een laatste beschuldiging te maken (1 en 2).
Tom komt daarom toch maar tussenbeide vooraleer de ruzie opnieuw begint (3).
Het even slomere ritme en deze medium shots bereiden nu een laatste intens moment voor.

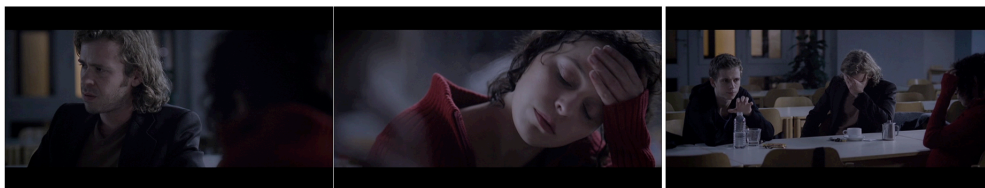


"We gaan er allemaal aan dood. Maar nu nog ni!"

Dan, in een snelle uitbarsting van shots wordt de kern van de scène in de verf gezet.
Xavier draait zijn hoofd met een snelle beweging naar Tom (1).
De krachtige dialoog van Anneleen wordt door een snelle cut van medium naar close benadrukt (2 en 3).

De kernidee in deze scène en eigenlijk ook in de hele film, ligt volgens mij alvast hier:
het verhaal van enkele jonge mensen die hun leven proberen organiseren, wétende dat ze vroeg zullen sterven.

De beeldmontage maakt handig gebruik van plotse variaties in het ritme en van beeldgrootte om dat te versterken.



Het beeldritme gaat eindelijk finaal liggen.
De personages realiseerden zich weer hun eigen sterfelijkheid (1 en 2).
De camera neemt tijdens deze pijnlijke stilte uiteindelijk ook weer afstand van de tafel (3).
Het tragere tempo suggereert hier toch een moment van reflectie: voor personages én publiek.