André Bazin

Montage verboden

CRIN BLANC, BALLON ROUGE, UNE FÉE PAS COMME LES AUTRES

Reeds met BIM LE PETIT ÂNE bevestigde Albert Lamorisse de originaliteit van zijn verbeelding. Samen met CRIN BLANC [1953] is BIM misschien wel de enige echte kinderfilm die de cinema tot op heden heeft voortgebracht. Er zijn natuurlijk ook andere kinderfilms – niet zo veel trouwens – voor verschillende categorieën jonge kijkers. De Sovjets hebben op dit gebied bijzondere resultaten geboekt, al vermoed ik dat films als A LONE WHITE SAIL [BELEJET PAROES ODINOKI, Vladimir Legosjin, 1937] zich eerder op jonge adolescenten richten. De poging van J. Arthur Rank een specifieke kinderfilmproduktie op te zetten, is totaal mislukt, zowel in economisch als in esthetisch opzicht. Zou men een filmarchief of een catalogus willen samenstellen met programma's die zich richten op een publiek van kinderen, dan moet men het doen met enkele, met wisselend succes gemaakte korte films, plus een aantal commerciële films – waaronder tekenfilms – waarvan het idee en het onderwerp te onnozel voor woorden zijn, zeker als we het hebben over bepaalde avonturenfilms. En dan gaat het hier nog niet eens om een specifieke produktie, doch simpelweg om films die voor een toeschouwer met een mentale leeftijd van beneden de veertien jaar te volgen zijn. En het is bekend dat de Amerikaanse films dit denkbeeldige niveau zelden overschrijden. Dit geldt ook voor de tekenfilms van Walt Disney.

Het is duidelijk dat dergelijke films in geen enkel opzicht te vergelijken zijn met echte kinderliteratuur (die overigens ook dun gezaaid is). Jean-Jacques Rousseau had al vóór de volgelingen van Freud ontdekt dat die literatuur niet zo onschuldig is: La Fontaine is een cynische moralist, de Comtesse de Ségur een duivels, sadomasochistisch oud besje en de sprookjes van Perrault, dat wordt algemeen erkend, bevatten de meest afgrijselijke symboliek. Men moet dan ook toege-

Oorspronkelijk: 'Montage Interdit', in: *Qu'est-ce que le cinéma?* Definitieve versie, Parijs 1975. Vertaling: Nico de Klerk.

ven dat de argumentatie van de psychoanalytici moeilijk te weerleggen is, al hoeft men zich geenszins op hun theorieën te beroepen om in te zien dat de schoonheid van *Alice in Wonderland* of van de *Sprookjes* van Andersen vooral gelegen is in hun heerlijk huiveringwekkende diepgang. De droomwereld van hun auteurs is in aard en intensiteit sterk verwant aan die van kinderen. Deze imaginaire wereld is allesbehalve kinderlijk. De pedagogie heeft voor kinderen kleuren bedacht die hun geen schrik aanjagen, maar je hoeft maar te kijken naar het gebruik dat zij ervan maken en je snapt dat hun groene paradijzen door monsters worden bevolkt. De schrijvers van ware kinderliteratuur zijn dan ook zelden, en nooit in eerste instantie, pedagogisch (met Jules Verne wellicht als enige uitzondering). Het zijn dichters die gezegend zijn met een verbeelding die op dezelfde golflengte is blijven dromen als in hun kindertijd.

Het is dan ook altijd gemakkelijk te beweren dat hun werk in zekere zin schadelijk is en eigenlijk voor volwassenen is bedoeld. Als men daarmee zeggen wil dat hun werk niet stichtelijk is, dan heeft men gelijk – al is dat geen esthetisch, maar een pedagogisch standpunt. Het feit dat de volwassene er ook plezier aan kan beleven, een completer plezier wellicht dan het kind, is daarentegen tekenend voor de authenticiteit en de kwaliteit van hun werk. De kunstenaar die instinctief voor het kind werkt, raakt absoluut aan het universele.

BALLON ROUGE [Albert Lamorisse, 1956] is wellicht al een stuk verstandelijker en daardoor minder kinderlijk. Tussen de regels door komt het symbool in deze mythe duidelijker naar voren. Maar in combinatie met UNE FÉE PAS COMME LES AUTRES van Jean Tourane [1956] komt precies het verschil tot uiting tussen die opmerkelijke poëzie die zowel kinderen als volwassenen aanspreekt en de onnozelheden die alleen de eersten tevreden kunnen stellen.

Maar eigenlijk is dit niet het terrein waarop ik mij wil begeven. Dit artikel wordt geen echte kritiek en ik wil slechts incidenteel de artistieke kwaliteiten van elk van deze films ter sprake brengen. Het is slechts mijn bedoeling om op grond van het exemplarische karakter van deze films, een aantal wetten van de montage te analyseren in relatie tot de uitdrukkingskracht van de cinema en, nog wezenlijker, tot zijn esthetische ontologie. Wat dat betreft is dé vergelijking tussen BALLON ROUGE en UNE FÉE PAS COMME LES AUTRES niet zonder vooropgezet plan. Beide laten namelijk, zij het in volledig tegengestelde richting, de mogelijkheden en de grenzen van de montage zien.

Ik wil beginnen met de film van Jean Tourane, die van begin tot eind één lange illustratie is van Koelesjovs experiment met de close-up van Mozzjoechin. Het is bekend dat Jean Tourane ambieert om in alle eenvoud een Walt Disney-film te maken met echte dieren. Nu spreekt het vanzelf dat het toeschrijven van menselijke gevoelens aan dieren een projectie is (in essentie in ieder geval) van ons eigen bewustzijn. In de anatomie en het gedrag van de dieren lezen wij precies die gemoedstoestanden die wij hen min of meer onbewust toekennen op basis van bepaalde overeenkomsten met de anatomie en het gedrag van mensen. Men moet deze natuurlijke neiging van de menselijke geest, die slechts op het gebied van de wetenschap funest was, allerminst miskennen of onderschatten. Daarbij dient nog te worden opgemerkt dat de huidige wetenschap, met behulp van ingewikkelde onderzoeksmethoden, een bepaalde antropomorfistische waarheid aan het herontdekken is: de taal der bijen bijvoorbeeld, die door de entomoloog Von Fricht overtuigend aangetoond en verklaard is, overtreft zelfs de meest gewaagde analogieën van een verstokt soort antropomorfisme. Als we spreken over een wetenschappelijke misvatting, dan betreft die in elk geval eerder de machine-dieren van Descartes dan de semi-antropomorfe wezens van Buffon. Los van dit primaire aspect is het echter duidelijk dat het antropomorfisme voortvloeit uit een analoge kenwijze die door een eenvoudige psychologische kritiek noch kan worden bewezen, noch weerlegd. Het domein ervan strekt zich uit van de moraal (de fabels van La Fontaine) tot aan de hoogste religieuze symboliek, met daar tussenin alle gebieden die de magie en de poëzie bestrijken.

Het antropomorfisme kan dus niet *a priori* worden verworpen, onafhankelijk van het niveau waarop het zich bevindt. Al moeten we in het geval van Jean Tourane helaas erkennen dat dit niveau wel erg laag is. Maar hoewel het in wetenschappelijke zin uiterst misleidend is en het bovendien te weinig in esthetische termen is vertaald, kunnen we toch bereid zijn tot een zekere inschikkelijkheid ten aanzien van Tourane's antropomorfisme, omdat het kwantitatieve belang ervan ons de gelegenheid biedt tot een verbluffende verkenning van de mogelijkheden van het antropomorfisme in vergelijking met die van de montage. De cinema verveelvoudigt immers de statische interpretaties van de fotografie met betekenissen die voortkomen uit het verband tussen shots.

Het is niet onbelangrijk erop te wijzen dat de dieren van Tourane niet gedresseerd zijn – ze zijn hooguit getemd. En zelden voeren zij datgene uit wat wij hen zien doen (als dat toch zo lijkt, is het trucage:

een hand die het dier buiten beeld leidt of het gebruik van onechte, bewegende poten, als marionetten aan draadjes). Tourane heeft al zijn vernuft en talent aangewend om de dieren zo onbeweeglijk mogelijk in de positie te houden waarin hij ze voor de duur van de opnamen heeft neergezet. Het omringende decor, de vermommingen en het commentaar volstaan om de houding van het dier een zekere menselijkheid te verlenen. De montage verscherpt en versterkt die illusie vervolgens op dusdanige wijze dat ze soms bijna uit het niets lijkt te ontstaan. En zo ontvouwt zich een verhaal met een groot aantal personages met ingewikkelde verhoudingen (zo ingewikkeld, dat het scenario vaak onduidelijk is), uitgerust met uiteenlopende eigenschappen, terwijl de protagonisten weinig meer hebben gedaan dan stilstaan voor de camera. De zichtbare handeling en de betekenis die we daaraan toekennen, hadden voorafgaand aan de film praktisch nooit een eigen bestaan, zelfs niet in de vorm van kleine fragmenten die normaal gesproken de scène vormen.

Ik zou nog verder willen gaan en beweren dat het in dit geval niet alleen voldoende was deze film 'in de montage' te maken, maar zelfs noodzakelijk. Als Tourane's dieren immers gedresseerd waren (in navolging van Rintintin bijvoorbeeld) en daardoor in staat geweest zouden zijn het merendeel van de handelingen uit te voeren die hun nu als het ware door de montage worden toegekend, dan zou de betekenis van de film verschoven zijn. Onze interesse zou dan niet meer uitgaan naar het verhaal, maar naar de krachttoeren. De film zou, met andere woorden, verschuiven van het imaginaire naar het reële, van het plezier in de fictie naar de bewondering voor een goed uitgevoerd variéténummer. Het is de montage, die abstracte schepper van betekenissen, die de noodzakelijke onwerkelijkheid van de opvoering handhaaft.

BALLON ROUGE daarentegen – ik zal dat aantonen – is niets verschuldigd, kàn zelfs niets verschuldigd zijn aan de montage. Dit is paradoxaal, gezien het feit dat het zoömorfe karakter van de ballon nog denkbeeldiger is dan het antropomorfisme van dieren. De rode ballon van Lamorisse maakt werkelijk de bewegingen die wij hem voor de camera zien maken. Natuurlijk is er sprake van trucage, maar die heeft niets te danken aan de cinema als zodanig. Net als in de goochelkunst komt de illusie hier voort uit de werkelijkheid. De illusie is concreet, en geen verlengstuk van de mogelijkheden van de montage.

Men zal zeggen: nou en? Als het resultaat maar hetzelfde is, namelijk: ons doen geloven dat een ballon op het doek in staat is zijn baasje als een hondje te volgen! Maar het gaat er nu juist om dat, indien er

wordt gemonteerd, de magische ballon slechts op het doek bestaat, terwijl de ballon van Lamorisse ons met de neus op de werkelijkheid drukt.

Misschien mag ik hier even een zijstap maken. Het abstracte karakter van de montage is niet absoluut, in ieder geval niet in psychologisch opzicht. Zoals de eerste toeschouwers van Lumière's cinematograaf terugdeinsden voor de trein die het station van La Ciotat binnenreed, wordt ook de montage in haar oorspronkelijke naïviteit niet als een kunstgreep doorzien. Maar de bekendheid met film heeft de toeschouwer langzamerhand bewust gemaakt, en een groot deel van het hedendaagse publiek zou, als men het vroeg een beetje op te letten, in staat zijn 'reële' scènes te onderscheiden van scènes die louter door de montage gesuggereerd worden. Nu is het natuurlijk zo dat ook andere procédés, zoals achtergrondprojectie, de mogelijkheid bieden twee elementen in een zelfde shot samen te brengen, een tijger en een *star* bijvoorbeeld – een nabijheid die in de realiteit toch op enige problemen zou kunnen stuiten. Maar ook al bereikt de illusie hier een hogere graad van perfectie, ze is niet totaal onwaarneembaar; hoe het ook zij, het is niet de vraag of de trucage onzichtbaar is maar of er überhaupt sprake is van trucage; zoals de schoonheid van een valse Vermeer niet tegen zijn onechtheid zou kunnen opwegen.

Men zal hier tegen inbrengen dat de ballonnen van Lamorisse niettemin getruqueerd zijn. Maar dat spreekt toch vanzelf: waren zij dat niet, dan zaten we naar een documentaire over een wonder of over de trucs van een goochelaar te kijken, en zou het een heel andere film zijn. BALLON ROUGE is echter een cinematografisch verhaal, louter aan de fantasie ontsproten; en het enige dat telt, is dat dit verhaal alles te danken heeft aan de cinema, juist omdat het de cinema in wezen niets verschuldigd is.

Het is zeer wel mogelijk BALLON ROUGE voor te stellen als een literair verhaal. Zo fraai geschreven dat je denkt dat een verfilming het boek niet zou kunnen benaderen, aangezien de charme ervan een heel ander karakter heeft. Hetzelfde verhaal zou, hoe goed gefilmd ook, op het doek geen hogere werkelijkheidswaarde hebben dan in het boek. Op grond hiervan had Lamorisse kunnen besluiten gebruik te maken van de illusies van de montage (of eventueel van achtergrondprojectie). De film zou dan een verhaal zijn geworden dat wordt verteld via het beeld (zoals het geschreven verhaal wordt verteld via het woord) in plaats van wat hij nu is, namelijk *een beeld van een verhaal* of, zo men wil, een denkbeeldige documentaire.

De uitdrukking 'denkbeeldige documentaire' lijkt mij uiteindelijk

de beste omschrijving van de bedoeling van Lamorisse, die nauw verwant is aan, maar toch anders dan het project van Cocteau, die met zijn LE SANG D'UN POÈTE een documentaire *over* de verbeelding (de droom) realiseerde. Daarmee zijn we verwikkeld in een reeks paradoxen. De montage, waarvan bij herhaling wordt beweerd dat ze het wezen is van de cinema, is in deze context het literaire en anti-cinematografische procédé bij uitstek. De cinematografische specificiteit, voor één keer gevat in haar zuivere staat, is hier juist gelegen in het eenvoudige fotografische respect voor de eenheid van plaats.

We moeten deze analyse echter nog wat verder uitdiepen, want men zou met alle recht kunnen beweren dat BALLON ROUGE *in essentie* niets aan de montage verschuldigd is, maar er *accidenteel* wel gebruik van maakt. Want als Lamorisse 500.000 francs heeft gespendeerd aan rode ballonnen, dan is dat om een gebrek aan dubbelgangers te voorkomen. Zo was ook Crin Blanc dubbel mythisch, aangezien dat ene unieke paard dat we op het doek zagen in feite was samengesteld uit verschillende op elkaar lijkende, min of meer wilde paarden. Deze constatering stelt ons in staat dieper in te gaan op een wezenlijke wet van de filmstijl.

Het lijkt erop dat we verraad plegen aan de films van Lamorisse als we ze beschouwen als zuivere fictiewerken, zoals LE RIDEAU CRAMOISI [Alexandre Astruc, 1952]. Hun geloofwaardigheid is immers zonder twijfel gelieerd aan hun documentaire waarde. De gebeurtenissen die worden weergegeven, zijn gedeeltelijk echt. Voor CRIN BLANC zijn het landschap van de Camargue, de kudden en het leven van de fokkers en de vissers de basis van het verhaal, een solide en ondubbelzinnig houvast voor de mythe. Maar deze werkelijkheid vormt precies de basis voor een dialectiek van het imaginaire, waarvan de verdubbeling van Crin Blanc een belangrijk symbool is. Zo is Crin Blanc tegelijkertijd het echte paard dat op het zoutige gras van de Camargue graast èn het droompaard dat voor eeuwig in het gezelschap van de kleine Folco zweeft. Zijn cinematografische realiteit kan het niet stellen zonder zijn documentaire realiteit, maar wil deze documentaire realiteit in onze verbeelding werkelijkheid worden, dan moet ze zichzelf vernietigen en in de realiteit herboren worden.

Het maken van de film vereiste ontegenzeglijk een fors aantal krachttoeren. Het jochie dat door Lamorisse werd gecast had nog nooit een paard van dichtbij gezien. Niettemin moest hij zonder zadel leren rijden. Verschillende scènes, waaronder de meest spectaculaire, zijn zo goed als zonder trucage gedraaid en in elk geval niet zonder gevaar. Maar als je er even over nadenkt, begrijp je dat als datgene wat

je op het doek ziet echt gebeurd zou zijn en zich daadwerkelijk voor de camera zou hebben afgespeeld, de film zou ophouden te bestaan omdat hij niet langer een mythe zou zijn. Het grensgebied van de trucage, de smalle marge voor de listen die noodzakelijk zijn voor de logica van het verhaal, maakt het mogelijk dat het imaginaire de werkelijkheid zowel integreert als vervangt. Was er slechts één enkel wild paard geweest dat met veel moeite was onderworpen aan de eisen van de opnamen, dan was de film niet meer dan een *tour de force* geworden,

CRIN BLANC (1953)

een dressuurnummer als dat met het witte paard van Tom Mix – je ziet meteen wat er verloren zou zijn gegaan. Wil de esthetische kant van de zaak in al zijn volheid tot uiting komen, dan moeten we kunnen *geloven* in de echtheid van de gebeurtenissen ook al *weten* we dat ze getruqueerd zijn. De toeschouwer hoeft uiteraard niet per se te weten dat er drie of vier paarden aan te pas kwamen[1] of dat men met een stuk

1. Zo heeft ook Rintintin zijn filmische bestaan te danken aan verscheidene, sterk op elkaar lijkende gedresseerde honden, die elk voor zich perfect alle stunts kunnen uitvoeren die Rintintin 'geheel op eigen kracht' op het doek uithaalt. Aangezien al deze handelingen werkelijk uitgevoerd moeten worden zonder op de montage terug te vallen, heeft de montage pas in tweede instantie een functie, ter

nylondraad aan de neusgaten van het dier moest trekken om hem op het juiste moment zijn hoofd te laten draaien. Het enige wat telt is dat de toeschouwer inziet dat het basismateriaal authentiek is en dat hij niettemin kan beweren: 'dit is film'. Het filmdoek reproduceert zo de getijden van onze verbeelding, die zich voedt met de werkelijkheid waarvan zij de plaats wil innemen; het verhaal komt voort uit de ervaring die het overstijgt.

Maar omgekeerd moet het imaginaire op het doek de ruimtelijke dichtheid van het reële hebben. De montage kan hier alleen binnen nauw omschreven grenzen worden gebruikt, op straffe van een inbreuk op de ontologie van de cinematografische fabel zelf. Zo mag een regisseur de moeilijkheid van het tonen van twee gelijktijdige aspecten van een handeling niet wegmoffelen in het shot-tegenshot. Albert Lamorisse heeft dat goed begrepen in de scène van de konijnejacht, waar we voortdurend zowel het paard, het kind als de prooi in beeld zien. Doch hij gaat bijna in de fout in de scène waarin Crin Blanc gevangen wordt en het kind zich laat meeslepen door het galopperende paard. Het doet er niet toe dat het dier dat we in de verte de kleine Folco zien voortslepen niet de echte Crin Blanc is, noch dat Lamorisse voor deze gevaarlijke onderneming zelf als *stand-in* voor het jongetje optreedt. Maar als het dier aan het eind van de scène langzaam tot stilstand komt en de camera mij op dubbelzinnige wijze de fysieke nabijheid van het paard en het kind toont, voel ik me wel onbehaaglijk. Een *pan* of een achterwaartse rijder had dat kunnen voorkomen. Deze simpele voorzorgsmaatregel had alle voorafgaande shots met terugwerkende kracht kunnen authentiseren, maar nu doorbreken de twee opeenvolgende shots van Folco en het paard – die een moeilijkheid wegmoffelen, die op dit moment van de gebeurtenissen toch niet echt onoverkomelijk is – de mooie ruimtelijke souplesse van de handeling.[2]

ondersteuning van de verbeeldingskracht van de mythe over echte honden, waarvan Rintintin alle eigenschappen bezit.

2. Misschien maak ik mijzelf duidelijker met het volgende voorbeeld: de middelmatige Engelse film WHERE NO VULTURES FLY [Harry Watt, 1951] bevat een onvergetelijke sequentie. De film vertelt het overigens waar gebeurde verhaal van een jong echtpaar dat gedurende de oorlog in Zuid-Afrika een dierenreservaat opricht. Hiertoe zijn de man en de vrouw samen met hun kind midden in de wildernis gaan wonen. De sequentie waarop ik doel begint op de meest conventionele manier. Het zoontje, dat buiten medeweten van zijn ouders het kamp is uitgelopen, stuit op een jonge leeuw die eventjes door zijn moeder alleen is gelaten. Zich van geen enkel gevaar bewust neemt het jongetje het beest in zijn armen om hem mee naar huis te nemen. Maar de leeuwin, gealarmeerd door een geluid of geur, keert terug naar haar hol en volgt het spoor van het jongetje. Ze volgt hem

Als we nu een poging doen om het probleem te definiëren, dan lijkt me dat we het volgende principe als esthetische regel zouden kunnen opstellen: *Als het wezenlijke van een gebeurtenis afhankelijk is van de gelijktijdige aanwezigheid van twee of meer factoren van de handeling, dan is montage verboden.* De montage kan haar rechten weer opeisen zodra de betekenis van de handeling niet meer afhangt van de fysieke nabijheid, zelfs al is die verondersteld. Zo kon Lamorisse bijvoorbeeld in *close-up* tonen hoe het hoofd van het paard zich naar het kind wendt, alsof het hem gehoorzaamt, maar in het voorafgaande shot moest hij de twee protagonisten wel met elkaar verbinden door hen in hetzelfde kader te plaatsen.

Het gaat hier evenwel niet om een verplichte terugkeer naar de *plan-séquence*, noch om het overboord zetten van allerlei expressiemiddelen of mogelijkheden van shotwisseling. Deze opmerkingen hebben geen betrekking op de vorm, maar op de aard van het verhaal of,

op enige afstand. De stoet komt in het zicht van het kamp, vanwaaruit de ontstelde ouders hun kind in het oog krijgen èn het roofdier dat zich ongetwijfeld van het ene op het andere moment op het onbezonnen kidnappertje zal storten. Laten we de beschrijving even onderbreken. Tot dit moment is alles verteld via parallelmontage en lijkt de nogal naïeve *suspense* uiterst conventioneel. Maar vervolgens ziet de regisseur tot onze verbazing af van de *close-shots* die de protagonisten van het drama isoleert, om ons *in een en hetzelfde totaalshot* zowel de ouders, het kind als het roofdier te tonen. Dit ene shot, dat elke trucage uitsluit, authentiseert in één klap en met terugwerkende kracht de banale montage die eraan voorafging. Vanaf dat moment zien we, nog steeds in hetzelfde totaalshot, hoe de vader zijn zoontje beveelt zich niet te bewegen (op enige afstand houdt de leeuwin op haar beurt ook halt), de welp in het gras te leggen en zonder enige haast door te lopen. De leeuwin haalt vervolgens haar telg op en neemt het mee de rimboe in, terwijl de gerustgestelde ouders naar het jongetje snellen.

Het zal duidelijk zijn dat deze sequentie, strikt als verhaal beschouwd, dezelfde betekenis zou hebben gehad als ze geheel met behulp van de montage was gemaakt, of met achtergrondprojectie. Maar in elk van deze gevallen zou de scène zich nooit in de fysieke ruimte voor de camera hebben kunnen afspelen. Ondanks het concrete karakter van elk beeld zou de scène alleen een verhalende, en geen reële betekenis hebben gehad. Er zou geen wezenlijk verschil hebben bestaan tussen de filmsequentie en een hoofdstuk uit een roman waarin dezelfde episode wordt verteld, en de dramatische en morele kwaliteit van deze sequentie zouden zeer middelmatig zijn geweest. Nu echter brengt het laatste shot, waarin de personages zich in een reële situatie bevinden, ons in één klap naar de toppen van de filmische emotie. Natuurlijk werd dit kunststukje mogelijk gemaakt doordat de leeuwin half-getemd was en voorafgaand aan de opnamen van de film met het echtpaar vertrouwd was gemaakt. Maar dat is niet van belang, want de vraag is niet of het jongetje werkelijk gevaar liep, maar of de fictie de ruimtelijke eenheid van de gebeurtenis respecteerde. Het realisme is hier gelegen in de homogeniteit van de ruimte. Zo ziet men dat er gevallen zijn waarin de montage in plaats van het wezen, juist de ontkenning van de cinema is. Een en dezelfde scène kan zo, afhankelijk van het feit of ze door de montage tot stand komt of in een totaalshot wordt weergegeven, uitgroeien tot òf slechte literatuur òf grootse cinema.

beter gezegd, op bepaalde onderlinge verbanden tussen de aard en de vorm. Wanneer Orson Welles bepaalde scènes van THE MAGNIFICENT AMBERSONS in één shot weergeeft en in MR. ARKADIN de scènes juist in de montage versnippert, dan gaat het slechts om een verandering van stijl die het onderwerp niet wezenlijk verandert. Ik durf zelfs te beweren dat Hitchcocks ROPE net zo goed op een klassieke manier gedecoupeerd had kunnen worden, ongeacht het artistieke belang dat men met recht aan de gevolgde werkwijze kan toekennen. Aan de andere kant was het ongeloofwaardig geweest als de beroemde scène van de jacht op een zeehond uit NANOOK OF THE NORTH ons niet in één shot de jager, het gat in het ijs en vervolgens de zeehond zou hebben getoond. Dat de rest van de sequentie naar eigen inzicht van de regisseur is gedecoupeerd, deert in het geheel niet. Het enig noodzakelijke is dat de ruimtelijke eenheid van de gebeurtenis gerespecteerd wordt op het moment dat de doorbreking daarvan de realiteit zou transformeren tot haar imaginaire representatie. Overigens heeft Flaherty dat over het algemeen begrepen, met uitzondering van een paar momenten, waar de film dan ook zijn samenhang verliest. Het beeld van een turende Nanook aan de rand van het ijs is een van de mooiste scènes van de cinema, maar de vangst van de krokodil in LOUISIANA STORY, zichtbaar in de montage tot stand gekomen, is een zwak moment. De *plan-séquence* in dezelfde film daarentegen, waarin we zien hoe een krokodil, gefilmd in één enkele *pan*, een reiger vangt, is ronduit bewonderenswaardig. Maar ook de keerzijde is waar. Dat wil zeggen: een enkel welgekozen shot dat de elementen bijeenbrengt die de montage eerst heeft verspreid, volstaat om het verhaal zijn realiteit te laten hervinden.

Het is zonder twijfel veel moeilijker *a priori* het soort onderwerp of zelfs maar de omstandigheden te definiëren waarop deze regel van toepassing is. Slechts met de grootste voorzichtigheid waag ik me aan een paar aanwijzingen. De regel geldt natuurlijk in de eerste plaats voor alle documentaires die over feiten willen berichten die hun waarde zouden verliezen als zij zich niet werkelijk voor de camera hadden afgespeeld; met andere woorden, de aan de reportage verwante documentaires. In het uiterste geval kunnen hiertoe ook journaals worden gerekend. Het feit dat de notie 'gereconstrueerd nieuws' in de begintijd van de cinema kon worden aanvaard, toont duidelijk de ontwikkeling van het publiek aan. Datzelfde geldt uiteraard niet voor zuiver didactische documentaires, die zich niet het weergeven maar het verklaren van een gebeurtenis ten doel stellen. Uiteraard kunnen dit soort documentaires ook sequenties of shots van de eerste categorie bevat-

ten. Denk bijvoorbeeld aan een documentaire over de goochelkunst. Als deze de bijzondere trucs van een virtuoze beroemdheid wil tonen, dan is het essentieel om in één instelling te werken, maar als de film vervolgens een van deze nummers wil uitleggen dan is decoupage geboden. De zaak is duidelijk, laat ons doorgaan.

Veel interessanter is natuurlijk de speelfilm, van feeërieën als CRIN BLANC tot nauwelijks geromantiseerde documentaires als NANOOK OF THE NORTH. Het gaat dan, zoals ik al eerder zei, om fictiewerken die louter en alleen aan de integratie van de werkelijkheid in het imaginaire hun betekenis of überhaupt een waarde ontlenen. De decoupage is dan afhankelijk van de wijze waarop deze werkelijkheid eruitziet.

In de puur verhalende film ten slotte, het equivalent van de roman of het toneelstuk, zullen bepaalde soorten handelingen, willen ze volledig tot hun recht komen, zich waarschijnlijk verzetten tegen het gebruik van montage. Zo laat de werkelijke duur zich vanzelfsprekend niet uitdrukken met behulp van de abstracte tijd van de montage (hetgeen goed geïllustreerd wordt door CITIZEN CANE en THE MAGNIFICENT AMBERSONS). Maar met name bepaalde situaties kunnen alleen een filmisch bestaan hebben als hun ruimtelijke eenheid wordt gerespecteerd; dat geldt in het bijzonder voor komische situaties die gebaseerd zijn op de relatie tussen mensen en objecten. Zo zijn in BALLON ROUGE alle trucages toegestaan, behalve de mogelijkheden van de montage. De vroege *slapstick* (met name Keaton) en de films van Chaplin zijn wat dat betreft zeer instructief. Als de slapstick eerder triomfeerde dan Griffith en de montage, dan is dat omdat het merendeel van deze *gags* berustten op een komedie van de ruimte, op de relatie van de mens tot de objecten en tot de buitenwereld. In THE CIRCUS bevindt Chaplin zich daadwerkelijk in de leeuwekooi en zitten ze samen opgesloten in het kader van het scherm.