

DIALECTIEK in CINEMA

Sporen van dialectiek in film en filmtheorie

Amos Mulder

Studierichting: EMMA – DVD

Begeleiding: Frederieke Jochems

Hogeschool voor de Kunsten Utrecht

2008-2009



Summary

This supportive narrative is about dialectics in cinema. The main question is how dialectics can be applied in a narrative way in the editing of a movie.

In the first chapter we see what dialectics is about by means of a brief history of this philosophical term. It starts with Plato and his Socratic method as a way of reasoning which uses conflict as a means for finding truth. It ends with Hegel and Marx, who see it as a way to look at the world, truth and history. The development of everything can be described in three phases: thesis, antithesis, synthesis. The antithesis is the opposite of the thesis and in the end the conflict between them is resolved in the synthesis. The synthesis is something new and better that unites and elevates the two to a higher level. Critics say that, if you just want it hard enough, you can see conflict and synthesis everywhere. The question is whether reality is really described by the system or just described in certain terms to fit into the system.

The second and third chapter deal with the film theories of the Russian filmmaker Eisenstein. He lived in the beginning of the 20th century and wrote a lot about film in general and about editing in particular. Because he lived in a communist environment, his theories are inspired by the dialectical materialism of Marx, Engels and Lenin. He thought of conflict as the driving force of a movie, just as Marx saw it as the cause of history and the revolution. Eisenstein wants to prepare the audience for their tasks in the communist society. He has a materialistic, monistic view of mankind, which leads him to believe he can influence his audience by cinematic means of classical conditioning, using the emotional response of the spectator to certain stimuli he called *attractions*.

In the fourth chapter we look at the critique on Eisenstein's theories. Bordwell points out that his use of dialectical terms is not very true to strict philosophical dialectism. That it becomes kind of a word or definition game instead of something meaningful. But that does not mean that his theories are completely useless. They are a (creative) tool for film analysis and for structuring movies. We also see that the materialistic world view is not the only one, and that other ideas about the world can have consequences on the way his theories work out in practice. Especially when the predictability of the reaction from the audience is concerned.

In chapter five we look at films of Eisenstein, Godard and Haneke, searching for traces of dialectics.

Chapter six is about my graduation project *Ghost of Icarus*. We look at the dialectics in this short film and I tell something about why I chose this subject to inspire and structure my project. The most important reason for me is that I was looking for a way to involve the audience in another way and to start a thinking process.

After chapter six there is the conclusion in which I try to answer the main question.

INHOUDSOPGAVE

INLEIDING	1
1. DE HOOFDVRAAG	4
NARRATIEF	4
DIALECTIEK	4
HEGEL'S DIALECTIEK	6
DIALECTISCH MATERIALISME	8
KRITIEK	9
SAMENVATTEND	10
2. EISENSTEIN	11
THEATER	11
CINEMA	13
3. SHOT EN MONTAGE	16
MONTAGE	18
CONFLICT	24
4. KRITIEK EN VOORLOPIGE CONCLUSIES	25
SAMENVATTEND	32
5. DE PRAKTIJK	36
<i>STRIKE!</i> – EISENSTEIN (1925)	36
2 OR 3 THINGS I KNOW ABOUT HER –GODARD (1966)	40
CODE INCONNU: RÉCIT INCOMPLETE DE DIVERS VOYAGES – HANEKE (2000)	46
TOT SLOT	49
6. GHOST OF ICARUS	50
DIALECTIEK	51
KIJKER	54
CONCLUSIES	56
BRONNENLIJST	60

Inleiding

"Contradiction in nature is the root of all motion and of all life." (Hegel in 3, 2009)

Een citaat van de Duitse filosoof Hegel. Het is de basis van hoe hij de wereld zag. Vanuit mijn interesse in zowel filosofie als film lijkt het me interessant te onderzoeken welke invloed filosofie op het filmmaken kan hebben. Deze invloed kan allerlei gedaanten aannemen en op verschillende gebieden in het proces van het maken van een film doorwerken. Omdat mijn interesse vooral bij de montage ligt, wil ik me voornamelijk richten op dat vlak van de film. Het is telkens weer een klein wonder om te zien hoe losse shots in een montage meer dan de optelsom van die shots kunnen worden.

De Russische filmmaker en theoreticus Eisenstein en zijn tijdgenoten hebben wat montage betreft veel geschreven en geëxperimenteerd. Eisenstein is er van overtuigd dat in de tegenstelling, het conflict, tussen de shots de drijvende kracht van de film zit. Hij vergelijkt de montage van een film met de serie explosies in een verbrandingsmotor die een auto aandrijft. De botsing tussen de lucht en de zuiger in de cilinder zorgen voor beweging. Op dezelfde manier zorgt de dynamiek van de botsing tussen shots in een montage voor de impulsen die de film vooruit drijven:

“By what, then, is montage characterized and, consequently, its cell-the shot?
By collision. By the conflict of two pieces in opposition to each other. By
conflict.
By collision.
(...) from the collision of two given factors *arises* a concept.” (Eisenstein 1949, p.37)

De overeenkomsten met de eerste quote van Hegel zijn opmerkelijk. Tegenstelling creëert beweging. Conflict als basis voor vooruitgang wordt ook wel als dialectiek aangeduid. Dit woord komt van het Griekse *dialegomai*, dat converseren of dialoog betekent. Dialectiek is dan ook vanuit de oudheid bekend als redeneervorm. Daarbij worden tegenstellingen gebruikt om naar waarheid te zoeken. Een bekend voorbeeld van iemand die deze manier van redeneren gebruikt is Plato. Vooral bekend van zijn dialogen. Daarin laat hij Socrates kritische vragen stellen aan mensen met een bepaald standpunt. Hij onderzoekt op die manier dat standpunt op interne contradicties. Als hij die vindt, heeft dat consequenties voor de waarheid van het standpunt.

Hegel gaat begin 19^{de} eeuw een stap verder en bouwt de redeneervorm uit tot een alomvattend systeem. Zijn theorie is dat de waarheid, de wereld en haar geschiedenis zich ontwikkelen aan de hand van tegenstellingen. Samen vormt alles de Absolute Geest, die zich welbewust steeds verder ontwikkelt tot hij zichzelf volledig zal begrijpen.

Waar Hegel vooral op de geest is gericht, past Marx deze dialectische manier van kijken toe op de mens, maatschappij en de materiële wereld. Met name zijn filosofie heeft Eisenstein beïnvloed.

Het lijkt mij interessant te onderzoeken of deze filosofische ideeën de filmtheorie en vooral de films zelf hebben geïnspireerd en beïnvloed. Hoe passen Eisenstein en andere filmmakers de dialectiek toe in hun werk? Genereert conflict automatisch betekenis? Wat vraagt zo'n film van de kijker?

Dit alles sluit aan bij de afstudeerfilm die ik maak. De film gaat over het conflict tussen het gevangen zitten in een systeem, er uit willen ontsnappen, maar ook niet altijd zonder kunnen of willen. Ook in de vorm moet dat conflict een belangrijke rol gaan spelen.

De hoofdvraag van deze supportive narrative luidt als volgt: *Hoe kan dialectiek narratief worden toegepast in de montage van een film?* Daarbij zal ik de volgende deelvragen proberen te beantwoorden: *Wat is dialectiek? Hoe is dialectiek te vertalen naar de wijze van montage? Hoe versterkt de montagevorm de overdracht van het verhaal? Wat zijn de implicaties van dialectiek in een film voor de kijker?* Om deze vragen te beantwoorden zal ik in hoofdstuk één beginnen met het uitwerken van definities en context die deze vraag een kader moeten geven. Waarna ik zal proberen kort uiteen te zetten wat dialectiek in historisch filosofische zin inhoudt aan de hand van o.a. Plato, Hegel en Marx.

De toepassing van de filosofie binnen de film en de kritiek daarop, zal enerzijds worden uitgewerkt in hoofdstuk twee, drie en vier aan de hand van de theorieën van Eisenstein. Anderzijds zal ik in hoofdstuk vijf voorbeelden uit zowel oude als meer recente films aandragen waarin de dialectiek zichtbaar wordt. Denk daarbij aan de films van Eisenstein zelf, waarin hij vaak het conflict tussen de arbeider en de heersende klasse toont met

dialectische middelen. Maar ook modernere voorbeelden, zoals Godard die regelmatig het conflict opzoekt in de verhouding tussen beeld en geluid en cameravoering en spel. Tenslotte Haneke die misschien wel de synthese vormt van de dialectische montage ideeën van Eisenstein en de *long take* van Bazin.

Tenslotte zal alles samen komen in hoofdstuk zes in de analyse van mijn afstudeerfilm *Ghost of Icarus* waarin ik de toepassingen van het theoretisch onderzoek in de praktijk zal bespreken. En waarin ik ook de reactie van het publiek, en daarmee de werking in de praktijk een plaats wil geven.

Een stuk over dialectiek zonder conflict is uiteraard niet volledig. Vandaar dat ik steeds kort de kritiek op, en de kanttekeningen bij, de dialectiek in het algemeen en de uitwerking daarvan in de filmtheorie van Eisenstein in het bijzonder wil aanstippen.

Het is niet de bedoeling in deze supportive narrative een uitputtende, alomvattende analyse te maken van allerhande theorieën. Daar ontbreekt simpelweg de tijd en de ruimte voor. Wat vooral van belang is, is de mate waarin deze theorieën een inspiratiebron kunnen vormen voor het maken van films. En hoe ze handvatten kunnen bieden voor de analyse van films.

1. De hoofdvraag

De hoofdvraag van deze supportive narrative is: *Hoe kan dialectiek narratief worden toegepast in de montage van een film?* Twee woorden in deze vraag die ik nader wil toelichten zijn *dialectiek* en *narratief*.

Narratief

Het woord narratief betekent in normaal Nederlands *verhalend* of *vertellend*. Een narratief is dus een vertelling. Volgens de definitie van Bordwell en Thompson, die we hier zullen aanhouden, is de definitie van een narratief: “Een keten van gebeurtenissen met een causale relatie die plaatsvinden in tijd en ruimte.” (Bordwell, Thompson 2004 p.69). Belangrijk is dus dat er gebeurtenissen plaatsvinden die op de een of andere manier door oorzaak en gevolg aan elkaar verbonden zijn. Waarmee ook meteen een verloop van tijd gesuggereerd wordt, want het één gebeurt dan na het ander. De vertelling is dan het verloop in die tijd waarin informatie binnen het verhaal openbaar gemaakt, of juist achtergehouden wordt. (cf. Bordwell, Thompson 2004, p. 504)

Dialectiek

Het begrip dialectiek wil ik wat meer aandacht geven, omdat dat het thema van deze supportive narrative is. Daarom zal proberen kort de geschiedenis, en daarmee de ontwikkeling van het begrip te schetsen.

Dialectiek heeft alles het maken met tegenstellingen en conflict. Het woord komt van het Griekse *dialogomai*, dat *converseren* of *dialogoog* betekent. Het was in de oudheid een manier van redeneren, waarbij men door middel van het tegenover elkaar plaatsen van tegenstellingen naar de waarheid probeerde te zoeken. Deze vorm van dialectiek is in het westen vooral bekend geworden door de Socratische methode van Plato. Dit is een manier van redeneren om er achter te komen of een bepaalde hypothese kan kloppen. In zijn dialogen laat Plato de filosoof Socrates vragen stellen die de interne contradicties van een bepaalde hypothese aan de oppervlakte brengen. Waarmee die hypothese dan afvalt als mogelijke waarheid. Een voorbeeld van deze manier van redeneren is de dialoog

waarin Socrates aan Euthyphro vraagt om een definitie van *vroomheid*. Euthyphro antwoordt dat alles wat geliefd is bij de goden vroom is. Socrates wijst hem er op dat de goden ruzie maken over zaken die met liefde en haat te maken hebben. Euthyphro beaamt dat. Socrates stelt dat er dan minstens één ding moet zijn dat sommige goden haten en waar andere van houden. Euthyphro moet ook dat beamen. Dus, concludeert Socrates, als de definitie van vroomheid van Euthyphro klopt is er minstens één ding dat zowel vroom als goddeloos is. Omdat dat niet samen gaat valt deze definitie van vroomheid dus af.

Door de juiste vragen te stellen en de juiste hypothesen te onderzoeken krijgt, door de dialogen heen, Plato's gedachtegoed steeds meer vorm. Hij gebruikt het systeem dus niet alleen om hypothesen onderuit te halen, maar ook om een eigen systeem op te bouwen van dingen die wel als waarheid gezien kunnen worden. (cf. 1, 2, 2009)

Naast dialectiek al redeneervorm, ontwikkelt het begrip zich in de loop van de tijd tot grotere dimensies. Hiervoor maken we een sprong in de tijd naar de tijd van Fichte (1762-1814) en Schelling (1775-1854). Zij hielen zich bezig met één van de grondproblemen van de westerse filosofiegeschiedenis. Het probleem van de *dubbele werkelijkheid*. Enerzijds de 'harde' werkelijkheid van de natuur (de materie), anderzijds de 'verheven' werkelijkheid van de geest. Komt alles voort uit de geest of uit de materie? Met andere woorden: bestaat de stoel omdat wij hem zien (in onze geest), of zien we hem omdat hij bestaat (materie in de werkelijkheid)?

Er is in de ontwikkeling van dit conflict een patroon herkenbaar in de geschiedenis van het denken. Telkens als een groot filosoof deze twee werelden met elkaar lijkt te hebben verbonden in een alomvattend systeem, blijkt deze zo'n onderhuidse spanning in zich te dragen, dat de volgelingen de neiging hebben om één kant te accentueren ten koste van de andere. Daarbij blijven steeds dezelfde uitersten bestaan: de werkelijkheid van de geest en die van de materie.

De uitkomst van dit conflict op een bepaalde moment in de geschiedenis hangt altijd nauw samen met de cultureel-maatschappelijke richting waarin de wereld zich op dat moment ontwikkelt. Op het moment dat de biologie de plaats van de wis- en natuurkunde overneemt als meest vooraanstaande wetenschap, verandert een mechanisch wereldbeeld in een meer organisch wereldbeeld, waarin alles met elkaar samenhangt. De

opkomst van een historisch bewustzijn voegt daar nog de dimensie van een samenhang die zich uitstrekt over de tijd aan toe. De menselijke geest die dit, zich uitstreckende geheel van de werkelijkheid kan begrijpen, krijgt in die situatie weer meer aandacht. (cf. Brink 2000, p.234,235)

Fichte bijvoorbeeld, vindt dat heel de werkelijkheid valt te verklaren vanuit de menselijke (subjectieve) geest: het *Ik*. Dit Ik schept als het ware de werkelijkheid, zonder de geest bestaat er geen werkelijkheid. Zijn tijdgenoot Schelling slaat de andere richting in. Volgens hem zit achter alle tegenstellingen een (objectieve) oereenheid en waren *denken* en *zijn* ooit identiek. Het bewustzijn splitste zich door hun tegengestelde krachten van de objectieve werkelijkheid af. Maar door de oorspronkelijke eenheid kan onze geest de natuur nog wetenschappelijk kennen. Verder is die oude eenheid tussen bewustzijn en werkelijkheid nog te voelen in de esthetische ervaring. Het kunstwerk is het bewijs van de natuurlijke verwantschap van geest en materie. Schelling noemt kunst de hoogste vorm van filosofie. (cf. Brink 2000, p.236-238)

Na de conflicterende theorieën van Fichte en Schelling is er een filosoof die met een oplossing komt. Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770-1831) combineert beide ideeën in de *Absolute Geest*.

Hegel's Dialectiek

Alles wat is komt voort uit de Geest. Die Geest is een twee-eenheid van *zijn* en *denken*, waar alles deel van uit maakt. Zowel de mens zelf, als de natuur en de geschiedenis. In de absolute Geest zijn de objectieve en subjectieve geest van Fichte en Schelling verenigt. Hegel probeert met zijn systeem de ontwikkeling van de menselijke geschiedenis uit te leggen. Hij gaat er van uit dat waarheid het product van de geschiedenis is. (cf. 3, 2009) De wereldgeschiedenis mondt uiteindelijk uit in het begrijpen ervan in al haar aspecten. Het is waarheid in wording, wie uiteindelijk het hele proces overziet, kent de waarheid.

De ontwikkeling van de Geest verloopt volgens Hegel steeds in drie stappen. Eerst is er de *these*, die roept de *antithese* op die het tegengestelde of de ontkenning van de these is. Tenslotte wordt het conflict opgeheven, en ontstaat de *synthese*, de ontkenning van de ontkenning (*negation of the negation*) (cf. Mises 1985, p.102-103). Dit

opheffen geldt zowel in de betekenis van tenietdoen, als in die van omhoog brengen. De synthese is dus een verbetering en maakt de these en antithese beide overbodig. Om tot de synthese te komen is er altijd de overgangsfase van de antithese nodig die de these als het ware uitdaagt, die de andere kant laat zien. Hegel gebruikte zelf daarom vaak de benaming *Abstract-Negative-Concrete* of *Immediate-Mediated-Concrete* (2, 2009). Daarin komt de mediërende werking van de antithese duidelijker naar voren. Het abstracte kan pas concreet worden door de context van het tegengestelde. Het maakt impliciete tegenstellingen expliciet net zoals in de Socratische methode al het geval was. Het ontwikkelingssysteem in drie stappen is bekend geworden als Hegels dialectiek.

Een belangrijk kenmerk van de dialectiek van Hegel is dat het zich niet in cirkels beweegt, maar in een spiraal. De ontwikkeling komt dus niet steeds op hetzelfde punt uit, maar hoger, zoals we al aan de term *opheffen* zagen. Engels (1820-1895) doet studie naar dialectiek en ontdekt dat:

"the whole of geology is a series of negated negations." Butterflies "come into existence from the egg through negation of the egg . . . they are negated again as they die," and so on. The normal life of barley is this: "The barleycorn . . . is negated and is supplanted by the barley plant, the negation of the corn. . . . The plant grows . . . is fructified and produces again barleycorns and as soon as these are ripe, the ear withers away, is negated. As a result of this negation of the negation we have again the original barleycom, however not plainly single but in a quantity ten, twenty, or thirty times larger." (1, 2009)

Elke synthese kan weer een these worden en zo ontstaat een doorgaande ontwikkeling naar boven. Al geloofde Hegel wel dat zijn systeem de uiteindelijke synthese van de geschiedenis van het denken was als synthese van de these van de christelijke theologie en de antithese in de vorm van het verlichtingsdenken. (*cf.* Brink 2000, p.238-241)

Dit bleek uiteindelijk toch niet het geval te zijn, want ook zijn Idealistische denksysteem¹ werd weer een these die zijn antithese opriep. En wel in de vorm van het

¹ Idealisme in filosofische zin houdt in dat de werkelijkheid is terug te brengen tot een idee (in de geest). De basis van de werkelijkheid ligt in de geest en het bewustzijn en niet in de materie.

materialisme² van Ludwig Feuerbach (1804-1872), die i.p.v. de geest, de mens centraal stelt. Een mens die bepaalt wordt door, of zelfs een uitvloeisel is van de natuur en ervan afhankelijk is in plaats van de geest die de natuur schept. Mens en natuur zijn dus één, zij het in puur materiële vorm.

Karl Marx (1818-1883) is degene die het conflict tussen de idealistische dialectiek van Hegel en het materialisme van Feuerbach *opheft* tot het *Dialectisch Materialisme*.

Dialectisch Materialisme

Marx verbreedt het materialisme van Feuerbach, door niet alleen de natuur als bepalend voor de mens te bestempelen, maar ook de maatschappelijk-economische wereld van arbeid en arbeidsverhoudingen. Dit omdat de mens een gemeenschapswezen is. Marx verbindt dit materialisme aan de dialectiek van Hegel (*cf.* Brink 2000, p.249-251). Over Hegel zeiden Marx en Engels dat “*hij op zijn hoofd stond*” en dat zij hem weer op zijn voeten zetten door hem van zijn idealistische oriëntatie te verlossen (1, 2009). Trotski schreef daar later over:

“Hegel schreef vóór Darwin en vóór Marx. Dankzij de krachtige impuls die aan het denken werd gegeven door de Franse Revolutie, anticipeerde Hegel de algemene ontwikkeling van de wetenschap. Maar omdat het enkel een anticipatie was, ondanks dat die door een genie werd uitgewerkt, kreeg het van Hegel een idealistisch karakter. Hegel werkte met ideologische schaduwen als de ultieme realiteit. Marx toonde aan dat de beweging van deze ideologische schaduwen niets anders weerspiegelde dan de beweging van materiële lichamen.” (Trotski, 1939)

Marx's dialectiek kenmerkt zich door de stelling dat de geschiedenis het product is van klassenstrijd. Die strijd rolt zich uit aan de hand van de ontwikkelingen in wetenschap en techniek waardoor de mens de natuur steeds meer aan zichzelf kan onderwerpen. Ook veranderen de productieverhoudingen, maar daarin is minder duidelijk een vooruitgang te zien. Sterker nog, er ontstaat een steeds grotere tegenstelling tussen degenen die de productiemiddelen in handen hebben en degenen die de arbeid moeten verrichten. De

² Materialisme is het tegengestelde van idealisme en stelt dat alles is terug te brengen tot het materiële. Ook de geest en het bewustzijn vinden hun oorsprong in de materie (bijvoorbeeld in de hersencellen en de chemische processen die daar plaatsvinden).

arbeidende mens vervreemdt van zichzelf en van zijn werk, en daarmee van het ware mens zijn.

Marx ziet de steeds groeiende tegenstelling tussen rijk en arm. Eerst was er de these in de oergemeenschap waarin de mens alleen door de natuur overheerst werd, maar elkaar niet overheerste. Daarna werden de tegenstellingen tussen groepen mensen groter en groter. Tot in de antithese van het kapitalisme de verhoudingen dusdanig gespannen zijn geworden dat Marx een *aufhebung verwacht* naar een synthese in de vorm van de socialistische staat, waarin er geen rijke en arme klassen meer bestaan. Zo past hij het dialectische systeem dat Hegel gebruikte voor de Absolute Geest toe op de (arbeidende) mens. De mens komt op deze manier tot zichzelf, maar niet in een automatisch proces (zoals de Absolute Geest bij Hegel), maar de mens moet zich actief inzetten om de synthese te bereiken. (cf. Brink 2000, p.251)

Kritiek

Als je om je heen kijkt lijkt een dialectische blik op de wereld goed de werkelijkheid te beschrijven. De geschiedenis lijkt zich duidelijk te ontwikkelen aan de hand van tegenstellingen. Denk aan de kunstgeschiedenis waarin de elkaar opvolgende kunststromingen zich afzetten tegen hun voorgangers. Dat neemt niet weg, dat Hegel toch in hoge mate de feiten naar zijn schema toebuigt in plaats van omgekeerd. Hij verabsoluteert de dialectiek in de geschiedenis zozeer, dat de feiten soms selectief en gestileerd worden weergegeven, teneinde in zijn systeem te passen. (cf. Brink 2000, p.243)

In de Europese filosofie is de dialectiek nog altijd een belangrijk onderdeel van de cultuur. Maar veel filosofen hebben kritiek geleverd op de dialectiek en in de Engelse en Amerikaanse filosofie speelt het daardoor nog nauwelijks een rol van betekenis. (2, 2009)

Karl Popper (1902-1994) is zo'n filosoof die een groot deel van zijn leven in Engeland doorbracht en de dialectiek meermaals hard heeft aangevallen. In 1937 schreef hij het stuk *What is Dialectic* waarin hij de dialectische methode afrekent op zijn gewilligheid om tegenstellingen op te werpen. In deel twee van *The Open Society and its Enemies* hield hij Hegel zelfs tot op bepaalde hoogte verantwoordelijk voor het mogelijk maken van de opkomst van het fascisme in Europa. Hij schrijft dat Hegel's dialectiek een belangrijke rol speelde in de neergang van de liberale beweging in Duitsland, de opkomst

van het totalitaire gedachtegoed, en dat het de traditionele standaarden van intellectuele verantwoordelijkheid en eerlijkheid devalueerde. (cf. 1, 2009) Men zou, met een beetje kwade wil, totalitaire regimes en dergelijke kunnen goedpraten als een noodzakelijke stap in de ontwikkeling van de mensheid.

Ook de inhoudelijke basis van het systeem wordt bekritiseerd. Ludwig von Mises reageert vernietigend op de eerder beschreven ‘studie’ van Engels naar de bewijzen van de dialectiek in de natuur:

“It is a gratuitous pastime to apply the terminology of logic to the phenomena of reality. Propositions about phenomena, events, and facts can be affirmed or negated, but not the phenomena, events, and facts themselves. But if one is committed to such inappropriate and logically vicious metaphorical language, it is not less sensible to call the butterfly the affirmation of the egg than to call it its negation. Is not the emergence of the butterfly the self-assertion of the egg, the maturing of its inherent purpose, the perfection of its merely passing existence, the fulfillment of all its potentialities? Engels method consisted in substituting the term negation for the term "change".” (Mises p.105)

Samenvattend

Dialectiek kan een redeneervorm of een meer alomvattend systeem zijn. In beide gevallen gaat het om ontwikkeling door conflict en tegenstellingen. Het gaat er van uit dat alle objecten en processen uit tegengestelde krachten of tegengestelde kanten bestaan. Graduele verandering leidt tot keerpunten en verandering. Die verandering heft het conflict tussen het voorgaande op tot iets op een hoger niveau. Verandering verloopt derhalve in spiraalvorm en niet in cirkelvorm.

Voornaamste kritiek hierop is dat het makkelijk en verleidelijk is de werkelijkheid naar dit systeem toe te buigen. Zo kun je het in bijna alles terug zien. Het is daarbij de vraag of de werkelijkheid beschreven wordt, of dat hij aangepast wordt aan de beschrijving, aan het systeem. Een gevaar daarvan kan zijn dat de vrijheid om de geschiedenis anders te interpreteren verdwijnt en dat alles ondergeschikt wordt aan een systeem. Dialectiek is dus wellicht geen zaligmakend systeem om de wereld te bekijken, maar dat het wel een inspirerend idee kan zijn, zullen we in de volgende hoofdstukken zien.

2. Eisenstein

Sergei Mikhailovich Eisenstein, wordt op 22 januari 1898 in Riga geboren in een gegoede familie. Hij groeit op tijdens de Russische revolutie, die de communistische Sovjet Unie tot gevolg heeft. Tijdens zijn periode in het leger komt hij in de plaatsen waar hij gestationeerd is in aanraking met het theater. Na de legerperiode studeert hij korte tijd Japans. Als hij betrokken raakt bij het proletarische theater van Proletkult breekt hij zijn studie af om zich volledig op het theater te richten. Hij maakt verschillende theater producties en schrijft een theatermanifest: *Montage of Attractions*. Na drie theaterproducties begint Eisenstein met het maken van films. Ook schrijft hij vele essays over zijn ideeën over het medium en de experimenten die hij in zijn eigen films uitvoert op basis van zijn theorieën (cf. Bordwell 1993, p.1-7). Hij grijpt daarbij regelmatig terug op zijn ervaring met het theater. Daarom beginnen we met enkele ideeën die hij daarover opschrijft.

Theater

Eén van de uitgangspunten van kunst in de communistische staat is de beïnvloeding en ‘verheffing’ van het volk. Eisenstein schrijft in *the montage of attractions* dat elke artistieke beslissing geleid moet worden door hoe de film de kijker zal beïnvloeden. Hij gelooft dat het theater een grotere impact op de kijker kan hebben door een berekende samenstelling (montage) van sterke shocks of verrassingen. Theater is: ‘stimuli, en hun montage voor een bepaald doel’. De basiseenheid van die stimuli is de attractie (*attraction*). De attractie wordt beschreven als: “elk agressief moment in theater”. Het is een definitie naar functie, niet naar wat de attractie als inhoud moet bevatten. Het gaat dus in de eerste plaats over vorm (cf. Bordwell 1993, p.117). Eisenstein wordt dan ook vaak gezien als een formalistische theoreticus, dat betekent echter niet dat hij vorm boven inhoud stelt. Hij maakt dat onderscheid niet, maar ziet ze als factoren van een breder proces. Vorm is niet als een vat dat de inhoud bevat, maar als een transformatie van materie in dienst van de sociale taak van het kunstwerk. Vorm representeert de waarneembare dimensie van het werk en dient dus als basis voor de betrokkenheid van de kijker (Bordwell 1993, p. 120). De kijker is iemand die een materiële barrière opwerpt, die

met geweld moet worden doorbroken. Het publiek moet worden aangevallen. Het kunstwerk is als een tractor die door de psyche van de kijker ploegt. De kunstenaar genereert series van shocks. Eisenstein zegt later in dat verband over cinema: “It is not a Cine-Eye³ that we need but a Cine-Fist” (Bordwell 1993, p. 115).

Hij gelooft dat doordat de kijker reflexmatig de performer na doet, hij geïnfecteerd wordt met de emotie van de performer. Eisenstein gaat daarbij uit van de theorie dat emotionele gemoedstoestanden onderbewuste fysiologische processen in het lichaam zijn. Ze kunnen het lichaam sturen zonder eerst door het tijdverslindende mechanisme van het bewustzijn en de ratio te moeten gaan. De kunstenaar kan en moet een nieuwe keten van geconditioneerde reflexen creëren. Door het associëren van bepaalde fenomenen met de ongeconditioneerde reflexen die ze opwekken. Het gaat er daarbij om door een combinatie van een reflex opwekkende attractie en een bepaald idee, nieuwe verbindingen in de hersenen te scheppen. Het dualisme van emotie en intellect wordt opgelost de synthese van de *sociale reflex* (cf. Smith, 2004). Zo kan het volk worden geleerd op de juiste manier te reageren.

Hierbij is het van enig belang op te merken dat Eisenstein in een tijd leeft waarin het behaviourisme⁴ een belangrijke stroming in de psychologie is. In het verlengde daarvan wordt het principe van de conditionering ontdekt bij dieren. Die theorie houdt in dat reflexen de basis vormen voor het gedrag van dieren, en dat er aangeboren en aangeleerde reflexen zijn⁵. Andere wetenschappers gaan verder en passen het principe toe op al het menselijke gedrag en sociale processen. Zij spreken over geconditioneerde en ongeconditioneerde stimuli en respons. De geconditioneerde respons is de respons die je aan een bepaalde stimulus wilt verbinden (de geconditioneerde stimulus) De ongeconditioneerde de respons die al aan een bepaalde stimulus verbonden is (de

³ Een term die Dziga Vertov gebruikte voor zijn mechanische en ritmische vorm van cinema. Hij zag daar een rol voor weggelegd in de evolutie van de mens richting de precisie en betrouwbaarheid van de machine. *The perfect electric man* (Vertov 1922, p. 69-71).

⁴ De studie van de relatie tussen de omgeving en het gedrag van mensen, wat in het hoofd gebeurt is niet zichtbaar en behoort daarom voor de behaviouristen niet tot het onderzoeksgebied van de psychologie. Het gaat puur om de waarneembare reactie van mens en dier op de stimuli in de omgeving (cf. Buskist 2000, p. 20).

⁵ Ivan Pavlov bewijst dat in zijn beroemde experiment met honden. Een hond heeft een reflex waardoor hij begint te kwijlen voordat hij een hap van zijn eten neemt. Pavlov laat telkens als hij de hond eten voorzet een belletje horen. Na enige tijd wordt het eten weggelaten en laat hij alleen het belletje horen. Nu begint de hond ook te kwijlen als hij alleen het belletje hoort. Hij heeft dus een nieuwe reflex geleerd. Het principe van de klassieke conditionering (cf. Buskist 2000, p. 219).

ongeconditioneerde stimulus) (Buskist 2000, p. 220). In het geval van Eisenstein kan dat als volgt worden toegepast: een shot of sequentie van een slachting (de ongeconditioneerde stimulus) wekt een bepaalde reflexmatige reactie (emotie) op, bijvoorbeeld angst (de ongeconditioneerde respons). Door dat in de film te verbinden aan iets waarvan je wilt dat de kijker er bang voor is, bijvoorbeeld het ‘kapitalistische westen’ (de geconditioneerde stimulus) voelt de kijker zich angstig op een later moment dat hij wordt geconfronteerd met dat ‘westen’ (de geconditioneerde respons). Er is dan een nieuwe reflex aangeleerd.

Op het reductionistische wereldbeeld van Eisenstein en deze werking van conditionering ligt in de lijn van het materialisme. Maar er is vandaag de dag wel het een en ander af te dingen. Ik zal dat verderop uitwerken onder het kopje kritiek. In de Sovjet Unie werd zijn theorie in ieder geval geprezen als een manier om de psyche van de kijker gereed te maken voor haar sociale taken.

Zoals we nu weten wordt een theaterstuk volgens Eisenstein opgebouwd uit attracties. Die attracties worden gearrangeerd in een bepaald patroon. Eisenstein gebruikt daarvoor het woord *montage*.

“One does not create a work, one constructs it with finished parts, like a machine. *Montage* is a beautiful word: it describes the process of constructing with prepared fragments” (Bordwell 1993, p.121).

Dit is een constructionistisch beeld van montage. Een geheel wordt opgebouwd, geassembleerd als in een fabriek een product wordt samengesteld uit losse onderdelen. Dit is ook de manier waarop de meeste filmmakers in die tijd de montage van een film zagen. De shots zijn als stenen, met die stenen kan het huis, de film, gemetseld worden. Als Eisenstein zich gaat verdiepen in de cinema komt hij tot nieuwe ideeën over montage.

Cinema

“Shot and montage are the basic elements of cinema” (Eisenstein 1949, p.48).

In zijn tijd is Eisenstein een exemplarisch voorbeeld van de trend van “plotless” cinema. Dit houdt niet meteen de afwezigheid van narrativiteit in. Eerder een nieuw soort narratieve cinema. Adrian Piotrovsky beschrijft het als een vorm waarin de gebeurtenissen zich niet als een causaal gemotiveerde keten van een individueel lot ontwikkelen. Er is bijvoorbeeld geen hoofdpersoon die in een romantische intrige verweekt raakt, om die uiteindelijk te ontwarren en dan nog lang en gelukkig te leven. Plotless cinema is gebaseerd op filmische expressie, waaronder onrealistische manipulatie van tijd en het gebruik van non-diëgetische en associatieve montage (*cf.* Bordwell 1993, p. 43).

Eisenstein speculeert dat cinema helemaal zonder enige vorm van plot kan, we weten alleen nog niet hoe we iets kunnen communiceren zonder plot. Hij denkt aan een soort essay waarin de ontwikkeling van ideeën centraal staat. Deze intellectuele cinema zal het verschil tussen de newsreel (documentaire) en fictie overstijgen (*cf.* Bordwell 1993, p. 124).

In deze context zag Victor Perrot in 1919 als een van de eersten cinema als een nieuwe manier van schrijven. Als een medium, vergelijkbaar met schrift, muziek en schilderijen. Een expressiemiddel. Volgens Mitry heeft het expressiemiddel in de enge zin van het woord alleen de mogelijkheid tot het uiten van gevoelens en emoties. Het is niet in staat ideeën te uiten. Pas als het expressiemiddel in staat is zich te organiseren, gedachten te construeren en communiceren en ideeën te ontwikkelen die kunnen veranderen, formeren en transformeren, dan ontstaat een taal. De Franse regisseur en filmcriticus Alexandre Astruc sluit zich daarbij aan:

"The cinema is quite simply becoming a means of expression, just as all the other arts have before it, and in particular painting and the novel. After having been successively a fairground attraction, an amusement analogous to boulevard theatre, or a means of preserving the images of an era, it is gradually becoming a language. By language, I mean a form in which and by which an artist can express his thoughts, however abstract they may be, or translate his obsessions exactly as he does in a contemporary essay or novel. That is why I would like to call this new age of cinema the age of "caméra-stylo" (Grøngaard, 2001).

Bij een expressiemiddel worden (vage en niet exacte) ideeën door de emotie heen gevormd. Bij een taal worden emoties gevormd door de ideeën heen. Daarmee komt Mitry op een definitie van cinema als: “een esthetische vorm, die beelden gebruikt die (in zichzelf) expressiemiddelen zijn met als extensie (door logische en dialectische organisatie) de taal.” (Mitry 1999, p. 13). Montage, in de vorm van logische en dialectische organisatie, is het principe waardoor film als expressiemiddel in een taal kan veranderen en dus ook ideeën kan communiceren. Daarbij blijft de kanttekening belangrijk dat woorden in de meeste gevallen abstracte symbolen voor een vaststaand idee zijn (een conventie), waar shots in veel gevallen zelf al iets weergeven. (en dus niet abstract zijn). De ideeën waar ze daar buiten naar verwijzen zijn maar zelden conventies en zijn derhalve meer afhankelijk van de context en de individuele kijker. Daarom wordt film door de montage niet *zonder meer* een taal. We zullen daar verder op in gaan in hoofdstuk vier.

Eisensteins theorieën over de cinema weerspiegelen een breder maatschappelijk debat in zijn tijd. We zagen al dat zijn beeld van de kijker beïnvloedt wordt door wetenschappelijke ontdekkingen uit zijn tijd. Ook de filosofische ideeën die er leven gaan een belangrijke rol spelen. In 1922 verdedigt Lenin de systematische studie van Hegels dialectiek vanuit een materialistisch standpunt. En in 1925 publiceert Engels zijn *Dialectics of Nature* en Lenin *On the Question of Dialectics*. In deze lijn begint Eisenstein rond 1929 zijn theorie in dialectische termen uit te werken. Hij start bij de aanname dat elk fenomeen, natuurlijk of sociaal, bestaat uit een gespannen situatie van tegengestelde krachten, die toe werken naar een synthese op een hoger niveau. Kunst is een dialectische interactie van organische en rationele vorm. Een andere manier om de wisselwerking tussen het idee en de materiële vorm die de kunstenaar daar aan geeft te beschrijven. Het doel van de kunst is om de contradicties van het zijn te onthullen. Maar een kunstwerk moet niet alleen de dynamiek van de wereld reflecteren, maar ook de kijker dialectische denkpatronen aanleren (*cf.* Bordwell 1993, p. 128). Hier zien we wederom de noodzaak voor Eisenstein om het volk te beïnvloeden in dienst van het communisme. Het idee van de dialectiek komt ook terug in Eisensteins theorieën over het shot.

3. Shot en Montage

“The shot is by no means an *element* of montage.

The shot is a montage *cell*.

Just as cells in their division form a phenomenon of another order, the organism or embryo, so, on the other side of the dialectical leap from the shot, there is montage.

By what, then, is montage characterized and, consequently, it's cell - the shot? By collision. By the conflict of two pieces in opposition to each other. By conflict. By collision.” (Eisenstein 1949, p. 37)

Engels en Lenin namen de biologische cel als model van dialectische verandering, aangezien de splitsing een nieuwe eenheid creëert. We zagen dit idee ook in hoofdstuk één bij Engels waarnemingen in de natuur. Eisenstein spreekt ook van het shot als montage cel. Ten eerste is het volgens hem zo dat in een shot de kwantitatieve spanningen zo hoog kunnen oplopen dat het shot ze niet meer in zichzelf kan oplossen, zodat het zich ‘splitst’ in een nieuw shot.

“Conflict within the shot is potential montage, in a development of its intensity shattering the quadrilateral cage of the shot and exploding its conflict into montage impulses *between* the montage pieces.” (Eisenstein 1949, p. 38)

Ten tweede ontstaat er door de verschillende shots een complexe eenheid van een hogere orde. Hiermee is het tegen over elkaar zetten van conflicterende shots een sprong naar een nieuwe kwaliteit. Een impressie die, of concept dat nog niet aanwezig was in de individuele shots. (*cf.* Bordwell 1993, p. 129) De conflicten binnen shots bestaan in de lijnen, de vlakken, de volumes, het licht en het tempo van de beweging. Ook zijn er conflicten tussen het object en de kadrering, tussen het object in de ruimte en de lenseigenschappen (groothoek vertekening e.d.) en tussen het feit zelf en de temporele representatie in de film (slow- of fast-motion) (Eisenstein 1949, p. 39)/

Naast het shot als cel kan het shot ook gezien kan worden als een beschrijvend symbool. Daarbij staat de suggestie dat visuele systemen van representatie steunen op conventies centraal. Bij taal bestaat er immers een wijdverspreide overeenkomst tussen leden van een sociale groep over de betekenis van letters, woorden en zinnen (*cf.* Bordwell 1993, p. 126). Filmtaal is in die context als poëtische taal waarin symboliek en metafoor een belangrijke plaats innemen. Eisenstein spreekt over het gebruiken van literaire

technieken om een figuratief gebruik van cinema te bereiken. Dankzij zijn studie van het Japans kan hij putten uit de regels van het Japanse schrift. Hij ziet gelijkenissen tussen het shot en de simpelste grafische karakters, *ideogrammen* van het Japanse schrift.

“For example: the picture of water and the picture of an eye signifies “to weep”;
the picture of an ear near the drawing of a door = “to listen”;

a dog + a mouth = “to bark”;

a mouth + a child = “to scream”;

a mouth + a bird = “to sing”;

a knife + a heart = “sorrow,” and so on.

But this is – montage!

Yes. It is exactly what we do in cinema, combining shots that are *depictive*, single in meaning, neutral in content – into *intellectual* contexts and series.” (Eisenstein 1949, p. 30)

Eisenstein ziet dit proces terug in de film, waarbij de montage betekenis vormt die niet in de afzonderlijke shots te vinden is (Bordwell 1993, p. 126). Deze ideogrammen zijn echter droge ideeën. Om er emotie in te brengen moeten er regels gevormd worden die een beeld schetsen. De beelden moeten dan tegenover elkaar gezet worden, zoals in de Japanse lyrische poëzie. Een shot kan zich zo ook als een versregel gaan gedragen. Dit lijkt een tegenstrijdigheid in de eerdere analogie van het shot als losse ideogram, maar het gaat hier niet zozeer om een definitie van het shot, maar om de eigenschappen of verschijningsvormen van het shot te verduidelijken. Een shot kan neutraal en eenduidig zijn zoals een ideogram, of juist rijk aan suggestie zoals een versregel (*cf.* Bordwell 1993, 126-127).

Mitry wijst er op dat in het schrift de ideogrammen een vaste betekenis hebben, en een vast idee representeren. Pas in de combinatie kan het geheel een nieuwe betekenis krijgen. Dit heeft de schijn van een dialectisch proces, al is het de vraag in hoeverre je van een antithese kunt spreken in dit geval, waarin de combinatie niet noodzakelijk een conflict hoeft te betekenen. Het is eerder een middel om tot een vooraf gewenste synthese te komen, dan een door de these opgeroepen antithese. Zoals we echter al eerder vaststelden zijn er in cinema geen vaste (figuurlijke) betekenissen verbonden aan shots, zoals dat bij woorden veel meer het geval is. De betekenis berust meer op de context waarin een shot staat, dan op het shot zelf. Door die context krijgt het shot een tijdelijke betekenis. Als een shot heel vaak in dezelfde betekenis gebruikt wordt, zou er taalachtige

conventie kunnen ontstaan, maar over het algemeen is er geen link, of oorzakelijke kwaliteit tussen *signifier* en *signified* (cf. Mitry 1999, p. 14).

Dialectische montage ontstaat dus als een shot in interactie wordt geplaatst met een ander shot. Voor Eisenstein is het conflict tussen de shots de voortdrijvende kracht van een film. Net zoals de dialectiek bij Hegel de motor van de geschiedenis is en bij Marx de oorzaak van de revolutie.

Montage

“If montage is to be compared with something, then a phalanx⁶ of montage pieces, of shots, should be compared to the series of explosions of an internal combustion engine, driving forward its automobile or tractor: for, similarly, the dynamics of montage serve as impulses driving forward the total film.” (Eisenstein 1949, p.38)

“Montage is een idee dat ontstaat uit de botsing tussen onafhankelijke shots, shots die zelfs tegenovergesteld kunnen zijn: het dramatische principe.”⁷ (Eisenstein 1949, p.49)

The *montage of attractions* was in eerste instantie toegepast op het theater. In het theater hebben de attracties een direct effect op de kijker. Door de aanwezigheid van een performer is de kijker getuige van een feitelijke gebeurtenis op het podium. Film daarentegen werkt indirect, het geeft een representatie van een feitelijke gebeurtenis. Volgens Eisenstein kan alleen door het creëren van associaties in het brein van de kijker de attractie perceptuele en emotionele kracht krijgen. Het proces van associatie kan de romances en intriges van de traditionele cinema vervangen. Hij ziet een plotloze film voor zich als een film gedomineerd door ketens van associaties die perceptuele en emotionele shocks opwekken. Om de gemedieerde vorm van film te compenseren moeten de attracties langer duren dan in het theater, de associaties moeten eerst in het brein van de kijker worden gebrand, voordat ze kunnen worden herinnerd en gecombineerd (Bordwell 1993, p.119-120).

⁶ legerterm: gesloten infanterieformatie

⁷ dramatisch wordt in dit verband niet voor inhoud of plot gebruikt, maar in relatie tot de methodologie van de vorm.

In het theater is montage voornamelijk een macrostructurend principe. De verschillende scènes worden tot een geheel gesmeed. In de filmwereld wordt Eisenstein geconfronteerd met een meer microstructurende opvatting van montage. In die wereld betekent montage ook filmediting. Het gaat dan vooral over de manier waarop shot A en B aan elkaar worden gelinkt om een bepaalde impressie op te wekken. Zoals in de experimenten van Kuleshov duidelijk werd: Twee mensen kijken uit het beeld, gemonteerd aan een shot van een gebouw, suggereert dat de mensen naar dat gebouw kijken. Ook al staat dat gebouw in werkelijkheid in een ander land. Kuleshov ziet montage als een techniek om verhalen te vertellen. Hij geeft echter geen verklaringen voor de verschijnselen die hij beschrijft. Vertov gaat verder en spreekt over de kracht van editing om van een heleboel details een man te assembleren, “perfecter dan Adam” (Bordwell 1993, p.122). Beide refereerden ze aan het assembleren van een machine als analogie met het monteren van een film. Dezelfde positie die Eisenstein in zijn theatertijd met zijn montage of attractions ook innam. Nu hij echter met film bezig is heeft hij er andere ideeën over ontwikkelt. Hij suggereert dat het principe van montage verder gaat dan de techniek van het editen als de assemblage van een product in een fabriek. Hij heeft hierover ’s avonds regelmatig discussies met de filmmaker Pudovkin.

“A graduate of the Kuleshov school, he (Pudovkin, red.) loudly defends an understanding of montage as a *linkage* of pieces. Into a chain. Again, “bricks.” Bricks, arranged in series to *expound* an idea.

I confronted him with my viewpoint on montage as a *collision*. A view that from the collision of two given factors *arises* a concept.

From my point of view, linkage is merely a possible *special case*.”
(Eisenstein 1949, p.37)

De vorm van een film moet volgens Eisenstein de kijker betrekken in een activiteit die *het concept* als uitkomst heeft. Dit proces moet de kijker helemaal opeisen, niet alleen zijn gedachten, maar ook de waarneming en emoties. De intellectuele attractie sluit de emotie niet uit. Het is een proces in drie fasen, van *perceptie* naar *emotie* naar *kennis*. Als we terugkijken naar wat Mitry over cinema als expressiemiddel zei, zien we ook daar dat hij het idee uit de emotie ziet voortkomen. De perceptie van een gebeurtenis triggert een motorische activiteit, die op zijn beurt een emotie oproept. Die emotie start een gedachteproces. Deze drie fasen doen denken aan de drieslag these-antithese-synthese die

we in hoofdstuk één tegenkwamen. Ook het gegeven van montage als botsing met als resultaat een concept heeft overeenkomsten met het dialectische systeem. Het is alleen de vraag of het concept dat uit de botsing komt binnen de film bij de kijker weer een these zal kunnen worden. Of dat het het eindpunt van een ontwikkeling is. Over die vraag later meer.

Eisenstein onderzoekt het monistisch materialisme⁸ om de link tussen kennis en expressieve beweging te onderbouwen. Hij is overtuigd van het gegeven dat primitieve motorische beweging de basis is voor meer geraffineerde reacties, en dat ze gebruikt kunnen worden om intellectuele effecten te produceren. “...who has not given visual stimulation a helping hand by including some sort of motor rhythm in order to memorize abstract truths?” (Bordwell 1993, p.125). Een bekende variant is het leren van woordjes en tafels door het ritmisch opdreunen ervan. Er bestaan hypothesen die verband houden met ritme als een basis voor ontwikkeling van meer intellectuele taken zoals het leren van een taal. De *rhythm-based language discrimination* hypothese is een voorbeeld. Uit een experiment blijkt dat kinderen van vijf dagen oud op basis van verschil in ritme al bepaalde talen uit elkaar kunnen houden. Pas later gaat het fonetische aspect van een taal een tol spelen. (cf. Buskist 2000, p. 328) We kunnen daar voorzichtig uit afleiden dat ritme één van de meest basale mechanismes is die we kunnen waarnemen en waarmee we onze perceptie van de wereld vormen.

Eisenstein systematiseert zijn ideeën over montage verder aan de hand van het uitgangspunt dat de *cut* in de montage twee shots tegenover elkaar moet zetten op basis van een opvallende eigenschap, de *dominant*. Die dominant hoeft niet bij elke cut dezelfde te zijn, het kan de ene keer de overeenkomst in lengte zijn, de andere keer de beweging in het frame, enzovoort. Snijden op de dominant is niet de enige mogelijkheid, elk shot heeft ook nog een secundaire stimuli. Deze factoren noemt Eisenstein de *overtones*. Aan de hand van dit dominant-overtone model beschrijft hij vijf montage opties⁹:

⁸ Een wereldbeeld waarin *alles*, dus ook zaken als de wil en het bewustzijn gereduceerd worden tot materie en fysica.

⁹ Voorbeelden: http://www.youtube.com/view_play_list?p=F9953E53D9A8241C

1. *Metrische montage*, de absolute lengte van het shot geldt als dominant. Shots in een sequentie hebben een gelijke lengte, dus na een bepaald aantal frames wordt er naar het volgende shot gesneden, dat dan even lang duurt.
2. *Ritmische montage*, de ontwikkeling van shot naar shot wordt bepaald door de inhoud. Het simpelste voorbeeld is het meer lengte geven aan een wijd shot dan aan een close-up. Een definitie van ritme die daarbij aansluit is die van Sonnenschein:

“rhythm is the feature in a sequence of events in time, which produces in the mind which perceives it, an impression of proportion between the durations of the events or groups of events which comprise the sequence.”
(Mitry 1999, p.104)

Kortom het heeft met proportionele lengte van de onderdelen van een sequentie te maken. Die lengte hangt af van de inhoud van het shot, hoe lang kan het shot blijven staan voor er een ander shot op moet volgen. Er hoeft dus niet noodzakelijkerwijs een ritme in metrische zin te ontstaan. Volgens Herbert Spencer komt ritme voor als er een conflict van onverenigbare krachten aanwezig is (Mitry 1999, p.104). Een idee dat aansluit bij Eisensteins ideeën over conflict als voortdrijvende kracht van de film.

3. *Tonale montage*, de overheersende kwaliteit (toon) van een shot bepaalt de momenten van montage. Eisenstein noemt dat het karakteristieke emotionele geluid van een shot. Bijvoorbeeld licht, focus, contrast, beweging. Emotioneel betekent in dit geval niet dat het een impressionistische eigenschap van een shot is, het is juist meetbaar. De mate van lichtvibratie in een *gloomy* shot kan bijvoorbeeld naast de zintuiglijke ervaring ook exact worden gemeten met een lichtmeter.
4. *Overtonale montage*, alle stimuli in het shot worden op waarde geschat, dus de dominant is niet het belangrijkste, elke aspect van het shot telt democratisch mee.

Dit is een moeilijker te grijpen definitie, maar Eisenstein geeft wat handvatten in het essay *The filmic fourth dimension*:

“These stimuli are heterogeneous as regards their “external natures,” but their reflex-psychological essence binds them together in an iron unity. Physiological in so far as they are “psychic” in perception, this is merely the physiological process of a *higher nervous activity*.

In this way, behind the general indication of the shot, the physiological summary of its vibrations as a *whole*, as a complex unity of the manifestations of all its stimuli, is present. This is the peculiar “*feeling*” of *the shot*, produced by the shot as a whole.” (Eisenstein 1949, p. 67)

Het zijn dus volgens Eisenstein weliswaar verschillende stimuli, maar ze werken in wezen op dezelfde fysiologische manier door in ons brein. Dit gebeurt op onderbewust niveau. Op die manier is, naast de oppervlakkige aspecten van een shot, ook een bepaald gevoel aanwezig, dat door alle aspecten samen wordt opgewekt.

Als we naar de psychologie van de perceptie kijken, valt op dat aan de perceptie zintuiglijke stimulering vooraf gaat. Er komt allerlei informatie de zintuigen binnen, zoals licht-donker, vorm, plaats in de ruimte, beweging, frequentie van licht en geluid, enzovoort. Op het moment dat we iets ‘zien’ of ‘horen’ is die visuele of auditieve informatie al gefilterd en samengesteld tot herkenbare beelden en geluiden. Het bewust zien en horen is een mechanisme dat los staat van het binnenkomen van de informatie die daar de basis voor vormt. In gevallen dat er in de perceptie iets misgaat en we niet bewust iets zien of horen betekent dat dan ook niet dat we er niet op kunnen reageren. Het lichaam reageert in eerste instantie zonder de weg via het bewustzijn af te moeten leggen. Een frappant voorbeeld is dat in bepaalde gevallen van *associatieve agnosie* de patiënt iets perfect kan natekenen, maar niet kan identificeren wat hij heeft getekend (*cf.* Buskist 2000, p. 209). Dit los staan van de processen van zintuiglijke stimulering en perceptie kan impliceren dat er zoiets bestaat als het onderbewuste proces van het waarnemen van overtones. Het blijft echter wel een wat schimmig idee, een *gevoel* zoals Eisenstein het al omschrijft.

Aan de andere kant van het perceptiespectrum is er ook topdown beïnvloeding. Door middel van de context wordt de perceptie gestuurd. De neuronen die de waarneming in het brein verzorgen worden als het ware alvast opgewarmd aan de hand van de verwachtingen die we hebben in de bekende situatie (*cf.* Buskist 2000, p. 188). Er kan dus ook met die verwachting, die blijkbaar heel diep zit, gespeeld worden. Daarover in hoofdstuk vijf meer.

5. *Intellectuele montage* is de hoogste montagevorm. Het gaat om intellectuele resonanties van de overtones. Intellectuele relaties op zichzelf kunnen geen dominant zijn. Ze gaan altijd via een emotionele tonaliteit die geassocieerd wordt met het shot en pas daarna bewegen naar intellectuele resonanties (*cf.* Bordwell 1993, p. 133).

Elke vorm heeft een specifiek effect op de toeschouwer. Metrische montage wekt de motorische beweging op die we eerder zagen in relatie tot kennis. Ritmische montage triggert een primitief emotioneel effect, waar tonale montage een hogere psychologische orde beslaat. Overtonal montage herhaalt het motorische effect van de metrische montage op een hoger niveau, want net als in muziek ontstaat door de organisatie van timbres een bepaald ritme. Eisenstein noemt ritmische montage ook wel primitive-emotive en overtonal montage melodic-emotive. Uiteindelijk wekt de intellectuele montage een concept vormend proces bij de kijker op (*cf.* Bordwell 1993, p. 133). Het overkoepelende aspect van de vijf montagevormen die Eisenstein onderscheidt is dat ze een fysiologische sensatie oproepen. Hij vast het samen als: “het is niet meer ik zie of ik hoor, maar eerder: ik voel.” De dialectiek klimt van de waarneming via het gevoel de ladder op om tot zijn doel te komen in kennis.

Dit wordt ook gesuggereerd door Ribot, die stelt dat ideeën slechts getransformeerde gevoelens zijn. Mitry onderbouwt dat verder met zijn idee dat gedachten gevormd zijn in de mate waarin ze geformuleerd zijn. Onder die gedachten zit echter een staat van bewustzijn die ook aanwezig is zonder de formulering en zich ook op andere manieren kan vertalen. Gedachten zijn gebaseerd op concepten en oordelen. Het zijn geïntellectualiseerde producten van elementaire reacties, waarin geconditioneerde

reflexen een belangrijke rol lijken te spelen. Ruysen ontdekt in 1904 dat ons mentale proces ons gedrag al stuurt voordat we materiële objecten classificeren, en door deze activiteit kunnen we soorten en typen zien en herkennen. Bergson gaat daarop verder als hij schrijft dat alle levende wezens generaliseren, in de zin van classificeren. Daarmee isoleren we iets dat ons ‘interesseert’ en dichtten daar meteen bepaalde eigenschappen aan toe vanuit eerdere ervaringen of aangeboren reflexen. Daarmee abstraheren en generaliseren we. Dit gebeurt allemaal al voor de bewuste gedachte. Daarna pas transformereren de reflexen in ‘weldoordachte’ ideeën. (cf. Mitry 1999, p.19)

Conflict

Zoals duidelijk is geworden ziet Eisenstein een grote rol voor het (dialectisch) conflict in de cinema. Hij onderscheidt drie niveaus. Op het laagste niveau is er het conflict dat de waarneming van beweging in cinema veroorzaakt. Wanneer ons visuele systeem het kwantitatieve verschil tussen de frames registreert, ontstaat er iets nieuws in de vorm van beweging.

Op het tweede niveau kan de filmmaker een illusie van beweging creëren door het tegenover elkaar zetten van twee shots. (Hij geeft als voorbeeld de machinegeweerscène in *October* (1928), waar shots van de schutter worden afgewisseld met shots van de loop van het machinegeweer op het ritme van de schoten.)

Een derde niveau is de emotie. Hierbij spelen conflicten tussen de shots een rol die bepaalde associaties opwekken. Hij geeft als voorbeeld de scene uit *Strike* (1925) waarin het slachten van een rund wordt versneden met de slachting onder de arbeiders. Hij benoemt deze scene niet als een metafoor of als intellectuele montage, maar de conflicterende shots hebben een sterke emotionele intensifiëring van de scene als doel.

Het hoogste niveau beweegt zich richting de metafoor. Hierbij wordt er gesneden tussen diëgetische of non-diëgetische gebeurtenissen. Ruimte en tijd relaties zijn daarbij niet belangrijk. Eisenstein ziet hier dialectiek in het produceren van emotioneel geladen concepten als synthese uit het conflict tussen de gebeurtenissen. (cf. Bordwell 1993, p. 129-130)

4. Kritiek en Voorlopige Conclusies

Volgens Bordwell is Eisensteins gebruik van het dialectische concept op filosofisch niveau aanvechtbaar (Bordwell 1993, p. 130). Het concept van conflict is simpelweg te breed gebruikt om nog veel betekenis te hebben. Elk verschil en elke spanning wordt een conflict in Eisensteins theorie, terwijl het maar de vraag is in welke wezenlijke zin de camerahoek een conflict vormt tussen het object en de kadrering. In veel gevallen is het woord conflict een te zware term voor de verschillen die er tussen shots zijn.

Verder impliceert het idee dat elk conflict tussen twee shot een derde ‘iets’ produceert in de Hegeliaanse zin, de aanname dat de kijker een oneindige reeks dialectische eenheden kan bouwen tijdens het kijken van een film. Want shot A en B vormen een synthese, en B en C ook en C en D ook, enzovoort. Als we zien hoe kijkers naar films kijken is dat zeer onwaarschijnlijk. Zoals Mitry schrijft:

“It is obvious that in the film-audience relationship, it is not a question merely of seeing and reacting emotionally as one does before a painting or during the performance of a symphony but of *understanding*, i.e., structuring and piecing together ideas from the perceived objects, as one does in from reading of the words. Film cannot exist without there being a certain succession of images, but neither can it exist without an internal logic which, in the same way movement establishes links between frames, establishes links dialectic.” (Mitry 1999, p.90)

Er is altijd een samen op gaan van het structureren van een film door de maker en door de kijker. De kunst is om als maker de film dusdanig te structureren dat de kijker een bepaalde richting op wordt geleid, zodat het ‘verhaal’ van de maker naar voren komt, zonder dat hij de vrijheid verliest om zelf dingen te ontdekken. Mitry ziet in het structurerende werk van het brein van de kijker wel een dialectische methode, maar dat is toch wat anders dan de dialectiek tussen elk shot. Het is macrostructurerende dialectiek versus microstructurerende dialectiek. Als er sprake is van een niet te missen conflict tussen twee shots, kan dat echter wel een aanleiding zijn voor een dialectisch proces op microniveau. Dat dat in de praktijk voor elke cut in de montage zou kunnen gelden lijkt onmogelijk. We kunnen alleen zo ver gaan als de grenzen van wat dialectiek is zo ver opgerekt worden, dat het een term zonder wezenlijke betekenis wordt.

We zouden ook kunnen stellen dat Eisenstein te veel de nadruk legt op de symbolische waarde van het shot. Hij verwacht daardoor te veel resultaat van de kijkerreactie. Mitry komt tot de conclusie als hij film als taal onderzoekt, dat de beelden in een film niet alleen maar signalen of symbolen zijn zoals het woord in een taalsysteem. Ze zijn in eerste instantie, en vooral, objecten en een concrete realiteit. Objecten die een eigen betekenis in zich hebben. Het kan een taal *worden* door die representatieve kwaliteit (cf. Mitry 1999, p. 15). Hij gaat nog een stap verder als hij schrijft dat cinema alleen waarde heeft in zover de beelden bijdragen aan een ontwikkeling van een concrete realiteit. Met die realiteit als startpunt moeten de beelden naar een hoger niveau gebracht worden, zodat ze als symbolen gaan functioneren. Maar ze mogen het contact met de realiteit waar ze van afgeleid zijn echter niet verliezen. Ze kunnen wel die realiteit overstijgen, maar niet verwijzen naar iets dat er helemaal los van staat. Het beeld is in essentie objectief en concreet. Alleen door associatie wordt het een symbool, een kracht (cf. Mitry 1999, p. 150). Shaw heeft dezelfde kritiek op de werking van de *montage of attractions* in *Strike!*. De attracties zijn op zichzelf genomen heel sterk, maar de onderlinge samenhang ontbreekt, waardoor er geen dialectisch cumulatief ontstaat (cf. Shaw, 2004).

David Thomson stelt in zijn boek *A Biographical Dictionary of Film* dat de uitgebreide en vaak symbolische montage van Eisenstein niet de emotionele reactie opwekt die hij eraan toedicht. Het creëert volgens hem daarentegen juist meer afstand, doordat de kijker eerst de hele sequentie moet zien om op de individuele shots te kunnen reageren en die te interpreteren. Tenslotte bekritiseert hij het ontbreken van een herkenbare hoofdpersoon in de films van Eisenstein (cf. Shaw, 2004). Van dat laatste punt kunnen we in ieder geval zeggen dat het een logisch gevolg is van zijn ideologische boodschap. Volgens Marx verandert het individu de geschiedenis niet, de economische omstandigheden drijven het volk als geheel om iets te veranderen. Daarom probeert Eisenstein het volk als een ‘persoon’ neer te zetten.

Eisenstein ziet later zelf ook in dat hij teveel de nadruk heeft gelegd op de theorie van het tegenover elkaar zetten van shots en te weinig op de inhoudelijke lijn van de film als geheel. Hij ontdekt dan dat ook de relatie tussen een stimulus en de reactie of associatie die hij opwekt niet één-op-één bestaat, maar vooral in de context van het werk ontstaat:

“We should have turned our attention to those instances where the elements are not only correlated, but where the *final result, the whole*, has been anticipated and has even determined the individual elements and the circumstances of their juxtaposition.” (Mitry 1999, p. 143)

Er ontstaat dan bijna een omgekeerde dialectiek aan de kant van de maker. Eerst is er het overkoepelende idee, en binnen dat idee krijgen de shots hun betekenis. De kijker maakt dat proces in tegengestelde richting mee, want hij kent het idee nog niet en ziet eerst alleen de shots. Hierbij wordt ook meteen een mogelijk probleem zichtbaar, of op zijn minst een complicerende factor. Namelijk, hoe kan de maker ervoor zorgen dat de shots toch naar zijn idee wijzen, zonder dat dat betekenisgevende idee al bekend is bij de kijker? Het is de kunst om door de opeenvolging van de shots de kijker te leiden in het betekenis geven van de shots, zodat hij uiteindelijk toch weer bij het wezenlijke idee van de maker uit komt.

Zoals elke stroming in de kunst haar antithese oproept, is dat ook hier het geval. In de vorm van het realisme wordt montage verketterd. André Bazin is een van de filmmakers met de grootste anti-montage positie. Hij hecht grote waarde aan de kracht van cinema om de werkelijkheid voor de camera op te nemen en door te geven. Hij vindt montage, zoals die door onder andere Kuleshov en Eisenstein wordt gebruikt niet de realiteit weergeven, maar er slecht vaag naar verwijzen (*cf.* Bordwell 1993, p.259). De kijker wordt de mogelijkheid ontzegt om zelf de werkelijkheid te interpreteren, omdat de filmmaker met behulp van de montage al voor de kijker kiest wat belangrijk is. Montage is daarbij helemaal niet noodzakelijk want de *long take* activeert de kijker ook. Hij wordt uitgedaagd het beeld te scannen en de symboliek en interessante details in het shot te detecteren. Dit in tegenstelling met intellectuele montage die platte boodschappen op de kijker afschiet (*cf.* Shaw, 2004).

Het is in mijn optiek een misvatting dat het realisme door niet te monteren opeens de werkelijkheid wel zou laten zien zonder te manipuleren. In manipulatieve zin kan het realisme misschien nog wel gevaarlijker zijn dan andere vormen. Er zijn voor de kijker minder aanwijzingen dat film een constructie is. Want cinema is in alle gevallen een constructie van de maker. Denk aan de kadrering, de keuze van de shots, van wat er wel

en niet gefilmd wordt. Zoals Mitry schrijft: "It is indisputable that the photographic image is always the consequence of a certain interpretation." (Mitry 1999, p. 29). Dan is daar nog de invloed van de aanwezigheid van de camera waardoor je slechts de realiteit zoals die is wanneer er een camera op gericht is kunt vastleggen. Tenslotte blijven de scènes onderdeel van een structuur die de maker (mede) bepaalt. Een shot, hoe lang ook, heeft een begin en een eind en wordt bijna altijd in een bepaalde volgorde van shots gepresenteerd.

Wat blijft staan is de vraag in hoeverre de esthetiek van Eisenstein manipulatief is. Hij schrijft zelf in *Notes of a Film Director* over de kracht van montage:

"The audience is forced to follow the road which the author followed in creating the image. The audience not only sees the elements of the representation; it also experiences the dynamic process of the emergence and formation of the image as it was experienced by the author. This method has one more strength in that it draws the audience into an act of creation during which his personality is not in the least dominated by that of the author but fully develops fusing itself with the conception of the author." (Eisenstein in Mitry 1999, p. 157)

Eisenstein gelooft dat in het structureren van de associaties en ideeën die de maker aanreikt, de kijker zichzelf verliest en opgaat in het idee van de maker. Sommige critici, waaronder Bazin, zien dit als een esthetiek van dominantie en magie. De totale afwezigheid van objectiviteit en een kritische blik. Het presenteren van één mogelijke betekenis in de getoonde realiteit. Het publiek afsnijden van de mogelijkheid om vrij te kiezen uit de ambiguïteit van de wereld (*cf.* Mitry 1999, p.157). Het is echter de vraag in hoeverre een publiek zich zo sterk laat leiden, zeker in tweede instantie. Het kan juist heel sterk werken om, na meegesleept te zijn in de ideeën van de filmmaker, die ideeën te toetsen aan de eigen ideeën. Ideeën die daardoor zelfs versterkt kunnen worden. Men zou kunnen spreken van een dialectisch proces. De ideeën die uit de film spreken roepen een antithese op bij de kijker waarna een synthese kan volgen. Er valt zelfs wat voor te zeggen dat hoe sterker de ervaring die de kijker bij de film heeft, hoe sterker de reactie die hij achteraf kan krijgen in de confrontatie met zijn bestaande ideeën en hoe sterker de uiteindelijke uitkomst van die confrontatie zal zijn. Daarin hoeft mijns inziens zeker niet

in alle gevallen het idee van de filmmaker in het uiteindelijke resultaat direct terug te vinden te zijn. Dat er een reactie wordt uitgelokt is een belangrijk gegeven.

Het belangrijkste punt is echter dat er een duidelijk verschil is in het doel van de filmmaker. Eisenstein wil niet zozeer *de* werkelijkheid laten zien met zijn films, maar een idee van de werkelijkheid zoals hij (of de communistische partij) die zag. Hij wil de kijker meer betrekken bij de film. Daarvoor gebruikt hij de montage en het daarmee juist net niet helemaal laten zien wat er precies gebeurt, maar het gevoel van een gebeurtenis opwekken. Daaruit ontstaat dan de gedachte zoals we eerder zagen:

“A fight filmed from a single viewpoint in long shot will always remain the *depiction* of a fight and will never be the *perception* of a fight, i.e. something with which we feel immediately involved in the same way that we feel involved in a fight between two live people. . . . The convention of [the images'] *partialness*. . . forces our imagination to add to them and thereby activates to an unusual degree the spectator's emotions and intellect. . . . You are not seeing the *depiction of an argument*: the *image of an argument* is evoked within you; you participate in the process of the image of an argument coming into being. . . .” (Eisenstein in Smith, 2004)

Het doel van dat alles is duidelijk: de kijker ergens van overtuigen of een bepaald denkpatroon aanleren. Bazin gaat het juist wel om de werkelijkheid zo eerlijk mogelijk te tonen. Los van de vraag in hoeverre dat überhaupt haalbaar is, is dat een heel ander uitgangspunt. Hij ziet cinema als een idealistisch fenomeen, en alleen technisch als consequentie van het medium (*cf.* Totaro, 2003). We zien hier eigenlijk het aloude conflict tussen de idealist en de materialist aan de oppervlakte komen. Eisenstein is duidelijk een materialist, emoties zijn bij hem slechts fysiologische processen.

Vanuit zijn standpunt heeft Bazin waardevolle dingen geschreven die kunnen bijdragen aan *meer* realisme in de cinema. Maar als kritiek op Eisenstein en de Russische montagebeweging wordt er mijns inziens in veel gevallen langs elkaar heen geschreven. Mitry schrijft dat hoewel Bazin goed de verkeerd toegepaste montage signaleert, hij in de kritiek daarop te veel generaliseert. Hij houdt het expressiemiddel (de montage) verantwoordelijk voor de fouten die filmmakers ermee maken (*cf.* Mitry 1999, p. 155). Het loont meer de twee posities als verschillende vormen van cinema te zien, met hun eigen

mogelijkheden en valkuilen. Zoals in de literatuur de poëzie en de roman naast elkaar kunnen bestaan.

Uiteraard zijn later in de 20^{ste} eeuw ook mensen gevallen over Eisensteins communistische achtergrond, en vond men hem een moreel verwerpelijke politieke slaaf met een manipulatieve esthetiek, enzovoort (*cf.* Bordwell 1993, p. 262). Maar als gekeken wordt naar het belang die zijn theorieën hebben los van het politiek aspect, blijft er genoeg over om deze kritiek te ontkrachten. Daar komt bij dat een manipulatieve esthetiek mijns inziens in wezenlijke zin weinig exclusief met het communisme te maken heeft. Het kapitalistische systeem is minimaal even manipulatief in haar media-uitingen (en niet alleen daarin). Denk aan commercials, *product placing*, oorlogsfilms die als ze materieel willen gebruiken goedkeuring van de staat nodig hebben, oorlogspropaganda, enzovoort. Er wordt daarbij ook nog eens dankbaar gebruik gemaakt van die zogenaamde manipulatieve esthetiek van Eisenstein. Dan Shaw vat dat mooi samen:

“For Eisenstein (as for Marx, and Brecht, and Godard), art should raise class-consciousness and transform the viewer, ideally causing the audience to take up arms against their sea of troubles as soon as they leave the theatre. Unfortunately, it was easier for the same editing techniques to sell capitalist commodities than to engender the revolution that would lead to their extinction.” (Shaw, 2004)

Op politiek niveau kreeg Eisenstein in eigen land de kritiek dat zijn films niet te begrijpen waren door het gewone volk. Terwijl dat, zoals we eerder zagen, wel het doel van de kunst in de Sovjet Unie was. Eisenstein voerde zijn experimenten veel verder door tot nieuwe extremen, vooral in het gebruik van intellectuele montage. Hij zag het als een poging tot het creëren van een filmtaal die bestond uit een visuele figuurlijke manier van spreken en abstracte argumenten. Maar een grote Russische nationale vergadering had juist verklaard dat films in een voor iedereen begrijpbare vorm moesten worden gemaakt. De intellectuele montage werd dus aangevallen als formalistisch en niet te begrijpen door gewone kijkers. (*cf.* Bordwell 1993, p.13)

Een van mijn grootste ‘problemen’ met de visie van Eisenstein is zijn materialistische en reductionistische kijk op de mens. Naast de fysiologische theorieën over emoties bestaan

er vandaag ook andere theorieën die meer aandacht geven aan emotieverwerking op bewust niveau. Zoals het model van Leventhal en Scherer dat uitgaat van drie componenten waaruit het emotie systeem is opgebouwd. Het eerste niveau waarop we automatisch reageren en dat aangeboren reacties betreft. Het tweede niveau waarop ook automatisch gereageerd wordt, maar dan op basis van aangeleerde patronen. Tenslotte zien we een derde conceptueel niveau, waar wordt gereageerd op basis van herinnering aan emoties, verwachtingen, doelen, plannen, enzovoorts. Het plaatst de gebeurtenis die de emotie opwekt in een lange termijn context (*cf.* Buskist 2000, p. 470). In deze laatste gevallen hebben we in het geval van film te maken met een minder makkelijk te voorspellen reactie van een kijker. Omdat zowel de aangeleerde reacties als de bewuste reacties van persoon tot persoon kunnen verschillen. Als propagandamiddel kunnen Eisensteins theorieën daardoor minder effectief blijken.

Ook op de onderbouwing van de praktische kracht van zijn ideeën in de klassieke conditionering is wel wat af te dingen. Voordat een nieuwe reflex geconditioneerd is, is in de meeste gevallen één verbinding van de ongeconditioneerde en de geconditioneerde stimulus niet genoeg. De geconditioneerde stimulus moet vaak aan de gebeurtenis worden verbonden voordat hij ook zonder de ongeconditioneerde stimulus reageert. De intensiteit van de ongeconditioneerde stimulus heeft invloed op de kracht van de geconditioneerde stimulus, hoe groter de eerste, hoe sterker de tweede, en hoe sneller hij aangeleerd is. Tenslotte is er nog een verband tussen de tijd die tussen de twee stimuli zit en de snelheid waarmee de conditionering verloopt. Als de geconditioneerde stimulus korter voor de ongeconditioneerde wordt aangeboden, wordt het verband sneller gelegd en dus sneller aangeleerd. Maar wat blijft staan is dat er in elk geval meerdere malen de verbinding moet worden gemaakt (*cf.* Buskist 2000, p. 220). Kortom, voordat de kijker blijvend wordt beïnvloed door de film door middel van klassieke conditionering, zal dezelfde verbinding tussen een idee en een emotie vaak moeten terugkeren. Iets wat niet aannemelijk is in een film van gemiddeld anderhalf uur die ook nog een bepaalde ‘narratieve’ ontwikkeling wil hebben. Een fictieve situatie waarin dit idee zou kunnen werken is een werkelijkheid waarin alle stimuli waar het publiek toegang tot heeft in dienst van die conditionering zouden staan. En er dus wel van daadwerkelijke conditionering sprake kan zijn. Het publiek zou in zo’n geval simpelweg de mogelijkheid

niet hebben om kritisch tegenover die ideeën te staan, vanwege de afwezigheid van andere ideeën. Een situatie die in mijn optiek niet wenselijk is, en die in de praktijk ook niet mogelijk is. Er zullen immers altijd ketteren zijn die andere ideeën zullen hebben, indien nodig in het geheim. Wat niet wegneemt dat er in de communistische staat in het begin vaak wel naar zo'n situatie gestreefd werd.

Een bijverschijnsel van de afzwakkende werking van de conditionering is dat de basis voor kritiek op de manipulatieve waarde van zijn methode daarmee zwakker wordt. Want het is dan de vraag in hoeverre de kijker geen vrije keus heeft om de symbolen op zijn eigen wijze te interpreteren. Nu is dat geen ramp, want ik vind het ook helemaal niet nodig, en zelfs niet wenselijk om de kijker volledig te manipuleren. Er blijft genoeg over aan bruikbaarheid van Eisensteins ideeën zonder die grote voorspelbaarheid van de kijkerreactie. Dat er een schokreactie kan ontstaan is wel duidelijk en dat de kijker daardoor aangezet kan worden tot nadenken ook.

Samenvattend

Het wordt nu tijd om dit verhaal te ontleden tot voorlopige antwoorden op de drie vragen die we aan het begin van dit verhaal hebben gesteld.

De eerste was: *Hoe is dialectiek te vertalen naar de wijze van montage?*

Volgens Eisenstein is montage wezenlijk dialectisch. Mitry vat het heel mooi samen:

“Deining, for Eisenstein, consists in creating, by juxtaposing two images, a shock emotion (consistent, of course, with the meaning of the action) with the purpose of determining an idea and, subsequently, a series of ideas in the mind of the audience – which ultimately allow the film to be brought to its emotional or dialectical conclusion. (...) The chosen image is not charged with meaning through an association with the texture of the drama; it stands in antithesis to it, causing a collision from which an idea originates. The result of the logical association of otherwise unrelated facts. (...) The dialectic does not exist in the psychological or dramatic development of the action; it exists in the sequencing of the ideas arising from the action.” (Mitry 1999, p.128)

In dit citaat lijken alle onderdelen van de dialectiek zoals in hoofdstuk één besproken aanwezig te zijn. Er is tegenstelling en conflict tussen beelden en betekenis van beelden. Door die beelden in een groter geheel samen te brengen door de montage ontstaat een

spanning tussen de betekenissen en associaties die ideeën opwekken in de geest van de kijker. Samen moet dat dan leiden tot de dialectische conclusie, de synthese van de film.

De vorm gaat een rol spelen in het verhaal. Sterker nog, waar montage voor sommigen een noodzakelijk kwaad is, gebruikt Eisenstein de montage als basis voor het verhaal, zonder de montage hebben de shots minder of andere betekenis dan binnen de sequenties in de film. Juist door de montage krijgt de film betekenis, ontstaat het thema, het idee, de boodschap van de film.

Er valt echter wel wat af dingen op de manier waarop Eisenstein de dialectische termen en ideeën gebruikt. Hij ziet overal tegenstellingen en conflicten. Ook daar waar het maar zeer de vraag is of de kijker ze ook zal zien of ervaren. Zoals we in hoofdstuk één hebben kunnen zien, is dit in het algemeen een valkuil die de dialectiek met zich mee draagt, dat we haar zien waar we haar willen zien. Het zou misschien beter zijn het woord conflict te reserveren voor de situaties waarin er echt een conflict aanwezig is tussen twee tegenpolen. Voor de overige situaties kunnen we dan spreken met minder sterke termen als ‘spanning’. Het geeft de verschillen tussen de shots weer, zonder dat ze meteen diametraal tegenover elkaar moeten staan.

Ondanks het weinig strikte gebruik van het dialectische concept, is de notie dat er relatief meer of minder dynamisch contrast tussen shots kan bestaan een bruikbare bij het maken en analyseren van films. Het is duidelijk dat Eisenstein veel inspiratie heeft gehaald uit de dialectiek, net zoals we dat vandaag de dag nog steeds kunnen. Op dezelfde manier kan ook de filmtheorie van Eisenstein een bron van inspiratie zijn.

De tweede vraag die nu al half beantwoordt is, luidde: *Hoe versterkt de montagevorm de overdracht van het verhaal?*

Eisenstein zou de klassieke conditionering als een belangrijke factor voor het versterkende effect opwerpen. We hebben echter gezien dat we met de kennis die we op dit moment hebben van de psychologie van de emoties en conditionering, dat effect op zijn minst een stuk kleiner is dan hij dacht. Wat niet wegneemt dat de kijker getriggert kan worden door nieuwe ideeën aan bekende stimuli te verbinden. De kijker wordt meer betrokken bij de film, omdat hij actief moet meewerken aan het tot stand komen van de ‘synthese’. Door die participatie dringen de emoties en ideeën, die dit type film vaak wil

overdragen, dieper door. De kijker kan er niet omheen, omdat hij zelf onderdeel van het verhaal wordt, in die zin dat het *zijn* associaties zijn die de film de inhoud geven. Door in meer of mindere mate conventies te gebruiken en die strategisch af te wisselen met het onconventionele, kan de maker tegelijk óók *zijn* verhaal vertellen.

Tenslotte hadden we nog de vraag: *Wat zijn de implicaties van dialectiek in een film voor de kijker?*

Het antwoord op deze vraag hangt sterk samen met die op de vorige. We zagen dat Eisenstein de kijker als een soort programmeerbare machine beschouwde. Bij de kijker kan door bepaalde reflexopwekkende montage methoden een emotie worden opgewekt die vervolgens leidt tot het ontstaan van ideeën en concepten. Alle psychische processen zijn niets meer dan materie en fysica. De filmmaker kan, als hij weet hoe die materie werkt, de kijker beïnvloeden. Dat reductionistische materialistische wereldbeeld van Eisenstein staat vandaag de dag op losse schroeven. Emoties zijn niet alleen maar reflexmatig, maar er is ook een bewust niveau waarop emoties verwerkt worden en waarin de individu ze in een lange termijn context plaatst. We zijn dus niet zo willoos als Eisenstein in zijn tijd en omgeving dacht en dat heeft ook tot gevolg dat het ontstaan van de ideeën ook niet altijd automatisch zal gaan, of in ieder geval niet voor iedereen hetzelfde resultaat zal hebben.

Wat dus een belangrijk gegeven is met betrekking tot de kijker is dat er een actieve houding verwacht wordt. Deze wordt wel getriggerd door de vorm van de film, maar als de kijker geen trek heeft om actief mee te doen en zijn hersens te laten werken, bestaat de kans dat de film grotendeels langs hem heen gaat. Eventuele attracties kunnen dan leuk zijn om te ervaren, maar het idee zal niet in alle gevallen automatisch tot stand komen. De kijker zal in meer of mindere mate actief aan de slag moeten om de diepere lagen van de film en zijn eigen gedachten en ideeën te doorgronden. Voor de welwillende kijker kan dat echter een inspirerende en persoonlijke tocht zijn.

We moeten ons bij de beantwoording van deze vragen realiseren dat Eisenstein leefde in de communistische Sovjet Unie. Kunst moest informeren, onderwijzen en vooral de burgers overtuigen. Het moest de emoties opwekken met als doel de mensen te inspireren

zich in te zetten voor de nieuwe (communistische) maatschappij (*cf.* Bordwell 1993, p.115). Met dat uitgangspunt maakte Eisenstein zijn films en schreef hij zijn essays over film.

Eisensteins cinema was een voorbeeld van een nieuwe manier van lezen, die opgeroepen werd door de moderne kunst en literatuur. Zijn drang om te experimenteren dreef hem er toe zijn eigen ideeën steeds te overtreffen. Hij zag zijn laatste film steeds als een dialectische antithese van de film er voor. Elke film bevat nieuwe stilistische experimenten en nieuwe methoden van plot constructie, organisatie, mise-en-scène en montage.

Het beeld van Eisenstein zoals geschetst in bovenstaand hoofdstuk is vooral gebaseerd op zijn essays uit de jaren '20. Zijn ideeën over film hebben zich daarna verder ontwikkeld, onder andere met de komst van de geluidsfilm en van de fysiologisch-psychologische verklaringen naar meer antropologisch-psychologische. Echter de hier behandelde periode heeft de meeste verbanden met de dialectiek en het voert uiteraard te ver alles wat de man geschreven heeft hier te behandelen.

5. De Praktijk

In dit hoofdstuk wil ik, gebaseerd op de voorgaande hoofdstukken op zoek gaan naar de praktijk van dialectiek in de film. Daarbij heb ik voor enkele films gekozen die mijn afstudeerfilm mede geïnspireerd hebben. Ik zal uiteraard enkele scènes analyseren uit een film van Eisenstein. Een ander belangrijk doel van dit hoofdstuk is hoe dialectiek, al dan niet op basis van Eisensteins theorieën, aanwezig is in modernere films. Zo zien we in de Franse new wave beweging in de jaren '60 een opleving van de discontinue montage en worden de theorieën van Eisenstein herontdekt. Ik zal daarom enkele scènes uit de film *2 or 3 Things I Know About Her* van Godard behandelen waarin ik de dialectiek terug zie. Tenslotte zal ik de film *Code inconnu: Récit incomplete de divers voyages* van Haneke analyseren, omdat daar naar mijn mening een interessante synthese plaatsvindt tussen de dialectiek van de montage-ideeën van Eisenstein en de *long take* van Bazin en het realisme.

Strike! – Eisenstein (1925)

We hebben bij hoofdstuk drie al enkele voorbeelden kunnen zien van de vijf montagevormen die Eisenstein onderscheidde. In dit hoofdstuk zullen we vooral kijken naar hoe we de dialectiek terug vinden in de film *Strike!* (1925)

Strike! is de eerste film die Eisenstein schreef en regisseerde. Er is een duidelijk verhaal te herkennen, al is er geen individuele protagonist. De arbeiders vormen samen het belangrijkste karakter van de film. Hij gaat over het ontstaan en het neerslaan van een staking. De opening is een quote van Lenin: “The strength of the working class lies in its organization ... Organization means unity of action, unity of practical operations.” Ondanks de experimenteerdrang en de grote verschillen tussen de scènes in stijl en toon, is er dan ook een behoorlijk strikte structuur. Er zijn zes *reels* die iedere een hoofdstuk vormen. De begintitels van die hoofdstukken vertellen in het kort het verhaal: 1. *All is quiet at the factory / BUT -*, 2. *The immediate cause of the strike*, 3. *The factory stands idle*, 4. *The strike is prolonged*, 5. *Engineering a massacre* en 6. *Liquidation*.

Een belangrijk thema in de film is het conflict tussen de arbeiders en de kapitalisten. Om dat conflict te versterken worden verschillende middelen gebruikt. De directeur en zijn helpers worden neergezet als karikaturen terwijl de arbeiders worden geïdealiseerd en gedeïndividualiseerd. De twee arbeiders die min of meer worden uitgewerkt tot een karakter sterven (door zelfmoord in reel twee) of lopen over (de verrader in reel vijf).

Een middel dat Eisenstein gebruikt om het conflict meer kracht te geven is door middel van associaties. Bordwell signaleert drie motieven die een rol spelen in het conflict. De arbeiders worden beeldend met machines verbonden. Dat gaat zo ver dat als de arbeiders staken, de typemachine van de directeur zich ook aan zijn vingers onttrekt. Op het moment dat de arbeider de armen over elkaar doen, stopt het wiel van de machine met draaien in een shot waarin beide beelden over elkaar zijn gezet. Hier ontstaat het idee: Zonder de arbeiders geen beweging, geen vooruitgang. De directeur is machteloos zonder zijn arbeiders.

De kapitalisten worden geassocieerd met dieren. Zo wordt directeur in de montage verknipt met een kraai en een kat door middel van beeldrijm. Eerst zien we een lege gang in de fabriek waar de kat doorheen weg loopt, even later in de film loopt de directeur precies dezelfde route. De spionnen van de directie krijgen een dieren identiteit: Bulldog, vos, uil en aap. De verbinding wordt gemaakt door middel van *cross-dissolves* en beeldrijm. Het gedrag van de dieren wordt gespiegeld door de spionnen. Tijdens de staking zijn de arbeiders de baas over het dierenrijk. Wanneer ze rijden de managers in kruiwagens richting sloot om ze daar in te deponeren. Waarna er een shot volgt van jonge eendjes die uit een sloot komen waggelen. Gevolgd door shots van jonge dieren met hun ouders en een kind dat de ganzen door een dorpje leidt. Het geheel geeft ten eerste een idyllisch beeld van het werkeloze leven tijdens de eerste dagen van de staking, weg uit de mechanische wereld van de fabriek. Maar het wordt ook een symbool voor de macht die de arbeiders nu hebben over de gemarginaliseerde managers.

Een vogel vliegt door de lege stilstaande fabriek. Een kraai zit op de stoomfluit die eerder symbool stond voor de dynamiek van de oproep tot staken. De kinderen kopiëren hun vaders en rijden een geit rond in een kruiwagen. Als er nieuwe orders

binnenstromen en de directeur wanhopig begint te worden, valt de kraai van de fluit af. De directeur is zijn macht kwijt.

Er vindt echter gaandeweg de film een verandering plaats, ook in deze parallelle wereld van associaties. Aan het einde, als de staking gewelddadig wordt neergeslagen, worden de arbeiders geassocieerd met een rund dat wordt geslacht. En zijn de rollen dus omgedraaid. Nu zijn de arbeiders als weerloze dieren. Met het motief van het water gebeurt hetzelfde. In het begin staat het water zowel symbolisch als praktisch aan hun kant. De reflectie van de arbeiders is te zien in een plas water waarvan de rimpels zich uitbreiden, zoals de onvrede zich uitbreidt onder de arbeiders. Ze smeden hun plannen tijdens het zwemmen. Het water wordt gebruikt om de bewaking omver te spuiten. Maar als hun kracht afneemt, keert ook het water zich tegen hun. De verrader wordt in de stromende regen opgepakt door de directie en krijgt dan de keus, gevangenis of heulen met de kapitalisten. De brandweer zet hun materieel in om de staking te breken. Voor die sequentie maakt Eisenstein gebruik van ritmische montage en diagonale composities, om een pulserend ritme te creëren waardoor de kijker meegetrokken wordt in de gebeurtenissen.

Dan is er het motief van de cirkel. Die start bij een tussentitel, waarin de O een eigen leven gaat leiden en een wiel in de fabriek wordt. De cirkel, het wiel wordt stevig geassocieerd met de arbeiders. De fabriek is vol wielen, ze ontmoeten elkaar bij een berg treinwielen en in grote ronde buizen, de voorman wordt neergeslagen met een groot wiel die aan een rijdende kraan hangt. Maar ook het wiel keert zich tegen de arbeiders, de figuren die de arbeiders provoceren vlak voor het neerslaan van de actie, wonen in grote ronde tonnen. In de spuit scene worden de cirkelvormige kranen opgedraaid, draait het wiel van de pomp op de brandweerauto, een arbeider wordt tegen een wiel aan gespoten. Zo kruisen de motieven aan de hand van het verplaatsen van de macht, en versterken ze het idee van het conflict tussen de kapitalist en de arbeider. Waardoor de kijker wordt gesterkt in zijn idee dat het anders moet (*cf.* Bordwell 1993, p.55-56).

Het conflict tussen kapitalisten en arbeiders wordt in de meeste gevallen neergezet door middel van het heen en weer snijden tussen de beide groepen binnen hetzelfde thema. Zo zien we als de arbeiders hun eisen aan de directie aan het voorbereiden zijn, tussendoor

shots van politieambtenaren die zich gereed maken om ‘op stap’ te gaan. Het verschil in intentie van de beide kanten wordt zo meteen duidelijk. Als de eisen klaar zijn zien we de na een tussentitel met de eis van een zes-urige werkdag voor minderjarigen het enthousiasme van de arbeiders en daarna het chagrijn van de aandeelhouders die de eisen in hun kantoor te lezen krijgen.

Een meer indirecte manier om de kijker te betrekken is het gebruik van religieuze iconografie. De scene van de zelfmoord van de arbeider is qua compositie sterk geïnspireerd op de kruisafname van Jezus in de schilderkunst. En de arbeiders in de scene waarin de brandweer ze uiteen spuit, nemen poses aan die verwijzen naar de beelden van de christelijke martelaren. Het gevoel van de kijker wordt op die manier beïnvloed. De scènes kunnen een zwaardere lading krijgen door ze aan dergelijke bekende beelden van ‘grote verhalen’ te koppelen die veel mensen in hun beeldgeheugen hebben opgeslagen.

Tenslotte probeert Eisenstein de emoties van de kijker op te wekken door visuele metaforen. De meeste bevinden zich in de wereld waar het verhaal zich afspeelt en worden benadrukt door close-ups en montage. Zo is er het heen en weer snijden tussen de kapitalist die een citroen uitknijpt en het onder druk zetten van de arbeiders door de politie. In andere gevallen zit de symboliek al in het shot zelf. Zo vergaderen de stakers als hun eisen zijn afgewezen op een begraafplaats, symbool voor de dan ten dood opgeschreven staking. In de climax van de film, het neerslaan van de staking, gebruikt Eisenstein non-diëgetische beelden in één van zijn bekendste scènes waarin het neerslaan van de staking wordt verknipt met het slachten van een rund:

“Just as the conflict of classes drove history – with the bourgeoisie as thesis clashing with the proletariat as antithesis to yield the triumphant progressive synthesis of the classless society – so too (famously, in Strike!) shot A of the workers' rebellion being put down is juxtaposed with shot B of cattle being slaughtered and the synthesis yields the symbolic meaning C, that the workers are cattle.” (Shaw, 2009)

Hij werd hiervoor bekritiseerd door onder andere Kuleshov, die het niet sterk vond dat de slachting van het rund niet werd voorbereid door een tweede verhaallijn. Hierdoor staan die beelden volledig los van de ruimte en tijd van de film (*cf.* Bordwell 1993, p. 58). Maar dat kan ook juist als de kracht ervan gezien worden. Doordat het beeld buiten de rest van de

film staat, krijgt het extra nadruk en wordt de kijker gedwongen er iets mee te doen. Daardoor zal hij wellicht eerder een metaforische connectie maken. Er wordt in ieder geval meer nadruk op de metafoor gelegd, als de maker het blijkbaar nodig vond non-diëgetisch materiaal te gebruiken om zijn punt duidelijk te maken. Het gaat Eisenstein er vooral om “[to] stir the spectator to a state of pity and terror which would be unconsciously an automatically transferred to the shooting of the strikers.” (Bordwell 1993, p.61). Het gaat hem dus niet in eerste instantie om een associatie van de beelden, maar van de emotie, het gevoel dat het beeld oproept.

We zien dat Eisenstein cross-cutting gebruikt om het conflict neer te zetten dat op montage- en verhaal niveau om een oplossing, een synthese vraagt. Je kunt een bepaald aantal keer heen en weer knippen tussen twee situaties om de spanning op te bouwen, maar dan moet er een nieuw shot komen, de film moet zich verder ontwikkelen. Zoals bij Marx door de klassenstrijd er uiteindelijk een nieuwe klasseloze maatschappij moet ontstaan.

Zoals we hierboven zagen, past Shaw dat idee ook toe op de metaforen die gebruikt worden. Het is echter de vraag er sprake is van een conflict tussen het beeld van het neerslaan van de staking en het slachten van een rund. We zouden ook kunnen zeggen dat er juist sprake is van beeldrijm, een overeenkomst waardoor een gevoel wordt versterkt. Het blijft soms dat inmiddels bekende woordenspel. Want op een bepaald niveau is er uiteraard wel sprake van conflict: tussen de diëgetische en non-diëgetische wereld bijvoorbeeld. Tussen letterlijk en figuurlijk. Door die te verbinden ontstaat een symbolische betekenis.

2 or 3 things I know about her – Godard (1966)

Godard is een filmmaker die net als Eisenstein bezig is met wat kunst, en in het bijzonder cinema inhoudt. Hij houdt zich daarbij intensief bezig met de overkoepelende factoren in alle expressiemiddelen: taal, symboliek en betekenis. We hebben al kunnen zien dat die zaken verband kunnen houden met dialectiek in de film.

Volgens Godard zijn er twee soorten cinema, Flaherty en Eisenstein, documentair realisme en theater. Een zelfde soort tweedeling die we ook tussen Bazin en Eisenstein zagen. Maar uiteindelijk op het hoogste niveau ziet hij ze als gelijk: “What I mean is that through documentary one arrives at the structure of the theatre, and through theatrical imagination and fiction one arrives at the reality of life.” (Grøngaard, 2001). Kortom, ze zijn beide geconstrueerd en beide zeggen ze iets over de realiteit van het leven. In zijn eigen film *mixed* Godard dan ook alle mogelijke genres binnen de fictie en realisme door elkaar. Zoals Gianetti schrijft: "Many of his movies cut across "genre" distinctions, combining documentary realism, stylised tableaux, propaganda, whimsical digressions on art, culture, and sociology in a bizarre and often bewildering mixture" (Giannetti in Grøngaard, 2001). Hierdoor creëert hij een narratieve stijl die sterk afwijkt van de conventionele plotvertelling. Daar is Godard dan ook helemaal niet in geïnteresseerd. Hij wil niet één verhaal vertellen, maar alles tegelijk vertellen, vanuit alle mogelijke gezichtspunten iets duidelijk maken. Hij gebruikt daarvoor alle middelen die hij denkt nodig te hebben, muziek, teksten van denkers en schrijvers, kunstwerken, enzovoort, en smeedt zo verschillende expressiemiddelen tot een geheel. Hij ziet zichzelf als een essayist: “producing essays in novel form, or novels in essay form: only instead of writing, I film them.” Het idee gaat aan het beeld vooraf. De film is een vragen stellend commentaar op de werkelijkheid, gefilterd door de verbale en cinematografische taal. (cf. Grøngaard, 2001). Zie daar weer een sterke overeenkomst met Eisenstein die de film ook graag in de vorm van een essay zag dat een idee moest overbrengen. Het verschil is dat er bij Godard meer sprake van een zoektocht lijkt te zijn dan alleen maar het overbrengen van zijn ideeën. Hij ziet duidelijk de gaten die in de mogelijkheden van een taal zitten.

Godard wil dat de kijker zich bewust is van het filmproces. Een kwaliteit die we in hoofdstuk vier al toedichtten aan de methodes van Eisenstein, mits losgemaakt van zijn reductionistische wereldbeeld.

De film die ik in dat verband wil analyseren is *2 or 3 things I know about her* (1966). Daarin zien we de dialectiek terug in een vrijere toepassing dan we bij Eisenstein zien. Door de loskoppeling van het doel van het overtuigen en conditioneren, kan de dialectiek zich ontwikkelen. De synthese is immers niet perse van te voren bepaald door de maker.

Hij reikt ons slechts de ingrediënten aan, ons daarbij bewust makend van de keuzes die hij maakt. Daarmee krijgt de kijker de mogelijkheid mee te gaan in die keuzes, of zich er tegen af te zetten. Na het maken van de film zegt Godard daar zelf over:

"Basically, what I am doing is making the spectator share the arbitrary nature of my choices, and the quest for general rules which might justify a particular choice. Why am I making this film, why am I making it this way? [...] I am constantly asking questions. I watch myself filming, and you hear me thinking aloud. In other words it isn't a film, it's an attempt at film and is presented as such" (Grøngaard, 2001).

Meteen aan het begin van de film wordt dit al duidelijk als we de actrice zien die we de hele film zullen volgen. Ze kijkt recht de lens in en een fluisterende voice over stem geeft commentaar:

VO: "Her: she is Marina Vlady, an actress. She is wearing a midnight blue sweater, with two yellow stripes. She is of Russian origin. Her hair is dark auburn or light brown, I'm not shure."

Actrice: "Yes, speak as though quoting the truth. Old father Brecht said that, that actors should quote"

VO: "Now she is turning her head to the right, but that's not important"

Cut naar een zelfde soort shot andere take.

VO: "Her: she is Julliet Janson, who lives here. She is wearing a midnight blue sweater, with two yellow stripes. Her hair is dark auburn or light brown, I'm not shure. She is of Russian origin."

Actrice: "Two years ago in Martinique, just like a Simenon novel. I don't know which one...oh, yes. Banana Tourists. I've got to manage somehow. I think Robert earns 1.100 franc a month."

VO: "Now she has her head turned to the left, but that is not important."
(Godard 1966, 00:01:15)

De kijker wordt deelgenoot gemaakt van de keuzes die de maker kan maken. Godard laat twee conflicterende eigenschappen zien van de vrouw in beeld. Het uiterlijk is hetzelfde,

maar de maker (of de kijker) bepaalt wie ze is. Ze is actrice, en personage in een film. Direct daarna zie we een paar hijskranen op een bouwplaats aan het werk.

We zijn bezig een film over een personage te maken met een actrice. Maar het gaat ook over woorden, de woorden beschrijven wat we in beeld zien, sommige woorden voegen informatie en betekenis toe aan het plaatje, andere zijn niet belangrijk.

Deze verhouding tussen woord en beeld wordt door de hele film onderzocht. Op 28 momenten in de film wordt er op deze manier *off-screen* commentaar gegeven op het beeld. In dit voorbeeld is de connectie heel direct, al is het verre van conventioneel en zal het de kijker alert maken. Het is meteen duidelijk dat we niet naar de standaard Hollywood productie kijken.

Er zijn ook momenten aan te wijzen waar de connectie minder direct is, zoals een extreme close-up shot van de draaiende koffie in een koffiemok na het roeren. Al het achtergrond geluid verdwijnt en we horen de fluisterende stem commentaar geven. Dit gebeurt drie keer, alsof het drie verzen zijn van een gedicht of lied. Het laatste deel luidt:

“Where is the beginning? But what beginning? God created heaven and earth. But one should be able to put it better. To say that the limits of language, of my language, are those of the world, of my world. And that in speaking I limit the world, I end it. And when mysterious, logical death abolishes these limits, there will be no question, no answer, just vagueness. But if things come into focus again, this can only be through the rebirth of conscience. Everything follows from this.” (Godard 1966, 00:28:19)

Een combinatie van beeld en tekst die vragen oproept over wat ze met elkaar te maken hebben. Het is een spel met de conventies van de film. De kijker verwacht iets en de maker doet iets anders waardoor er een conflict tussen de verwachting en de werkelijkheid ontstaat. De connectie tussen beeld en geluid wordt versterkt door de camera die rond het woord “vagueness” onscherp wordt, waarna het bij “things come into focus” weer scherp stelt. De kijker wordt op scherp gezet, wat op het eerste gezicht geen duidelijke connectie heeft, hoort blijkbaar wel bij elkaar. Hierdoor kan er iets nieuws ontstaan in de vorm van onbehaaglijk gevoel of een nadruk die tekst en beeld in een ander geval niet zouden hebben. De conventie van het beeld, dat zo uit een koffiereclame zou kunnen komen wordt de these, de breuk met die conventie in de vorm van een

filosofische voice over en het te lang laten staan van het beeld de antithese, de combinatie geeft het beeld een contemplatieve lading, een gevoel van een oneindige spiraal, die terugkomt in de tekst. Zo versterken beeld en tekst elkaar en krijgen meer betekenis. Er ontstaat een nadrukkelijker gevoel bij de kijker. Een gevoel van verwarring door het onconventionele, maar ook een gevoel dat er een connectie moet zijn tussen beeld en geluid, en uiteindelijk het gevoel en het idee dat die connectie er ook is. Maar is die connectie er echt, is hij zo bedoeld? We kunnen er over blijven doordenken, er wordt een proces opgestart in ons hoofd. In een later commentaar wordt ook daar op in gegaan door de voice over van Godard.

"Words and images intermingle constantly. [...] Why are there so many signs everywhere so that I end up wondering what language is about, signs with so many different meanings, that reality becomes obscure when it should stand out clearly from what is imaginary?" (Grøngaard , 2001)

Dit spel met conventies, waardoor de kijker geprikkeld wordt gebruikt Godard vele malen in zijn films en zijn naar mijn mening een mooi voorbeeld van hoe dialectiek in film kan werken.

Een ander punt dat ik wil aanstippen zijn de symbolen in beeld en geluid die regelmatig voorbij komen. We zien tussentitels, woorden uit de omgeving levensgroot in beeld. Ze geven de kijker een hint in een bepaalde richting, waarna regelmatig weer een heel andere richting wordt ingeslagen. Hierdoor kijkt de kijker met een bepaalde gedachte de scene. Waardoor die scene een andere betekenis kan krijgen dan in een andere context. Aan het begin van de film is direct na de titel een titelblad dat stelt: haar | Parijse regio. Even later zegt de fluisterende voice-over dat *her* de vrouw in beeld is de vorm van de actrice en in de vorm van de personage dat ze speelt. De twee of drie dingen die we over haar weten, gelden blijkbaar ook voor de Parijse regio. Maar er zijn meer thema's. De reorganisatie, het bouwen in die regio werkt in wisselwerking tot het geven van betekenis aan taal en het organiseren van een film, die vooral in de voice over van Godard tot uiting komt. En tenslotte gaat het ook over de vrouw en actrice, gaandeweg de film leren we ook haar beter kennen. Al deze onderwerpen verwijzen naar elkaar en zeggen iets over de andere onderwerpen. Het is een groot associatief netwerk van betekenissen en

ontdekkingen. Ondanks dat er zoveel onderwerpen tegelijk worden behandeld, die aanvankelijk zo ver van elkaar lijken te staan, ontstaat er toch een eenheid. Een inzicht in het ene gebied blijkt opeens ook geldig in het andere. Uit het conflict tussen symbolen, woorden en betekenissen, beeld en geluid en de verschillende onderwerpen van de film ontstaan constant nieuwe betekenissen, associaties en ideeën in een dialectisch kijk en maak proces.

Naast teksten en symbolen speelt Godard ook met geluid. Door geluiden te gebruiken die niet horen bij het beeld, of op bepaalde momenten het geluid opeens weg te draaien, ontstaat er een conflict tussen beeld en geluid dat vraagt om een oplossing. Dit komt omdat we gewend zijn dat geluid en beeld in een film bij elkaar horen, de conventies die we al eerder zagen. De maker impliceert door een afwijkende keuze dat hij er iets mee wil zeggen en de kijker wordt daardoor opgeroepen die betekenis te vinden. Een voorbeeld is het gebruik van oorlogsgeluid dat soms diëgetisch wordt gebruikt, zoals onder een oorlogsfoto uit Vietnam. Op andere momenten is het non-diëgetisch, bij een confrontatie tussen de vrouwelijke hoofdpersoon en haar man. Zij vraagt: “what are we to do?” hij antwoord: “We’ll start over again.” In de montage volgt een *jump-cut* waarmee de scene opnieuw begint. Het oorlogsgeluid verwijst daarbij terug naar een van de beginscènes van de film. Daarin citeert de man president Johnson van de Verenigde Staten die keer op keer Vietnam bombardeert om Hanoi te dwingen zich over te geven. Hij herhaalt steeds dat hij met pijn in het hart opdracht geeft voor een bombardement, als Hanoi zich weer niet heeft overgegeven. In de scene tussen de man en de vrouw wordt deze verwijzing nog benadrukt door een poster op de muur die oproept tot vrede in Vietnam. Door het geluid van de oorlog in de context van de rest van de film, gaat de scene niet meer alleen over de man en de vrouw maar wordt benadrukt dat de herhaling in het leven en in de taal, iets universeels is. Maar ook dat met dezelfde principes van herhaling en taal toch naar iets anders verwezen kan worden.

Samenvattend kunnen we stellen dat de film een: “collage of letters, words, images, sounds, music, voices, paintings, quotations, and references to art and cinema” is, zoals Grøngaard stelt:

“...one can detect a dialectical search for a cinematic style enabling him to investigate and improvise - an attempt to deconstruct fiction and reality, and assemble all the fragments into new artistic units. First chaos, then cosmos. Godard's films are neither fiction films nor documentaries, but passionate essays including both genres, filtered through his nostalgic and romantic artistic soul.”

Code inconnu: Récit incomplete de divers voyages – Haneke (2000)

“My films are intended as polemical statements against the American 'barrel down' cinema and its dis-empowerment of the spectator. They are an appeal for a cinema of insistent questions instead of false (because too quick) answers, for clarifying distance in place of violating closeness, for provocation and dialogue instead of consumption and consensus.” -- Michael Haneke, “Film as Catharsis” (Frey, 2003)

Eén van de uitgelezen mogelijkheden van het gebruik van dialectische methodes in cinema is volgens mij het laten zien van de verschillende kanten van de werkelijkheid. Een these roept zijn antithese op die zich verenigen in de synthese. De werkelijkheid is niet altijd zo eenduidig als we wel zouden willen. Daarom kiezen we er vaak voor hem door een bepaalde bril te bekijken en daarmee sommige kleuren niet meer te zien of op een vervormde manier. De synthese doet recht aan de verschillende kanten en daarmee ontstaat een beter beeld. Een film waarin dit idee duidelijke zichtbaar wordt is *Code inconnu: Récit incomplete de divers voyages* (2000). De titel vat het al samen: code onbekend, een incompleet verslag van verschillende reizen. Het pretendeert geen afgesloten geheel te zijn, er is ruimte voor verdere ontwikkeling, er is in wezen een open einde. De kijker mag verder denken want het is nog incompleet.

De film heeft als thema communicatie en de moeilijkheden daarvan, het onvermogen daartoe, maar ook het genot ervan als het wel lukt. Nergens wordt de code voor *de* manier van communiceren gekraakt. Er worden slechts hints gegeven waarin de kijker herkenning, plaatsvervangende schaamte en frustratie ervaart. De emoties worden hier niet zozeer door het associatief knippen van honderden beelden opgewekt, maar door het intens volgen van herkenbare mensen in herkenbare situaties. De kijker kan zich identificeren met de personages of situaties. Het voert te ver om hier de hele film thematisch te analyseren, we zullen vooral naar de vorm kijken. De manier waarop het thema daarin naar voren gebracht wordt en hoe die de overdracht daarvan versterkt.

Bijna alle scènes bestaan uit één shot. Het gebruik van de *long take*, lijkt de ideeën van Bazin te vervullen. Geen manipulatie van tijd en ruimte door middel van montage en muziek. Maar in de cameravoering wordt de kijker toch sterk gestuurd en beperkt. Veel actie vind of screen plaats, we zien in veel gevallen maar één van de personages in beeld. Hierdoor ontstaat een suggestiviteit die de kijker de vrijheid geeft bepaalde emoties zelf in te vullen, zelf te ervaren.

De film begint met een zwijgend meisje voor een lege muur dat bang lijkt te zijn. Ze kruipt steeds dichterbij de muur in een defensieve kwetsbare houding. Door een van de weinige *cuts* in de film wordt een klas met kinderen onthuld en blijkt dat ze doof is en een emotie probeert uit te beelden voor een groep dove kinderen. Ze proberen te raden wat het meisje bedoelt, maar niemand slaagt daar in. De laatste scene van de film is een jongen in dezelfde situatie die ons iets probeert duidelijk te maken. De kijker weet dat nu en kijkt op een andere manier. Een dialectische spiraalvorm waarin de these van het begin na een synthese bij de kijker (we kennen nu het spel) een nieuwe these is geworden waarmee we verder moeten na de film. De scene zet aan tot verder denken, want wat wil de jongen ons vertellen? Kunnen wij het wel raden?

Tussen deze twee scènes zien we in zo'n veertig losse scènes die worden gescheiden door stukken zwart beeld, situaties uit het leven van zes personages. In elke scene zien we ze worstelen en zoeken naar manieren om hun emoties te communiceren naar de medemensen. Hun verhalen zijn door verschillende kleine gebeurtenissen en lijntjes aan elkaar verbonden, soms komen ze bij elkaar, maar sommige personages komen elkaar nooit in persoon tegen. O'Donoghue omschrijft het als een *kaleidoscopic grid*:

“A kaleidoscope, in that Code inconnu rearranges the same, narrowly focused, basic ingredients – plots, characters, locations, mise en scène – in shifting patterns of repetition, reflection, transference and displacement. A grid in that these patterns connect characters who share neither social nor narrative link – together with a visual style that alternates stationary takes with sequence shots that move forwards then backwards, left then right, in effect cancelling movement, all creating a milieu of stasis and paralysis. The film and its characters move – from Paris to Romania to Mali, from domestic space to professional life, from beggars

to artists – and use a variety of languages, not just official “national” tongues, but incantations, sign language, body language, even expectorating – but don’t seem to go anywhere or say anything.” (O’Donoghue, 2005)

De spanning in en tussen de scènes creëert een verbinding en daaruit wordt het thema, het idee van de film steeds duidelijker. De kijker krijgt simpelweg allerlei situaties voorgespiegeld en moet daar zelf een vraag of een antwoord in zien te vinden. Het wordt door de dialectische vorm bijna onmogelijk om die vragen niet te stellen, om niet zelf een synthese te zoeken. Die synthese beslaat zowel de vorm van de film als het thema van de film. De kijker probeert de scènes met elkaar te verbinden en daarmee ontdekt hij het thema, de overkoepelende factor.

De spiegeling die we tussen de eerste en laatste scene zagen, komt vaker terug in het verloop van de film. We bekijken nog een voorbeeld daarvan. Allereerst is er de derde scene: een fotomontage van de Georges een fotograaf. We zien foto’s uit oorlogsgebied met de stem van Georges die voorleest uit zijn dagboek van de periode dat hij daar was. Woord en beeld ondersteunen elkaar op logische wijze. Ze vertellen een zelfde verhaal. Richting het einde van de film is een scene met dezelfde vorm. We zien een montage van foto’s die Georges stiekem heeft gemaakt van mensen in metro. (Dit hebben we hem zien doen in eerder scènes). Weer horen we hem voorlezen uit zijn dagboek van zijn tijd in oorlogsgebied, hoe ze gevangen waren genomen door de Taliban. En niet konden communiceren door de taalbarrière. Nu lijkt de monoloog geen direct verband te houden met de beelden. Iets dat de kijker niet verwacht, een eerste trigger om alert te zijn voor de kijker. Waarom doet de regisseur dit, wat wil hij ons vertellen? In de context van de film krijgen de beelden met de tekst een nieuwe dimensie. In de synthese van dit conflict ontstaat het idee, dat de mensen ook gevangen zitten in hun onvermogen tot communiceren. Ze staren op de foto’s allemaal weg in het niets, zoals mensen in een metro doen als ze tegenover vreemden zitten. Gevangen in hun eenzaamheid. Er wordt een dikke streep onder het thema van de film gezet door scènes als deze. De kijker wordt door de het conflict met de verwachtingen die hij heeft steeds weer wakker geschud. Frey signaleert dat in een scene waarin ook gespeeld wordt met de verhouding tussen beeld en geluid:

“...one watches Juliette Binoche become hysterically upset when a child nearly falls from a tall apartment building. Suddenly we hear her laugh from off screen: the whole sequence was taking place at a sound studio where Binoche was synchronising her voice for the soundtrack of a film she had appeared in. Sequences like this keep the viewer on his/her toes and questioning the verity of the images he or she sees.”
(Frey, 2003)

De laatste scènes van de film worden vooraf gegaan door de dove kinderen die op het ritme van de zwaaiende leraar, op trommels slaan. Een beeld van hoop, ze breken deels door de grenzen van de doofheid en het onvermogen te communiceren met hun niet dove medemens heen. Het oorverdovende getrommel blijft aanhouden tijdens deze laatste scènes. Een breuk met de rest van de film, waar het geluid beperkt wordt tot het diëgetische geluid. Hierdoor krijgen deze laatste scènes een veel grotere intensiteit en wordt de thematische samenhang van de verder bijna losstaande verhaallijnen benadrukt. Het hoopvolle getrommel wordt in het lawaai echter ook een symbool voor het niet horen van de ander op het moment dat het onder de scènes van de andere personages komt te staan. In de context van deze scènes is de (voorlopige) conclusie dat ze er niet in geslaagd zijn de ander werkelijk te horen, of zelf niet gehoord zijn. Het stel dat niet het vermogen had om hun liefde direct te uiten gaat uit elkaar en een gastarbeider krijgt de beloofde werkvergunning niet en wordt weggejaagd als ze zit te bedelen. Ze bestaat niet in een wereld waarin ze niemand verstaat en niemand kent.

Tot slot

Er valt nog veel meer over deze films te vertellen, maar we hebben nu enkele voorbeelden gezien hoe het idee van de dialectiek als inspiratie kan dienen binnen cinema. Dit betekent ook hier weer dat er soms een woordenspel met dialectische termen dreigt te ontstaan. Het gaat er dan ook niet in eerste instantie om dialectiek in deze films te *bewijzen*. Het gaat er om sporen terug te vinden in de vorm van conflicten in, of tussen vorm en inhoud. Conflicten die aanleiding kunnen zijn voor het ontstaan van nieuwe ideeën en concepten. Aanleiding voor beweging bij de kijker, zijn brein moet in beweging komen, participeren in plaats van alleen maar consumeren. En dat heb ik ook geprobeerd in mijn afstudeerfilm, het thema van het laatste hoofdstuk.

6. Ghost of Icarus

De korte film *Ghost of Icarus* is opgebouwd aan de hand van het Griekse verhaal van Daedalus en zijn zoon Icarus. Een stem vertelt gedurende de film dit verhaal over het gevangen zitten op een eiland en de mogelijkheid van ontsnapping met de vleugels die Daedalus maakt voor zijn zoon en zichzelf. Hij waarschuwt Icarus niet te laag te vliegen, omdat het opspattende water van de zee zijn vleugels zwaar zal maken en hij neer zal storten. Ook moet hij niet te hoog vliegen, want dan zal de zon de was doen smelten die de veren bij elkaar houdt en zal hij eveneens in zee storten. Icarus geniet echter zo van het vliegen dat hij toch te dicht bij de zon komt en in zee stort, waar hij de dood vindt.

Dit is een verhaal over de zucht naar vrijheid en de overmoed die met het bereiken daarvan gepaard kan gaan. Ik heb geprobeerd het verhaal op een moderne stad te projecteren. De stad staat voor mij symbool voor het systeem waarin we ‘gevangen’ zitten. Geld, consumeren, zekerheid, een baan, het maakbare leven, enzovoort. Alles moet groter en meer en sneller. Het lijkt alsof de menselijk maat uit het oog verloren wordt in dat streven. De wolkenkrabber kunnen altijd hoger, de winkels kunnen altijd langer open, en de ‘veiligheid’ wordt ‘gegarandeerd’ met steeds meer camera’s en regeltjes. Vaak staat dat me tegen en ben ik op zoek naar andere manier om het leven te leven, maar aan de andere kant wil ik niet altijd de gemakken die het systeem ook met zich meebrengt opofferen voor de onzekerheid van een ander bestaan. En grote wereldsteden met hun wolkenkrabbers en oneindige mogelijkheden hebben ook een bijna romantische¹⁰ dynamiek waarin een mens tot grote hoogten kan stijgen.

Icarus staat aan de ene kant symbool voor de zucht naar vrijheid uit de gevangenschap in de stad en de risico’s die een bestaan buiten het systeem in zich dragen. Aan de andere kant staat hij symbool voor het systeem zelf. De overmoedige groothedswaanzin om steeds meer comfort en welvaart te creëren, ten koste van het leven en het welzijn van de meerderheid. Deze ambigue symboliek sluit aan bij het ambigue idee dat ik heb over het systeem.

¹⁰ Romantiek in cultuurhistorische betekenis. De subjectieve ervaring van de mens staat centraal, als reactie op de rationele verlichting. Vaak verbeeld door de mens in de overweldigende natuur. Zo kan men in de stad ook op gaan in een door mensen gemaakte overweldigende omgeving, één worden met het geheel van de stad.

Wat ik wil communiceren zijn deze conflicterende ideeën. Ik wil niet zozeer een boodschap overbrengen, maar de kijker vooral aanzetten er over na te denken welke positie hij inneemt in dit verhaal. Daarbij neem ik in de film vaak wel positie in, om de kijker uit te dagen zijn mening daaraan te scherpen. Het gaat me niet perse om de uitkomst, maar vooral het proces van bewustwording. Om dit te bereiken lijkt mij een dialectische aanpak een zeer geschikte. Mede omdat die een proces van verandering impliceert, zowel bij de maker als bij de kijker.

Dialectiek

De dialectiek begint al bij de verbinding van een oude mythe aan het beeld van een hedendaagse stad. Door de verbinding van het oude en nieuwe ontstaat een moderne vorm voor het oude verhaal en een ‘nieuwe’ interpretatie van de stad. De beelden van de stad krijgen een extra betekenislaag. De verbindende factor is het thema van overmoed of hoogmoed. Er is een synthese tussen oud en nieuw waardoor er iets nieuws ontstaat, er wordt aan beide iets toegevoegd. De tegenstelling tussen het verhaal en de stad wordt benadrukt door de beginscène waar de voice-over die het oude verhaal vertelt, vandaan komt. De locatie is een uitgestrekte vlakte met wuivend gras. Een enorm contrast met de volgebouwde stad. De twee locaties worden aan het einde verbonden door het feit dat de geest van Icarus zich vanuit de stad naar de vlakte verplaatst.

In de structuur van de film als geheel zit er een tegenstelling tussen stad en lucht. De luchten staan los van de stad, ze zijn een werkelijkheid los van die stad. Het enige conflict daarbinnen zijn de vliegtuigen die in de latere shots steeds meer aanwezig worden, de mens die ook het luchtruim wil beheersen. Maar we zien dus een afwisseling van twee werkelijkheden die in conflict met elkaar zijn. De stad is in de montage verknipt tot honderden korte shots die onderling vaak ook botsen, terwijl de lucht steeds uit één *long take* bestaat. De gevangenschap in de stad als these roept de antithese van de lucht als symbool voor de vrijheid en ademruimte op. De oplopende spanning tussen gevangenschap en vrijheid vraagt om een oplossing. Door de lengte van de luchtshots wordt de kijker aangezet na te denken over het waarom van de lengte van die shots. Daarnaast krijgt hij door de lengte van die shots de tijd om na te denken, zowel over het shot zelf als over de voorgaande sequentie in de stad. Het idee is dat er uit die combinatie

een synthese voortkomt in de zin van een bevrijdend standpunt waarin beide gegevens meegenomen worden.

Eén van de meest opvallende vormelementen is de verhouding tussen beeld en geluid. We zien dit als eerste in de U-bahn scène onder de grond, waar zeegeluiden onder gezet zijn. In combinatie met de kaders en de bewegingen van de U-Bahn, ontstaat een golvend geheel, dat lijkt te kloppen. Echter iedereen weet dat het bewuste geluid niet bij een metro hoort. Door deze tegenstelling in ervaring en ratio wordt de kijker geprikkeld. Daarnaast roept het golvende zeegeluid bij veel mensen een sterk gevoel op, in die zin is er sprake van een attractie, een agressief moment zoals Eisenstein het beschreef. In combinatie met de voice-over tekst dat Daedalus en Icarus ingesloten waren door de zee, kan zo een idee van opgesloten zijn in de metro (stad) ontstaan. Later in de film komt het zeegeluid terug in combinatie met het groeien van de stad. Waardoor aan de gevangenschap ook een duidelijke locatie wordt verbonden.

Als tweede speelt het mechanische ritme een grote rol. Het begint heel zachtjes en rustig op de roltrap. Maar door het weglaten van alle andere geluiden, krijgt het een vervreemdende nadruk. Het onconventionele camerastandpunt en het lange shot dragen verder bij aan een opbouw van de spanning. Ook de voetstappen van alle mensen in de stad vormen een mechanisch marsritme dat zich opbouwt naar een punt dat het niet meer gehandhaafd kan worden en weer stilvalt. Na een onderbreking door een wolken shot volgt het ritme in de S-Bahn. Een ritme dat steeds meer naar de voorgrond treedt. Door de montage bewegen mens en omgeving op dit ritme. Tot het laatste shot van de scène, waarin de mensen in de S-bahn tussen een grote hoeveelheid ijzeren buizen als tralies staan. Ook zij zitten gevangen in het ritme van de machines. Wat volgt, na een onderbreking door een wolken shot zijn de heipalen en andere bouwwerktuigen die een rigide stampend ritme vormen, waar zelfs de voice-over ondergeschikt aan wordt gemaakt. De stem spreekt in het ritme van de bouwwerkzaamheden. Alles wordt nu bepaald door het mechanische ritme van machines.

Het carillon dat het resultaat van de bouwwerkzaamheden ondersteunt, verwijst terug naar de titel *Ghost of Icarus*. Er luidde ook een klok op het moment dat die titel in beeld kwam. Waarmee het thema van het verhaal van Icarus, overmoed of hoogmoed,

gekoppeld wordt aan het groeien van de stad. Door het slaan van de klokken wordt daarnaast een gevoel van spanning opgebouwd over wat er daarna gaat gebeuren. Een conventie die we kennen uit thriller en horror genres.

Tenslotte is er het geluid van een diepe ademhaling. We horen die voor het eerst in een shot dat van de lege lucht, het conflict wordt duidelijk als de camera naar beneden *tilt* naar het eerste overzichtsshot van de stad, met op de voorgrond een enorm stadion vol mensen. Door het indringende ‘subjectieve’ geluid krijgt de kijker de neiging mee te gaan ademen in hetzelfde ritme en ontstaat een benauwd gevoel dat het beeld haast claustrofobisch maakt. Een duidelijk geval waar het beeld de antithese is van het geluid, waardoor een nieuw gevoel ontstaat bij het beeld. En met dat gevoel kan een nieuw idee ontstaan.

We zullen als laatste nog enkele symbolische beelden bekijken. Zo zijn er gedurende de film steeds vogels te zien, die echter nooit vrij rondvliegen. Ze zijn altijd verbonden met onderdelen van de stad zoals een bouwwerk of een lantaarnpaal. Ze zijn niet vrij. Dit idee kan in eerste instantie ontstaan omdat we weten dat vogels wel vrij *kunnen* rondvliegen. Sterker nog, ze staan zelfs vaak symbool voor vrijheid. Door de conventie in het hoofd van de kijker te combineren met de beelden kan zo een idee ontstaan van gevangenschap. Dit gebeurt ook in de laatste scène waarin ze wel de vrijheid nemen, en door hun grote aantal zelfs de stad en de gebouwen lijken te beheersen i.p.v. andersom.

Daklozen komen door de film heen steeds terug. Ze staan in contrast met de rest van de mensen die ze niet zien staan, of ze raar aan kijken. Ze staan symbool voor een leven buiten het systeem van de stad. Ze doen ook duidelijk niet mee met het ritme van de stad, maar gaan hun eigen weg terwijl de rest eromheen krioelt. In de montage wordt dat benadrukt door deze shots veel langer te laten duren dan de andere.

De mensen in de U-bahn en S-Bahn houden zich vast aan de palen om de bewegingen van de voertuigen op te vangen, zoals mensen zich aan systemen vasthouden uit angst voor het onbekende. Er kan alleen iets van deze betekenis ontstaan in de context van de hele film, het zijn kleine stukjes en hints die naar een groter geheel wijzen.

Ook symbolen en woorden die in de stad gefilmd zijn geven nu en dan een speldenprikje aan de kijker. Zo zijn er vooral richting einde van de film steeds pijlen te

zien die naar boven wijzen en flits er af en toe een reclameslogan langs die commentaar geeft op de scène. Door die context krijgen de woorden een andere, meestal ironische lading evenals de scènes. Zo zien we ergens midden in de film de reclameslogan: “You want it?” heel kort in beeld flitsen. Voor de bouwscene, waarin met grof mechanisch geweld wordt gebouwd aan hogere gebouwen, zien we deel twee van de slogan: “You get it!” voorbijflitsen als introductie. Hierdoor krijgt het bouwen een bijna cynisch randje en wordt het een gevolg van het altijd maar meer willen.

Tot slot zijn er een paar non-diëgetische inserts die een extra betekenis aan de scènes moeten geven. Zo zien we tijdens de voetstappenscène een kudde schapen, die het idee van kuddegedrag aan het in het gareel lopen van het marsritme toevoegt. Aan het einde van de film zien we op het moment dat de voice-over vertelt over het neerstorten van Icarus beelden van het neerstorten van de Hindenburg (zeppelin) en de Challenger (space shuttle). Hiermee wordt het oude verhaal nog eens stevig aan de moderne mens gekoppeld. De combinatie van voice-over en beeld geeft een nieuwe betekenis aan het geheel.

Kijker

In eerste instantie vroeg ik me af of de film voor een groot publiek interessant zou zijn. Of het gebrek aan een herkenbaar plot en een hoofdpersoon de kijker niet doet afhaken. Of het niet te vaag of te pretentius zou worden. Ik ben een groot voorstander van een bepaalde luchtigheid in films. Te pretentius vind ik vervelend om naar te kijken en het verkleint mijns inziens (in ieder geval bij mij) de bereidheid van de kijker om zich mee te laten voeren.

Gelukkig blijkt dit in de praktijk tot nog toe mee te vallen. Ik heb geprobeerd om mede met behulp van de attracties, die Eisenstein in zijn theater en later in de film als basiselement gebruikte, de kijker een *ervaring* te bieden. Zodat de bereidheid om te kijken, ook zonder direct alle verbanden te zien blijft bestaan. De mensen die tot nu toe versies van de film zagen hadden dan ook geen van allen moeite de film af te kijken en de attracties misten hun uitwerking niet. Ook heb ik veelal de zwaardere inhoudelijke elementen geprobeerd zo terloops, maar toch duidelijk, mogelijk in de film te plaatsen. Daardoor houdt het geheel hopelijk een soort luchtigheid, zonder daarbij zijn doel voorbij

te schieten. De meeste kijkers krijgen het thema van de film heel goed mee en er ontstond soms al een discussie over de thematiek. Dus wat dat betreft is de missie alvast geslaagd!

Conclusies

Onze vraag aan het begin was: *Hoe kan dialectiek narratief worden toegepast in de montage van een film?* We zouden het nu moeten weten. Hieronder zal ik de vraag samenvattend proberen te beantwoorden.

We zagen in hoofdstuk één dat de term dialectiek kan verwijzen naar een redeneervorm waarin door middel van tegenstellingen naar de waarheid gezocht wordt. De beroemde socratische methode in de dialogen van Plato is hier een goed voorbeeld van. Daarnaast kan dialectiek ook naar een metafysisch systeem verwijzen, waarin alles uit tegengestelde krachten bestaat. Bij de idealist Hegel ontwikkelt de *Absolute Geest* zich aan de hand van de drieslag *these-antithese-synthese*. Waarbij de synthese weer een nieuwe these kan worden. De synthese is een opheffing van het conflict tussen de these en de antithese. Hij verenigt die twee op een hoger niveau. De absolute geest ontwikkelt zich zo in een opgaande spiraal. Marx en Engels passen dit systeem toe binnen hun materialistische wereldbeeld. De absolute geest bestaat voor hen niet, maar de geschiedenis ontwikkelt zich aan de hand van sociaaleconomische tegenstellingen in een maatschappij. De spanning tussen het arme volk en de rijke heersers vindt haar uitweg in de communistische revolutie.

De belangrijkste kritiek op de dialectiek in filosofisch opzicht is dat het makkelijke en verleidelijk is de werkelijkheid naar het systeem toe te buigen. Als we willen, zien we het overal om ons heen terug. Het is daarbij de vraag of we de werkelijkheid beschrijven, of dat we hem aanpassen om maar in het systeem te passen. Een gevaar daarvan kan zijn dat de vrijheid om de geschiedenis anders te interpreteren verdwijnt en dat alles ondergeschikt wordt aan een systeem. Terwijl de werkelijkheid vaak niet zo eenduidig is dat we haar zo maar in een systeem kunnen passen.

De Russische filmmaker Eisenstein leefde in de tijd dat de dialectiek een belangrijke rol speelt in de filosofie van Rusland. Marx, Engels en Lenin zijn op dat moment de grote inspiratiebronnen voor de opbouw van de communistische heilstaat. Eisenstein probeert zijn filmtheorie in dat kader uit te werken.

Het shot en de montage zijn voor Eisenstein de belangrijkste elementen van de cinema. Het shot is de montage cel, vergelijkbaar met de biologische cel. De spanning van het conflict binnen het shot loopt op, tot het niet meer in het shot past. Dat is het moment dat er een volgend shot komt dat in antithese op het eerste shot staat. Montage is het tegenover elkaar zetten van twee beelden, wat als doel heeft een emotionele schok bij de kijker te veroorzaken. Vanuit die emotie die gekoppeld is aan het beeld, ontstaan ideeën of concepten in de hoofden van de kijkers. Het doel van het kunstwerk is voor Eisenstein dan ook het gereed maken van het volk voor het communisme. Het volk moet geleerd worden op de juiste (communistische) manier te reageren op dingen. Door nieuwe concepten en emoties aan bestaande situaties te koppelen kan de kijker geconditioneerd worden, zodat hij met zijn nieuwe reflexen en ideeën juist zal handelen. Dit is terug te zien in *Strike!* een film van Eisenstein die handelt rond een staking en daarmee het conflict tussen de arbeiders en de kapitalisten neerzet. Alles wordt uit de kast getrokken om van de arbeiders helden te maken en de kapitalisten als slechte mensen neer te zetten. Beeldende metaforen, *cross-cutting* en transformerende motieven worden gebruikt om het conflict ook op emotioneel niveau te communiceren aan de kijker, zodat het nieuwe idee uiteindelijk een nieuwe reflex wordt in dienst van de revolutie.

Er valt echter wel het één en ander af dingen op de manier waarop Eisenstein de dialectische termen en ideeën gebruikt. Hij ziet overal tegenstellingen en conflicten. Ook daar waar het maar zeer de vraag is of de kijker ze ook zal zien of ervaren. Zoals we in de filosofie zagen, is dat in het algemeen een valkuil die de dialectiek met zich mee torst. We kunnen het zien als en waar we het willen zien. Andere kritiek is dat Eisenstein de klassieke conditionering als een belangrijke factor voor de werking van zijn montage-ideeën gebruikt. Hij spreekt regelmatig over reflexen en de fysiologische processen die onze emoties zijn. In zijn tijd en omgeving was zo'n reductionistisch materialistisch wereldbeeld het meest voor de hand liggende. Met de kennis die we op dit moment hebben van de psychologie van de emoties en conditionering, is de voorspelbaarheid van de kijkerreactie minder groot. Mensen lijken niet alleen maar automatisch op emoties te reageren, maar er ook bewust mee te kunnen omgaan in de context van een langere termijn. Dit neemt niet weg dat de kijker getriggert kan worden door nieuwe ideeën aan bekende stimuli te verbinden. De kijker wordt daardoor getriggert iets te doen.

Afwijzend reageren, of nadenken over de betekenis die zo'n nieuwe verbinding kan creëren. Wat dus een belangrijke factor is voor de kijker, is dat er een actieve houding verwacht wordt. Zoals Eisenstein schrijft: "the strenght of montage lies in that the emotions and reason of the audience are included in the creative process." (Mitry 1999, p. 157).

Door in meer of mindere mate conventies te gebruiken en die strategisch af te wisselen met het onconventionele, kan de maker de kijker geboeid houden en hem tegelijk aan het denken zetten. De verwachtingen die we hebben zitten diep in ons sensorisch systeem ingebouwd en kunnen dat wat we waarnemen zelfs beïnvloeden. Daardoor kan het afwijken van die verwachtingen ook heel sterk werken. We zien dat filmmakers als Godard en Haneke daar veel gebruik van maken. Ze spelen met conventies en de verwachting van de kijker. Ze doen dingen die daarmee conflicteren. Geluid dat niet lijkt te corresponderen met het beeld, het spiegelen van scènes in een andere context, scènes die achteraf niet zijn wat ze leken te zijn, enzovoort. De kijker wordt steeds wakker geschud doordat er iets gebeurt dat tegengesteld is aan zijn verwachting. In dat conflict kunnen ideeën en associaties ontstaan. De lijn waarop dit spel gespeeld wordt is echter dun en de uitkomst kan van kijker tot kijker verschillen. Het is onder andere afhankelijk van welke reacties en associaties hij heeft aangeleerd, (dus in welk milieu hij is opgegroeid), welke verwachtingen hij heeft in het algemeen en van de film in het bijzonder en in hoeverre hij bereid is een stapje extra te zetten en ook actief verder te denken. Conventies blijven dus belangrijk om een bepaalde richting aan een film te geven. Een film zonder enige conventie is misschien helemaal geen film meer. Godard dekt zich wat dat betreft alvast in, hij noemt zijn werk een poging tot een film.

De belangrijkste overkoepelende factor in zo'n film is niet een protagonist, maar het thema. Films die dialectische kenmerken hebben zoals tot nu toe beschreven, zijn vaak een soort essays van de regisseur. De regisseurs die hier genoemd zijn zien zichzelf ook (letterlijk) als essayisten. Ze willen vragen stellen, onderzoeken, statements maken. Ze zien cinema dan ook als een taal of zoals Mitry al een expressiemiddel met als extensie taal. De stap van expressiemiddel naar een vorm die eigenschappen van een taal krijgt wordt gemaakt in de montage. Door de context krijgen shots betekenissen die ze losstaand nooit gehad zouden hebben. Het shot is bijna nooit een conventie zoals

woorden dat vaak wel zijn. Maar in de combinaties van emoties en associaties die ze oproepen ontstaat wel zinnen. Ze beschrijven de werkelijkheid niet zoals in een roman, maar eerder als in een gedicht. Er is ruimte voor interpretatie, maar als het goed gedaan is komt de kijker dicht bij het gevoel en het idee van de maker.

Ondanks het weinig strikte gebruik van het dialectische concept door Eisenstein en de schrijver van dit stuk, is de notie dat er relatief meer of minder dynamisch contrast tussen shots kan bestaan en het spel met de kijkervaring van de kijker een bruikbare bij het maken en analyseren van films. Het is duidelijk dat er veel inspiratie valt te halen uit het idee van conflict als voortdrijvend principe en als methode om nieuwe ideeën, emoties en concepten op te roepen. Op dezelfde manier kan ook de filmtheorie van Eisenstein een bron van inspiratie zijn. We worden niet verplicht ons aan zijn regels te houden, maar we kunnen ze wel gebruiken waar ze ons helpen om de creatieve stroom te structureren en op een andere manier naar film kijken.

Mijn doel van het toepassen van deze dialectische manier van structureren is om mensen actiever te betrekken bij het geven van betekenis, ze aan het denk te zetten, door ze uit te dagen mede vorm te geven aan het verhaal. De reis van de maker mee te beleven. Daarbij laat ik mijn mening op bepaalde punten wel duidelijk spreken, maar ik heb getracht ook plaats te geven aan ambigüiteit. Want het is mijns inziens een illusie te denken dat we de werkelijkheid kunnen weergeven in een film, of in welk kunstwerk dan ook. We kunnen wel de aard ervan tonen door stukjes van de werkelijkheid te laten zien met een open eind. Door de dialectiek van de werkelijkheid te spiegelen in de film. Theses en antitheses, en syntheses die weer theses worden.

Bronnenlijst

LITERATUUR

- Bordwell, David (1993) *The Cinema of Eisenstein*, Cambridge, Mass., Harvard University Press.
- Bordwell, D. & Thompson, K. (2004) *Film Art: an introduction*, 7th edition, New York, McGraw-Hill
- Brink, Dr. G. v.d. (2000) *Oriëntatie in de filosofie*, Zoetermeer, uitgeverij boekencentrum.
- Buskist, W., Carlson, N.R., Martin, G.N. (2000) *Psychology, the science of behaviour*, European adaptation, Harlow, Pearson Education
- Eisenstein, Sergei (1949) *Film Form: Essays in Film Theory*, edited and translated by Jay Leyda, New York, Harcourt Brace.
- Mises, Ludwig von (1985) *Theory and History 1957 treatise on social and economic evolution*, Auburn: The Mises Institute.
- Mitry, Jean (1999) *The Aesthetics and Psychology of the Cinema*, translated by Christopher King, Indiana University Press
- Smith, Greg M. (2004) Moving Explosions: Metaphors of Emotion in Sergei Eisenstein's Writings, *Quarterly Review of Film and Video*, 21.4, October-November 2004, pp. 303-315 <http://www2.gsu.edu/~jougms/Eisenstein.htm> (mei, 2009)
- Vertov, Dziga (1922) *We. A Version of a Manifesto* in Christie, Ian, Taylor, Richard (1994), *The Film Factory: Russian and Soviet Cinema in Documents, 1896-1939*, London, Routledge

INTERNET

- Frey, Mattias (2003) *Michael Haneke*, <http://archive.sensesofcinema.com/contents/directors/03/haneke.html> (mei, 2009)
- Grøngaard, Peder (2001) *For Ever Godard. Two or three things I know about European and American Cinema*, http://pov.imv.au.dk/Issue_12/section_1/artc5A.html (mei, 2009)
- O'Donoghue, Darragh (2005) *Code inconnu: Récit incomplete de divers voyages*, http://archive.sensesofcinema.com/contents/cteq/05/34/code_inconnu.html (mei, 2009)

-Shaw, Dan (2004) *Sergei Eisenstein*

<http://archive.sensesofcinema.com/contents/directors/04/eisenstein.html> (mei, 2009)

-Spirkin, A. (1983) *Dialectical Materialism*

<http://www.marxists.org/reference/archive/spirkin/works/dialectical-materialism/ch01-s05.html> (mei, 2009)

-Totaro, Donato (2003) *André Bazin Revisited: Part 1, Film Style Theory in its Historical Context*, http://www.horschamp.qc.ca/new_offscreen/bazin_intro.html (juli, 2009)

-Trotsky, Leon (1939) *Het ABC van de materialistische dialectiek*,

<http://www.marxists.org/nederlands/trotsky/1939/1939-12-15.htm> (mei, 2009)

-1, <http://www.nationmaster.com/encyclopedia/Hegelian-dialectic>(mei, 2009)

-2, <http://en.wikipedia.org/wiki/Dialectic> (mei, 2009)

-3, http://en.wikipedia.org/wiki/Dialectical_materialism (mei, 2009)

BEELD

-Eisenstein, S.M. (1925) *Strike!*

-Godard, J.L. (1966) *Two or Three Things I Know About Her*

-Haneke, M. (2000) *Code inconnu: Récit incomplet de divers voyages*

-Voorbeelden montagevormen Eisenstein

http://www.youtube.com/view_play_list?p=F9953E53D9A8241C (augustus, 2009)