CHRIS CRAPS

DE GEHEIMEN VAN DE CINEMA

OVER DE STRUCTUUR EN BETEKENIS VAN NARRATIEVE FILMS

acco

DE GEHEIMEN VAN DE CINEMA

OVER DE STRUCTUUR EN BETEKENIS VAN NARRATIEVE FILMS

Chris Craps

Acco Leuven / Den Haag

Eerste druk: 2014

Gepubliceerd door
Uitgeverij Acco, Blijde Inkomststraat 22, 3000 Leuven, België
E-mail: uitgeverij@acco.be - Website: www.uitgeverijacco.be

Voor Nederland:
Acco Nederland, Westvlietweg 67 F, 2495 AA Den Haag, Nederland
E-mail: info@uitgeverijacco.nl - Website: www.uitgeverijacco.nl

Omslagontwerp: www.frisco-ontwerpbureau.be

©2014 by Acco (Academische Coöperatieve Vennootschap cvba), Leuven (België)
Niets uit deze uitgave mag worden verveelvoudigd en/of openbaar gemaakt door middel van druk, fotokopie, microfilm of op welke andere wijze ook zonder voorafgaande schriftelijke toestemming van de uitgever.
No part of this book may be reproduced in any form, by mimeograph, film or any other means without permission in writing from the publisher.

D/2014/0543/264 NUR 670 ISBN 978-90-334-9784-1

INHOUD

WOORD VOORAF 7

INLEIDING 9

DEEL 1 HET SEQUENCEMODEL 15

Begrippen 17
Hulpmiddelen 19
Campbell 19
Freud 20
De sequence als basis 21
Scènes van een sequence 21
Overgangen 21
Voorbeeld: Robin and Marian 22
De structuur van een scène 25
Voorbeeld: Robin and Marian 26
Sjabloon van het sequencemodel 28
Accordeon 28
Drie-actstructuur-sequencemodel 29
Voorbeeld 1: Arlington Road 34
Voorbeeld 2: Wallace and Gromit: The Wrong Trousers 41

DEEL 2 LINEAIRE STRUCTUUR 45

Gestroomlijnde eenvoud: Jaws 50
Het perfect mathematische model: The Untouchables 58
De ogen van Oedipus: Mission: Impossible 66
De ultieme epic: Lawrence of Arabia 74
Cabaretwestern: Butch Cassidy and the Sundance Kid 85
Sprookjes en vertellen: The Princess Bride 93
Hanekes melodrama: La Pianiste 102
Verschillen en overeenkomsten: Finding Forrester 114
Mars-mannen: Children of Men 124
Ondraaglijke lichtheid: Gravity 136

DEEL 3 NIET-LINEAIRE STRUCTUUR 147

Flashback en tijd: Brief Encounter 151
Flashback en identiteit: Michael Clayton 157
Cinema als ultieme droom: Inception 169
Gefragmenteerde herinneringen: Toto le héros 182
Onderbewustzijn en film noir: Lost Highway 197
Achterwaartse vertelling: Memento 205
Dood in Hollywood: Mulholland Drive 223
Blind vertrouwen: Snake Eyes 239
Huid en identiteit: La piel que habito 251
Zoektocht naar een structuur: Adaptation. 262

DEEL 4 THE MAGNIFICENT SEVEN VAN ... 273

Kevin Reynolds 275
Fatih Akin 277
Agnieszka Holland 279
Gabriel Yared 281
Craig Armstrong 283
François Ozon 285
Walter Salles 287
David Mackenzie 289
D.J. Caruso 290
Joseph Fiennes 292
Erik Van Looy 294
Angel de la Cruz 296
Mel Brooks 297
Buscemi 298
Terry Gilliam 300
Olivier Gourmet 301
Sophie Marceau 303
Alberto Iglesias 305
Bertrand Tavernier 307
Roger Donaldson 308

NAWOORD 311

BIBLIOGRAFIE 315

WOORD VOORAF

"Een goed verhaal", sprak iemand ooit, "begint met een aardbeving en bouwt dan geleidelijk op naar een climax." Een historische quote, die tegelijk amuseert en onomwonden de waarheid vertelt. Want wat is er fijner dan een verhaal dat je meteen bij de keel grijpt en niet meer loslaat? Het antwoord: een verhaal in scenariovorm, verfilmd door de grootheden van de cinema. Een Orson Welles zeg maar, of een Steven Spielberg, of een Quentin Tarantino.

Een goed verhaal bedenken is één zaak. Datzelfde verhaal een verrassende structuur meegeven, of een subtext die je aan het denken zet, is alweer iets anders. En die hele handel omvormen tot een filmklassieker, een onvergetelijke projectie van licht, daar dromen we met z'n allen toch van? Of daar blijven we elke keer de bioscoopzalen voor opzoeken, toch?

Chris Craps doet in dit unieke boek een poging om dit creatieve proces (van summier idee over gelaagd scenario tot fantastische film) te doorgronden, en het straffe is: hij slaagt in zijn opzet! Filmklassiekers die je dóór en dóór denkt te kennen, winnen plots aan betekenis en diepgang, zonder hun amusementswaarde te verliezen. Van *Brief Encounter* tot *Lawrence of Arabia*, van *Jaws* tot *Inception*: je denkt misschien dat je deze films begrijpt, maar Chris leert je er dieper over nadenken, zodat ze nog intenser op je netvlies zullen branden.

Een topprestatie, maar dat ben ik van Chris gewend. Hij is namelijk al jaren de onbetaalde spits van 'The Losers', de filmquizploeg waarvan ik dan weer kapitein ben. 'Waar haalt hij het toch?', denk ik vaak, als hij een aartsmoeilijke vraag over een film beantwoordt en er nog wat gratis weetjes aan toevoegt.

Met dit boek zet hij nog een stap verder: hij blijkt niet alleen alles maar dan ook álles over die films te weten, hij blijkt ze beter te kennen en te begrijpen dan wie ook, inclusief de makers. En hij geeft je zowaar het gevoel dat je zélf filmklassiekers zult kunnen creëren, als je er maar voldoende tijd en energie en vooral structuur voor uittrekt.

Waar haalt hij het toch?

Erik Van Looy

INLEIDING

Waarom een boek over filmanalyse, sequence-analyse en subtext? En waarom een Nederlandstalig boek? Zijn er niet genoeg zulke boeken in omloop, vooral dan op de Engelstalige markt? Wie Border's in Londen binnenloopt, zal een muur vol scenarioboeken en filmanalyses vinden. Beginnende scenaristen en filmfans vinden daar zeker hun gading. Eerst en vooral vind ik dat er nog een andere benadering mogelijk is om de mysteries van knappe filmscripts en -verhalen te doorgronden, en niet alleen voor de ervaren kijker, maar ook voor de geïnteresseerde leek. Een benadering die via research, het detecteren van betekenissleutels en interpretatie een nieuw licht kan werpen op een cinematografisch werk. We kijken nu eenmaal allemaal heel oppervlakkig naar films, waardoor we interessante dingen missen. Het is echt mogelijk, door goed te kijken, om de niet altijd zichtbare kern van een verhaal naar boven te halen of juist de essentiële problemen van een plot bloot te leggen. Deze constructieve deconstructie van narratieve cinema wilde ik doen op de meest pragmatische manier die ook voor een groot publiek enigszins begrijpelijk is. Je zult hier dus geen Aristoteles en Plato aantreffen en ook geen Lacan. Ik gebruik wel een aangepaste methode om de sequencen te lokaliseren op basis van wat mijn Tsjechisch-Amerikaanse mentor Frank Daniel me meer dan dertig jaar geleden bijgebracht heeft. Uiteraard ga ik ook een klein beetje terug naar de klassieke story-doorlichting van mensen zoals Robert McKee, maar ik haal er beperkt de mythologische analyse van Joseph Campbell en soms zelfs de freudiaanse doorlichting bij. Voor een keer mag het doel de middelen heiligen. Alles wat de diepere betekenis van een filmverhaal kan blootleggen is prima. Ons belangrijkste instrument blijft evenwel goed kijken, nadenken en verbanden leggen.

Maar er zijn nog meer redenen voor mij om dit boek te schrijven. Het faillissement van de huidige filmjournalistiek in België en elders schreeuwt om meer boeken die film en audiovisuele verhalen als zevende kunst in ere herstellen. Filminformatie is er genoeg voor wie een beetje zoekt, maar voor diepgaander kijken naar films is er geen plaats meer in de dagelijkse media. Ik wil daarbij geen onderscheid maken tussen commerciële en arthouse cinema. Een knappe film is een knappe film. Soms begrijpen we een audiovisueel werk niet meteen en verwerpen we het om die reden. En soms doen we een film af als onbelangrijk omdat we niet goed gekeken hebben. Een doorlichting maakt je al snel bewust van de ambities en de creativiteit van de cineast om een werk boven de middelmaat te tillen. Uiteraard kan smaak een rol spelen om iets goed of slecht te vinden. Maar in dit boek moet je die eigen smaak even buiten beschouwing laten. Je kunt bepaalde films die hier aan bod komen en waar ik nogal verzot op

ben verwensen om welke reden ook, het gaat er echter om dat je er iets van kunt leren.

Mijn achtergrond als positieve wetenschapper, mijn jarenlange fascinatie voor structuren en systemen en mijn voorliefde voor originele verhalen hebben mij inzicht gegeven in hoe je een filmverhaal op heel uiteenlopende manieren kunt opbouwen. Maar vreemd genoeg, of toch niet zo vreemd, leken al die verhalen, voor zover ze niet als een experiment bedoeld zijn, terug te vallen op de structuur in drie acts. Ook de meest complexe verhalen bleken na deconstructie, een 'eenvoudige' drie-act-structuur te bevatten. Maar de bedenkers van de meer complexe verhalen hadden die gebroken of hadden een niet-lineaire structuur nodig om het juiste effect en het inhoudelijke doel te bereiken. Bernardo Bertolucci, Christopher Nolan, Jaco Van Dormael, Alain Resnais, Quentin Tarantino, Brian De Palma en Guillermo Arriaga zouden gefaald hebben indien ze respectievelijk *Il Conformista*, *Memento*, *Toto le héros*, *L'Année dernière à Marienbad*, *Pulp Fiction*, *Femme Fatale* en *21 Grams* chronologisch of lineair hadden verteld. En Paul Schrader, Henri-Georges Clouzot, David Mamet, Ingmar Bergman zouden hun verhaal voor respectievelijk *Taxi Driver*, *Le Salaire de la Peur*, *The Verdict*, en *Fanny & Alexander* nodeloos ingewikkeld hebben gemaakt indien ze dat vol flashbacks of in een niet-lineaire structuur hadden gestoken. Er duiken echter ook verhalen op die smeken om een gebroken structuur, maar de makers waren duidelijk te bang of te onervaren om iets anders te proberen dan een lineair verhaal. Gebroken structuren worden al snel in het schuifje van de (minder commerciële) arthouse films geduwd. Het enorme succes van *Inception* en *Memento*, beide van Christopher Nolan, bewijst dat het grote publiek meer dan klaar is voor het smaken van de meest grillige structuur. Zelfs televisie durft meer dan vroeger. In immens succesvolle series, zoals *Breaking Bad* of *Damages*, wordt bijvoorbeeld zonder problemen met flashbacks, flashforewards of droomscènes gespeeld. Dit boek moet helpen om te bepalen hoe je een verhaal kunt structureren en welke film in een boeiende of andersom, in een heel vervelende structuur gegoten werd.

Ik wil daarnaast de lezers van dit boek, van de geïnteresseerde filmfan over de beginnende filmmaker tot de gereputeerde scenarist, aanmoedigen om zelf interessante verhalen te bedenken. We hebben zonder enige uitzondering allemaal verhalen in ons, maar vaak kunnen we die niet in de juiste vorm steken. Soms kan een verschuiving van acts zoals in *Il Conformista* van Bernardo Bertolucci en *La piel que habito* van Pedro

Almodóvar de oplossing bieden, soms kun je via een achterwaartse vertelling zoals in *Memento* van Christopher Nolan of *Betrayal* van Harold Pinter een onverwachte spanningsboog scheppen en soms heb je parallelle verhalen nodig zoals in *Syriana* van Stephen Gaghan. Dit boek kan daarbij inzicht geven, door het analyseren van op structureel vlak almaar complexer wordende films. In één adem hoop ik dat zij die het vuur voelen om verhalen te vertellen een grote liefde beginnen te koesteren voor droomfilms zoals *Lost Highway*, *Inception*, *Mulholland Drive* en *Femme Fatale*, omdat ik geloof dat het een weinig ontgonnen, maar immens rijk filmisch universum is.

Wat mag de lezer van dit boek verwachten? Ten eerste wil ik een instrument geven om films te ontleden via een kunstmatig model, gebaseerd op de sequencestructuur (een theorie die de laatste tien jaar wat bekender is geworden). Dit model laat toe inzicht te verwerven in het functioneren van lineaire en niet-lineaire verhaalstructuren. Zodra de structuur zich heeft onthuld, geeft die ook meer een duidelijkere kijk op de diepere betekenis van het verhaal. Die aanpak zal, samen met een onderzoek naar visuele systemen (referenties, visuele sleutels, terugkerende beelden, rekwisieten, decors, kaders, dialogen enzovoort), helpen om de subtext (de min of meer onzichtbare of onderliggende laag van het verhaal) te doorgronden. Uiteraard is het onmogelijk om de twintig films die hier als voorbeelden behandeld worden tot op het bot te analyseren. Zo heb ik het amper over wat de cameraman of de regisseur toevoegt aan de subtext. En over een film zoals *Memento* kun je een boek schrijven. Maar ik geef wel genoeg informatie die de essentie van het werk naar boven brengt.

Ten tweede zal de lezer kennismaken met een reeks films die heel interessant zijn en waarvan ik meteen het bewijs lever dat ze interessant zijn. En ik hoop dat die cinematografische werken, commerciële én arthouse films, na het lezen van dit boek misschien anders bekeken zullen worden. Ik heb gekozen voor films waarmee ik een band heb of die voor mij persoonlijk veel betekenen. Zo ben ik opgegroeid met de Amerikaanse cinema van de jaren zeventig met films als *Jaws*, *Five Easy Pieces*, *The Wind and the Lion*, *One Flew Over the Cuckoo's Nest*, *The Man Who Would Be King* en *The Last Detail*. Dat verklaart waarom de meeste filmvoorbeelden Amerikaanse werken zijn. Die keuze is echter ook handig omdat Amerikaanse films vaak een glasheldere structuur hebben en dus ideaal zijn als voorbeelden. Maar daarnaast heb ik zeker ook gekozen voor films van mijn favoriete regisseurs die ik beschouw als de grootste talenten of vernieuwers van de cinema, met name Brian De Palma en David Lynch.

Het boek bestaat uit vier delen. Het eerste luik bevat een theoretisch gedeelte. In het tweede deel behandel ik films met een lineaire structuur. De voorbeelden evolueren van relatief eenvoudig tot complex. *Jaws* is een perfect werk, maar *Children of Men* gaat een trapje hoger op het vlak van complexiteit en subtext. Het derde deel handelt over niet-lineaire en dus ongewone structuren. Ik begin met *Brief Encounter*, één van de grote Britse films van de jaren veertig, waarin heel interessante dingen worden gedaan met de sequencevolgorde, en evolueer naar het fascinerende *Memento* met zijn achterwaartse vertelling en het hermetisch lijkende *Mulholland Drive* waarin de chronologie overboord wordt gegooid en twee spiegelbeeldverhalen worden verteld. Sommige films heb ik aangevuld met een interview dat ik tijdens mijn loopbaan als journalist met de regisseur, de hoofdacteur of de schrijver heb afgenomen. Een kwestie om aan te tonen dat die mensen ernstig met hun vak bezig zijn. Maar daarnaast verlicht zo'n gesprek een beetje de 'serieux' van de analyses. In het vierde deel laat ik de filmmensen zelf aan het woord over de beste films uit de geschiedenis. Onder de talenten bevinden zich Mel Brooks, Roger Donaldson, François Ozon, Terry Gilliam en Erik Van Looy.

Het zou handig zijn indien je voor je een filmanalyse aansnijdt, de film bekijkt of opnieuw bekijkt. Tenzij die nog vers in je geheugen ligt. Maar zelfs een film zoals *Memento* of *Mulholland Drive* heeft zeker meer dan twee visies nodig. Het laatste wat ik wil doen is het filmplezier bederven, want je mag je verwachten aan een zee van spoilers. Persoonlijk vind ik dat bepaalde films verschillende keren moeten bekeken worden, zoals je ook boeken meerdere keren kunt lezen. De plot zal dan geen verrassingen meer bieden, maar je krijgt wel een ander plezier in de plaats. Je begint meer en meer te zien. En bij enkele hoogst originele films die je in de nabije toekomst zult zien, zul je je zoals Neo in *The Matrix* voelen: je ziet los doorheen het beeld en ontdekt een heel andere wereld. Enjoy!

Ten slotte wil ik nog enkele mensen bedanken die dit boek, dat hopelijk uniek zal zijn, mogelijk hebben gemaakt. Ik dank de immer enthousiaste Elisabeth Torfs van Uitgeverij Acco die van meet af aan geloofde in dit project, de fantastische Jan Flamend die mij de richting naar deze unieke uitgeverij wees, mijn briljante quizmakker, junketmaat en collega-cinefiel Erik Van Looy die mij de eer bewees om dit boek te introduceren, de geniale Frank Daniel zaliger die jaren geleden een nieuwe wereld voor mij opende en mijn geduldige echtgenote Damira die me aanmoedigde en tolereerde dat ik tot in de vroege uurtjes films bekeek of op mijn laptop tokkelde.

DEEL 1

HET SEQUENCEMODEL

BEGRIPPEN

Shot: Een ononderbroken opname. Bijvoorbeeld: een close-up van James Stewart die in *Rear Window* van Alfred Hitchcock zijn buren bespiedt.

Scène: Enkele shots die een dramatisch geheel vormen. Een scène bevat in tegenstelling tot de meeste shots een dramatische afronding (in de analyse aangeduid door een cijfer). In de eerste scène van *The Untouchables* van Brian De Palma praat Al Capone met journalisten terwijl hij zich laat scheren door een barbier. Capone ontkent dat hij een crimineel is. Maar wanneer de barbier een sneetje achterlaat in de kaak van de gangster, zie je aan zijn gezicht dat hij voor zijn leven vreest. Dat is het dramatische hoogtepunt van de scène. Capone rondt de scène af door de barbier gerust te stellen en het geweld in Chicago in de schoenen van iemand anders te schuiven. Die scène bestaat uit slechts enkele shots. Als we dan plots overschakelen naar een buitenopname met rijdende wagens en een melodietje uit de jaren dertig op de achtergrond weten we onmiddellijk dat er een nieuwe scène begonnen is.

Sequence: Enkele scènes die een thematisch geheel vormen. Als shots letters of woorden zijn en scènes zinnen, dan zijn sequencen als hoofdstukken. Maar daarover verder meer. In dit boek hanteer ik de Engelstalige schrijfwijze 'sequence' omdat het volgens mij meer aansluit bij de voorgaande definitie. 'Sekwentie' of 'sequens' associeer ik meer met muziek.

Act: Wanneer een verzameling van sequencen eindigt met een gebeurtenis die een merkelijke verandering teweegbrengt in het hele verhaal of in de queeste van de protagonist om zijn doel te bereiken, kun je spreken van een 'act'. Bij film wordt over het algemeen de drie-actstructuur gehanteerd (ontstaan uit de structuur in vijf acts bij theaterstukken). Bijvoorbeeld: in *Angel Heart* van Alan Parker krijgt Harry Angel (Mickey Rourke) van Lou Cypher (Robert De Niro) de opdracht ene Johnny Favorite te zoeken. Het is pas wanneer Harry voelt dat het een zeer gevaarlijke opdracht is, en toch doorgaat met zijn speurtocht omdat hij 5 000 dollar krijgt van Cypher, dat het verhaal begint. Dat is einde van de eerste act van het verhaal. In de Disney-animatiefilm *Pinocchio* redt Pinocchio zijn vader uit de walvis, maar spoelt hij levenloos aan op het strand. Dat is het diepste dal voor de protagonist en het einde van de tweede act. In *Notting Hill* verbreekt filmster Anna Scott (Julia Roberts) op het einde van de tweede act

haar kersverse relatie met boekenverkoper William (Hugh Grant) omdat de pers voor zijn deur staat. Dat zijn heel eenvoudige voorbeelden, maar soms kan de overgang van een act naar een andere act bijna onopgemerkt gebeuren.

Sequenceshot: Een lang shot met een dramatische afronding. Een shot kan immers zo lang duren als een scène, maar ook zo lang als een sequence. *Touch of Evil* van Orson Welles begint met iemand die een bom onder een wagen plaatst en het shot eindigt een paar straten verder waar je de bom hoort exploderen. Dat is het eerste shot van de film, maar ook de eerste scène en de eerste sequence. Idem dito voor *Gravity* van Alfonso Cuarón. In die prent begint het shot wanneer astronauten Sandra Bullock en George Clooney aan hun spaceshuttle werken en eindigt het na de vernietiging van het ruimtetuig, wanneer Bullock hulpeloos in de ruimte tuimelt.

Inciting Incident: Het incident dat het verhaal in werking zet. Dat kan de beslissing zijn van Marion Crane om een pak geld te stelen in *Psycho*. Maar het kan ook de dood van een geliefde zijn, zoals in *The Accidental Tourist* van Lawrence Kasdan waar het incident al gebeurd is voor de film begint.

Midclimax: Het scharnierpunt dat de film in twee snijdt. Meestal rond de 60ste minuut bij een film van 100 minuten. Het is het moment waarop de protagonist zijn doel net niet heeft bereikt. Hij moet het in de tweede helft van de film opnieuw proberen, maar dan op een andere manier. In het midden van *The Bounty* van Roger Donaldson blijkt het Tahitiaans meisje van Fletcher Christian (Mel Gibson) zwanger te zijn. Als Christian al wilde terugkeren naar Engeland wordt die terugkeer nu helemaal ondermijnd. Christian heeft enkel nog de wreedheid van de tirannieke Bligh (Anthony Hopkins) nodig om een muiterij te organiseren. In *Skyfall* heeft James Bond zijn tegenstander Silva al na een uur gearresteerd, maar dat past helemaal in de opzet van de schurk.

Point of no return: Een gebeurtenis die zorgt dat het leven van de protagonist nooit meer zal zijn zoals vroeger. Hij of zij kan niet meer terug. Wanneer autoverkoper Jerry (William H. Macy) in *Fargo* van Joel en Ethan Coen ontdekt dat zijn schoonvader vermoord werd door de boeven die zijn vrouw ontvoerden en gedood hebben is het voor hem gedaan, ook al zegt hij tegen zijn zoon dat alles in orde is. In *Dead Ringers* van David Cronenberg trekt Bev (Jeremy Irons) ondanks de aanwezigheid van Claire

terug naar zijn tweelingbroer Eli (opnieuw Jeremy Irons), maar je weet dat hun samenzijn alleen maar kan leiden tot hun ondergang.

Crisismoment: De protagonist staat voor een dilemma of zelfs voor het dilemma van zijn leven. In *Marathon Man* ontdekt de Joodse student Babe dat zelfs zijn vriendin bij de nazi's hoort. Hij is op het einde van zijn krachten en heeft geen enkel alternatief meer. Dus besluit hij kracht te putten uit pijn en vernietigt hij zijn medicijn om zijn doorboorde tand te verdoven. In *Rosemary's Baby* krijgt Rosemary haar kind dat de duivel bij haar verwekte voor het eerst te zien. Zal ze het kind accepteren of verwerpen? Ze accepteert het. In *The Bounty* wordt Fletcher Christian onder druk gezet om Bligh te doden, maar Bligh is de beste vriend van Christian. Kan hij Bligh laten leven, wetende dat Bligh hem zal laten opjagen en ophangen? Christian laat Bligh leven, maar zet hem in een sloep.

Catharsis: Letterlijk, de reiniging van de ziel. In eenvoudige taal: de protagonist leert een fundamentele menselijke waarde kennen. In *Marathon Man* is dat bizar genoeg (toch voor een film over Joden en nazi's): "Pijn maakt je sterker." Voor *All the President's Men* is dat: "Wanneer je je als integer journalist als een pitbull blijft vastbijten in je verhaal, kun je in Amerika de waarheid doen zegevieren."

POV-shot: Als de toeschouwer de situatie vanuit het standpunt van het personage bekijkt, spreken we van een point of view-shot. Het personage kan zelf in beeld zijn (objectief POV-shot) of de camera neemt de plaats in van het personage (subjectief POV-shot).

HULPMIDDELEN

CAMPBELL

De verschillende stadia van de held uit het werk van Joseph Campbell, dé specialist in vergelijkende mythologie en auteur van *The Hero with a Thousand Faces*, zijn soms handig om het verhaal te deconstrueren of te analyseren. Ik hanteer de Engelstalige benamingen omdat ze eenvou-

digweg niet bestaan in het Nederlands en ik beperk me tot de meeste essentiële. De held begint het verhaal meestal in de (symbolisch te interpreteren) 'Ordinary World'. Maar dan is er de 'Call to Adventure'. Vaak weigert de held die eerste oproep, de 'Refusal of the Call'. Vervolgens ontmoet hij zijn mentor: 'Meeting the Mentor'. Wanneer de held de 'Special World' is binnengedrongen, heeft hij 'Crossing the Treshold' achter de rug. Gevolgd door de 'Approach of the Inmost Cave' die leidt naar 'The Ordeal' (te vergelijken met de crisis van de held). Daarna krijgt hij een beloning omdat hij zijn angst heeft overwonnen: de 'Reward'. De held gaat terug naar de 'Ordinary World' (The Road Back) en is een veranderd persoon: de 'Resurrection'. Wat hij meebrengt naar die wereld is het 'Elixir'. In *The Godfather* zegt Michael Corleone dat hij niets te maken heeft met de familiezaken (Refusal of the Call). Dan wordt zijn vader neergeschoten (Call to Adventure). Michael blijft bij zijn vader in het ziekenhuis (Crossing the Treshhold), later schiet hij de concurrent van zijn vader, Sollozo, neer (The Ordeal), waardoor zijn vader kan terugkeren (Reward). Maar Michael moet onderduiken en dan begint een nieuw avontuur. Tot hij al de vijanden van de familie uitgeschakeld heeft (Resurrection), zodat zijn mannen hem Don Corleone kunnen noemen (Elixir).

FREUD

Freuds structureel model van de psyche kan handig zijn voor het analyseren van de relatie tussen karakters. Je hebt het ego, het georganiseerde, realistische deel van de psyche, het superego, het moraliserende deel, en de id, het hedonistische, instinctieve deel. In *The Master* van Paul Thomas Anderson is de verdeling heel duidelijk. De dierlijke en impulsieve Freddie Quell (Joaquin Phoenix) vertegenwoordigt de id, de geslepen Lancaster Dodd (Philip Seymour Hoffman) het ego en diens dominante en manipulerende vrouw (Amy Adams) het superego. Die freudiaanse kijk is momenteel bijzonder populair en scenaristen gebruiken die wel degelijk. Nog niet zo heel lang geleden vertelde de Australische regisseur Andrew Dominik, toen hij zijn geweldige *Killing Them Softly* in Cannes voorstelde: "Ik ben een grote fan van (de Sloveense psychoanalyticus) Slavoj Žižek. Hij zegt dat wanneer je drie personages in een film hebt, zoals bij de Marx Brothers, dat ze de drie aspecten van de persoonlijkheid voorstellen: de id, het ego en het superego. Bekijk nu de personages van Scoot McNairy en Brad Pitt in *Killing Them Softly*. Het personage van Scoot is het reële ego, Ben Mendelsohn is zijn hedonistische id en Vincent Curatola alias Amato is zijn autoritaire superego. Het personage van Brad heeft hetzelfde. Hij

is het ego, James Gandolfini is zijn hedonistische kant en Richard Jenkins is de autoriteit voor zijn reële ego. Scoot probeert zijn id te overtuigen om vrede te sluiten met zijn superego, maar hij eindigt als een lijk. Brad stopt echter zijn problematische id in de gevangenis en geeft de stem van zijn autoriteit geen kans om autoritair te zijn. Zo krijgt hij zijn problemen in tegenstelling tot Scoot bijna zeker opgelost. De film adviseert dus om je gezond verstand te gebruiken, je niet blind op plezier te storten, maar jezelf ook niet al te veel te kwellen. En als je dat doet in een darwinistische, koppensnellende maatschappij, overleef je het wel." (grijnst)

DE SEQUENCE ALS BASIS

SCÈNES VAN EEN SEQUENCE

De scènes van een sequence zijn vaak verbonden door hetzelfde decor (de Canada-sequence uit *The Untouchables*; de Franse burcht-sequence in *Robin and Marian*) of door een te bereiken doel van de protagonist (Jack Nicholson die de psychiatrische patiënten wil meenemen naar een gekke vispartij in *One Flew over the Cuckoo's Nest*; de eerste poging om informatie los te krijgen van Deep Throat in *All the President's Men*) of door een centrale scène (de scènes van de martelsequence in *Marathon Man* zijn verbonden door de aanloop tot en de aftermath van die ene scène waarin Dustin Hoffman onder de boor komt van nazi Laurence Olivier; de douchescène-sequence in *Psycho*) of door de aanwezigheid van bepaalde personage die nergens anders samen zijn in de film (de aanrandingssequence in *Deliverance*; de Toots Sweet-scènes in *Angel Heart*). Een sequence zou je kunnen vergelijken met een kort filmpje met een duidelijke evolutie en met op het einde de boodschap 'wordt vervolgd'. Of ook als een hoofdstuk in een boek. Sequence wordt in de analyse aangeduid door SEQ.

OVERGANGEN

Sequencen onderscheiden vergt wat oefening. Soms is het heel duidelijk. In sommige films van bijvoorbeeld Billy Wilder krijg je een fade-in

en de sequence begint. Bij de fade-out weet je dat de sequence voorbij is. Sommige regisseurs maken er een spelletje van om het begin en het einde van een sequence aan te duiden. In *Chinatown* laat Roman Polanksi Jack Nicholson een gordijn naar beneden trekken, waarna de volgende sequence begint. In andere films zorgt een alleenstaand en neutraal shot van het decor voor een overgang van de ene sequence naar de andere. In *Mulholland Drive* gebruikt David Lynch meer dan eens een beeld van het Hollywood Sign als overgang. Nog andere regisseurs proberen naadloos van de ene sequence naar de andere te gaan, zoals Michael Haneke in zijn films. Dan is het een kwestie van goed na te denken hoe de schrijver het verhaal construeerde en wat de scènes met elkaar verbindt. Kijk goed uit naar een gemeenschappelijk decor, een bepaalde groep van personages, een doel, een point of view, een narratieve zijstap, een kleur of een bepaalde benadering. In films die zich bijna uitsluitend in één decor afspelen, zoals *Oleanna* van David Mamet, is het bijna uitsluitend speuren naar een verband tussen verschillende dialoogscènes die onzichtbaar in elkaar overgaan.

VOORBEELD: ROBIN AND MARIAN

Scenario: James Goldman
Regie: Richard Lester
Jaar: 1976
Acteurs: Sean Connery, Audrey Hepburn, Robert Shaw, Nicol Williamson en anderen
Plot: Robin Hood, nu een man van middelbare leeftijd, keert terug van de kruistochten en krijgt het opnieuw aan de stok met de sheriff van Nottingham.
Commentaar: Deze deconstructie van een mythe was destijds geen grote hit, maar het is één van de beste films van Richard Lester, de man achter de Beatles-films, geworden. Hoewel de prent een vrij eenvoudig verhaal vertelt, is het een zeer doordachte en detailrijke speurtocht naar het menselijke in de mythe van een onverwoestbare held.

Laten we de eerste act van deze film, die een half uur duurt, bestuderen. We proberen de scènes zo beknopt mogelijk te beschrijven. Maak je geen zorgen wanneer het moeilijk is om scènes uit elkaar te houden. Het is geen exacte wetenschap.

STRUCTUUR

1. Shot van enkele appels.
2. Ridders, onder wie Robin Hood, bekogelen de belegerde burcht ergens in Frankrijk.
3. Koning Richard Lionheart arriveert en beveelt Robin de vernietiging van de burcht. Robin weigert en wordt gearresteerd. Richard krijgt een pijl in de hals.
4. Richard tracht de pijl te verwijderen terwijl hij nadenkt over de muiterij van Robin.
5. Robin tracht uit zijn cel te ontsnappen.
6. Robin komt bij de stervende Richard. Die laat zijn vroegere vriend dan toch vrijuit gaan.
7. De begrafenis van Richard. Robin keert terug naar Engeland.
8. Robin en Little John galopperen door de groene velden van Engeland.
9. Ze zien Tuck en Will terug.
10. Verbroedering met Tuck en Will bij een kampvuur.
11. Introductie van de sheriff van Nottingham.
12. De sheriff trekt naar de abdij waar Marian leeft. Robin ook.
13. Aan de abdij: Robin arriveert, ontmoet Marian, die niets van hem wil weten. Dan komt de sheriff aan.
14. Robin beschermt Marian en een nieuw conflict begint tussen Robin en de sheriff.

We merken twee grote delen in die eerste act. Die delen zijn van elkaar gescheiden door kleur, decor, muziek en inhoud. Het eerste deel speelt in een dor landschap. Na 19 minuten bevinden we ons plots in een groen decor. In het eerste deel is de muziek somber en monotoon. Na 19 minuten begint plots het melodieuze en romantische thema. Inhoudelijk is dit eerste deel verbonden door een zanderig en onvruchtbaar decor in Frankrijk, koning Richard, de mislukte kruistochten en het innemen van de burcht. Alle scènes volgen elkaar logisch op. Omdat Robin weigert de burcht te bestormen, laat Richard Robin en Little John opsluiten en wil hij hen later ter dood laten veroordelen. Het tweede deel is verbonden door de ontmoeting met alle oude bekenden. We botsen achtereenvolgens op Will, Tuck, de sheriff en Marian. Het Inciting Incident van de hoofdplot is de dood van Richard, uitgesplitst in de pijl en de sterfscène. Zonder de pijl was er geen verhaal of was Robin waarschijnlijk geëxecuteerd. Er is wel een tweede Inciting Incident, maar dat is de love story, een nevenplot van de film. Dat is uiteraard het moment dat Robin Marian voor het eerst terugziet. De climax van die eerste sequence is het laatste moment van

helderheid van Richard waardoor Robin en Little John naar Engeland kunnen. In de tweede sequence is de ontmoeting tussen Robin en Marian het begin van de love story. Een nieuw conflict met de sheriff vormt de start van de tweede act. Dat is de climax van de tweede sequence en eerste act. Wanneer we de sequencen benoemen, wordt het schema ongeveer als volgt:

SEQ 1: ROBIN VERSUS DE PSYCHOPATHISCHE KONING RICHARD (19 MINUTEN)

1. Shot van enkele appels.
2. Ridders, onder wie Robin Hood, bekogelen de belegerde burcht ergens in Frankrijk.
3. Koning Richard Lionheart arriveert en beveelt Robin de vernietiging van de burcht. Robin weigert en wordt gearresteerd. Richard krijgt een pijl in de hals. (Inciting Incident)
4. Richard tracht de pijl te verwijderen terwijl hij nadenkt over de muiterij van Robin.
5. Robin tracht uit zijn cel te ontsnappen.
6. Robin komt bij de stervende Richard. Die laat zijn vroegere vriend dan toch vrijuit gaan. (Climax SEQ 1)
7. De begrafenis van Richard. Robin keert terug naar Engeland.

SEQ 2: WEERZIEN VAN TUCK, WILL, MARIAN EN DE SHERIFF (17 MINUTEN)

1. Robin en Little John galopperen door de groene velden van Engeland.
2. Ze zien Tuck en Will terug.
3. Verbroedering met Tuck en Will bij een kampvuur.
4. Introductie van de sheriff van Nottingham.
5. De sheriff trekt naar de abdij waar Marian leeft. Robin ook.
6. Aan de abdij: Robin arriveert, ontmoet Marian, die niets van hem wil weten. (Inciting Incident van de love story) Dan komt de sheriff aan. (Climax ACT I)
7. Robin beschermt Marian en een nieuw conflict begint tussen Robin en de sheriff.

ANALYSE

Waarom heeft scenarist James Goldman de eerste act op deze manier geschreven? Eerst en vooral is dit geen klassieke Robin Hood-film. Robin (Sean Connery) is van middelbare leeftijd en heeft al zijn beroemde avonturen al achter de rug. De film moest dus ergens anders beginnen dan in

Sherwood. De film begint in Frankrijk, maar Goldman had een sequence nodig om de gruwel van de kruistochten waaraan Robin deelnam zo snel en duidelijk mogelijk weer te geven. En dus ziet Frankrijk er min of meer uit als een woestijn waarin een psychopathische leider (Richard) zijn mannen dwingt om vrouwen en kinderen te doden voor goud dat later geen goud blijkt te zijn. Je kunt er gemakkelijk uit afleiden dat Robin jarenlang met de dood heeft geleefd en de dood heel normaal vindt. Zelfs zijn vriend Little John lijkt niets om het leven te geven: "If we go, we go." Maar wanneer Richard sterft, opent dat de poort naar Engeland waar het leven (en de liefde) opnieuw kan openbloeien. En dus krijgen we groene velden, romantische muziek en oude vrienden die terugkeren. Dan duikt de sheriff op en die weekt opnieuw iets los in Robin: zijn liefde voor gevechten en zijn drang om de dood uit te dagen, zijn innerlijke conflict dus. De sheriff is essentieel om de hele tweede act op te starten. Zonder de sheriff hoefde Robin Marian niet mee te nemen om in de bossen onder te duiken en waren ze misschien niet eens samen. Tijdens de tweede act zal Robin meer en meer met zijn oude demonen geconfronteerd worden. Maar zijn probleem is dat hij in die tweede act ook opnieuw verliefd wordt op Marian. Robin weet uiteindelijk niet wie hij moet kiezen: Marian of de dood? (Crisis) In de derde act beseft Marian dat. Daarom kiest ze in zijn plaats. Ze vergiftigt hem en zichzelf. (Ordeal) Zo heeft hij beiden. (Reward)

DE STRUCTUUR VAN EEN SCÈNE

Hoewel dit boek vooral over de sequencestructuur handelt, moeten we toch ook even de scène aanraken. Als de sequence ruggengraat aan de film geeft, dan zijn de scènes de wervels. Hoe sterker de wervels, hoe sterker de ruggengraat. En zoals goede sequencen kennen ook goede scènes een degelijke structuur. Uiteraard bestaat hier geen vaststaande formule voor. De manier waarop Steve McQueen scènes brengt in *Hunger* en *Shame* is radicaal anders dan de manier waarop Rainer Werner Fassbinder ze brengt in *Chinesisches Roulette* of Nicolas Roeg in *Bad Timing*, maar al deze cineasten zijn zich wel bewust van structuur en subtext.

VOORBEELD: ROBIN AND MARIAN

We bekijken hier de derde scène, een dialoogscène tussen koning Richard en Robin Hood. Robin Hood heeft zijn pogingen om een burcht (in Frankrijk) in te nemen opgegeven. Dan komt Richard aangereden die koste wat kost zijn oorlogsbuit wil. Je krijgt dus een conflict tussen een soldaat die oorlogsmoe is, maar toch nog moreel besef heeft, en een psychopathische legerleider die geen tegenstand duldt. Tegelijkertijd heb je een gesprek tussen twee oude vrienden die te veel dood en vernieling hebben gezien. Dat conflict tussen Richard en Robin beheerst de scène en eindigt wanneer één van de twee gewonnen heeft. Het is een heel eenvoudige scène, maar duidelijk gestructureerd en met korte dialogen die op subtekstueel vlak heel wat vertellen over de personages, hun status en hun relatie.

STRUCTUUR

Deel I Begin van het gesprek

King: Where's lord Chaluz and my treasure?
Robin: Gone. (Ik zeg liever zo weinig mogelijk.)
King: My treasure? Gone? (Ik begrijp niet wat je zegt.)
Robin: The lord is gone. Your treasure never was. (Ik zal het in een paar woorden uitleggen.)
King: A gold statue, a foot long. I want it. Captain. (Oké, laten we opnieuw beginnen, want misschien ben je een idioot. Ik maak het heel eenvoudig.)
Robin: Yes, my Lord. (Ik hoor wat je zegt.)
King: I ordered you to take this castle. (Je hebt een taak te vervullen. Je bent een soldaat. Dit was een bevel.)
Robin: Yes, my Lord. (Ik hoor wat je zegt, maar ik wil niets meer zeggen, want je luistert toch niet.)

Deel II Communicatiestoring/herhalingen

King: Well, take it. Bring it down and get my statue. (Jij zegt 'ja', maar ik zie geen actie.)
Robin: They surrender, and your statue is a rock. (Oké, je bent mijn vriend. Ik zal daarom geduldig zijn, maar ik zeg je dat actie nutteloos is.)
King: I want it done. (Ik ben de koning en mijn bevelen moeten opgevolgd worden zonder nadenken).

Robin: There is no treasure. (Jij bent mijn vriend en daarom blijf ik zo kalm. Maar meer kan ik echt niet zeggen. Er valt ook niets meer te zeggen.)
King: Do it. (Ik wil dat je het doet, ook al is het zinloos. Jij bent een hond die bevelen moet opvolgen. Mijn antwoord is nog korter dan het vorige.)
Robin: There are no soldiers, just some children and a mad old man. (Oké, ik zal je een echte reden geven: moraal. Ik vecht niet tegen kinderen en bejaarden.)
King: And what's that to me? (Ik ben als koning verheven boven alles en heb dus geen morele bezwaren tegen zo'n actie.)

Deel III Robin vergeet zijn plaats

Robin: Well, it should mean something. (Het is jouw taak om moreel te handelen. Lang geleden was jij een deugdzaam mens.)
King: Is that disapproval, Robin? Am I in the wrong? (Beoordeel jij een koning? Ben jij een deserteur? Vergeet jij je plaats niet?)
Robin: I followed you for years. I fought in the crusades and in France. I'll fight a soldier ... but I won't slaughter children for gold. (Oké, ik zal het een laatste keer uitleggen omdat je mijn vriend bent, maar mijn geduld is ten einde. Ik ben een soldaat, dat klopt. Maar nu heb ik morele bezwaren en die moet je maar accepteren.)
King: I ordered it. I command you. (Bevel is bevel. Jij bent in het leger en we zijn geen vrienden. Ik zal het blijven herhalen tot ik krijg wat ik wil.)
Robin: You do it! You're a bastard, you'll enjoy it. (Vergeet het. Ik heb er genoeg van. Ik ben woest. Ik zal je de wrede waarheid vertellen: je bent een sadist die van slachtingen houdt.)
King: Damn right I'll do it! Mercadier! Arrest those two! I'll have their heads on pikes. I want these walls down. I want every damned head! (Ik ben nu ook woest, want je hebt de koning beledigd. Ik zal je laten zien wie de baas is.)

ANALYSE

Vanaf het moment dat Robin 'yes, my Lord' herhaalt, begint een spel van herhaling omdat de twee niet meer met elkaar kunnen communiceren. Robin wil zijn vriend en koning niet voor het hoofd stoten en Richard heeft meer geduld met Robin omdat ze oude vrienden zijn. Met de snel groeiende communicatieproblemen begint het tweede deel van de scène waarin Robin constant herhaalt wat hij al gezegd heeft en Richard korter van stof wordt. Tot Richard alle morele bezwaren van zich afschuift. Daar

begint het derde deel waarin Robin tevergeefs een beroep doet op zijn jarenlange trouwe dienst en de deugdzame koning die Richard ooit was. De climax van de scène wordt bereikt wanneer Robin zijn geduld verliest en de koning beveelt, beledigt en hem de waarheid vertelt. Tijdens de ontknoping van de scène beveelt Richard Robins arrestatie. In het conflict tussen de twee mannen zijn er verschillende relaties die meespelen: de koning versus de boerenjongen, een commandant versus een soldaat, een immorele sadist versus een mens met morele regels, een vriend versus een vriend, een edelman versus iemand van lage komaf. Interessant is dat later gelijkaardige tegenstellingen opduiken tussen de ongeletterde, maar vogelvrije Robin en de sheriff die heeft leren schrijven en lezen, maar gebonden is aan de idiote gezant van koning John. De scène met Robin en Richard heeft niets meer te maken met de geïdealiseerde relatie tussen Robin Hood en Richard uit *The Adventures of Robin Hood* van Michael Curtiz en *Robin Hood, Prince of Thieves* van Kevin Reynolds. Maar de film van James Goldman en Richard Lester is dan ook in alle scènes – en vooral in deze derde scène – een revisionistische versie van de Robin Hood-legende. De film vertelt immers hoe een klassieke mythe (zoals verteld door Curtiz) met de grond gelijk wordt gemaakt en een nieuwe, maar meer menselijke en tragisch-romantische legende terug wordt opgebouwd.

SJABLOON VAN HET SEQUENCEMODEL

ACCORDEON

Een goed verhaal is nog altijd een klein mirakel, heeft Orson Welles ooit gezegd. Maar dit boek kan wel helpen om sneller tot je doel te komen, ook al zal transpiratie nog altijd de belangrijkste partner zijn van inspiratie. Je moet het voorgestelde model uitaard zeer soepel hanteren. Je moet het bijna als iets levends beschouwen, of als iets dat heel kneedbaar is. Eigenlijk werkt het een beetje als een virtueel accordeon. Soms trek je de balg helemaal open om de juiste vorm te vinden, soms pers je hem helemaal samen, soms ontdubbel je de tongen en soms verplaats je de delen tussen de tongen naar een andere plaats.

Dit model werd in het verleden vooral (bewust en onbewust) toegepast op films van zo'n 100 tot 120 minuten. Maar het is ook valabel voor films van 30, 70, 240 of 3 000 minuten en voor zowel commerciële als arthouse films. Er is in se weinig verschil tussen de structuur van *The Wrong Trousers* van Nick Park, *Zelig* van Woody Allen, *Lawrence of Arabia* en die van de vijf seizoenen van *Breaking Bad*. Wat al die audiovisuele werken gemeen hebben, is dat ze een lineaire structuur hebben en dat ze een drie-actstructuur volgen. Uiteindelijk vallen alle verhalen daarop terug. De zogenaamde niet-lineaire filmverhalen hebben gewoon een andere sequence- of actvolgorde. Jean-Luc Godard had het bij het rechte eind – en ik weet niet of hij wist hoe profetisch hij was toen hij dat zei – toen hij stelde: "Une histoire doit avoir un début, un milieu et une fin, mais pas nécessairement dans cet ordre." Wat volgt, is een sjabloon voor een lineaire film van 120 minuten.

DRIE-ACTSTRUCTUUR-SEQUENCEMODEL

PROLOOG/INTRO (OPTIONEEL)

ACT I (DUURT ONGEVEER 30 MINUTEN)

Sequence 1 (duurt ongeveer 15 minuten): De set-up. Schets van de wereld van het hoofdpersonage. Bevat het Inciting Incident of het incident dat het verhaal doet starten.

Scène 1: Bevat in veel klassieke films het Inciting Incident A.
Bijvoorbeeld: *Jaws*: in scène 1 wordt een meisje verscheurd door een haai; *The Untouchables*: in scène 2 wordt een meisje door een bom opgeblazen.
Scène 2
Scène 3
Scène 4
Scène 5
Scène 6
Scène 7: Bevat meestal de climax van sequence 1; de hoofdpersonages zijn nu voorgesteld en we weten ongeveer waar het verhaal naartoe gaat.

Bijvoorbeeld: In *Robin and Marian* mag Robin Hood Frankrijk – eigenlijk een spiegel voor het Heilig Land – verlaten en naar het groene Engeland reizen. De scheiding van de sequencen gebeurt door een radicale verandering van decor, kleur en muziek.

Sequence 2 (duurt ongeveer 15 minuten): Het leven van het hoofdpersonage komt in een stroomversnelling terecht. Op het einde van de zevende scène gaat het verhaal een zeer specifieke richting uit en die bepaalt de actie van het eigenlijke verhaal, waarin de protagonist resoluut achter zijn doel aangaat of dat juist niet doet (verteld in act II).

Scène 1
Scène 2
Scène 3
Scène 4
Scène 5
Scène 6
Scène 7: Bevat de climax van zowel de tweede sequence als de eerste act. Alle story-elementen zijn nu gegeven. Het eigenlijke verhaal kan beginnen.

Bijvoorbeeld: In *The Untouchables* heeft Elliot Ness al zijn onkreukbaren verzameld en kan hij Al Capone op een meer ernstige manier aanpakken.

ACT II (DUURT ONGEVEER 50 MINUTEN)

Het echte verhaal begint en dat bestaat normaal gezien uit 4 à 5 sequencen. Het aantal sequencen bepaalt het ritme van de film.

Bijvoorbeeld: In de horrorfilm *Rosemary's Baby* heeft regisseur Roman Polanski het aantal sequencen in de tweede act verdubbeld (8). Het verhaal is immers traag en meer sequencen dicteert een sneller ritme.

Sequence 1 (duurt ongeveer 10 minuten)

Scène 1
Scène 2
Scène 3
Scène 4
Scène 5: Bevat climax van SEQ1

Sequence 2 (duurt ongeveer 10 minuten)

Scène 1
Scène 2
Scène 3

Scène 4
Scène 5: Bevat climax van SEQ2

Sequence 3 (duurt ongeveer 10 minuten): Deze sequence vormt vaak de scharniersequence van de film (bij vier sequencen in Act II wordt de tweede sequence de scharniersequence). Deze sequence snijdt de film in twee delen en eindigt op de 60ste minuut. Meestal is de climax van die sequence van die aard dat de film een nog andere richting wordt uitgestuurd. In actiefilms kan de sequence de grote actiescène van de film bevatten.

Bijvoorbeeld:
In *Jaws* ontdekt de sheriff dat hij de haai niet van op het land kan bestrijden. Hij moet met zijn watervrees de zee op.
In *Psycho* bevat die sequence de douchemoord; in *The Untouchables* bevat die sequence de westernachtige actiescène in Canada.

Scène 1
Scène 2
Scène 3
Scène 4
Scène 5: Bevat climax van SEQ 3 en is dus de Midclimax van de film. Het hoofdpersonage heeft bijna gekregen wat hij of zij wil, maar dan toch weer niet. Hij of zij moet opnieuw proberen, maar volgens een andere methode.

Sequence 4 (duurt ongeveer 10 minuten) (begin van de nieuwe aanpak van het hoofdpersonage)

Scène 1
Scène 2
Scène 3
Scène 4
Scène 5: Bevat climax van SEQ 4

Sequence 5 (optioneel) (duurt ongeveer 10 minuten)

Scène 1
Scène 2

Scène 3
Scène 4
Scène 5: Bevat climax van SEQ 5 die ook de climax van Act II is. In heel wat films bevindt zich hier ook het crisismoment of het ultieme dilemma van het hoofdpersonage dat kan leiden tot de Point of no return (het personage kan onmogelijk terug naar de situatie van vroeger). In een film noir is dat vaak het moment waarop de protagonist een moord pleegt. Hij had de keuze om die daad wel of niet te stellen (dilemma). Maar hij koos en zijn leven zal nooit meer zijn zoals het was (Point of no return).

ACT III (DUURT ONGEVEER 20 MINUTEN)

Sequence 1 (optioneel) (duurt ongeveer 10 minuten): Deze sequence is meestal een voorbereiding op de grote en finale filmclimax. In vele actiefilms bevat deze sequence een actiescène waarin de held de boef achtervolgt.

Bijvoorbeeld: In *The Untouchables* breekt een vuurgevecht uit tussen Elliot Ness en de handlangers van Al Capone in het grote treinstation van Chicago.

Scène 1
Scène 2
Scène 3
Scène 4
Scène 5: Bevat climax van SEQ 1

Sequence 2 (duurt ongeveer 10 minuten): Deze sequence bevat de grote en finale filmclimax die tevens de Resolution inhoudt.

Bijvoorbeeld:
In *The Untouchables* wordt Al Capone veroordeeld.
In cowboyfilms zoals *High Noon* duelleert de sheriff met zijn grote tegenstander (s) en wint.
In *Jaws* knalt de sheriff de haai naar de verdoemenis.

Scène 1
Scène 2
Scène 3
Scène 4
Scène 5: Bevat climax van SEQ 2

EPILOOG (OPTIONEEL)

Terugblik of kijk op de situatie die terug in evenwicht is.

HOE MAAK JE EEN ANALYSE?

Bekijk de film één keer heel aandachtig. Bekijk hem opnieuw, maar nu scène per scène. Bij elke scène – bestudeer of er iets dramatisch gebeurt – schrijf je de korte inhoud neer, liefst in één zin. Nummer de scènes. Bekijk het resultaat en probeer nu de scènes thematisch te ordenen en in sequencen te plaatsen. Zodra je de onderverdeling hebt, moet je per sequence en later per act de thematische inhoud zeer beknopt omschrijven. Bij eenvoudige verhalen gaat dat vrij snel. Bij sommige films kun je de 'set pieces' (grote scènes of sequencen in grote producties die tegelijk een hoogtepunt vormen en opgebouwd zijn rond een groot decor of een indrukwekkend actiemoment) er gemakkelijk uithalen en vallen die samen met een sequence. In *Ben-Hur* springt de sequence van het wagenrennen er zo uit en in *The Untouchables* hoef je niet ver te zoeken naar de Canada-, station- en rechtbanksequence.

Bij veel films zul je moeilijkheden ondervinden om een heldere sequence-opbouw te vinden. Dat kan te maken hebben met de houding van de filmmaker die zijn eigen ding wil doen of met de onervarenheid van de scenarist of een bepaalde strategie van de scenarist.
Maar wees maar gerust dat cineasten zoals Federico Fellini, Lars von Trier, Ingmar Bergman, Jean Renoir, John Ford, Andrej Tarkovski, Billy Wilder, Stanley Kubrick, Robert Altman, François Truffaut, Jaco Van Dormael, Quentin Tarantino, Alfonso Cuarón, Christopher Nolan, Zhang Yimou, John Huston, David Lynch, David Lean en Michelangelo Antonioni heel goed weten wat ze willen vertellen en alles perfect structureren. Je kunt zelf de proef op de som nemen en de analyse op al hun films toepassen. Er bestaan echter ook formulefilms. Je ziet alles van mijlenver aankomen en je ziet de sequence-opbouw al terwijl je de film volgt. Alles gebeurt volgens het boekje en er wordt gebruik gemaakt van een massa clichés. Die films hebben geen gelaagdheid waardoor uiteraard alles vlak en ongeïnspireerd overkomt. Maar dat is uiteraard een keuze. Vele toeschouwers vinden het immers ontspannend als alles heel herkenbaar is en vertrouwd overkomt. Er zijn echter ook intelligente formulefilms waarin regisseur, scenarist, cameraman en alle creatieve medewerkers samen, als een zeer efficiënte ploeg, interessante thema's weten binnen te smokkelen in een gestroomlijnde formulestructuur, bijvoorbeeld: *Arlington Road*.

De filmjournalistiek is morsdood. Oppervlakkigheid en willekeur hebben een meer ernstige en gefundeerde kijk op cinema weggevaagd. En dus is een boek dat dieper graaft naar de verborgen structuur en betekenis van narratieve films opportuun. We nemen de cinefiel, de filmstudent, de scenarist en al wie meer wil weten over de opbouw van een mooi filmverhaal mee op een unieke speurtocht. Die tocht wordt almaar complexer en onthullender. De kunstenaars wiens werken we tijdens deze cinefiele *gold rush* trachten te doorgronden, zijn de allerbeste verhalenvertellers: David Lean, David Mamet, Alfonso Cuarón, Tony Gilroy, Christopher Nolan, David Lynch en andere grote filmmakers. We beginnen met films met een zeer lineaire en mathematische structuur ('Jaws', 'The Untouchables') en evolueren naar narratief complexere werken met een niet-lineaire structuur ('Mullholland Dr.', 'Memento').

Zowel de bezielde filmfan als -student zal na het lezen of bestuderen van dit boek met heel andere ogen naar cinema kijken. De lezer kan dit boek als basis gebruiken om in de toekomst de meest interessante films te doorgronden.

CHRIS CRAPS (°1960, Antwerpen) studeerde biologie, afdeling dierkunde, en audiovisuele communicatie aan de Katholieke Universiteit van Leuven en journalistiek in Brussel. Na zijn studies volgde hij scenarioworkshops onder leiding van Frank Daniel en nam hij deel aan de Story-klassen van Robert McKee. Begin jaren negentig legde Chris zich toe op journalistiek. Chris werkte voor Canal +, Radio 2, TV-Ekspres, Het Laatste Nieuws en Metro. Sinds 1994 verzorgt hij de filmpagina's voor Gazet van Antwerpen en Het Belang van Limburg en volgt hij de festivals van Deauville, Berlijn en Cannes. Chris maakte ook naam als scenarist. Samen met Jean-Claude Van Rijckeghem schreef hij de scripts voor de langspeelfilms 'De Bal', 'Science Fiction', 'Meisjes', 'Kruistocht in Spijkerbroek' en 'Koning van Katoren'.

VOORWOORD
DOOR
ERIK VAN LOOY

9 789033 497841