



Bekende en minder bekende filmberoepen. Filmmagie leert je ze kennen dankzij gesprekken met vaklui uit de Vlaamse film. Na producent Antonino Lombardo, scenarist Jean-Claude Van Rijckeghem, bruiteur Philippe Van Leer, scriptgirl Kristel Dotremont, eerste regieassistent Eddy Stevesyns en decorateur Johan Van Essche is het nu de beurt aan monteur Nico Leunen.

Filmberoepen (7)

MONTEUR **NICO LEUNEN**

“Je hebt een vergelijking nodig om montage uit te leggen, omdat het zo onzichtbaar is. Een van mijn favorieten is die van de troubadour. Zijn job is niet het verhaal verzinnen, maar wel het zo goed mogelijk vertellen opdat iedereen aan zijn lippen hangt”. Monteur Nico Leunen, met 26 films, documentaires inclusief, op z'n actief, merkt zelf op hoe vaak hij in beeldspraak spreekt, zelfs tegen een regisseur.

BERT POTVLIEGE – FREDDY SARTOR

FILMMAGIE: Hoe raakte je gepassioneerd door film?

NICO LEUNEN: Als puber zag ik de films waar alle pubers naar keken, zoals *Star Wars* en *The Godfather*, zonder me bewust te zijn dat er een kunstvorm achter zat. Entertainment en liefst goed entertainment. *Ferris Bueller's Day Off* vond ik fantastisch, al wist ik niet waarom. Op de middelbare school had ik een

cinefiele leraar Nederlands-Engels, Dirk Duys. Die man was zo begeistert door cinema; dat sprak me meteen enorm aan. Die heeft me dan via het filmforum in contact gebracht met het blad *Film & Televisie* (vandaag *Filmmagie*) en met films waar ik het bestaan niet eens van af wist. Ik zag *Babettes Feest*, mijn eerste Spike Lee *Do The Right Thing*, Zhang Yimou's *Ju Dou...* Aanvankelijk zou ik talen studeren,

maar dat is geëvolueerd richting film. Puur door de begeestering van één iemand die me heeft aangestoken. Ik ben hem daar eeuwig dankbaar voor.

Waarom koos je voor montage? Vanwaar die specifieke interesse?

LEUNEN: Op de filmschool Sint-Lukas kreeg ik een opleiding experimentele film, waar lessen montage (van Ludo Troch) bij hoorden. Dat bestond uit het klassiek knippen en plakken van pellicule. Ik vond dat magisch, heel tactiel om te doen. Ik begreep het ook. Een andere student die zag dat ik er goed mee overweg kon, vroeg me zijn eindwerk te monteren. Louter om het technische aspect, en nog niet zozeer om het verhaal te structureren. Toen ik de kortfilm deed, merkte ik bij mezelf dat ik het kon. Ik zag onmiddellijk in wat de kracht van montage was. Dat heeft me over de streep getrokken. Misschien kan ik er mijn job van maken, dacht ik. Die kracht is onbeschrijfelijk. Je kan een hele natie doen opveren om tegen een regime op te staan, een zaal vol mensen tot tranen toe bewegen. Ik weet niet of er een filmberoep is waarvoor er meer analogieën bestaan. Ze zijn nuttig aangezien mensen montage vaak niet eens opmerken, alsof het onzichtbaar is. Alles moet gemonteerd worden en toch weten velen niet echt wat het is.

Zijn er grootmeesters uit de filmgeschiedenis zoals een Eisenstein die je hebben geïnspireerd?

LEUNEN: Eisenstein blijft de vader van de montage. Voordien had je Griffith, maar dat beperkte zich veeleer tot het aan elkaar plakken van beelden om een verhaal te vertellen. Eisenstein is de uitvinder van de montagekunst. Hij is niet zozeer een inspiratie, ik heb veel respect voor hem. Geïnspireerd ben ik meer door anderen die erna kwamen, met montage interessante zaken deden en er verder in gingen.

PROFIEL | Nico Leunen | °07/06/1974

Beroep: monteur, filmmaker

Eerste films: THE CUTTING (Peter Missotten & Bram Smeyers), STEVE+SKY (Felix Van Groeningen)

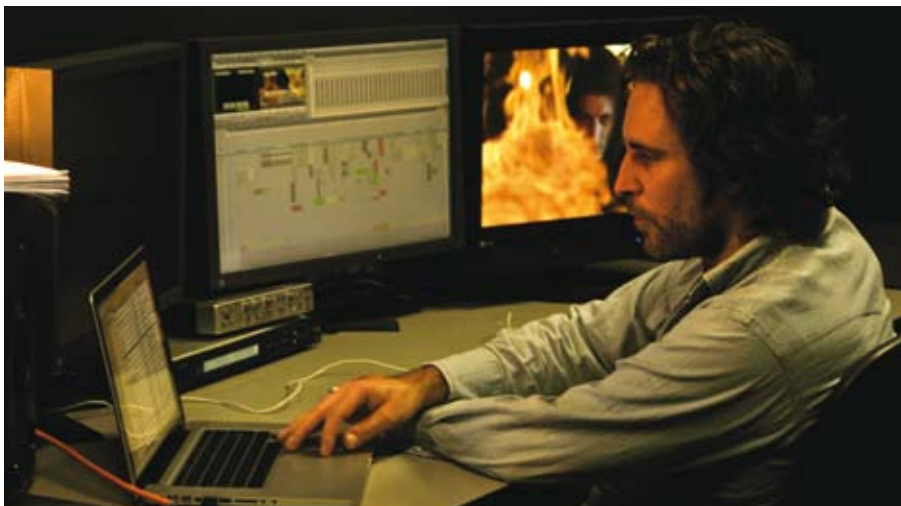
Prijzen: nominatie Cultuurprijzen Film 2007

Favoriete eigen film: EEN ANDER ZIJN GELUK (Fien Troch)

Meest recente films: 22 MEI (Koen Mortier), TURQUAZE (Kadir Balci), PULSAR (Alex Stockman)

Volgende projecten: LENA (Christophe Van Rompaey), L'ENVAHISSEUR (Nicolas Provost)

Favoriete films: GUMMO (Harmony Korine), L'INTRUS (Claire Denis), THE NEW WORLD (Terrence Malick), ROUTE ONE USA (Robert Kramer), UNSPOKEN (Fien Troch), WOODSTOCK (Michael Wadleigh), DARWIN'S NIGHTMARE (Hubert Sauer), ON THE OCCASION OF REMEMBERING THE TURNING GATE (Sang-soo Hong)





EEN ANDER ZIJN GELUK

Wat zijn de verschillende stappen van montage?

LEUNEN: Ik volg niet de manier van werken die iedereen gebruikt. Mijn methode is trouwens geëvolueerd. Het scenario komt de montagekamer niet in. Het materiaal is er, dus wat voor zin heeft het nog om naar die letters te kijken? Vroeger keek ik gewoon naar alle beelden alvorens ik de film in elkaar begon te steken. Dat kon vier weken duren, al naargelang. Nu vraag ik aan mijn assistent om zo snel mogelijk een ruwe versie in elkaar te steken. Of ik doe het zelf, zonder al het materiaal te bekijken en zonder keuzes te maken. Die methode hanteer ik sinds een film of vijf. Ik vind het een fijne manier van werken. Voor een regisseur moet het verschrikkelijk zijn om zijn film zo voor het eerst te zien, maar tot nu toe heeft die er altijd wel iets aan gehad. Ik moet ze er wel telkens van overtuigen, want ze willen altijd een zo goed mogelijke eerste versie zien. En ook al duurt de film dan misschien drie uur en half, toch ga je al onmiddellijk voelen waar in het verhaal dingen niet kloppen of waar er momenten zijn dat het verhaal misschien minder goed werkt. Op de eerste montagedag heb ik dan al een idee waar het naartoe zou moeten gaan. Vroeger duurde het vier of vijf weken voor ik wist wat de film zou worden. Nu heb ik de film gezien, weet ik wat die nodig heeft en pas dan ga ik naar het (overige) materiaal kijken. Zo kijk ik dus gerichter. Ik denk dat het kortst dat ik ooit aan een film monteerde 8 weken was en het langst 6 maand. Maar dat hangt ook af van het beschikbare budget.

Ritme en dynamiek in de montage zijn ook belangrijk?

LEUNEN: Ritme en dynamiek zijn dingen die ik laat ontstaan. Ik vertrek vanuit de nulversie waar alles zijn volledige lengte heeft, vanuit het potentieel van de basisversie. En dan zie ik: daar kunnen we

langer blijven dan nodig is, daar zit alles in, en weet je ook wat je kan wegbeitelen of waar je dynamiek kan leggen... Bij mij komt dat geleidelijk aan. Dynamiek is zeer belangrijk en krijg je alleen maar door tempowissels. Ik heb het nog tegen documaakster Sofie Benoot, die ik begeleid, gezegd. Ze dacht dat ze de film had versneld, maar had nog slechts *steady beats* (boem... boem... boem... boem). Dat maakte dat de totaalervaring van de film veel saaier en langer was dan boemboem... boemboemboem... boem... boem... boem... boemboemboem, een bijna muzikaal gegeven. Wat nuances van dynamiek en ritmiek betreft heeft de regisseur de eindverantwoordelijkheid, maar 't is iets dat je als monteur naar je toe zou moeten trekken.

Heb je een eigen stijl?

LEUNEN: Iemand die me voor het eerst contacteert om mee te werken aan z'n film vertelt me soms dat hij mijn stijl goed vindt. Ik geloof niet dat een monteur een stijl kan hebben, want stijl komt altijd uit het materiaal voort. Ik probeer dan een ander woord te vinden. Voor mij is dat 'een hand'.

Wat zijn de grote valkuilen op het vlak van montage?

LEUNEN: Te veel vanuit het detail werken in plaats vanuit het geheel. Je moet eerst vanuit het geheel werken en pas later op een veel kleiner niveau monteren. Dat heeft ook met ervaring te maken. Een ander probleem is te weinig geduld. Bij mijn eerste films was dat indrukwekkend. Zo van "hoe ga ik dat nu in godsnaam klaar krijgen?". Alleen maar als je geduld hebt, zowel naar de regisseur als naar het materiaal toe. Je kan niet zonder. Klagen over iets dat er niet is, ook een valkuil. Dat weiger ik te doen. Tegen de aard van de film in werken is er ook een. Het gebeurt dat wanneer een film moeilijk loopt, mensen suggesties beginnen doen die tegen de

aard van de film ingaan. Dan kom je altijd bedrogen uit. En een laatste grote valkuil is denken dat het publiek dom is. Ik sta ervan versteld hoe intelligent de gemiddelde kijker is. Vroeger vroeg ik me soms af of de kijker het zou begrijpen. Dat beïnvloedt de montage. En dan komen er distributeurs en producenten kijken die denken dat het publiek het niet zal begrijpen. Dan doe je een visie voor jan modaal en begrijpen ze alles en voelen ze alles aan, zonder dat ze noodzakelijk alles kunnen verklaren.

“Elke regisseur probeer ik ervan te overtuigen dat een film een levend wezen is, een wezen dat ontstaat en groeit”

Beschouw je jezelf als lid van de filmploeg, ook al zit je vaak in je eentje in een montagecel te werken?

LEUNEN: Ik ben niet *part of the team*, maar wel *part of a team*. Uiteraard voel ik me sterk verbonden met de regisseur. Ik heb een soort navelstrengrelatie met de *chef photo*, omdat ik zeer afhankelijk van hem ben. En ik heb een voyeuristische, bijna perverse relatie met de acteurs, omdat ik hen van net voor de actie tot net na de cut leer kennen. Dat betekent niet dat ik van hun team deel uitmaak, wel van een team dat bestaat uit de muzikant, de mixer, de sound designer, het hele postproductieteam – wanneer ik bijvoorbeeld met sounddesigner Michel Schöpping of Senjan Jansen werk vorm ik met hen echt een tandem – en uiteraard de regisseur. Dat zijn toch wel twee verschillende werelden.

Je hebt reeds kunnen samenwerken met interessante cineasten, zoals Peter Brosens & Jessica Woodworth, Fien Troch en Felix Van Groeningen. Hoe verschillend is hun manier van werken?

LEUNEN: Het is een hemel en aarde van verschil, even verschillend als hun persoonlijkheden. Ik heb wel een methode, maar hoe die in de praktijk wordt gebracht is bij elke regisseur anders. Bij Felix is het hard labuur: doen, doen, doen! Hij draait heel veel



STEVE + SKY



materiaal. Dat is echt zwoegen, zweten, beitelen en kneden. Bij Peter & Jessica is dat wat meer zweven op de stroom. Heel anders. Net zoals bij Fien! Dat de films zo verschillen is net één van mijn drijfveren.

Mogen we ALTIPLANO van Brosens & Woodworth omschrijven als ervaringscineema, waarbij sfeer op plot primeert? Is er sprake van meer vrijheid als je gevoelsmatig te werk kan gaan?

LEUNEN: Het is wel degelijk zo dat ze met een aantal beelden naar huis komen die hun betekenis pas krijgen eens ze in de film terecht komen. Maar de montage voelt niet minder vrij aan dan bijvoorbeeld DE HELAASHEID DER DINGEN, waar de vrijheid zit in “Hoe gaan we het verhaal vertellen?”. Als je het scenario van HELAASHEID zou lezen en naast de film zou leggen, of zou zien hoe de film begint met scène zestien en scène één pas na dertig minuten komt, dan merk je een vorm van vrijheid. Weliswaar een andere dan die bij ALTIPLANO, waarvoor Peter & Jessica op mijn lectuur van de beelden vertrouwden en me de vrijheid gaven om een beeld betekenis te geven. Ze begrepen meestal waarom ik een beeld hier of daar plaatste, aangezien ze het potentieel van elk beeld wel inzagen. Bijvoorbeeld zoals het begin van KHADAK. Toen ik het beeld van het vrouwelijke hoofdpersonage zag dat in de lens kijkt, tot twaalf telt en begint te wenen wist ik op slag dat dat het begin van de film zou zijn. Peter & Jessica hadden haar gevraagd aan het mannelijk hoofdpersonage te denken. Toen ze dat deed, is ze spontaan beginnen huilen. Zo en zo alleen moest de film beginnen, vond ik! Peter & Jessica hadden op de set blijkbaar hetzelfde gevoel gehad, maar hadden me niks verteld. Ontdekken dat we er hetzelfde bij voelden was een magisch moment. Zelfs in plotgedreven films ben ik gaan beseffen dat emotie belangrijker dan plot is. Zoals in LINKEROEVER, waarbij ik toch probeerde te vertrekken vanuit een emotionele stroom. Ook DE HELAASHEID is gemonteerd op emotie, niet op plot.

Is ‘kill your darlings’ nog altijd hét motto voor de monteur?

LEUNEN: Wanneer een regisseur zegt dat hij verliefd is op een scène, op zijn *darling*, dan probeer ik te begrijpen waarom. En wanneer een regisseur meent dat het er uit moet, dan ben ik nog wel geneigd even te wachten. Zo was er een muziekstuk waar Koen Mortier, regisseur van 22 MEI, verliefd op was. Ik vond het echt niet goed. Door dat te blijven zeggen begon Koen te formuleren waarom hij het zo goed vond. Uiteindelijk heb ik een plek voor zijn *darling*-muziek gevonden. Het is maar door iets in vraag te stellen dat je ontdekt of het al dan niet de moeite waard is. Ik lok veel uit omdat je door te communiceren kan te weten komen wat voor een filmmaker essentieel is.

Waar komt de idee van ‘emotional grading’ vandaan – waarbij elke scène een andere



TURQUAZE

tint krijgt – en hoe ontwikkelde zich dat tijdens het maakproces van DE HELAASHEID DER DINGEN?

LEUNEN: Dat hangt opnieuw samen met de idee dat emotie belangrijker is dan plot. Een normale film wordt volgens plot *gegradet*; het wordt avond dus het wordt donker. Maar Felix had van in het begin de idee om met zwart-wit en kleur te spelen. Wat die kleur dan moest zijn, wist hij niet. *Seventies? Polaroid look? Gesatureerd? Vandaag kan je in montagesoftware veel doen op vlak van geluid, op het vlak van kleur ook. Je kan presets maken, die op scènes smijten, en kijken wat het geeft. Verkennen dus. Felix vroeg of ik wat dingen wou uitproberen. Dus ik had op gevoel wat zaken veranderd: scènes kouder gemaakt, een *jeans*-look gegeven, geel gefilterd, zwart-wit – puur gevoelsmatig –, hier wat warmer, daar wat vuiler. Na een visie van de film keek ik naar Felix en zei ik iets als “Ik durf het bijna niet zeggen, maar ik vind het superruig”. Ik vond het tof dat elke scène in functie van een gevoel was, zoals je er muziek op zou zetten of klank bij verzinnen. Zo bepaal je ook de kleur in functie van de inhoud van de scène. Met veel dank trouwens aan Peter Bernaers & Veerle Zeelmaekers die de *grading* hebben uitgevoerd... Achteraf hebben we die *emotional grading* ook nog kunnen verklaren alsof je een fotoalbum met herinneringen doorbladert...*

Waarom gebruikte je voor STEVE+SKY een soort gemengde vertelstructuur, waarbij een dialoog zich afspeelt op verschillende plaatsen en tijd?

LEUNEN: Aanvankelijk was het scenario onleesbaar. Alles was zo met elkaar verweven dat ik iets had van “Felix, ik voel wel iets en ik wil het wel doen maar ik vind het heel moeilijk om het te lezen”. *The Limey* en *Out Of Sight* van Steven Soderbergh waren zijn inspiratie en hij wou zo’n dingen uitproberen. Ik gaf hem de raad het scenario te vereenvoudigen zodat iedereen, cast én crew, zou begrijpen waar we zaten. In feite zette hij een stap terug en schreef een scenario dat eenvoudiger was. Wat hij wenste zou-

den we pas tijdens de montage in de praktijk brengen. Zaken waarvan hij dacht “als ik dat gesprek nu eens op twee plaatsen draai, dan zouden we daar iets mee kunnen doen”. Dan zijn we die door elkaar gaan gebruiken, zodat het een *flow* werd. Het was zeer belangrijk voor hem dat het juist aanvoelde. Daarom hebben we er ook zo lang aan gewerkt. In de film klopt het allemaal volgens mij. Je krijgt er geen speld tussen en alle complexiteiten verdienen het er te zijn. De producent had zoiets van “Gasten, amuseer jullie. Als je iets hebt dat je wil laten zien...”. We waren gewoon twee jonge kerels die volop mochten experimenteren en geen verantwoording moesten afleggen. Een erg fijne eerste filmervaring kortom.

Je monteerde EEN ANDER ZIJN GELUK, de eerste langspeelfilm van je vriendin Fien Troch. Haar tweede film, UNSPOKEN, werd dan weer gemonteerd door haar vader Ludo Troch...

LEUNEN: Toen we EEN ANDER ZIJN GELUK maakten, vond ik dat Fien iets unieks had en ik hoopte dat de film goed zou zijn. En het is een zeer goeie film geworden. Die ‘tableaux vivants’-vorm van EEN ANDER ZIJN GELUK, die op het werk van fotografen is gebaseerd, was Fiens idee, van in het begin al. Ze werkt veel meer vanuit *still*-fotografie dan vanuit andere films. Wat ik er zeer dapper aan vind – en dat maakt het wellicht tot de moeilijkste film die ik ooit heb gemonteerd – is dat het een balansoefening tussen plotgedreven en niet-narratieve cinema is. En die balans hebben Fien en ik nauwgezet moeten bewaken, aangezien er in de plot een detectief zit. Ik probeer objectief te zijn... Ik vind haar een uniek talent. Er is geen tweede Fien in België. Ze heeft een oeuvre nodig en ze zal nog films moeten maken voor haar agenda echt komt bovendrijven. Het is mijn lief, en anderzijds ben ik ook een enorme fan van haar. Wij hebben een gevoel voor een gelijkaardige esthetiek. Ik vind haar zo belangrijk dat ik het jammer zou gevonden hebben indien Ludo nooit de kans had gekregen om een film van zijn dochter te monteren. Je zal het maar voorhebben als



vader, dat je schoonzoon ook monteur is. Dan heb je een dochter die goeie films maakt en mag je ze niet monteren (*lacht*). UNSPOKEN is Ludo gegund. Ik heb de film pas op de wereldpremière in Toronto gezien. Onmiddellijk heb ik hem gebeld om hem te feliciteren, want ik vind het echt een meesterwerk, een van de beste dingen die hij ooit heeft gedaan. UNSPOKEN is zo meesterlijk gemonteerd. Er zitten inspirerende dingen in en de montage op zich is zeer relevant. Met EEN ANDER ZIJN GELUK had Fien iets van “mijn lief en mijn vader zijn hier... het zal wel goed komen”. Maar voor UNSPOKEN had ze over montage vooropgezette ideeën. Ze heeft haar vader uitgedaagd, heeft hem uit zijn schelp doen komen. En Ludo heeft zichzelf heruitgevonden.

Je bent ervan overtuigd dat een regisseur en monteur elkaar goed moeten kennen opdat de een weet wat de ander te zeggen heeft en de ander gerust kan zijn dat het goed komt...

LEUNEN: Dat is geen luxe, maar een noodzaak, een *conditio sine qua non*. Dat is eigenlijk mijn hoofdtaak. Een goeie monteur zijn is niet zo moeilijk als je het eng bekijkt: gewoon knippen en aan elkaar plakken is eenvoudig en kan je leren. Het grotere verhaal, de structuur van de film, heeft met aanvoelen en inzicht te maken. Maar laten we genereus zijn en zeggen dat je zelfs dat kan leren. Dan is er nog een ding dat je niet kan leren en dat is psychologisch inzicht, met een regisseur kunnen omgaan. Dat heb je of heb je niet. En dat is de kern van wat een goeie van een andere monteur onderscheidt. Daarom is Ludo Troch zo goed. Hij heeft, psychologisch gezien, een heel andere aanpak dan ik. Veel minder verbaal. Veel meer tactisch, vanuit het materiaal. Bij mij is dat een combinatie van tactisch te werk gaan en het juiste op het juiste moment voorstellen. Ik vind het belangrijk om samen een gedachteparcours af te leggen. Als ik te veel eigen redeneringen opbouw zonder een regisseur daarvan op de hoogte te brengen, zal deze niet kunnen volgen. Als je helemaal moet uitleggen hoe je ergens toe komt, dan is dat tijdverlies. Bij elke regisseur is dat weer anders. Soms is het echt een spel. Een film is zoals de baby van de regisseur. Als je op de eerste dag zegt “Mooie baby, maar twee armen is toch wat te veel. Kom, we halen er een arm af. En die blauwe ogen kunnen beter groen zijn. En we gaan zijn hazenlip nog maken en zijn haren kortknippen”. Dat is te veel in eens. Niet dat je persé gelijk moet krijgen. De regisseur moet zelf aanvoelen wat best is. En dat is iets dat je niet kan leren, denk ik. Zo ben ik al jonge monteuren tegengekomen waarvan ik dacht “ja, ze kunnen het” en dan zie ik ze bezig met een regisseur en zeggen ze: “Sorry, maar uw kind, dat oog moet er af en die voeten ook. Die kin trekt op niks...”. Dan weet je al dat het gedaan is. Die gaat alleen nog reclame kunnen doen.

Ga je tegen een regisseur in wanneer je van mening verschilt?

LEUNEN: Mezelf cijfer ik nooit weg, wel mijn ego. Als je beslissingen neemt in de montage op basis van je ego weet je dat je verkeerd bezig bent, want dan beslis je niet in functie van de film. Ingaan tegen regisseurs? Natuurlijk, al zal ik altijd zeggen dat het voor de film beter is. De regisseur heeft dan wel eindverantwoordelijkheid, maar geen controle over alles. Dingen ontstaan organisch. Je kan intenties en wensen hebben, maar de realiteit neemt soms over, de realiteit van je beelden, van je verhaal. Elke regisseur, als dat nog niet zo is, poog ik ervan te overtuigen dat een film een levend wezen is. Een wezen dat ontstaat en groeit. Zowel de regisseur als ik zouden ten dienste van hetzelfde moeten werken. Zo komt de film los van de maker.

“Het scenario komt de montagekamer niet in, het materiaal is er, dus wat voor zin heeft het nog om naar al die letters te kijken?”

Je maakt zelf ook kortfilms, NOTHING BUT AN ANECDOTE (1998) en AFTERDAY (2009)?

LEUNEN: Ik heb gemerkt dat de meeste goeie monteuren creatieve mensen zijn. De meeste zoeken dan ook een uitlaatklep. Ze spelen muziek, of ze schilderen. Mijn creatieve uitlaatklep is zelf films maken. Als je als creatieve mens te weinig je eigen ding kunt doen, zou het wel eens kunnen dat je na verloop van tijd probeert je eigen films met die van andere te maken, wat niet mag gebeuren. Door zelf te regisseren herinner je jezelf eraan hoe moeilijk het is iets dat je zelf hebt gedraaid weg te laten en hoe zwaar het is trachten neutraal te kijken naar iets dat je zelf hebt verzonnen. Dat is een motivatie. Om een betere monteur te zijn moet ik films maken, denk ik. Als je niet oppast word je zo iemand die de hele tijd aan wal staat. Soms moet je ook eens op een boot springen en zelf kapitein zijn om te leren hoe moeilijk het is om aan het roer te staan... Ik ben een langspeelfilm aan het schrijven en ik weet niet of ik het zou kunnen opbrengen om die zelf te monteren. Als ik een monteur zou moeten kiezen, dan kan dat alleen maar Ludo Troch zijn. Binnen ons film-landschap is hij de beste. Je hebt een machtsverhouding nodig, of minstens een hiërarchische verhouding. Als ik werk met iemand die na mij komt, om het zo oneerbiedig te zeggen, dan ben ik misschien te imposant. Ik heb een imposanter iemand nodig. En door eens een andere manier van werken mee te maken, kan ik er veel leren.

Je omschrijft jezelf als ‘de postproductie coördinator’. Wat houdt dat precies in?

LEUNEN: Eigenlijk is dat een functie die in België tot voor kort niet bestond. Postproductie coördinatoren zijn zij die, na het opnemen van de film, alles in goeie banen leiden. Ze regelen de communicatie tussen alle afdelingen en houden het budget in het oog. Ik vind dat het de verantwoordelijkheid is van de monteur om die centrale figuur te zijn. Het heeft ook weer te maken met Ludo die eigenlijk postproductie coördinator was van alle films die hij ooit heeft gedaan. Al heeft hij nooit de *credit* gekregen. De postproductie coördinator is als een goeie huisvader die vanaf de beeldmontage alles overneemt en in goeie banen leidt. Ik heb het moeilijk met films die ik in een te vroeg stadium moet lossen. Bij bepaalde films doe ik dat voor mijn gezondheid. Maar de films waar ik echt mee begaan ben, die los ik niet voor ze af zijn. Als ik iets heb geleerd van Ludo is het niet zozeer het knippen op zich, maar de attitude van wat montage is.

Gaat de monteur Nico Leunen bij een dvd altijd op zoek naar de director's cut...

LEUNEN: Niet echt. Soms zijn er *deleted scenes* die interessant zijn, maar eigenlijk heeft niemand daar zaken mee. Ik weet dat er mensen zijn die zo voor zichzelf een theoretische opleiding zorgen, voor wie dat dankbaar materiaal is. Ik kan me eveneens inbeelden dat er films zijn waarbij de regisseur met de producent zoveel compromissen moet sluiten, dat het echt wel zin heeft om een *director's cut* te maken. In een studiosysteem terecht komen waarin de producent veel invloed kan uitoefenen, daar kijk ik niet naar uit. Ik trek altijd eerst de kaart van de film, dan de regisseur en dan de producent.

Zijn er regisseurs met wie je graag eens zou samenwerken?

LEUNEN (zonder aarzelen): Claire Denis. Als je haar nummer hebt mag je ze gerust bellen om het haar te zeggen. Zij is de meest tot de verbeelding sprekende, nog levende cineaste. Ik zou graag alle films van haar gemonteerd willen hebben. ✕

INTERVIEW BRUSSEL – 25 MAART 2010



22 MEI