

Het dubbelleven van een begeerde vrouw

SYLVIA KRISTEL OVER HAAR PARIJSE PERIODE IN EEN FILM VAN MANON DE BOER

Twee verschillende monologen, één levensgeschiedenis. Een statement over de onmacht van het woord, of de inscenering van een alternatief portret?

Wat verraaft het verhaal dat iemand over zichzelf vertelt, over diens geheugen en manier van denken? En hoe beïnvloedt dat het beeld dat ontstaat van die persoon? Manon de Boer (afkomstig uit Nederland, werkend in Brussel) creëert al geruime tijd beeldende kunstwerken rond deze dubbele vraagstelling. Video-installaties zoals onder andere *The Monologues* (1997) en *Shift of Attention* (1999) tonen het gelaat van mensen terwijl ze luisteren naar verhalen uit hun leven die ze eerder aan De Boer hebben verteld. Zo combineren ze verschillende portretteringstechnieken, zoals de weergave van de levensgeschiedenis en de afbeelding van het gezicht. In haar film *Sylvia Kristel – Paris* (2003) probeert De Boer nieuwe procédés uit. Ze monteert twee monologen van de Nederlandse actrice over telkens dezelfde periode –haar carrièrestart en de jaren daarna– op beelden die ze zelf draaide in Parijs. De beeltenis zelf van De Boers hoofdpersonage is dus niet zo present als dat in haar vorig werk het geval was. Maar welke implicaties heeft deze aanpak op het portret dat niettemin wordt geschetst van Sylvia Kristel?

De Boers keuze om de film *niet* op te hangen aan de huidige afbeelding van de vrouw op middelbare leeftijd die Sylvia Kristel ondertussen geworden is, is niet zo vreemd. Haar jeugdige looks staan in het collectieve geheugen gegrift, en elke biografie of elk portret dat van haar wordt gemaakt, zal onvermijdelijk samenhangen met hoe de verlichamelijking van Emmanuelle er dertig jaar geleden uitzag. Kristel komt dan ook slechts drie maal kort in beeld: in het begin van de film, tussen de beide monologen door, en op het einde. Ze praat niet, rookt een sigaret, en kijkt nonchalant langs de camera heen, alsof die ondertussen volledig deel uitmaakt van haar natuurlijke omgeving. Parijs is het eigenlijke visuele onderwerp van de film. We krijgen beelden van de stad te zien, die Manon de Boer maakte na de selectie van de klankfragmenten. Impressies van hoe de stad er vandaag uitziet dus, maar dan wel opgenomen op Super-8 film, een nog nauwelijks gebruikte drager die schokkerige, wat onscherpe beelden in pasteltinten oplevert. Het

eerste stadsbeeld dat De Boer toont, is een breed panorama dat een organische wirwar van nauwelijks herkenbare boulevards en pleinen toont. Tegelijkertijd doet Kristel haar verhaal over hoe ze naar de stad van de liefde werd gelokt door een filmproducer, Jacques Charrier, om er enkele *screentests* af te leggen. Over hoe ze meteen verleid werd door het stadsleven, de elegante Pariisennes, de filmbonzen waarmee ze in bed belandde. Net zo vanzelfsprekend als Kristel algemene indrukken en bedenkingen afwisselt met de meest aardse anekdotes, switcht het camerastandpunt en glijdt het beeld, na het minutenlang aangehouden panoptisch gefilmde panorama, in close-up langsheen daken, reusachtige reclameposters voor parfum, en statige gevels. *‘J’étais immédiatement séduite par la ville,’* geeft Kristel toe, en de trillende beelden tonen de stad inderdaad als een broeierig lichaam, traag en zoekend, als om geen enkel opwindend detail te missen. De combinatie van de ouderwets maar charmant ogende stadsvormen die het huidige Parijs

Manon de Boer: ‘In tegenstelling tot mijn vorige videowerken, wilde ik deze keer niet het portret als beeld centraal stellen, maar de herhaling van die twee monologen. Zodat je als toeschouwer wordt ondervraagd naar je eigen geheugen. Niet alleen omdat je hetzelfde verhaal een tweede keer te horen krijgt en gaat vergelijken met de eerste versie, maar ook omdat je vooraf al een beeld hebt van Sylvia Kristel. Of tenminste van die Emmanuelle-figuur. Zelfs als je haar films niet gezien hebt, maar gewoon denkt aan de tijdsgeest waarvan ze deel uitmaakte. Om te vermijden dat ik in haar huidige afbeelding zou blijven steken, moest ik dus wel met andere beelden werken.’

betasten, en de levendig vertelde verhalen over de vrije liefde in de cinemawereld dertig jaar geleden, verhindert dat de opgeroepen tijdsgeest blijft steken in typisch biografische geschiedkundigheid, of geprojecteerd wordt op een huidige situatie. Woord en beeld hangen samen tussen specifieke tijds- en plaatsverwijzingen. Ze verwijzen naar tussenzones, naar niemandsland dat iedereen herkent. Ook de geluidsband speelt een rol in dit effect: het holle geluid met langgerekte, ijle tonen valt nauwelijks op, maar voegt een abstraherende dimensie toe aan verhaal en afbeelding.

Tijdens de montage besliste ik de laatst opgenomen monoloog voor de eerste te monteren. Over het begin van haar carrière vertelde Sylvia de eerste keer heel kort, ze beperkte zich tot de feiten. De tweede keer ging ze meer in op details, praatte ze over bekende mensen die ze ontmoette, dat soort dingen waardoor je wordt gebiologeerd. Het werkte beter om de film te laten beginnen met die versie, omdat je er zo gelijk mee ingetrokken wordt. Het kwam ook goed uit dat Sylvia op het einde van haar eerst opgenomen versie uitgebreid vertelde over haar laatste Parijse periode, die erg triest was. Dat was de meest recente episode waarover ze vertelde, en het was mooi dat die op deze manier effectief op het einde van de film kwam.

Toeschouwers worden op de een of andere manier van hun propos gebracht, omdat de eerste versie van iemands verhaal normaal gezien minder uitgebreid is dan de tweede. In de film is het juist omgekeerd. Er klopt iets niet.

Sylvia heeft een heel onaffe manier van vertellen. Maar dat doen veel mensen. Terwijl je praat over vroeger, probeer je verschillende herinneringen met elkaar te verbinden. Ik heb Sylvia's pogingen in die richting gelaten zoals ze waren, ook al brak ze sommige redeneringen en verhaallijnen plotseling af. Ik heb soms stiltes toegevoegd, omdat ik net meer pauzes en onderbrekingen wilde. Ik vind het mooi dat je als kijker associaties lijkt te missen. Dat je merkt dat niet alles aan elkaar hangt als oorzaak en gevolg.'

De verhaallijn, de stadsbeelden en de *soundscape* zijn elk volgens een op zichzelf staande structuur opgebouwd, bakenen eigen mentale ruimtes af, maar haken toch in elkaar. Zoals al aangewezen vinden narratieve eigenschappen van Kristels monoloog, zoals vertelstandpunt maar ook ritme en snelheid, een creatieve vertaling in de beelden. In tegenstelling tot wat illustraties doen, spelen die beelden een spel met het verhaal, lopen ze erop vooruit, volgen ze, gaan ze ertegen in. Ze maken hun eigen onverwachte sprongen, net zoals Kristel in haar woorden. Meer dan eens wordt een nerveuze *travelling* langsheen gevels of een bomenrij onderbroken door een rustgevend vergezicht omdat de metro van waaruit gefilmd werd, een brug oprijdt en de camera plots de weidse Seine of een dwarsliggende straat registreert. Zoals wanneer Kristel vertelt over haar avontuurtjes met de filmregisseurs Roger Vadim en Claude Chabrol, en over de gevolgen daarvan voor haar relatie met Hugo Claus. Daken flitsen in close-up voorbij, gevels, een onontwarbare boompartij, pijlers van een brug. Kristel geeft toe, na Claus' gezeur daarover, ook nog iets met acteur Ian McShane gehad te hebben, en plots schiet de laatste pijler voorbij en kijk je uit over de Seine. Een visueel rustpunt in een carrousel van slippertjes, op het eerste gezicht in tegenstrijd met de zich opstapelende complicaties. Tegelijk lijkt het plotse vergezicht echter ook te suggereren dat Kristel haar escapades en relationele moeilijkheden misschien niet als een dol-draaiende mallemolen ervaarde, maar vrede vond in haar flirts. Hoe het ook zij, de beeldenstroom vertoont overeenkomsten met de manier waarop de verhalen van Sylvia Kristel zelf opgebouwd zijn: zweverig en meeslepend, vol twijfels, onderbroken redeneringen en mogelijke verbanden die ze blijkbaar ter plekke legt terwijl ze zich herinneringen voor de geest tracht te halen. Soms met merkwaardige kronkels als gevolg, die geen coherent beeld geven (of toch niet wat we

daaronder verstaan als we een portret of biografie van iemand verwachten), maar wel spontaan en ongestuurd verteld zijn.

Sylvia Kristel in *Sylvia Kristel – Paris*: *'Je trouvais ça un très beau monde. Et je voulais vraiment être là, et rester. Et puis j'ai fait une erreur. J'ai commencé à faire la cuisine pour lui. Et puis j'avais mes règles, juste une journée après. Aussi, je faisais des dessins et de la peinture. Il trouvait ça très joli... Bon, il m'aimait bien mais finalement, bon... Je sais pas faire la cuisine, c'est vrai.'*

'Un moment, j'ai fait l'audition pour Emmanuelle, et puis on m'a donné le rôle... Donc (Hugo et moi,) on a voyagé ensemble, et puis on est retourné en France. On a déménagé à ce moment là, je crois à... Et j'étais enceinte après Emmanuelle. J'avais signé un contrat de un, deux, trois films, et je n'étais pas très sûre si j'avais envie de... et... Oui, donc, enceinte, déménagement, et puis je continuais à tourner. C'était bien... très bien.'

Naar oorzaak, gevolg en chronologische verbanden wordt op het ogenblik zelf gezocht en waar mogelijk aangebracht. Zowel door Kristel zelf, bij het vertellen van haar herinneringen, als door de toeschouwer die zich een beeld tracht te vormen van Kristels belevenissen en die in verband brengt met beeld en geluid. Niet door De Boer, want zij liet Kristel maar vertellen en knipte dan wel in de geluidsfragmenten, maar niet opdat het verhaal bevattelijker, duidelijker zou worden. Integendeel, wat de filmmaakster hier toepast lijkt wel een anti-enscenering: temporele en causale verbanden in het verhaal weekt ze los, evenals linken tussen beeld en geluid. Gebiologeerd door de manier waarop het tapijt in elkaar steekt, rafelt ze het uit elkaar tot de draadjes nog wel in een plooi lijken te liggen, maar hun oorspronkelijke verbondenheid verloren hebben.

Er is echter meer aan de hand. De structuur van de film mag dan wel veel zuurstof bieden aan, en zelfs formele overeenkomsten vertonen

'Met George van Dam, een violist van het Ictus Ensemble, had ik aanvankelijk een heel muzikale score gemaakt. Maar wat voor muziek we ook uitprobeerden, ze had een te sterk illustratief effect. Ze bevatte een te zware emotionele lading, die de interpretatie erg stuurde. Toen dachten we aan omgevingsgeluiden, verkeersgeluiden en zo, maar dat klonk dan weer te realistisch. Alsof we probeerden te suggereren dat Sylvia door de stad liep terwijl we de opnames maakten. Ten slotte hebben we een procédé uitgedacht waarbij we tonen opnamen op viool of piano, en we met de computer de aanslagen eraf knipten. Zo hielden we enkel de resonantie over, die we dan hoger en lager konden zetten, of verdubbelen. Hier en daar voegden we wat verkeersgeluiden of vogels aan de klank toe. Nu geeft het een erg ruimtelijk effect dat goed werkt. Het is alsof er behalve Sylvia's woorden en de beelden van Parijs ook een derde ruimte aanwezig is, zonder dat het een realistische ruimte wordt.

Voor mij begon de film pas echt te werken toen we het geluid erop zetten. Dat was het moment waarop ik formeel greep kreeg op de film. Het geluid stimuleert de verbeelding, begint tussen dingen in te hangen. De kijker ontwikkelt een andere relatie tegenover het verhaal en de beelden. Het geluid heeft een dramatisch effect, maar op een andere manier dan muziek.'

met de wat warrige vertellingen van Kristel, maar zoals al gesuggereerd, is de montage van beeld en geluid veel te doordacht om ze af te doen als een ondersteunende imitatie van de ongewone logica van Kristels verhaal. De Boer manipuleert haar media opdat ze hun onafhankelijke karakter zouden bewaren, maar tegelijk ook vormelijk en inhoudelijk met elkaar zouden kloppen. Af en toe last ze bijvoorbeeld, zowel in beeld als gesproken geluid, pauzes in van enkele seconden. Die vormen stiltes tussen Kristels woorden –soms zelfs midden in een redenering– en letterlijke *blanks* tussen de videobeelden. Door de stofjes die zich erop verzameld hebben, worden die blanks heel filmische referenties: ze lijken op de witte aanloopstroken die iedereen kent van de cinema. Het zijn momenten waarop alle aandacht even expliciet op Kristels woorden als op De Boers beelden komt te liggen en het artificiële karakter van het meeslepende relaas over slippertjes, belastingontduiking en depressies ineens extra benadrukt wordt. Bovendien is de nadruk op het filmische aspect (waar de herkenbare drager van de Super-8 film een niet geringe rol in speelt) natuurlijk ook merkbaar in Kristels verhalen over de filmproductiewereld en haar talrijke cinemabezoeken in Parijs. Deze dimensie wordt bovendien nog versterkt door de beelden die De Boer toont van gevels van huidige bioscopen in de stad.

Mogelijk minder bedoeld, maar des te opvallender is een opmerking die Sylvia Kristel zich plots laat ontvallen wanneer ze begint te vertellen over een aanbod dat ze kreeg van Universal Studios en de reis die ze daarvoor maakte naar Amerika: *'Mais... Maintenant, je suis en Los Angeles... How come I'm talking about Los Angeles? De retour à Paris...'* We horen op dat moment ook een tweede vrouwenstem, die lacht. Waarschijnlijk die van De Boer, die aanwezig was bij de geluidsopname en Kristel vooraf had gevraagd het over Parijs te hebben, vermits ze aanvankelijk van plan was ook verhalen over haar leven in andere steden te verzamelen. Het is een onschuldige lapsus die toch maar mooi deel uitmaakt van de film, en op een onverwachte manier even het concept ervan zichtbaar maakt.

'Ik denk niet dat Sylvia erg bewust met haar zelfbeeld bezig is. Als ze interviews geeft aan kranten, komt meestal toch maar tevoorschijn wat de journalisten vooraf zélf van haar vinden. Telkens komt er dan ook een ander beeld tevoorschijn. Ik heb wat het gevoel dat ze mensen gewoon geeft wat ze verwachten. Maar bij mij was dat niet zo, omdat ik haar geen vragen stelde. Ik liet haar gewoon praten.

Het is heel vreemd: de reacties op haar verschijning in de film zijn heel divers. Sommigen vinden Sylvia het slachtoffer van haar naïviteit, anderen zien in haar een symbool voor vrijheid. Een vrouw die de film zag in Marseille (waar *Sylvia Kristel – Paris* de Prix Georges de Beauregard won, JV), noemde haar een soort vrouw dat niet echt aan een bepaald beeld voldoet. Ze is niet geruststellend, ze is ongrijpbaar, je kan ze niet vastpinnen op één enkele rol. Je kan haar lezen als een vrouw die in een machistische samenleving geen plaats vindt, geen standaardrol vervult. Dat vond ik een heel mooie, feministische kijk op haar figuur, en ik heb ook wel dat gevoel over haar. Ze laat zich vaak verleiden, maar wordt ook vaak weer verlaten omdat ze niet de standaardrol van minnares vervult. Ze is ook geen 'moeder', en ook geen 'sterke feministische vrouw', wat eigenlijk ook een heel beperkte rol is. Daar voldoet Sylvia helemaal niet aan. Ze is het gewend dat mensen heel verschillend op haar reageren.

De mensen die ik in mijn werken portretteer, zijn allemaal ongrijpbaar, ook voor zichzelf. Ze controleren het beeld niet dat de buitenwereld van hen heeft. Ik hou van mensen die zich niet met één beeld hebben gemaskerd, waarvan ze dan willen dat anderen het zien.'



Sylvia Kristel – Paris MANON DE BOER

Maar de meest opvallende ingreep is natuurlijk dat Sylvia Kristel halverwege de film, na weer even zelf frontaal in beeld te zijn gekomen, haar verhaal opnieuw van voor af aan begint. Haar eerste vliegreis naar Parijs en de kennismaking met de *beau monde*, de afwijzingen en successen, het glamoureuze leven na *Emmanuelle* en haar liefde voor het schilderen. Net zo improvisatorisch als ze in de eerder gehoorde monoloog anekdotes met elkaar verbond en impressies trachtte te verwoorden, is ze ook in deze tweede vertelling erg *flottant*. Over sommige belevissen gaat Kristel dan ook sneller heen, anderen diept ze veel meer

uit dan in de eerste versie, nog anderen komen in een totaal ander daglicht te staan doordat ze er een verschillende context voor schetst of details vermeldt die we eerder niet gehoord hebben. Zo wijst ze dit keer niet haar wispelturige liefdesleven, maar Claus' schrijfdrang aan als de hoofdreden voor hun scheiding. De variaties en nuanceverschuivingen in het verhaal vinden op gelijkaardige wijze hun weerslag in de beelden: panorama's en stadsgezichten keren terug, maar zijn nu gefilmd vanuit een licht gewijzigd perspectief, *travellings* en *pans* in het stadspark bewegen in de omgekeerde richting.

In het begin van de film, nog voor Kristel voor het eerst in beeld verschijnt, wordt aangekondigd dat deze *'second monologue'* eigenlijk chronologisch vroeger (20/11/2000) werd opgenomen dan



Sylvia Kristel – Paris *MANON DE BOER*

degene die we als eerste in de film hebben te horen gekregen (22/09/2001). Zonder expliciet naar thema's zoals het geheugen of herinnering te verwijzen (integendeel, door steeds rond heel aardse, *soapy* anekdotiek te draaien), manipuleert dit eenvoudige procédé de normale kijkroutine. De herhaling van dit stuk levensverhaal heeft niet enkel een ontdubbelend effect door de geschiedenis op te splitsen in twee versies – ze brengt ook een heel aparte tijdservaring teweeg. Je beseft immers dat deze nieuwe versie eigenlijk eerder ontstaan is dan diegene die je al kent van daarnet. Bij het reconstrueren van het verhaal achter Kristels monoloog spreek je deze keer bijgevolg niet alleen de algemene kennis aan die je op voorhand had van de actrice, maar onvermijdelijk ook de informatie die de zonet beluisterde registratie bood. Terwijl je begrijpt dat dat voor de vertelster net omgekeerd moet geweest zijn: zij had allicht haar eerder vertelde monoloog in het achterhoofd terwijl ze haar herinneringen voor de tweede keer zat te verwoorden.

Op het eerste gezicht lijkt de bedoeling van Manon de Boer met deze film duidelijk. Het gebruik van enkele documentaire conventies (de *off-screen voice*, het levensverhaal van een beroemde actrice als onderwerp, niet-geënceneerd beeldmateriaal) en de bijzonder onconventionele ontduubbeling door de 'omgekeerde herhaling' van de monoloog, suggereert dat een biografie steeds een beperkte interpretatie biedt van een geschiedenis. Wanneer je een levensverhaal reconstrueert door erover te vertellen, mis je telkens minstens één afwijkende versie (en waarschijnlijk ontelbare andere) die op een ander ogenblik zouden kunnen ontstaan met dezelfde herinneringen maar in een andere verwoording.

Dat is echter niets nieuws. Dat identiteit en levensgeschiedenis niet eenduidig zijn, weten we al langer. Dat film en andere media dat vaak toch suggereren, ook. Interessanter wordt het als je het procédé

van de herhaling bekijkt als een variatie op hoe elke monoloog op zich is gemonteerd. Niet met de bedoeling om eenheid te schep-
pen of een redenering rond te maken, maar om zuurstof te bieden aan dwarse gedachten, inconsequenties, gebroken verbindingen. Net zoals een doodlopende gedachte of een ongewild uitstapje naar Los Angeles doelbewust niet is verwijderd uit de montage, heeft ook een volledige tweede versie van de feiten bestaansrecht gekregen. De Boer destilleert haar materiaal niet tot een steekhoudend verhaal, ze creëert ruimte voor de woekeringen en dubbelzinnigheden erin. Met subtiele, weldoordachte technieken (de ritmering van Kristels monoloog, de nauw gerelateerde bewerking van beeld en muziek die hierboven al werd beschreven) belicht ze een betekenisluwen zonder centrum – zonder daarbij te vervallen in drammerige statements over de onmogelijkheid van de biografie, de relativiteit van het geheugen, of over hoe taal tekort schiet om het verleden tot leven te wekken. Daarvoor ontbreekt het deze film aan gezwollen *sérieux*. Daarvoor is hij niet expliciet en hoogdravend genoeg. En vooral, de figuur van Sylvia Kristel lijkt zich al te mooi te lenen voor een dergelijke portrettering. Want dat is deze film wel degelijk: een portret. Een weerkaatsing in een gebarsten spiegel, weliswaar, maar niettemin een afbeelding die Kristel dieper schetst dan een conventionele biografie dat zou doen. Als de maakster geïnteresseerd was geweest in een louter conceptuele boodschap over de onmacht van het medium, of over herinneringen en zelfbeelden die variëren van moment tot moment, had ze immers beter een ander onderwerp gekozen. Iemand

die zich naar de buitenwereld toe eenduidiger profileert. Iemand met een 'eigen gezicht', dat vervolgens maar mooi door De Boers filmisch procédé zou worden opengesplitst en ontmaskerd als een onhoudbare constructie. Toegepast op Sylvia Kristel en de verhalen die zij over zichzelf vertelt, lijkt deze methode alleen maar een heel natuurlijk inzicht te geven. Niet dat we nu een coherent gepresenteerde interpretatie hebben van haar meest turbulente jaren, maar op het einde van de dubbele rit doorheen De Boers weergave, hebben we allicht een glimp opgevangen van de manier waarop Kristel zich toen door het leven liet drijven, en van hoe ze zich die jaren nu herinnert.

Sylvia Kristel: *'J'étais en train de penser, pourquoi est-ce qu'il manque toujours une espèce de profondeur dans mes histoires? C'est toujours légère, comme je marche, un peu flottant. De mec à mec, de film à film. Jamais de ma vie, je donne des commentaires sur l'architecture, par exemple. Ou sur la véritable beauté de Paris, surtout à cause de la lumière, et la réflexion dans l'eau, dans la Seine.'* ●●●

SYLVIA KRISTEL – PARIS

CONCEPT, TEKST- EN BEELDOPNAMES Manon de Boer

MUZIEK George van Dam

MET Sylvia Kristel

PREMIERE 18 september 2003, Galerie Jan Mot (Brussel)