

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 Parijsiennes, 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 stadszichten 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.