

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.'