

Aantekeningen bij L'ARGENT

Céline Linssen

Skript versus film

De hier in het skript van L'ARGENT aangebrachte vierkante haken die de sekwenties aangeven die niet in de film voorkomen, vereisen enige toelichting. Bij het vergelijken van de film op de montagetafel met de tekst van het skript, bleek het een onmogelijke zaak alle verschillen tussen beide aan te geven. Ik heb daarom een keuze moeten maken.

Bij het zien van L'ARGENT waren het de exaktheid, de strengheid van de beelden en geluiden en het ontbreken van enige vorm van psychologie, van enige vorm van verklaring van de gebeurtenissen die mij het meest gefascineerd hebben. Het is vanuit deze fascinatie dat ik film en skript ben gaan vergelijken. De gekozen optiek brengt natuurlijk een zekere willekeur met zich mee; mijn aantekeningen bij het skript van L'ARGENT zijn dan ook niet meer dan een summier richtsnoer voor een eerste vergelijking tussen film en skript.

Een ander punt is dat de vergelijking tussen film en skript een aantal verschilpunten opleverde die zo veelvuldig aanwezig waren, dat ik ze niet iedere keer afzonderlijk heb willen vermelden. In de aantekening onder het notenapparaat bespreek ik deze meer algemene tendensen.

Overigens wil het niet zeggen dat wanneer een sekwentie uit het skript niet in de film voorkomt, deze sekwentie ook niet gedraaid zou zijn (Bresson staat bekend om het vele werk dat hij in de montagekamer verricht); in de film zijn op sommige plaatsen sporen te vinden van niet gebruikt maar wel gedraaid materiaal (zie bijvoorbeeld noot 10). Een andere interessante vergelijking zou dan ook die tussen het ruwe beeld- en geluidsmateriaal en de uiteindelijke film zijn.

1. Deze (mijns inziens prachtige) close-up is helaas en vreemd genoeg niet in de film aanwezig. Het is een van de weinige close-ups uit het script die niet in de film terugkomt. (zie ook de opmerkingen op p. 9)
2. Deze close-up van de rekening wordt in de film vervangen door een close-up van het overhandigen van drie valse bankbiljetten van 500 FF.
3. De tien shots in het restaurant (55-64) zijn in de film tot drie shots teruggebracht: een shot van de dialoog tussen Yvon en de restauranthouder, een close-up van de hand van Yvon die de man bij zijn jas grijpt, en een close-up van het gevolg van deze handeling: een omvergeworpen tafel, met als laatste beweging het langzaam op de grond zakken van het tafelkleed.
4. Door het beeld van de gesloten deur iets langer dan 'normaal' aan te houden, wordt hier de ellips (waarin Yvon zijn vrouw vertelt wat het publiek al weet) tussen 78 en 79 opgevangen. Dit is een strategie die meerdere malen wordt gehanteerd.
5. De monoloog van de rechtbankpresident is in de film uitgebreider en in een meer ambtelijke vorm omgezet.
6. De fotograaf voegt hier in de film aan toe: 'Hier, ga dat kostuum dat je zo graag wilde, maar kopen.' Deze toevoeging maakt het weglaten van shot 68 mogelijk.
7. Door het geluid van 136 al aan het eind van 135 te laten beginnen, wordt hier de ellips tussen beide beelden opgevangen. Ook deze strategie wordt op vele plaatsen in de film gehanteerd.
8. Deze achtervolgingsscène wordt in de film op een schitterende manier getoond: het beeld van een voet op een gaspedaal wordt afgewisseld met het beeld van de linker buitenspiegel. Geen verkeersdrukte, geen handige ontwijkingsm manoeuvres, alleen deze twee beelden.
9. In deze sekwentie (196-202) krijgt Yvon van de rechtbankpresident te horen dat hij – met inachtneming van verzachtende omstandigheden – veroordeeld is tot drie jaar gevangenisstraf en tot betaling van de proceskosten.
10. In de film is noch een luidspreker, noch een televisie aanwezig; in deze scène wordt Yvon door een cipier opgehaald. Wanneer Yvon opstaat om met de cipier mee te lopen, steekt hij een (onvoltooide, zo lezen we in het script) brief in zijn zak, een brief die we hem niet hebben zien schrijven en die verder ook niet meer in de film voorkomt. Waarschijnlijk zijn de voorafgaande, weggefallen shots wel gedraaid.
11. De zeven shots van het bezoek van Elise aan Yvon (233-239) zijn in de film tot twee shots (shot/tegenshot) teruggebracht.
12. Dit is de enige plaats in de film waar twee scènes omgewisseld zijn: na de bezoeksceène in de gevangenis volgt eerst de scène bij het automatisaties betalingsapparaat (264-280), daarna volgt deze briefscène (242-251).
13. Op deze plaats wordt de brief aan Yvon in close-up getoond, zodanig dat

hij leesbaar is voor het bioskooppubliek. De close-up in 247 vervalt.

14. Omdat de voorafgaande dialoog vervalt, wordt deze zin als volgt geïsoleerd: 'Men vreest de dood omdat men van het leven houdt.'

15. De sekwentie van de inbraak (264-280) in het automatische betalingsapparaat is in de film in gekomprimeerde en gewijzigde vorm aanwezig. De ietwat vreemde en flauwe verhaalkonstruktie van de man die – zijn schouders ophalend – wegloopt zonder zich nog om zijn betaalpasje te bekommeren, wordt gewijzigd: uit de geluidsband valt op te maken dat hij in elkaar geslagen wordt en (uit angst) snel in zijn auto wegrijdt. Er blijven maar enkele shots over, het meeste gebeurt daarbuiten of daartussendoor.

16. Deze hele sekwentie (281-288), die in de film niet voorkomt, is wel in de trailer van de film gebruikt. De sekwentie had de film wellicht te abstrakt (of te slapstick-achtig) gemaakt, een abstraktie die in een trailer goed werkt.

17. Deze 'waas van tranen' en het 'wrijven van de ogen' zijn in de film een bijna onmerkbaar handbeweging van de fotograaf over zijn wang.

18. Vóór de maaltijdscène zijn in de film twee shots van de sorteerkamer ingevoegd die een aantal 'retour afzender-brieven' van Yvon aan Elise in beeld brengen.

19. De zes shots van deze ruzie (297-302) zijn in de film tot één instelling teruggebracht, waarin een korte travelling die met de bediende meebeweegt, de kamera bij de rug van Yvon brengt.

20. Deze mededeling, die met de bevestiging van het retour-komen van de brieven van Yvon (de pesterijen van zijn medegevangenen en de ontkenning van Yvon laten dit in het ongewisse) een zekere psychologie inbrengt, kan weggelaten worden, omdat het publiek in de toegevoegde shots (vóór de maaltijdscène) al met eigen ogen gezien heeft dat zijn brieven retour gekomen zijn.

21. Deze lange brief, die de emoties van Elise uitvoerig beschrijft, is in de film vervangen door een kort briefje van Elise zelf: 'We zullen elkaar niet meer zien. Yvon, ik heb besloten m'n leven te veranderen. Elise.'

22. In de film horen we vanuit de cel de mededeling van de schoonmaker. Daarna zien we hem in de verte met een schoonmaakapparaat de gang uitlopen.

23. Ook in deze scène bevindt de kamera zich in de cel van Yvon. We zien duisternis. Wanneer het alarm gaat, verschijnt er een streep licht over (wat we nu herkennen als) de drempel van de deur.

24. Tussen 378 en 379 is een overgangsshot ingevoegd dat een close-up laat zien van het naambord van het hotel. De geluidsband laat het voorbij denderen van een zware vrachtwagen horen.

25. De zes shots (408-413) zijn in de film tot één shot teruggebracht.

26. In de film *zien* we de zus en zwager de trap bestijgen (de trap waarop we hen ook voor de tweede en laatste maal, 481, zien). Bovendien wordt hier nog een close-up ingevoegd van de hand van Yvon die de hond aait.

27. De drie shots 448, 449 en 450 vervallen, samen met de daarbij vermelde dialoog. In plaats daarvan zien we Yvon met een mand gerooide aardappelen binnenkomen.
28. De handelingen die in deze uitgeschreven sekwentie slechts op de geluidsband te horen zouden zijn, worden in de film heel precies in beeld gebracht.
29. In de film lopen de twee politieagenten, uit de bakkerij gekomen, met twee onschuldige stokbroden onder de arm.
30. En het gejam van de hond eindigt abrupt.

Algemene opmerkingen

Over het geheel genomen zijn er een aantal opvallende tendensen in de verschillen tussen film en skript aan te wijzen. Zo is er bijvoorbeeld bij veel scènes een verschil te zien in het aantal shots waarmee de scène wordt opgebouwd. Nu is het niet zo opmerkelijk dat een sekwentie die in het skript onder één shotnummer ondergebracht wordt, in de film meerdere shots laat zien; het gaat hier dan om scènes die van de gebeurtenissen een soort omschrijving geven die nog verschillende en meerdere kamera-instellingen openlaat (zie bijvoorbeeld 49). Opvallender is het, wanneer het omgekeerde plaatsvindt: scènes die in het skript heel uitvoerig shot voor shot uitgeschreven zijn en die in de film tot slechts enkele shots teruggebracht worden (zie bijvoorbeeld 55-64). Hier toont zich een streven naar eenvoud, naar rust, naar een verlenging van de tijd die de toeschouwer gegeven kan worden om de beelden in hun afzonderlijkheid en volledigheid te bekijken, zonder daarbij gestoord te worden door een *schnitt* die weer nieuw 'kijkmateriaal' doet verschijnen, waaronder het vorige shot ondergesneeuwd raakt.

Eenzelfde neiging is te onderkennen bij het gebruik van *travellings*. In het skript wordt op vele plaatsen een travelling aangegeven, waar er in de film sprake is van één of twee bewegingsloze shots: een beginshot waaruit het personage (of het bewegende objekt, of een hand of een voet) verdwijnt en/of een eindshot waarin het personage weer verschijnt (bijvoorbeeld in nr. 35, 40, 91, 206). Geen afleidende kamerabewegingen wanneer statiese shots een rust tot kijken kunnen verschaffen.

Een ander opvallend verschijnsel is het optreden van vele close-ups in de film die in het skript niet vermeld zijn. Close-ups, niet van gezichten, maar van handelingen, van objekten, van handen en voeten. Waar je normaal gesproken in een close-up een gezicht verwacht, word je in L'ARGENT gekonfronteerd met een koffiepote, een voet op een gaspedaal, een hand die hazelnoten van een boom plukt, een bankbiljet van 500 FF. Het invoegen van deze close-ups verlegt de aandacht van de psychologie van de personages naar hun handelingen; het legt de nadruk op de relatie tussen een personage en de objekten die zich in zijn omgeving bevinden (een olietankinstallatie, een pakje sigaretten,

een bijl) en op het systeem dat al deze elementen verbindt, dat aan al deze elementen hun plaats toewijst. (Je zou misschien kunnen zeggen dat het skript een aantal van deze close-ups toch ook aangeeft, namelijk in het geluid: de exakte benoeming van het geluid dat met een gebeurtenis gepaard gaat – klap (nr. 421), het glijden van de schuimspaan (nr. 306) – funktioneert als het ware als een close-up van deze gebeurtenis.)

De direkte tegenhanger hiervan is de eliminatie van de in het skript opgenomen figurantenrollen en psychologische reacties van de personages (nr. 40, 55, 79, 189 enz.): geen kommentaar op de gebeurtenissen, noch van de personages, noch van buitenstaanders, noch vanuit een ‘psychologische setting’ waarin de filmmaker zijn personages neerzet. Wat overblijft zijn handelingen, gebeurtenissen en objecten. En zelfs uit deze handelingen en gebeurtenissen wordt nog al het overvloedige materiaal weggesneden (208-214, 318, 319).

De veranderingen die de film ten opzichte van het skript heeft ondergaan, zijn een nog verdere uitsluiting van psychologische elementen, een nog striktere aandacht voor de handelingen van de personages en een nog scherpere afbakening van de beelden en geluiden. En zo kan het systeem dat al deze elementen verbindt zijn beslissende invloeden doen gelden.