

Rubrieken

Uit gesprekken met medewerkers van Robert Bresson

Als aanvulling enerzijds, als korrektie anderzijds op het in Versus 1/1984 verschenen materiaal over L'ARGENT van Robert Bresson, volgen hieronder delen uit gesprekken die medewerkers van het duitse tijdschrift Filmkritik met de regieassistent en scriptgirl van Bresson voerden. Gesprekken die duidelijk maken hoe het uiterst rigide systeem van de films van Bresson tot stand kan komen: door middel van een volstrekte uitsluiting van het toeval, door middel van een bijna hysterische beheersing van het pro-filmiese materiaal, maakt Bresson het zichzelf mogelijk zijn stempel op ieder personage, op ieder beeld en op iedere beweging te drukken. En zelfs op ieder geluid. Want mocht er in het artikel van Peter Delpout, 'Bij het geluid van L'ARGENT', nog de indruk gewekt zijn dat Bresson genoeg neemt met direct geluid (geluid dat tijdens de beeldopnamen opgenomen wordt), in onderstaande gesprekken blijkt, dat dit directe geluid slechts als model dient voor het door hemzelf, achteraf gekonstrueerde geluid. Een gekonstrueerd geluid (nivo van de techniek) dat desalniettemin funktioneert als direct geluid (nivo van de esthetiek): Bresson maakt gebruik van de esthetische effecten van het directe geluid, maar elimineert de storende technische bijverschijnselen ervan.

Direkt geluid als model, acteurs als model: modellen voor datgene wat 'Bresson, en hij alleen, bepaald en beoogd heeft'. Misschien zou hij zijn films het liefst alleen maken – in ieder geval haalt hij opgelucht adem wanneer hij zijn crew naar huis kan sturen.

C.L.

Thierry Bodin, regieassistent

Het werk van de assistent begint wanneer Bresson ons een lijst geeft met de personages die in de film voorkomen. Wij moeten dus op zoek gaan naar de spelers voor de film. Op de lijst staat de leeftijd van het personage vermeld, zo'n beetje hoe hij of zij eruit moet zien, ongeveer het karakter van het

personage; dan lees je het draaiboek – en dan heb je een bressoniaans oog of je hebt het niet.

Eerst wordt iedereen die in aanmerking zou kunnen komen, bij ons op kantoor uitgenodigd. We maken dan een voorselectie – allereerst moeten we de professionele acteurs die doen alsof ze dat niet zijn, eruit zien te pikken; dat is heel eenvoudig, dat zie je direkt. Betoverende meisjes, die beweren verkoopster in een supermarkt te zijn of sociaal werkster, je gelooft ze voor geen cent.

We maken dan een soort dossier: een foto met aantekeningen die we gemaakt hebben – alle kleine foutjes en onvolkomenheden die we opgemerkt hebben – de leeftijd, het beroep, adres, telefoonnummer. Mylène [van der Mersch, de regieassistente] laat die foto's dan aan Bresson zien; hij zoekt er een paar uit en die vraagt hij bij hem te komen. Hij werkt dan met hen, om hen te leren kennen, aan teksten – dat werk doet hij helemaal alleen met het 'model', zoals Bresson zijn acteurs noemt.

Dan komen de proefopnamen – iets waar de producenten ongelukkigerwijze op staan om te kunnen beslissen of ze geld in de film zullen steken of niet. Soms heeft Bresson al gewerkt met de mensen die naar de proefopnamen komen, soms ook niet. Christian [Patey, de vertolker van Yvon] had hij bijvoorbeeld al gezien en bijna vanaf het begin stond vast dat hij het zou worden, bij Sylvie [van den Elsen, de vertolkster van de kleine vrouw] was dat hetzelfde – maar dat was een rol die heel moeilijk te bezetten was.

Er werden dus proefopnamen gemaakt, dat gaat heel eenvoudig in z'n werk: vaste kamera's, de spelers leren een tekst uit het hoofd, meestal een tekst uit de voorafgaande film, bij L'ARGENT dus teksten uit LE DIABLE PROBABLEMENT, over het algemeen bijzonder moeilijke teksten; er zijn dan mensen die, wanneer je met ze praat, heel goed zijn, maar zodra ze voor de kamera staan en al dat licht op zich krijgen, volstrekt geremd blijken te zijn. Dan moet je een ander zoeken; wanneer iemand begint te stotteren of te trillen of steeds weer z'n tekst vergeet, wat heel vaak voorkomt, dan is dat zwaarwegend; Bresson vindt dat je zoiets niet kunt bijbrengen; ook wanneer iemand zich niet kan bewegen.

Maar het komt ook wel eens voor dat Bresson, ondanks een mislukte proefopname, toch van iemand overtuigd is, dan maakt hij er gewoon nog een – wanneer hij denkt dat diegene gewoon eerst aan de kamera heeft moeten wennen. Bij Sylvie bijvoorbeeld is het de eerste keer heel goed gegaan, de tweede proefopname mislukt en Bresson heeft overwogen een ander te nemen, maar de derde was in orde. Sylvie heeft drie proefopnamen gemaakt.

Goed, de rolbezetting is klaar, dan komt de 'aankleding', dat is heel belangrijk – alle lokaties. Het huis van de kleine vrouw stond al van tevoren vast, Bresson kende die plaats; de fotowinkel was een voorstel van de

art-director Pierre Guffroy, andere lokaties kwamen van de art-director of van mij, ik ben heel veel op zoek geweest, ik heb in m'n eentje zo'n honderd postkantoren afgelopen. Van de straat, waar de bankoverval plaatsvindt, waar Christian in de stilstaande auto zit te wachten, had Bresson een heel precieze voorstelling, het moest deze straat zijn, ze moest licht hellend zijn, en zo is toen de parijse vertegenwoordiging van Agfa-Gevaert de lokatie voor de bankoverval geworden.

Voor de cel zijn we naar een gevangenis gegaan, Bresson, de art-director en ik, en we hebben verschillende cellen bekeken, totdat Bresson zei: dat is 'm. Die cel werd toen in de studio nagebouwd, een beetje groter en met beweegbare wanden, omdat Bresson in de cel niet de instellingen had kunnen maken die hij wilde – hij gebruikt namelijk altijd een 50 mm lens. Alle scènes op de gang zijn daadwerkelijk in een gevangenis gedraaid, de spreekkamer was weer studio; Bresson is met de art-director naar de hoofdgevangenis gegaan, om de atmosfeer, de hele gang van zaken en ook het geluidsdekor te leren kennen, en hij is er een tweede keer met De Santis naar toe gegaan, die wilde het licht in de reële situatie bekijken; De Santis is ook iemand die heel, heel precies werkt.

Wat betreft de echt officiële zaken, de rechtszitting bijvoorbeeld, of alles in de gevangenis, voor al die dingen waren er adviseurs: hoe de gevangenen lopen, hoe ze geboeid zijn, hoe ze uit de arrestantenwagen komen en hun bagage aannemen, hoe de politie zich bij de bankoverval opstelt – we hebben foto's laten komen en bij een speciale eenheid van de politie nadere informaties gevraagd – hoe ze hun revolvers vasthouden, wat voor formulieren bij een interne gevangenisangelegenheid ingevuld worden, hoe de in- en uitgaande post in de gevangenis verdeeld en gecensureerd wordt; hoe je stookolie uit een tankwagen aftapt. En voor de scène met de hond, aan het eind – de hond die van lijk naar lijk loopt, waardoor pas duidelijk wordt dat Yvon ze allemaal omgebracht heeft – voor die scène was er een hondentrainer. Hij had zijn hond afgericht en was er ook bij tijdens de opnamen, omdat de hond natuurlijk alleen hem gehoorzaamde.

Bresson is niet iemand die zijn werk licht opvat. Wat hij bedoelt wanneer hij zegt dat hij op de set alles opnieuw uitvindt en improviserend werkt, is dat hij geheel en al vergeet wat film is ... bij film wordt er weliswaar in een team gewerkt, maar het is de film van de regisseur; je zou je immers ook niet kunnen indenken dat een kunstenaar de handelaar die hem van linnen voorziet, verzoekt een stipje voor hem te schilderen, of de verfhandelaar laat komen om iets aan zijn schilderij toe te voegen – ze kunnen dat niet.

De spelers krijgen het draaiboek niet te lezen, of tenminste heel zelden; ik geloof dat hij hun het verhaal van de film in grote trekken vertelt. Als je het draaiboek van L'ARGENT leest – het heeft diezelfde onverbiddelijke gestrengheid die de film heeft. Hij vertelt hun dus min of meer het verhaal,

maar eigenlijk weten ze niets. Ze krijgen het schema voor de volgende dag en hun tekst, één pagina. Die leren ze uit het hoofd, zo vlak mogelijk, echt op een heel droge manier. Hij geeft hun het draaiboek niet, omdat hij niet wil dat ze al van tevoren een voorstelling van een personage maken; op dat moment zijn ze niet meer open; ze zouden een voorstelling van een personage maken en dat zou dan iets zijn wat zij produceren en niet hij, hij wil alleen en in vrijheid zijn beslissingen nemen.

En dan beginnen de eigenlijke opnamen; het licht wordt gemaakt en de posities worden vastgelegd. Bresson heeft een viewfinder, daar kijkt hij doorheen en legt de instelling vast – dat is het moment waarop er misschien zo iets als improvisatie of toeval bestaat; De Santis zoekt uit hoe hij het licht opstelt, en dan wordt de instelling gerepeteerd, dat wil zeggen, Bresson laat de bewegingen en de positieveranderingen repeteren.

Hij geeft de spelers een exakt begin- en eindpunt, een exakt uitgestippelde weg en snelheid, dan bekijkt hij door de kamera wat er gebeurt, dan verandert hij het een en ander of hij verandert gewoon alles, een geheel andere versie, maar dat komt zelden voor. De dialoog wordt hierbij meestal niet uitgesproken. Dan wordt het licht en het kader nog een keer gecontroleerd en de spelers repeteren de tekst nog een keer. Wanneer er sprake is van een kamerabeweging, dan kijkt Bresson meestal zelf door de kamera. En dan wordt de scène ongeveer zo'n dertig keer gedraaid. Tijdens de laatste lichtkontrolle is hij altijd ergens in een hoekje gaan zitten of heeft hij de set verlaten en, ja, ik weet 't niet, hij heeft dan in een kwartiertje de hele film nog eens nagelopen, over de voorafgaande en de komende instelling nagedacht en ze in de totale samenhang van de film ingebouwd.

Wanneer er gedraaid wordt geeft hij aanwijzingen hoe de tekst gesproken dient te worden. Het belangrijke daarbij is niet zozeer de tekst zelf, maar het ritme; de tekst wordt een beetje als muziek behandeld, bijvoorbeeld: een deel van de zin is snel, dan een pauze, dan gaat het langzaam verder en eindigt weer snel, met een toonhoogte die of naar beneden of naar boven gaat of op dezelfde hoogte blijft. Hij kan behoorlijk kwaad worden wanneer hij de indruk heeft dat de mensen dan niet naar hem luisteren. Zeker wanneer het om het dalen of stijgen van de stem gaat, kan hij zich bijzonder opwinden wanneer de spelers het anders zeggen dan hij het hun voorgezegd heeft: 'Jullie luisteren niet naar me, het kan jullie geen moer schelen, zo kan het nooit iets worden.' En hij doet het nog eens en nog eens voor, tot de spelers de exakte zinsmelodie gevonden hebben. Dan, wanneer ook alle bewegingen van de spelers en alle kamerabewegingen hem tevreden hebben gesteld, neemt hij voor de zekerheid nóg een take op, en de instelling is klaar. Soms laat hij ook afwijkingen toe, wanneer dat wat er gebeurd is, hem zelf verrast heeft, maar over het algemeen is het zeer exakt datgene wat hij, en hij alleen, bepaald en beoogd heeft; daarmee moet het heel exakt overeenstemmen.

Zodra een sekwens gedraaid is, wordt ze gemonteerd. En na de rushes wordt altijd een stuk gemonteerde film vertoond, hij stuurt de crew weg en bekijkt de sekwens met de cutter en de assistent. De spelers mogen zelfs de rushes niet zien, nooit; ze zien pas iets van de film wanneer hij helemaal klaar is.

En dan komt de laatste draaidag en iedereen is doodmoe, maar Bresson haalt opgelucht adem, omdat hij zich van al deze mensen kan ontdoen, en hij begint – ook een fascinerende arbeid omdat ze dezelfde precisie en onkonventionaliteit heeft – met de nabewerking; hij maakt een tweede film, dat is de geluidsfilm. Een film die naast de beeldfilm loopt, maar net zo belangrijk is. Er moeten bijvoorbeeld nog ongelooflijk veel losse geluidsopnamen worden gemaakt. In de uiteindelijke film zit geen moment direct geluid, nou ja, misschien vier stukjes. Dat wil zeggen: de gehele tekst wordt nogmaals opgenomen. Dat is een ontzaglijk, maar inspirerend werk: je maakt geluiden, je neemt met hem geluiden op, vier weken lang.

We werken dan met z'n vieren: de geluidsman, zijn assistent, Bresson en ik. Alle auto's bijvoorbeeld die in de film voorkomen, zijn met drie verschillende auto's opgenomen: met die van de geluidsman, met die van Bresson en met een minibus, die ik toen had. We hebben ze in vele verschillende snelheden, op verschillende afstanden en met verschillende geluidsterktes opgenomen, en op het laatst, bij de mixage, is dat weer met wisselende sterktes door elkaar gemixed. Verder werden er nog een aantal vrachtwagens opgenomen, geluidseffekten en geluidssferen, zodat we uiteindelijk meer dan honderd banden met losse geluidsopnamen hadden.

Bij Bresson is dus bijna altijd de gehele dialoog nagesynchroniseerd. In een geluidsstudio laat hij zich vijf, zes maal een sekwens met het direkte geluid voorspelen. Hij heeft een fijn instinkt en een goed geheugen voor geluiden. Dan laat hij de spelers komen en hij zegt hun de tekst een paar keer voor en tikt het ritme met zijn voet op de vloer mee; de speler herhaalt dan zijn zin net zo vaak tot Bresson tevreden is, soms wel tot honderd keer toe. Zo ontstaat in de donkere studio, zonder dat de speler ook maar iets van de film voor zich ziet, de hele dialoog van de film.

Deze hele nabewerking, dat is de afwerking van het huis, zou je kunnen zeggen, nadat bij het draaien de betonpijlers opgetrokken zijn.

Françoise Renberg, script

Het continuïteitsrapport is er in de eerste plaats voor mij, maar tevens geeft het hem [Bresson] de mogelijkheid, nog een tijdje na te kunnen denken. Dat wil zeggen, hij komt 's morgens op de set, en alhoewel alles precies in het draaiboek staat, weet hij dan niets meer – dat klopt, in ieder geval

beweert hij dat, en in z'n gedrag komt dat ook tot uiting. Hij weet niet waar de kamera moet staan, hij weet niet hoe de scène moet aflopen. Het continuïteitsrapport dus – waar stond de kamera bij de voorafgaande instelling, wat was de afstand, wat is er precies gebeurd, welke beweging heeft de speler aan het eind van de instelling gemaakt enzovoort, al dit soort zaken – dat heeft hij nodig om met zijn werk te beginnen. Ook al is het alleen maar – want hij zegt tegelijkertijd dat het niet zo belangrijk is – om tijd te hebben om na te denken. Het is zo'n beetje een gemompel, wat hem in staat stelt te improviseren. En dat zijn zaken die de technici niet altijd begrijpen.

Maar hij kiest de lokaties toch zelf uit, ook met het oog op bepaalde instellingen?

Ja, hij kiest ze zelf uit, maar het draaien is soms zo'n tijdrovende arbeid, dat hij ze niet meer kan zien voordat er daar gedraaid gaat worden. In de fotowinkel bijvoorbeeld kon hij pas op ontdekkingsreis gaan, toen alles al klaar was, toen de muren al geverfd waren en zo, op de draaidag zelf. En daarom is hij heel vaak teleurgesteld. De muren in het huis van de kleine vrouw zijn meerdere malen geverfd, behangen, opnieuw geverfd en opnieuw behangen. Dat was dan de eerste draaidag. Of hij het gewoon niet goed vond, of dat hij nog tijd nodig had om na te denken, weet ik niet.

Geldt zoiets ook voor de spelers?

Ik geloof dat hij wat hen betreft ook soms verrast is; soms is hij teleurgesteld, maar dan is er weer iets wat hem in vervoering brengt; in het begin is hij altijd teleurgesteld, ik zal maar zeggen, in het begin betreurt hij altijd zijn keuze.

Hoe hij zijn spelers uitzoekt, dat heeft iets heel tegenstrijdigs. Hij verascht pleonasmen; daarom passen de spelers vaak niet zo bij hun rol, zoals in gewone films. Ik geloof dat hij bewust personen uitzoekt, die een zekere afstand tot hun rol hebben. Van Christian Patey kun je niet zeggen dat hij werkelijk het gezicht van een stookolieleverancier heeft. En toch komen de personen van Bresson in de loop van de film tot een waarheid in metafysische zin – in die zin dat het meer waar is dan het ware – een waarheid echter die aan geen enkel realisme beantwoordt.

Soms wordt hij dus door zijn spelers teleurgesteld, maar dan weer is hij verrast, soms aangenaam, soms onaangenaam; daarom ook worden er zoveel takes opgenomen – hij zou immers ook de eerste take kunnen nemen, maar dan weet hij het nog niet precies, hij wacht altijd op een soort vonk, op iets dat oplicht in de ogen van de spelende personen; nou ja, *spelen* doen ze eigenlijk niet. Misschien is het ook de vermoeidheid of de uitputting die op het gezicht van de persoon iets laat verschijnen dat intrigerender is dan het, laten we zeggen, natuurlijke.

Wat betreft de vrijheid van de spelers, voor mij is die nihil, die lijkt mij niet te bestaan. Ze hebben soms de indruk dat ze iets gemaakt hebben, maar

daar geloof ik niet aan. Ze hebben iets gemaakt, maar dat is hun gewoon ontglipt, als uit het onbewuste; het is een Freudiaanse arbeid – ik overdrijf, want hij bedrijft niet een soort psychoanalyse – maar het is een Freudiaanse arbeid in die zin dat een kamera gericht wordt op een onschuldige, dat maakt al een onderscheid uit – ze zijn voor de kamera niet zoals in het leven. En verder: de blikrichtingen zijn heel precies voorgeschreven, ze mogen daar geen millimeter van afwijken, een glimlach, mimiek überhaupt, dat is hun verboden – behalve wanneer het uitdrukkelijk verlangd wordt. Soms hadden ze het gevoel dat ze iets gemaakt hadden, iets persoonlijks, iets van henzelf. Sylvie zei een keer na een instelling: 'Hij heeft me geprezen, maar ik heb een beetje komedie gespeeld.' – De instelling is in de film niet terug te vinden.

Hoe ontstaat bij de spelers deze grondhouding: neerwaartse blik, neerhangende armen?

Ik weet niet of deze houding voorgeschreven wordt, in ieder geval is het min of meer de lichaamshouding van monsieur Bresson, overigens van de meeste schilders. Van de andere kant, geloof ik echter, is er bij de personen in de films van Bresson een innerlijk leven, niet alles gebeurt in de uitwisseling van blikken, de blik wordt geweigerd.

Ik weet niet of u dat opgemerkt heeft: de personen kijken vaak naar hun handen of hun voeten. Misschien komt dat voort uit een geslotenheid, hij wil misschien, dat de personen zich van de buitenwereld afsluiten; en dan, op een zeker moment, vindt de blik plaats, en de blik wordt iets heel krachtigs. En dat is het, geloof ik: de blik heeft deze wachttijd nodig voordat hij kan plaatsvinden. In tegenstelling tot de doorsnee films, waar het zoals in het theater gaat: de mensen bekijken elkaar, bekijken de buitenwereld; hier niet. En daarin zie ik een nauwe samenhang tussen Dostojewski en Bresson: er zijn geen personages die simpelweg zo, als volledigheden, op het filmdoek gegeven worden.

Maar dat is mijn interpretatie; Bresson geeft nooit verklaringen, hij zegt gewoon: sla de ogen neer, laat de armen hangen. In de eerste plaats omdat hij zulke dingen niet mooi vindt. Hij vindt het niet mooi wanneer iemand zijn handen in zijn zakken heeft; bovendien drukt dat al iets uit. Wanneer de jonge gymnasiasten vanaf het begin van de film hun handen in hun zakken zouden hebben gehad, dan zouden er al volledige personen gegeven zijn, hun karakter zou gedefinieerd zijn, de personen zouden beschreven zijn. Dat is die weigering een personage geheel en al te beschrijven door de manier waarop hij er uitziet. De persoon is niet alleen maar de aanblik die hij biedt. De persoon ontstaat met het geluid en dat alles, maar hij zal nooit uit uiterlijke tekens ontstaan. Je zult bijvoorbeeld nooit iemand met een snor zien; de gezichten zijn heel vaak ook uitgekozen, omdat ze neutraal, uitdruktingsloos kunnen zijn.

Maar Bresson waardeert ook wat een speler doet, hij is ook steeds weer heel tevreden en zegt: hij is prachtig, wanneer hij plotseling door iets op het filmdoek verrast wordt, ook al heeft de speler niets bijzonders gedaan. Bijvoorbeeld Lucien; hij heeft iets van een jonge bourgeois over zich en hij heeft, terwijl hij als verkoper in de fotowinkel 'verkeerd ingezet' was, de rol iets interessants gegeven. Hij heeft iets onbeschaamds, wat alleen een jonge *fils de famille* kan hebben; eenieder die daadwerkelijk van passende afkomst geweest zou zijn, had deze onbeschaamdheid niet gehad, hij was vinniger of agressiever geweest, en daarmee een mindere; hij had nooit deze onbeschaamdheid in zijn blik gehad, in zijn manier om zich staande te houden. Want hij is een persoon die zijn ogen niet neerslaat – dus er zijn er ook die hun ogen niet neerslaan.

Wanneer je in het draaiboek de scène leest waarin Lucien de prijskaartjes van de fototoestellen verwisseld heeft – en dan komt het fotografechtpaar terug – heb je de indruk dat hij de prijskaartjes nu snel moet verstoppen om z'n bedrog te verbergen. In de film ziet het er echter anders uit: er is niets wat hij snel doet – niemand in de films van Bresson maakt snelle bewegingen – het lijkt een provokatie; hij lijkt zijn chef te willen zeggen: jullie zijn oneerlijk, ik ben oneerlijk, dus we zouden elkaar moeten begrijpen.

Het kan heel goed zijn, dat dat een provokatie is. Op het vlak van het draaiboek is het het idee dat hij zich uit de voeten maakt. Het is het alletwee tegelijk; daarom zei ik dat het een beetje Freudiaans is, het kan een opzettelijke faalhandeling zijn. Dat wil zeggen, bij Bresson is er nooit een psychologie in deskriptieve zin. Alhoewel Lucien dus snel zou moeten handelen, doet hij het toch langzaam; Bresson wil zijn personen niet in een dergelijke gedefinieerde psychologie opsluiten. Dat is weer het Dostojewskiaanse bij hem – wat voor hem heel, heel belangrijk is. Wanneer er een filmauteur is die iets van Dostojewski heeft en geheel en al door hem geïnspireerd is, dan is dat Bresson. De personen zijn niet volledig, ze zijn gedeeld. De hoofdpersoon, die doet toch afschuwelijke dingen, niet? En toch is er van tevoren niets in zijn gezicht of houding, dat dat doet vermoeden. Ik geloof niet dat Bresson de dingen eenvoudig wil voorstellen, ondanks een ogenschijnlijke eenvoud en helderheid van de verhalen; op het vlak van de handeling is het heel simpel. Maar desondanks zijn het heel complexe zaken, ze worden ons niet zomaar gegeven, geleverd; je komt de film uit zonder onmiddellijk een mening te hebben, je bent neergeslagen, in beslag genomen, dit is een film die iemand het spreken ontnemt. Ik, die de film van buiten kende, ben er verdoofd uitgekomen; de dingen gaan zo snel en er zijn noch psychologische, noch sociale verklaringen.

Uit: *Filmkritik* nr. 325/326, jrg. 28, nr. 1/2, 1984. De gesprekken vonden plaats in oktober 1983 Parijs en werden gevoerd door Susanne Röckel, Melanie Walz, Manfred Blank en Harun Farocki. Vertaling: Céline Linssen.