

Jay Plaat

S4173538

Bachelorscriptie

Begeleidster: dr. Natascha Veldhorst

Tweede lezer: dr. Timotheus Vermeulen

Woordenaantal: 8365

Dood bij aankomst

Over mediums specificiteit in Robert Bressons *L'Argent*



Inhoud

1 Inleiding – 3

2 Twee verschillende biljartspelen

Over de verschillen tussen *L'Argent* en *De valse coupon* – 9

3 Tussen de dakpannen

Over de elliptische montage – 14

4 Het non-moment

Over ijle filmlicht – 18

5 Conclusie – 23

Bijlage – 26

Bibliografie – 30

Zelfevaluatie – 33

Goedgekeurde status quaestionis – 34

Commentaar op Carolien Verduijn – 36

Commentaar van Carolien Verduijn – 42

1

Inleiding

Introductie tot Bresson

De films van de Franse regisseur Robert Bresson (1901-1999) hebben een tamelijk obscure plaats in de filmgeschiedenis. Wanneer er over oude meesters wordt gesproken, heeft men het meestal over Federico Fellini, Ingmar Bergman, Akira Kurosawa, Jean-Luc Godard, Alfred Hitchcock, Stanley Kubrick. Soms wordt Michelangelo Antonioni genoemd, heel zelden Andrei Tarkovski. Over Bresson wordt in de regel gezwegen, en de hoofdoorzaak daarvan lijkt te zijn dat hij in zijn films iets doet wat haaks staat op wat de rest doet en dus op wat het publiek gewend is. Toch zegt Godard over hem: 'Bresson is to French film what Dostoevsky is to the Russian novel, what Mozart is to German music.'¹ En Tarkovski schrijft in zijn dagboeken: 'Bresson is a genius. Here I can state it plainly – he is a genius. If he occupies the first place, the next director occupies the tenth. This distance is very depressing.' In de documentaire *Tempo di Viaggio* stelt hij: 'It seems to me that he is the only director in the world who has achieved absolute simplicity in cinema.'²

Radicale eenvoud lijkt Bressons stijl inderdaad te typeren. In zijn films wordt niet geacteerd. Mensen (eenmalige modellen die daarna doorgaans nooit meer in een film verschijnen) zeggen hun tekst op zonder daarbij emoties te tonen. Iemand die soep eet, zit niet lekker soep te eten, maar doet dat als een machine. Expliciet drama is afwezig, want volgens Bresson kon je de toeschouwer enkel raken door suggestie, concentratie, eenheid en ritme.³ Hij pleitte voor een nieuwe stijl: cinematografie, het schrijven met een filmcamera.⁴ Conventionele film was in zijn ogen slechts gefilmd theater en daarom verwerpelijk, want niets is onelegant en ineffectiever dan een kunstvorm die voortdurend leentjebuurt speelt bij een andere; de onherroepelijke dood van beide kunstvormen is het gevolg.⁵ Zijn films worden gekarakteriseerd door een veelvuldig gebruik van elliptische montage, dat wil zeggen dat ze informatie meedelen aan de kijker, zonder dat deze informatie expliciet wordt gegeven. Middels de context of de combinatie van beeld en geluid kan de kijker de inhoud adequaat

¹ Cunneen 2003: 16.

² http://people.ucalgary.ca/~tstronds/nostalgia.com/TheTopics/AT_On.html & Tarkovski & Guerra 1983: *Tempo di Viaggio*

³ Samuels 1970: <http://people.ucalgary.ca/~tstronds/robert-bresson.com/Words/CTSamuels.html>

⁴ Bresson 1977: 2.

⁵ Bresson 1977: 30 & 4.

invullen. Een moord bijvoorbeeld, komt niet expliciet in beeld. In *L'Argent* (1983) stapt een moordenaar een hotel binnen; de shots daarop wast hij zijn handen en kleurt het water rood. Pas later, wanneer hij een bekentenis aflegt, weet de kijker wat er precies is gebeurd. Een conventionele filmmaker zou misschien als volgt te werk gaan. De moord wordt eerst gemotiveerd middels een dialoog. Spanning wordt gecreëerd door de onschuldige hoteliers in een huiselijk tafereel af te beelden. De moordenaar sluipt om het huis. De hoteliers menen iets te horen. De moordenaar verstopt zich. De hoteliers gaan verder met het afruimen van de tafel. De moordenaar positioneert zich bij de deur. Filmmuziek zwelt aan. Hij haalt zijn bijl tevoorschijn. Uiteindelijk bestormt hij in een chaotische en snelle montagesequens het huis en slacht de hoteliers af waarbij er niet zuinig met speciale effecten wordt omgegaan. Niets van dat alles bij Bresson; slechts het binnentreden van het hotel en het wassen van de handen. De ellips in optima forma; impliciet maar tegelijkertijd extreem direct.

In plaats van uitgesproken emoties toont Bresson mensen die door het frame lopen als machines en die vervolgens dat frame helemaal uitlopen. Pas lang nadat de centrale handeling zich heeft voltrokken, snijdt hij naar een volgend beeld. Niet alleen lopen de mensen het frame steeds uit, ze komen het frame tevens voortdurend binnen. Het consequent ten einde tonen van het binnenkomen en het verlaten van ruimtes: Bressons oeuvre zit er vol mee. Daarbij wordt het personage dat binnenkomt zelden gevolgd door de veelal statische camera die altijd vanaf dezelfde hoogte, ter hoogte van iemands borst, en met dezelfde 50 mm lens registreert.⁶ De camera blijft op de deur gericht, of op iemands benen. Een dergelijk democratische non-expressiviteit ontlast de kijker van het zoeken naar betekenis in ongelijkwaardige juxtaposities of expressieve camerabewegingen en -posities. Frame en beeldcompositie lijken binnen dit statische stramien louter functioneel te worden ingezet.

Motivatie en status quaestionis

Omdat de ellips in Bressons werk zo dominant aanwezig is, wil ik de betekenis van die dominantie onderzoeken. Ook het voortdurend binnenkomen en verlaten van ruimtes, tevens zo kenmerkend voor zijn films, en opmerkelijk wanneer men dit afzet tegen een conventionele film, wil ik nader onderzoeken. Daarvoor neem ik als casus *L'Argent* (1983), omdat naar mijn mening het karakteristieke van zijn stijl in deze film het meest pregnant naar voren komt. De middelen die Bresson inzet om zijn films zo mediums specifiek mogelijk te

⁶ Schrader 1972: 67 & Burnett 2004: http://www.horschamp.qc.ca/new_offscreen/hourigan_interview.html

maken, omdat er anders, in zijn eigen woorden, niets van een kunstvorm overblijft, wijken zoals gezegd dusdanig af van wat een gemiddelde kijker gewend is, dat een ongeoefende of anderszins weerspannige kijker geneigd kan zijn Bresson radicaal af te wijzen. Toch was Bresson ervan overtuigd dat zijn manier de meest adequate was om het medium film te gebruiken.

Met dit stellige oordeel in ons achterhoofd is het opvallend dat hij toch voor elf van zijn dertien speelfilms ervoor koos een literair werk als uitgangspunt te nemen. Dat geldt tevens voor *L'Argent*, dat gebaseerd is op Tolstoj's novelle *De valse coupon* (1904). De intermediale benadering is interessant omdat Bresson zelf met zijn films een soort meta-intermedialiteit beoefende of andersom gezien beoefent het gros van de filmmakers meta-intermedialiteit in Bressons universum; een universum dat geen filmkunst wil dat leentjebuurt speelt bij het theater, maar juist een taal uniek voor het medium film. Een cinematografie, in Bressons eigen woorden, waarbij er niets gereproduceerd wordt, maar waarbij de camera een reeks reeds bestaande dingen in zo'n volgorde plaatst dat er iets nieuws uit voortkomt.⁷

Op www.robert-bresson.com hebben Jane Sloan, Shmuel Ben-Gad en Frank Blaakmeer een tamelijk volledige bibliografie samengesteld van circa 2300 publicaties die Bresson als onderwerp hebben, waaronder 32 academische artikelen, de meeste dissertaties of masterscripties.⁸ Ershova-Darras' dissertatie uit 2003 lijkt afgaande op de titel, 'L'Adaptation cinématographique des oeuvres littéraires (L'Exemple de Dostojevski)', een intermediale analyse te zijn waarbij adaptaties van Dostojevski centraal staan, en waarin Bressons *Une femme douce* (1969) en *Quatre nuits d'un rêveur* (1971) als bewerkingen van Dostojevski's *De zachtmoedige* (1876) en *Witte nachten* (1848) ongetwijfeld de revue passeren. Mijn Frans is niet toereikend genoeg om dergelijke secundaire literatuur in dit onderzoek op te nemen. Michele Garbeaus masterscriptie uit 1990, 'Bresson et Dostojevski ou Les Contraintes Littéraires d'un Cinéma' omvat tevens een intermediale benadering van Bressons werk in vergelijking met Dostojevski, evenals Marciano's 'Polyphonic Screens: A Study of Dostoevsky on Film' (1998). De eerste twee artikelen zijn niet vertaald en op internet onvindbaar, de laatste slechts afgeschermd.

Opvallend is dat geen van de 32 artikelen *L'Argent* tot onderwerp heeft. De site geeft wel een overzicht van alle recensies, artikelen, interviews, monografieën, boeken en necrologieën, het gros onwetenschappelijk, waarin *L'Argent* wordt genoemd, al dan niet in een voetnoot,

⁷ Bresson 1977: 2.

⁸ Sloan, Ben-Gad & Blaakmeer: <http://people.ucalgary.ca/~tstronds/robert-bresson.com/Bibliography/Bresson.html#diss>

maar van een wezenlijke intermediale analyse is geen sprake. Joseph Cunneen belicht in zijn boek *Robert Bresson: A Spiritual Style in Film* (2003) alle dertien films van Bresson in een apart hoofdstuk, maar deze hoofdstukken hebben geen specifieke invalshoek. Iedere film wordt eerst beknopt beschreven, daarop volgt een samenvatting over wat er zoal over de film in het wetenschappelijke discours is beweerd. Het belangrijkste werk over *L'Argent* is in 1986 geschreven door Susan Hayward. 'Cohesive Relations and Texture in Bresson's Film "L'Argent"' behandelt enkele mediumspecifieke elementen zoals de elliptische montage, en het poëtische gebruik van geluid. Bressons eigen boek *Notes on Cinematography* (1975, oorspronkelijke titel: *Notes sur le Cinématographe*) verwijst nooit met naam of toenaam naar zijn films, maar bevat een reeks aforismen waarin hij zijn visie op zijn cinematografie en conventionele film presenteert.

Theoretisch kader

Als theoretisch kader hanteer ik het fenomeen intermedialiteit, een paraplueterm die de relaties en wisselwerkingen tussen media beschrijft en dus ook de mediumspecificiteit van kunstwerken als primair terrein heeft. Over intermedialiteit is veel en in uiteenlopende termen geschreven. Ter introductie kies ik voor Schröters uiteenzetting omdat die in weinig woorden helder samen te vatten is en toch een breed veld van intermediale subcategorieën beslaat. In zijn artikel 'Discourses and Models of Intermediality' onderscheidt hij vier manieren waarop intermedialiteit kan fungeren. Onder synthetische intermedialiteit verstaat hij een fusie van verschillende media tot een supermedium - denk aan het wagneriaanse concept van het Gesamtkunstwerk. Dan is er transmediale intermedialiteit. Hierbij is er sprake van een kunstwerk waarop de specifieke formele structuur van een ander medium wordt toegepast. Transformationele intermedialiteit lijkt daarop maar verschilt hierin dat een model van representatie uit het ene medium wordt opgenomen in het andere. Denk aan remediatie. Ontologische intermedialiteit, als laatste, schetst de idee dat media altijd en van oorsprong al in relatie staan tot elkaar en het dus een illusie is om over een kunstvorm te spreken als een eiland.⁹

In Carrols 'The Specificity of Media in the Arts' (1985) wordt mediumspecificiteit, in navolging van kunstcriticus Clement Greenberg, omschreven als een bepaalde 'zuiverheid': het medium moet dat uitdragen wat in de specifieke aard van het medium zit. Wanneer het

⁹ Schröter 2011: 1.

medium dat doet wat in zijn aard verscholen zit, wordt het maximum aan effect bereikt.¹⁰ Twee componenten zijn hierbij van belang. Ten eerste het idee dat ieder medium over een element beschikt waarin het uitblinkt ten opzichte van andere media. Ten tweede dat het medium dit onderscheidende element ook moet uitdragen. Deze twee componenten worden het ‘excellence requirement’ en het ‘differentiation requirement’ genoemd.¹¹ Het is echter moeilijk precies vast te stellen in welke elementen media precies uitblinken, zeker wanneer men het over film heeft; Rajwesky plaatst film in een intermediale subcategorie van mediale combinaties omdat het een medium betreft dat meerdere kunsten of onderdelen daarvan in zich kan herbergen (beeld, geluid, performances etc.).¹² Volgens Carroll is een definitieve uitspraak over de mediumspecificiteit van een bepaald kunstobject uiteindelijk ook niet iets wat gedetermineerd kan worden. De onderzoeker moet er daarentegen naar streven argumenten van morele, intellectuele en artistieke aard aan te voeren, die voor of tegen de keuzes die binnen een bepaald medium gemaakt worden, pleiten.¹³

Onderzoeksvraag en methodologie

De hoofdvraag van dit onderzoek luidt: op welke manier wijkt Bresson in *L'Argent* af van conventionele film en zou deze manier als mediums specifiek betiteld kunnen worden? Het woord ‘conventioneel’ is al een aantal keer genoemd. Daaronder versta ik niet zozeer een bepaald gemiddelde van normen en conventies van het twintigste-eeuwse filmdiscours, maar alles wat buiten Bressons impliciet en expliciet geformuleerde poëtica valt.

De methodologie bestaat uit een close reading van elementen uit de film, gekoppeld aan een vergelijkend bronnenonderzoek. Die elementen en bronnen worden aangehaald die het meest bij zullen dragen aan de beantwoording van de onderzoeksvraag.

In hoofdstuk 2 zet ik de meest belangwekkende en in het oog springende verschillen tussen *L'Argent* en *De valse coupon* uiteen. Deze catalogisering maakt verdere interpretaties overzichtelijk en schept een intermediaal beeld van de film; namelijk hoe de film zich verhoudt tot de novelle en waarom er verschillen zijn.

In het derde hoofdstuk onderzoek ik de elliptische montage. De plotselinge verandering in ruimte en tijd middels het aan elkaar lassen van beelden is specifiek aan het medium film. De

¹⁰ Carroll 1985: 6.

¹¹ Carroll 1985: 12.

¹² Rajewsky 2005: 52.

¹³ Carroll 1985: 18.

onalledaagse wijze waarop Bresson deze techniek toepast lijkt me daarom onmisbaar in een mediuspecifieke analyse.

In hoofdstuk 4 onderzoek ik de betekenis van de eerder genoemde focus op de overgangen tussen scènes; het consequent en ten einde laten zien van het binnenkomen en verlaten van ruimtes. Ik heb voor deze drie deelonderwerpen gekozen omdat ik geloof dat ze het meest zullen bijdragen tot de beantwoording van de onderzoeksvraag. De onderzoeksvraag beantwoord ik expliciet in de conclusie, waarin ik tevens kritisch op dit onderzoek reflecteer.

2

Twee verschillende biljartspelen

Over de verschillen tussen L'Argent en De valse coupon

Graaf Leo Tolstoj (1828-1910) schreef *De valse coupon* laat in zijn leven. Hij werkte eraan van 1889 tot 1904 en de novelle verscheen pas na zijn dood.¹⁴ Opgenomen in Van Oorschots Russische Bibliotheek, in *L.N. Tolstoj, Verzamelde werken 6*, vertaald door Hans Leerink, beslaat de novelle pagina's 197 tot en met 264. Het eerste deel bestaat uit drieëntwintig hoofdstukken en het tweede deel uit twintig. De hoofdstukken zijn steeds kort; niet meer dan enkele pagina's of soms slechts één pagina. Met vrijwel ieder hoofdstuk begint een ander perspectief; tot laat in de novelle worden er nog nieuwe personages geïntroduceerd. Startpunt van het verhaal is het in omloop raken van een valse coupon, of in hedendaags Nederlands een vals geldbiljet. Dit valse biljet fungeert bij Tolstoj als aanleiding om de Russische samenleving onder de loep te nemen, van de onderste laag van de piramide tot de bovenste. Een keur aan personages komt voorbij die een exemplaar lijkt te zijn van de Russische maatschappij aan het einde van de negentiende eeuw, waarbij het eerste deel een afglijding tot de zonde omvat en het tweede deel een wat vromere reflectie daarop: personages komen tot inkeer en denken na over de zin van hun leven. Zoals meerdere personages in de verhalen die opgenomen zijn in *Verzamelde werken 6* geven ze het kaartspel op en zetten de wijn aan de kant. Hun ziel bloeit op, ze geven hun bezit weg en gaan het volk dienen.

Dit tweede deel is in *L'Argent* afwezig. Bressons film eindigt waar het eerste deel van de novelle stopt: met de moord op Maria Semjonovna (in de film gespeeld door Sylvie van den Elsen; haar karakter blijft naamloos) en Stepan die zich aangeeft bij de politie. Deze aangifte is nog opgenomen in het eerste hoofdstuk van het tweede deel. Waar Tolstoj na de misdaad ruimte biedt voor een morele wederopstanding, laat Bresson deze achterwege. De film is pessimistischer dan de novelle, zou men kunnen concluderen, maar daarmee zou men voorbijgaan aan de jansenistische uitleg die vaak aan Bressons oeuvre gegeven is. Het jansenisme als katholieke stroming is een geloofsopvatting die tamelijk deterministisch aandoet en waarin de discrepantie tussen ziel en lichaam centraal staat. Het lichaam wordt beschouwd als een gevangenis; alles wat er in een mensenleven gebeurt, is een stap dichterbij de verlossing van de ziel van het lichaam. Deze onontkoombaarheid resulteert in een zekere

¹⁴ Timmer 2001: 573.

berusting en passiviteit bij het subject.¹⁵ Het jansenisme bij Bresson schuilt daarin dat zijn personages geen emoties tonen; als automaten bewegen ze zich naar een noodzakelijk einde, om enerzijds te ontsnappen aan een omgeving die letterlijk een gevangenis is, zoals in *Un condamné à mort s'est échappé* ou *Le vent souffle où il veut* (1956) of aan hun eigen lichaam, die een gevangenis symboliseert. Vanuit een jansenistisch en dus een intrinsiek optimistisch oogpunt bekeken zou men zijn oeuvre hoopvol kunnen noemen.¹⁶ Het moeilijke hieraan is echter dat vanuit een dergelijke optiek iedere pessimistische geschiedenis positief uitgelegd kan worden. Feit is dat vanaf *Mouchette* (1967) er geen expliciet hoopvol einde meer te bewonderen valt in Bressons oeuvre, reeds opgemerkt door Rood en De Boer in hun documentaire *De weg naar Bresson* (1984).¹⁷ Aan het einde van *Mouchette* verdrinkt een jong meisje (*Mouchette*) zich in een rivier; in *Une femme douce* (1969) pleegt de zachtaardige vrouw uit de titel zelfmoord door uit een raam te springen; in *Lancelot du Lac* (1974) blaast Lancelot zijn laatste adem uit op een verzameling dode ridders na moedwillig zijn ondergang tegemoet te zijn gereden; *Le diable probablement* (1977) eindigt met de dood van Charles, die zich door een vriend laat doodschieten op begraafplaats Père-Lachaise; *L'Argent* eindigt met een slachtpartij waarin Yvon Targe (Christian Patey) een familie uitmoordt met een bijl. Jansenistisch of niet, Bresson toont ons werelden waarin de dood als een verlossing voorgesteld wordt en wijkt daarin af van Tolstoj. Waar Tolstoj de verlossing binnen het leven zoekt, middels een overgave aan het irrationele en onkenbare, aan God – iets wat vanaf *Anna Karenina* (1877) een centraal thema in zijn literatuur wordt – daar lijkt Bresson mettertijd pessimistischer te worden. Wellicht bestaat er zoiets als verlossing, maar niet binnen het leven.

Het tweede opvallende verschil is de focalisatie. In het begin lijkt de film net zo vlot van perspectief te wisselen als de novelle. Later blijkt dit een illusie. Tolstoj introduceert het valse biljet om daar een scala aan personages mee te kunnen introduceren; er is sprake van een democratisering van figuren. Bresson daarentegen introduceert het biljet om het begin van de weg die het biljet aflegt tot het in handen van Yvon Targe komt, te laten zien, om vanaf dat moment hoofdzakelijk bij Yvon Targe te blijven. Waar ieder personage in de film blijft tot de kwade emanatie van het valse biljet zijn werk gedaan heeft, daar laat Tolstoj het valse biljet op een gegeven moment voor wat het is: de katalysator van een verhaal over zonde en verlossing. Vanaf hoofdstuk 16 waaiert zijn verhaal uit tot een aaneenschakeling van scènes

¹⁵ Hayward 1986: 52.

¹⁶ Hayward 1986: 52.

¹⁷ Rood & De Boer 1984: <https://vimeo.com/92225972>

die in de film niet voorkomen. We zouden kunnen concluderen dat de schaal van destructie bij Tolstoj kwantitatief van aard is – in een boek heeft men immers meer ruimte en tijd tot zijn beschikking dan in een film – en bij Bresson kwalitatief en geconcentreerder. De schaal van Tolstojs novelle, ondanks het feit dat het hier een novelle betreft en geen roman, wordt door Kliger en Zakariya als episch aangeduid; episch in die zin dat figuren uit het hele spectrum van de Russische samenleving (boeren, studenten, geestelijken, ambtenaren, winkeldrijvers, landeigenaren, ministers, de tsaar zelf) met elkaar in verband staan en een causale relatie met elkaar, meer impliciet dan expliciet, onderhouden door de introductie van het valse biljet.¹⁸ Dit verband wordt echter steeds losser, terwijl *L'Argent* een noodzakelijke causale keten presenteert met als daadwerkelijke hoofdpersoon het valse biljet. Zo ontstaat er een paradox in de mechanische aard van beide werken. In Bressons film kunnen verschillende delen niet los van elkaar worden gezien, niettegenstaande het feit dat de film in drie aktes te verdelen valt: de aanloop tot Yvons veroordeling, zijn gevangenisstraf, en de periode na de vrijlating. Het narratief is dusdanig mechanisch van aard dat de causale keten uit elkaar zou vallen als er een scène uit weggesneden zou worden.¹⁹ Een mechanistisch narratief veronderstelt een keten aan relaties, door een extern motief (het valse biljet in dit geval) op gang gebracht. Denk aan een biljartbal die gestoten wordt en vervolgens een causale keten op gang brengt. Andere ballen worden aangestoten, de tafel komt er anders uit te zien, et cetera.²⁰ Deze keten is onpersoonlijk, en hierin wijkt Bresson af van Tolstoj. Bresson is persoonlijker dan Tolstoj in de zin dat hij voornamelijk één mens onder de loep neemt, terwijl Tolstoj een heel scala aan personages opvoert. Maar tevens is Tolstoj, ondanks het onpersoonlijke van zijn verhaal minder mechanisch dan Bresson, omdat hij ieder hoofdstuk van perspectief wisselt, het externe motief laat voor wat het is of personages introduceert middels expositie. Hoofdstuk 9 bijvoorbeeld, begint met een omschrijving van het reilen en zeilen van Pjotr Nikolajitsj' boerderij. De film onderbreekt of omschrijft niets en bevat geen omschrijvingen in de zin van een establishing shot dat de kijker toont waar de actie zich bevindt: het filmische equivalent van een literaire omschrijving van een plaats.²¹ We zouden kunnen zeggen: Bressons film is te vergelijken met één biljartstoot, waar Tolstojs novelle een heel biljartspel bevat waarbij men op het einde niet meer precies weet hoe de ballen er in het begin bij lagen.

¹⁸ Kliger & Zakariya 2011: 761.

¹⁹ Schrader 1972: 68.

²⁰ Kliger & Zakariya 2011: 758.

²¹ Bordwell & Thompson 2013: 235.

Dan iets over de verschillen in perspectief en hoe een alwetende verteller in een film zou kunnen fungeren. Tolstoj maakt gebruik van een alwetende verteller die boven de verhaalwereld staat, intieme dingen van personages weet en hun gedrag becommentarieert.²² Zo schrijft hij op pagina 230: ‘Misail vond het fijn om te kunnen tonen wat hij waard was.’²³ Op pagina 206: ‘Ivan Mironov had een paar borrels op. En als hij een paar borrels op had werd hij lastig. Hij greep de boekhouder bij zijn kraag en schreeuwde:...’²⁴ Het feit dat Ivan Mironov lastig wordt als hij een paar borrels drinkt, kan een film middels een non-diëgetische vertelinstantie zoals een voice-over ventileren, bijvoorbeeld wanneer Yvon in de film een ober bij zijn kraag pakt.²⁵ Maar dit gebeurt niet. Er is geen uitleg en dus hoeft er geen verband te bestaan tussen de borrel en het vastpakken van de kraag. Die borrel doet er zelfs in het geheel niet toe, want de ware reden dat Yvon kwaad wordt op de ober, is omdat die ober Yvons biljet komt terugbrengen als ongeldig betaalmiddel. Tolstoj is dus descriptiever en explicieter; hij geeft de causale relatie tussen mentale toestand en fysieke actie letterlijk weer. Zo zit de novelle vol dialogen en innerlijke bespiegelingen, waar Bresson niet aan doet. Nooit zegt een personage: ik heb dit gedaan omdat zus en zo, of om in de woorden van Bresson te blijven: ‘No psychology (of the kind which discovers only what it can explain).’²⁶ Dingen worden duidelijk middels beeldtaal, actie en montage, of ze blijven raadselachtig. Film is een medium dat de mogelijkheid biedt informatie op een impliciete wijze mee te delen, en van die mogelijkheid maakt Bresson voortdurend gebruik. Zo economisch mogelijk gebruik maken van een medium, vanwege het geloof dat dat medium dan pas ten volle benut wordt, lijkt paradoxaal, maar hoeft het niet per se te zijn. ‘Dépouillement’ noemt Bresson dit; afpellen tot je niets overhoudt dan de essentie.²⁷ Dit is zichtbaar in het feit dat Mironov een veel minder non-descript figuur is dan Yvon Targe, wat deels te wijten is aan de veelvoud aan dialogen en innerlijke bespiegelingen in de novelle, maar ook in Bressons keuze om van Yvon een onschuldiger mens te maken. Yvon Targe is een eerlijke arbeider, waar zijn literaire equivalent Ivan Mironov een oplichter is die hout doorverkoopt voor onoorbare prijzen. Yvon Targe’s onschuld echter, zit hem niet in een bepaald positieve karaktertrek, maar juist in het ontbreken ervan. Een automaat die zijn werk doet, en na zijn werk naar zijn vrouw en kind gaat; zo zou hij omschreven kunnen worden gedurende de eerste akte van de film. Daarbij is

²² Van Boven & Dorleijn 2010: 189.

²³ Tolstoj 2001: 230.

²⁴ Tolstoj 2001: 206.

²⁵ Bordwell & Thompson 2013: 87.

²⁶ Bresson 1977: 39.

²⁷ Cawkwell 2013: <http://www.timcawkwell.co.uk/interviews-1943-83>

het interessant dat Mironov twee kinderen heeft en Yvon één. Een tweede kind is niet noodzakelijk. Wanneer Yvon in de gevangenis zit laat Bresson zijn kind sterven en daarmee is de functie van het kind uitgediend. Ze lijkt enkel opgenomen te zijn om het personage Yvon Targe nog meer schade te berokkenen en de weg te plaveien naar zijn zelfmoordpoging. Ockhams principe, dat ‘Numquam ponenda est pluralitas sine necessitate’ luidt, en er op neerkomt dat iets alleen mag bestaan wanneer het een functie heeft, lijkt door Bresson onderschreven te worden, in tegenstelling tot Tolstoj die een meer realistisch model beoogt.²⁸ Hij laat Mironov ruziën met zijn vrouw als hij thuiskomt, iets wat in de film geen enkele functie zou hebben, al was het maar omdat drama uit de toon zou vallen. Drama schuilt bij Bresson niet in kleine of grote dingen, maar in de consequente aaneenschakeling van gebeurtenissen met een destructieve uitkomst. Om die keten op gang te houden, kiest Bresson voor een karakterfusie. In hoofdstuk 14 wordt Mironov, inmiddels een doortrapte paardendief, toch gesnapt door de boer Stepan, die hem het hoofd inslaat. Hierop wordt Stepan de gevangenis ingegooid. In de film is er geen sprake van paardendiefstal (het Rusland van de negentiende eeuw is getransponeerd naar het moderne Parijs) maar van een bankoverval, waarvoor Yvon Targe chauffeert. Hij wordt echter in de kraag gegrepen en tot gevangenisstraf veroordeeld; een keuze waarmee Bresson de concentratie van zijn film handhaaft.

Samenvattend kunnen we stellen dat Bresson meer gefocust, economischer en directer dan Tolstoj is, zonder dat die directheid expliciet wordt meegedeeld aan de kijker. De directheid is eerder een negatie en schuilt hem in het weglaten van het overbodige. Dit weglaten zit hem niet alleen in het non-descriptieve van zijn karakters of het ontbreken van expositie, maar tevens in het niet tonen van cruciale gebeurtenissen.

²⁸ Hiroshi 1996: <http://math.ucr.edu/home/baez/physics/General/occam.html>

3

Tussen de dakpannen

Over de elliptische montage

Bresson streeft een cinematografie na die expressie bereikt door de relatie die beeld en geluid met elkaar aangaan. De combinatie legt genoeg aan de kijker uit om het getoonde te begrijpen, al is begrip nooit het primaire doel.²⁹ Iets uitdrukken vindt bij voorkeur plaats middels compressie; datgene waar een schrijver tien pagina's over doet, moet de cinematograaf in één shot afhandelen.³⁰ Bressons voorkeur voor de ellips verwoordt hij in zijn *Notes on Cinematography* op de volgende wijze:

If an image, looked at by itself, expresses something sharply, if it involves an interpretation, it will not be transformed on contact with other images. The other images will have no power over it, and it will have no power over the other images. Neither action, nor reaction. It is definitive and unusable in the cinematographer's system. (A system does not regulate everything. It is a bait for something.)³¹

Een shot mag op zichzelf dus geen betekenis hebben. Als het een betekenis krijgt, als het op zichzelf te krachtig wordt of iets symboliseert, dan worden de shots die ernaast staan besmet. Ze worden impotent, precies zoals het betekenisvolle beeld zelf impotent wordt omdat het geen relatie aangaat met wat eromheen ligt. Enkel dan wanneer het ene shot de betekenis van het andere transformeert, wanneer ze dus een relatie met elkaar aangaan, heeft het shot bestaansrecht. Dit is wat Otten bedoelt wanneer hij stelt dat Bressons films geen 'beelden' bevatten.³²

Waar Bresson in de eerste helft van zijn oeuvre nog veelvuldig gebruik maakt van een fragmentarische structuur, gekenmerkt door losstaande episodes die temporele veranderingen benadrukken middels 'fade to blacks' of 'dissolves', zoals in *Journal d'un curé de campagne* (1951) en *Pickpocket* (1959), daar is *L'Argent* een aaneenschakeling van harde lussen. Ook al wordt er vooruitgesprongen in de tijd, dan zorgen de harde lussen, de continuïteit van de destructieve keten en het gebrek aan 'beelden', er toch voor dat de film uit één stuk lijkt te bestaan.³³ De indruk dat men een film ziet die slechts uit een enkele take bestaat, wordt

²⁹ Bresson 1977: 59.

³⁰ Bresson 1977: 47.

³¹ Bresson 1977: 5.

³² Otten 1991: 117.

³³ Hayward 1986: 53.

volgens Hayward veroorzaakt door ‘imbricatie’, een geologische term die slaat op een dakpansgewijze bedekking.³⁴ De dakpansgewijze montage in *L’Argent* ziet er als volgt uit.

Niet alleen moet er aandacht gehecht worden aan de ellips, het weglaten van beelden, maar ook aan elisie, het weglaten van geluid.³⁵ Het zijn deze weglatingen die voor cohesie zorgen. Samenhang in de zin van cohesie duidt op een relatie waarbij het ene element voorziet in de betekenis van het andere. Zo bestaan er samenhangende relaties binnen een zin (binnen het shot), binnen twee opeenvolgende zinnen (twee opeenvolgende shots) en tussen een zin en een eerdere of latere zin (een shot op dertig minuten en een op zestig, bijvoorbeeld). Wanneer een zin een samenhangende relatie aangaat met iets wat eerder genoemd is, is er sprake van een anafoor. Wanneer een zin een samenhangende relatie aangaat met iets wat later genoemd wordt, is er sprake van een catafoor.³⁶ Bresson zet de elisie meestal in aan het einde van een scène. De eerder aangehaalde scène waarin Yvon de ober bij zijn kraag grijpt, bijvoorbeeld, eindigt met een shot van een omgegooide tafel. Nog tijdens dit shot begint het relatief harde geluid van een auto te klinken, alsof de auto het café binnen komt gereden. Hier wordt een exofoor in praktijk gebracht. Een exofoor is een zin die refereert naar iets waarvan men niet weet of het een samenhangende relatie met een andere zin aangaat; het interpretatieve element is erin afwezig.³⁷ Het volgende shot echter toont een politieauto waarmee het geluid synchroon loopt, waardoor de kijker weet dat het in het vorige shot aangekondigde geluid bij deze politieauto hoort (*Figuur 1*). De soundtrack overlapt dus het vorige shot met het volgende, wat opgevat kan worden als een proces van imbricatie. De ene dakpan overlapt de andere een stukje, zoals dakpannen er op veel daken nu eenmaal bijliggen. Doordat het komende moment in het huidige moment reeds wordt gepenetreerd, is er sprake van een vreemdsoortige gelijktijdigheid van huidige momenten, waardoor het moeilijk wordt de film als een aaneenschakeling van losse scènes op te vatten.³⁸ De anaforische referentie vindt plaats wanneer het geluid van de auto samenvalt met het beeld van de agent in de auto. Het tweede shot, de agent in de auto, gaat een samenhangende relatie aan met het eerste shot, de omgevallen tafel waarin het geluid van de auto reeds klinkt. De cataforische referentie vindt precies gelijktijdig plaats. Dat het geluid afkomstig is van de auto kan de kijker a priori niet weten. Wanneer de auto echter in beeld komt, weet men waar het exoforische geluid naar

³⁴ Hayward 1986: 61 & <http://www.encyclo.nl/begrip/imbricatie>

³⁵ Hayward 1986: 61.

³⁶ Hayward 1986: 61.

³⁷ Hayward 1986: 61.

³⁸ Hayward 1986: 61.

verwees en wordt de catafoor a posteriori duidelijk.³⁹ Als er geen sprake was geweest van een geluidsoverlap en het geluid van de auto was pas beginnen te klinken bij aanvang van het tweede shot, wanneer de auto ook daadwerkelijk in beeld komt, dan was de relatie tussen beide shots minder pregnant geweest. Er had geen relatie hoeven te zijn tussen de auto en Yvons aanhouding. De overlap laat er echter geen misverstand over bestaan dat beide shots en het geluid dat hen verbindt een betekenisrelatie met elkaar aangaan. Dit element wordt voortdurend toegepast in *L'Argent* en zou men mediums specifiek mogen noemen; de combinatie van beeld en geluid, kenmerkend voor het medium film, wordt hier betekenisvol aangewend. In Bressons eigen woorden: iets wat alleen appelleert aan het oog, maakt het oor ongeduldig en andersom. Daarom moet de cinematograaf beide zintuigen op elkaar afstemmen voor maximaal effect.⁴⁰ Al is het woord 'effect' hier misschien niet op zijn plaats. Aannemelijk is dat iemand die op effectbejag uit is een omissie van dramatische gebeurtenissen zal vermijden. Zo niet Bresson, die, zoals reeds aangehaald in de inleiding, Yvon Targe een moord laat plegen die buiten het frame plaatsvindt.

In de film gebeurt het als volgt. Yvon wordt ergens binnengelaten door een vrouw en een man. Het daaropvolgende establishing shot (het enige in de film) toont het uithangbord van een hotel. Het shot daarop komt hij de trap af; zijn linkerhand besmeurd met bloed (*Figuur 2*). Hij wast zijn handen, trekt een schone broek aan et cetera. Deze elliptische verteltrant hoeft niet specifiek te zijn aan het medium film; in ieder medium kan men immers dingen weglaten. Het is voorstelbaar dat we in een roman bovenstaande passage als volgt zouden lezen. 'Yvon neemt zijn intrek in een hotel.' Dan zou er een witregel kunnen volgen waarna de volgende zinnen zo zouden luiden: 'Hij daalt de trap af. Beneden wast hij het bloed van de hoteliers van zijn handen en trekt een schone broek aan.' De elliptische montage wordt in *L'Argent* echter geaccentueerd door het aanzwellen van één omgevingsgeluid dat niet wordt opgehelderd door een volgend shot. Ik zou dit geluid als een epenthesis, het inzetten van een geluid binnen een woord of een samenstelling ter wille van het ritme, aan willen duiden.⁴¹ In dit geval betreft de samenstelling een drietal shots. Op het moment dat Yvon wordt binnengelaten, begint het geluid van een rijdend voertuig te klinken. Dit geluid zwelt aan, komt tot een hoogtepunt in het shot van het uithangbord van het hotel, sterft dan langzaam af en verdwijnt geheel in het shot van Yvon die de trap afdaald. Eén geluid wordt over drie shots uitgesmeerd die temporeel niet continu zijn. Echter, het omgevingsgeluid bindt de drie shots niet alleen ritmisch maar

³⁹ Hayward 1986: 62.

⁴⁰ Bresson 1977: 28.

⁴¹ <http://www.woorden.org/woord/epenthesis>

ook semantisch samen en wist daardoor de temporele demarcatielijn uit die er wel zou zijn geweest indien het omgevingsgeluid niet had geklonken. Deze hermetische dichtheid van beeld en geluid ondermijnt de autonomie van Yvons handelen op performatieve wijze, dat wil zeggen: op betekenisniveau is er geen verschil tussen vorm en inhoud. Hij zit opgesloten in een causale keten, op gang gebracht door het valse biljet, en in gang gehouden door de niet aflatende combinatie van beeld en geluid, zonder adempauze of reflectie.⁴²

Aangezien film een medium is dat zich kenmerkt door de combinatie van beeld en geluid en de mogelijkheid tot montage, en omdat die kenmerken hier betekenisvol toegepast worden, wil ik Bressons keuze mediumspecifiek noemen. De montage accentueert het ritme, de concentratie, de eenheid en de betekenis, en laat het drama buiten het frame gebeuren. Dit in tegenstelling tot de meeste films, die middels montage veelal slechts een verplaatsing in tijd of ruimte of tijd en ruimte samen bewerkstelligen, of het drama expliciteren door de frequentie van het aantal *cuts* te verhogen.

⁴² Hayward 1986: 65.

4

Het non-moment

Over ijle filmlicht

Kliger en Zakariya onderscheiden twee soorten momenten in een narratief: kernmomenten, die gewichtige en voor het plot doorslaggevende gebeurtenissen tonen, en satellieten, momenten die thematisch wellicht belangrijk zijn, maar niet doorslaggevend voor de centrale intrige.⁴³ Perez noemt films die de nadruk leggen op dergelijke satellieten een ‘cinema of thin air’: niet het plot staat centraal maar de lege ruimtes, de overgang van het ene naar het andere.⁴⁴ Chatman noemt dit fenomeen ‘temps mort’ en Deleuze doopt dergelijke momenten naar voorbeeld van de relatief obscure Pascal Augé ‘any-space-whatevers’.⁴⁵ De vraag of genoemde wetenschappers eigenlijk alleen maar verschillende etiketten op een tamelijk eenduidig fenomeen plakken lijkt me gerechtvaardigd, maar valt buiten de grenzen van dit onderzoek.

Als vooraanstaande exponenten van een ‘cinema of thin air’ noemt Perez Buster Keaton, Max Ophüls, Kenji Mizoguchi en Michelangelo Antonioni. Over Bresson wordt andermaal gezwegen; opmerkelijk gezien het feit dat in *L'Argent* personages naar een hoek van het frame worden gevoerd, waar ze er uit focus niet meer toe lijken te doen, en er pas gesneden wordt wanneer het frame leeg is (*Figuur 3*).

In *Figuur 4* zien we een shot waarbij de camera bovenaan de trap naar het metroperron is geplaatst. Het eerste frame van het shot begint op 33.34 minuten. Op de achtergrond is het geluid van de arriverende metro te horen. De eerste passant verschijnt pas op 33.54 minuten volledig in het frame. Lucien en zijn twee trawanten, de personen die in de handeling (ontsnappen na hun diefstal) centraal staan, komen pas op 34.09 minuten volledig in het frame. Op 34.12 minuten slaan ze de hoek naar het perron om en verdwijnen uit het frame. Het geluid van de vertrekkende metro begint te klinken. Pas op 34.23 minuten wordt er naar een volgend shot gesneden.

In dit bijna een minuut durende shot wordt de kijker niet meer meegedeeld dan dit: Lucien en zijn trawanten nemen de metro.

Andere passagiers komen en gaan ondertussen. Het shot begint en eindigt met twee lege ruimtes.

⁴³ Kliger & Zakariya 2011: 763.

⁴⁴ Perez 1998: 136.

⁴⁵ Chatman 1985: 125 & Deleuze 1986: 109.

Er lijkt een discrepantie te schuilen in de elliptische montage beschreven in het voorgaande hoofdstuk, die alleen dat wat noodzakelijk is laat zien, en de grote nadruk op transitionele shots anderzijds, hierboven beschreven, die langer lijken te duren dan vereist. Curieus en exemplarisch als het voorbeeld van *Figuur 4* is, vind ik het de moeite waard dit verder te onderzoeken.

In het essay ‘All kinds of air...’ dat ik voor de cursus Screen Cultures heb geschreven, analyseer ik hoe ‘cinema’ of thin air’ fungeert in een aflevering van de televisieserie *Boardwalk Empire* (2010-2014). Daarin maak ik onderscheid tussen ‘dynamic thin air’ en ‘static thin air’. In ‘dynamic thin air’ beweegt de camera ergens naartoe zonder dat de kijker weet waar de camera naartoe beweegt.⁴⁶ In het shot van *Figuur 4* hebben we niet met een bewegende camera te maken, dus is er van ‘dynamic thin air’ geen sprake. ‘Static thin air’ veronderstelt een statisch shot dat de kijker een dode ruimte toont. De verwachtingen die deze ruimte oproept worden niet ingelost: de ruimte wordt niet opgevuld of is reeds opgevuld met een statisch object dat statisch blijft.⁴⁷ De loze ruimte van het shot in *Figuur 4* belooft wat en lost die belofte in; met aanvang van het shot begint het geluid van een arriverende metro te klinken, gevolgd door voetstappen en het verschijnen van passagiers. Van ‘static thin air’ is hier geen sprake.

Het shot van *Figuur 4* lijkt in tweede instantie op wat Vermeulen en Rustad de ‘late cut’ noemen: het vroeger arriveren en later vertrekken van de camera dan noodzakelijk is voor het plot, en de overtollige seconden die daarmee samenhangen.⁴⁸ Met deze brede term zou men kunnen volstaan; de camera begint en eindigt met een lege ruimte, en de centrale figuren nemen slechts een marginaal temporele rol in het shot in. De ‘late cut’ verschilt in zijn algemeenheid niet of nauwelijks van de in het begin van dit hoofdstuk aangehaalde termen. Wel delen Vermeulen en Rustad het fenomeen onder in drie subcategorieën die de term nader preciseren: het ‘extended transition shot’, het ‘in situ shot’ en de ‘distanced close-up’.⁴⁹ Daarbij gebruiken ze de televisieserie *Mad Men* (2007-2015) als uitgangspunt. Televisie is een ander medium dan film, maar de omschreven toepassingen kunnen los van de specifieke betekenis die het voor het medium televisie heeft, ook op film worden toegepast; iets wat door Vermeulen en Rustad onderschreven lijkt te worden doordat ze regelmatig naar filmische equivalenten verwijzen. De ‘distanced close-up’ laat ik buiten beschouwing; we hebben hier

⁴⁶ Plaat 2014: 3.

⁴⁷ Plaat 2014: 3.

⁴⁸ Vermeulen & Rustad 2013: 3.

⁴⁹ Vermeulen & Rustad 2013: 4.

niet te maken met een close-up van welke aard dan ook. Het ‘extended transition shot’ moet eerder metaforisch dan letterlijk opgevat worden; scènes gaan langer door dan noodzakelijk is voor het plot. De duur van een shot is hierbij niet per se van belang, maar de focus op een scène die losstaat van het plot. Het toont de kijker een moment in de tijd waarop er niet naar het plot verwezen wordt.⁵⁰ Het shot in *Figuur 4* zou ik daarom geen ‘extended transition shot’ willen noemen. Het plot, de ontsnapping van Lucien na zijn diefstal, is aanwezig; langer dan noodzakelijk wellicht, maar nog steeds van belang voor het personage en zijn verdere functie in de film: later wordt hij opgepakt en in dezelfde gevangenis gestopt waar Yvon verblijft. Dan blijft het ‘in situ shot’ over. Daarover schrijven Vermeulen en Rustad: ‘Here a scene opens and/or ends with an image of a space in which action has yet to take place or has already taken place, into which characters have not yet entered or from which they have already left’.⁵¹ Dat lijkt een tamelijk precieze omschrijving van het shot in *Figuur 4*. Echter, in de verdere definitie wordt het ‘in situ shot’ omschreven als een shot dat de kijker een ruimte toont omwille van de ruimte zelf. Niet alleen wordt de kijker een locatie gegeven omwille van de expositie; de noodzakelijkheid en onvermijdelijkheid van die ruimte binnen de wereld worden hiermee tevens aangestipt.⁵² Precies zoals realistische auteurs als Flaubert, Dostojevski en Tolstoj voor het plot overbodige, maar uitvoerige omgevingsbeschrijvingen in hun romans opnemen, en de aandacht van de lezer vestigen op details van objecten omdat die voor een realistische beschrijving van de werkelijkheid van belang zouden zijn, zo zet een film- of televisiemaker het ‘in situ shot’ in: als een democratisering van plot en plaats, want beide zijn even belangrijk voor een realistische neerzetting van een wereld.⁵³ Toont Bresson zich schatplichtig aan Tolstojs realisme door de plaats, in dit geval de trap die het metroperron van de straten van Parijs scheidt, even belangrijk te laten zijn dan Lucien en zijn vrienden? Volgens Vermeulen en Rustad komt in de overvloedige seconden die het ‘in situ shot’ kenmerken, het beeld los te staan van het plot en de karakters op hun beurt los van de wereld.⁵⁴ Van een dergelijke scheiding is hier geen sprake. Het shot dat voorafgaat aan het shot in *Figuur 4* toont ons Lucien en zijn vrienden het metrostation binnengaan. Op het moment dat het volgende shot (*Figuur 4*) aanvangt en er niets te zien is, als, om in bressoniaanse termen te blijven, ons oog ongeduldig wordt gemaakt, wordt er onmiddellijk aan ons oor geappelleerd. Het geluid van de arriverende metro klinkt en gauw daarop zijn

⁵⁰ Vermeulen & Rustad 2013: 4.

⁵¹ Vermeulen & Rustad 2013: 6.

⁵² Vermeulen & Rustad 2013: 6.

⁵³ Vermeulen & Rustad 2013: 8 & 12.

⁵⁴ Vermeulen & Rustad 2013: 8.

voetstappen hoorbaar. De kijker weet dat die arriverende metro, buiten het frame, genomen gaat worden door Lucien en zijn vrienden. Het plot wordt dus in gang gehouden; van een ‘in situ shot’ is hier geen sprake. De vraag waarom het shot zo lang moet duren, waarom de transitie in de film in het algemeen lang uitgesmeerd worden, blijft.

Ik zou een dergelijk shot, in navolging van Marc Augé’s definitie van de ‘non-place’, een non-moment willen noemen. Augé verstaat onder de ‘non-place’ een ruimte die gekenmerkt wordt door het vluchtige, het tijdelijke en het efemere. In steden kan men denken aan hotellobby’s, luchthavens of metrostations; een plek waar men tijdelijk verblijft of wacht omdat die plek als transitioneel knooppunt fungeert en geen wezenlijke verblijfplaats op zichzelf is.⁵⁵ Dit in tegenstelling tot de ‘anthropological place’, een plek die gedeelde geschiedenis, identiteit, narratieven en socialiteit symboliseert.⁵⁶ *L’Argent* lijkt een negatie te zijn van de antropologische plek; de film zit vol metaforische ‘non-places’, die naar filmische en temporele termen vertaald adequater non-momenten genoemd kunnen worden. Steeds staat het vluchtige, het tijdelijke en het efemere centraal, en daar waar men het antropologische moment verwacht, is het afwezig. Geconditioneerde kijkers delen een filmgeschiedenis waarin geacteerd wordt, spektakel te zien is en weinig aan de suggestie wordt overgelaten. Maar in deze film vindt het meeste buiten het frame plaats; de antropologische plekken, of antropologische momenten, worden vermeden. Wellicht omdat in de gedetermineerde geschiedenis die *L’Argent* de kijker voorschotelt, de enige vorm van lucht die in een mensenleven geschapen kan worden, in het non-moment schuilt. Alleen in de symbolisch diffuse overgang van het ene moment naar het andere, wordt hij bevrijd van de ketenen van zijn identiteit. Op de antropologische plek bevriest de mens in een rol, maar op de non-plek, de plek die geen symbolische betekenis heeft, is er sprake van een mogelijkheid tot leven. Alle non-momenten in de film kunnen als synecdoches opgevat worden die het geheel symboliseren; namelijk de vernietiging van een individu die, na de slachtpartij waar de film mee eindigt en zijn aangifte, het symbool van het kapitalistische Westen in extremis is geworden.⁵⁷ Yvon zegt als het ware: ‘Ik ben precies geworden wat jullie wilden, wat noodzakelijk scheen te zijn. Ik heb gedood voor het geld.’ Waarmee hij de symbolische transformatie bevestigt, alle non-momenten ten spijt. Alle ijle lucht mag uiteindelijk niet baten; de uitkomst is een onherroepelijk ten onder gaan aan het discours en de bevestiging van de antropologische plek waaraan men vastzit. De veronderstelde jansenistische verlossing van

⁵⁵ Roberts 2012: 47.

⁵⁶ Roberts 2012: 47.

⁵⁷ Van Boven & Dorleijn 2010: 166.

de ziel van het lichaam gaat in *L'Argent* niet op; het lichaam kan de gevangenis die het is slechts bevestigen.

Rest de vraag of we het non-moment specifiek voor het medium film zouden kunnen noemen (de vraag hoe het precies in andere media zou kunnen fungeren, is een vraag die buiten de grenzen van dit onderzoek valt). Film kan de ondubbelzinnige temporele factor van een statisch beeld dat secondelang aangehouden wordt direct voelbaar maken. Maar een roman bijvoorbeeld, kan het verstrijken van tijd voelbaar maken door technieken als *Deckung*, waarbij de tijd synchroon loopt met de handeling, of *Dehnung*, waarbij de verteltijd vertraagd wordt, toe te passen.⁵⁸ Het non-moment kan in andere media bestaan, in een vorm die eigen aan het desbetreffende medium is. Als metafoor voor Augé's concept van de 'non-place' lijkt het me te breed toepasbaar dan dat het exclusief voorbehouden zou zijn aan het medium film.

⁵⁸ Van Boven & Dorleijn 2010: 248 & 250.

5

Conclusie

De hoofdvraag van het onderzoek – op welke manier wijkt Bresson in *L'Argent* af van conventionele film en zou deze manier als mediumspecifiek betiteld kunnen worden? – kan nu beantwoord worden. In Hoofdstuk 2, waarin de voornaamste verschillen tussen *L'Argent* en *De valse coupon* uiteengezet worden, ben ik tot de conclusie gekomen dat Bresson meer gefocust, economischer en directer is dan Tolstoj, zonder dat die directheid expliciet wordt meegedeeld aan de kijker. Het weglaten van het overbodige zit hem in de psychologie en expliciet gemotiveerde handelingen, het non-descriptieve van de karakters voor zover dat menselijkerwijs mogelijk is, het ontbreken van expositie in de vorm van establishing shots, en het niet tonen van elementaire gebeurtenissen. Bovenstaande hoeft men niet zonder meer mediumspecifiek te noemen. Tolstoj had van *De valse coupon* een even economisch, direct en impliciet werk kunnen maken als *L'Argent*; in de verte had het misschien op een novelle geleken, van dichterbij bezien zou het meer hebben van een kort verhaal of prozagedicht. De film maakt het meeste echter duidelijk middels beeldtaal, actie en montage. Het vorige shot verklaart het volgende en andersom. Film is een medium dat de potentie heeft informatie, door middel van montage, op impliciete wijze mee te delen. Het impliciete zelf is niet mediumspecifiek, maar is binnen het medium film in zoverre mediumspecifiek dat er informatie schuil kan gaan achter het frame, of tussen twee opeenvolgende shots.

Hoofdstuk 3 toont aan dat Bresson de montage betekenisvol inzet om het ritme, de concentratie en de eenheid te accentueren en dat deze daarom mediumspecifiek genoemd mag worden. Waar veel filmmakers montage meestal inzetten om het drama te expliciteren door de frequentie van het aantal cuts te verlagen of te verhogen, of een verplaatsing in ruimte of tijd te bewerkstelligen, daar hanteert Bresson een dakpansgewijze montagetechniek vol ellipsen en elisies. Hierdoor worden niet alleen de concentratie, het ritme en de eenheid verhoogd, maar tevens de performativiteit van Yvons handelingen: de betekenisvolle verdichting van beeld en geluid is een metafoor voor de hermetische, destructieve keten waarin hij gevangen zit. Om dit aan te tonen heb ik naar Haywards voorbeeld gebruik gemaakt van begrippen als cataforische, anaforische en exoforische referenties; begrippen die hun oorsprong hebben in de taalkunde en meestal bij tekst- en poëzieanalyse gebruikt worden, maar met evenveel recht op het medium film toegepast kunnen worden. De metafoor van de epenthesis heb ik daar zelf aan toegevoegd. Belangrijk om in kader van dit hoofdstuk op te merken is het feit dat Bresson

een uitgesproken expressieve montage afwijst, terwijl die wel als mediumspecifiek aangeduid kan worden. Expressie kan bereikt worden door het montageritme te veranderen of betekenisvolle juxtaposities te creëren middels ongelijkwaardige shots. Vaak zien we in films een gelijkwaardige dialoog, dat wil zeggen twee mensen die op dezelfde wijze gekaderd met elkaar praten. Wanneer de ene aan het woord is zien we hem in een medium shot, wanneer de ander aan het woord is zien we haar in een medium shot. Opeens deelt zij iets mee wat van grote emotionele betekenis is voor hem. Het shot daarop zien we hem niet meer in een medium shot, maar in een medium close-up. Van dergelijke ongelijkwaardige en expressieve juxtaposities is in *L'Argent* geen sprake.

Hoofdstuk 4 toont het gebruik aan van een element dat ik het 'non-moment' heb gedoopt. Dit non-moment kan als het cinematografische equivalent van de 'non-place' opgevat worden en de negatie van een antropologische plek. De antropologische plek in film is het conventionele: drama, acteerwerk, spektakel, sentiment, het expliciete. Het non-moment benadrukt het vluchtige, het tijdelijke, het efemere, iets waarvan het belang de kijker niet in de schoot wordt geworpen; hij verblijft in het non-moment als op een tijdelijke verblijfplaats. De non-momenten in *L'Argent* kunnen als synecdoches opgevat worden die de idee van de film, en op meta-niveau de film zelf, symboliseren; namelijk dat een individu het discours van zijn samenleving slechts kan bevestigen. Het non-moment is niet zonder meer mediumspecifiek te noemen; de metafoor lijkt me te breed om het optreden ervan in andere media uit te sluiten.

Het antwoord op de hoofdvraag van het onderzoek zou ik in algemene zin als volgt willen formuleren. Bresson wijkt van conventionele films af door een grotere nadruk te leggen op het impliciete, door betekenisvol gebruik van montage en door voortdurende toepassing van het non-moment. Deze stijl zou mediumspecifiek genoemd kunnen worden omdat film een medium is dat talloze mogelijkheden tot het impliciet meedelen van informatie, door middel van montage, heeft. Hiervan maakt Bresson in *L'Argent* optimaal gebruik. Door de consequent doorgevoerde dakpansgewijze montage, en doordat de kijker voortdurend in een non-moment wordt geplaatst terwijl er, paradoxaal genoeg, geen shot gemist mag worden, ontstaat er een hypergeconcentreerde film die weinig stilistische equivalenten in het geheugen roept, of het moet een film uit Bressons eigen oeuvre zijn. Een hoge mate aan specificiteit binnen het filmdiscours kan *L'Argent* niet ontzegd worden. Daar staat tegenover dat ik in ieder hoofdstuk nuances heb opgenomen en dat ik ervoor terugdeins bepaalde elementen zonder meer mediumspecifiek te noemen. Dat ligt gedeeltelijk in de aard van het onderzoek. Binnen het kader van intermedialiteit heb ik voor mediumspecificiteit gekozen, een term die

geen parameters uitvaardigt waar de verschillende media precies aan zouden moeten voldoen om als mediumspecifiek te kunnen worden aangemerkt. Omdat het medium film zelf intrinsiek multimodaal is, is het heel moeilijk aan te geven wanneer die modi op een manier gebruikt worden dat men zonder meer zou kunnen zeggen dat we met een zuiver mediumspecifiek element te maken hebben (zonder dat dergelijke uitspraken met even legitieme argumenten weerlegd kunnen worden). Van de door Schröter omschreven vier categorieën van intermedialiteit lijkt ontologische intermedialiteit – de idee dat media altijd en van oorsprong al in relatie staan tot elkaar en het dus een illusie is om van een kunstvorm te spreken die niet op de een of andere manier in relatie staat met een andere – het meest toepasbaar op *L'Argent*.

Als laatste moet opgemerkt worden dat in dit onderzoek elementen als het cameragebruik, in het bijzonder het bewegen van de camera, evenals kleur- en lensgebruik, buiten beschouwing zijn gelaten maar die de mediumspecificiteit wellicht in een ander daglicht zouden plaatsen. Ruimtegebrek heeft me hiervan weerhouden, maar mijn onderzoek kan er toe bijdragen anderen aan te zetten om dit wel te doen.

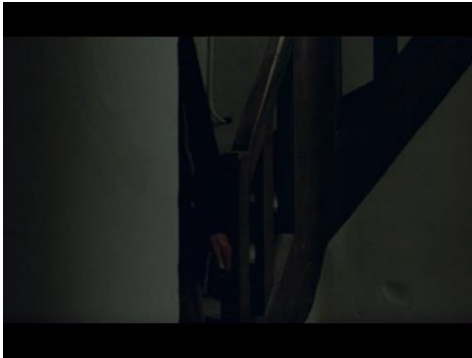
Bijlage

Figuur 1



Nog ruim voor het snijden naar het shot met de politie in de auto, begint het geluid van die auto reeds te klinken in het shot met de omgevallen tafel. Een exemplarisch voorbeeld van de dakpansgewijze montage in L'Argent.

Figuur 2



De elliptische montage in optima forma. In drie shots weet men dat Yvon een hotel is binnengegaan, dat er twee mensen in dat hotel zijn, en dat hij hen kwaad heeft berokkend; af te leiden uit zijn bebloede hand.

Figuur 3



Het frame links bovenaan is het eerste frame van het shot dat toont hoe de nieuwe gevangenen worden binnengelaten, onder wie Yvon. Het frame rechts bovenaan toont de doorloop van de gevangenen. Het frame links onderaan toont een dichte deur, met een bewaker uit focus, rechts bovenin de hoek. Rechts onderaan toont een leeg frame en het laatste frame van het shot; de bewaker is als laatste verdwenen in de gang waar de andere bewakers en gevangenen reeds in zijn verdwenen. De lege ruimte, het langzame verdwijnen van de personages uit het statische frame, en de consequente focus op een simpele overgang maken dit tot een voorbeeld van een 'cinema of thin air'.

Figuur 4



Nog een voorbeeld van een 'cinema of thin air'. Het eerste frame, links bovenaan, vangt aan op 33.34 minuten. Het laatste frame, rechts onderaan, eindigt op 34.23 minuten. Bijna een minuut zien we of een lege ruimte, of passanten. Lucien en zijn trawanten, de 'centrale' figuren in dit shot, zijn slechts zes seconden in het frame. (Zie voor verdere analyse hoofdstuk 4)

Bibliografie

- Bresson, R. (1977) *Notes on Cinematography*. New York: Urizen Books.
- Bordwell, D. & Thompson, K. (2013) *Film Art: An Introduction*. 10th edition; New York: McGraw-Hill.
- Carroll, N. (1985) 'The Specificity of Media in the Arts' in: *Journal of Aesthetic Education*, vol. 19, no. 4. 5-20.
- Chatman, S. (1985) 'The New Montage and Temps Mort' in: *Antonioni or, The Surface of the World*. Berkeley, Los Angeles: University of California Press. 125-131.
- Cunneen, J. (2003) *Robert Bresson: A Spiritual Style in Film*. New York. Continuum.
- Deleuze, G. (1986) 'The affection-image Qualities, powers, any-space-whatevers' in: *Cinema I The Movement-Image*. Vertaald door: Hugh Tomlinson en Barbara Habberjam. Minneapolis: University of Minnesota Press. 102-122.
- Hayward, S. (1986) 'Cohesive Relations and Texture in Bresson's Film "L'Argent"', in: *SubStance*, vol. 15, no. 3, uitgave 51: *Recent Film Theory in Europe*. 52-68
- Kliger, I. & Zakariya, N. (2011) 'Poetics of Brotherhood: Organic and Mechanistic Narrative in Late Tolstoi', in: *Slavic Review*, vol. 70, no. 4. 754-772
- Otten, W.J. (1991) 'Weetbeelden, vergeetbeelden. Robert Bresson, L'Argent', in: *Het museum van licht*. Amsterdam: Van Oorschot. 117-120.
- Perez, G. (1998) 'The Deadly Space Between' in: *The Material Ghost: Films and their Medium*. Baltimore, Londen: John Hopkins University Press. 123-148.

Plaat, J. (2014) 'All kinds of air...' als onderdeel van de cursus Screen Cultures. Dr. Timotheus Vermeulen & dr. Martijn Stevens, Radboud Universiteit Nijmegen. September-december 2014.

Rajewsky, I. (2005) 'Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality', in: *Intermédialités: Histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques*, vol. 6. 43-64.

Roberts, L. (2012) 'An Incriminated Medium? The City as Urban Spectacle' in: *Film, Mobility and Urban Space: a Cinematic Geography of Liverpool*. Liverpool: Liverpool University Press. 32-63.

Schrader, P. (1972) 'Bresson' in: *Transcendental Style in Film: Ozu, Bresson, Dreyer*. Berkeley, Los Angeles, Londen: University of California Press: 57-108.

Schröter, J. (2011) 'Discourses and Models of Intermediality', in: *CLCWeb: Comparative Literature and Culture*, vol. 13, no. 3. 1-8.

Tolstoj, L.N. (2001) 'De valse coupon' in: *L.N. Tolstoj, Verzamelde werken 6. De Russische Bibliotheek*. Vertaald door Hans Leerink. Charles B. Timmer (ed.) Amsterdam: Uitgeverij Van Oorschot. 197-264.

Van Boven, E. & Dorleijn, G. (2010) *Literair Mechaniek*. Bussum: Uitgeverij Couthino.

Vermeulen, T. & Rustad, G.C. (2013) 'Watching television with Jacques Rancière: US 'Quality Television', *Mad Men* and the 'late cut'' in: *Screen*, vol. 54, no 3. 1-15.

Digitale bronnen

(Geraadpleegd gedurende maart, april en mei 2015)

'Andrei Tarkovsky on Sundry Topics' (On Bresson) op: *nostalghia.com*
http://people.ucalgary.ca/~tstronds/nostalghia.com/TheTopics/AT_On.html

‘Definitie van epenthesis’ op *woorden.org* <http://www.woorden.org/woord/epenthesis>

‘Definitie van imbricatie’ op: *encyclo.nl* <http://www.encyclo.nl/begrip/imbricatie>

Burnett, C. (2004) ‘Inside Bresson's L'Argent: An interview with crew-member Jonathan Hourigan’ op: *www.offscreen.com*

http://www.horschamp.qc.ca/new_offscreen/hourigan_interview.html

Cawkwell, T. (2013) ‘Bresson on the couch’ op: *www.timcawkwell.co.uk*

<http://www.timcawkwell.co.uk/interviews-1943-83>

Hiroshi, S. (1996) ‘What is Occam’s Razor?’ op: *math.ucr.edu*

<http://math.ucr.edu/home/baez/physics/General/occam.html>

Samuels, C.T. (1970) ‘Encountering directors: Robert Bresson’ op: *robert-bresson.com*

<http://people.ucalgary.ca/~tstronds/robert-bresson.com/Words/CTSamuels.html>

Sloan, J., Ben-Gad, S. & Blaakmeer, F. ‘A Bresson Bibliography’ op: *robert-bresson.com*

<http://people.ucalgary.ca/~tstronds/robert-bresson.com/Bibliography/Bresson.html#diss>

Filmografie

L'Argent. Bresson, R. (1983) Frankrijk, Zwitserland: Jean-Marc Henchoz en Daniel Toscan du Plantier; MK2 Diffusion.

Tempo di Viaggio. Tarkovski, A & Guerra, T. (1983) Italië: Facets Video.

De weg naar Bresson. Rood, J. & De Boer, L. (1984) Nederland: Frans Rasker Film.

Zelfevaluatie

Het hele proces is tamelijk vlot verlopen. Ik wist al ruim voor aanvang van het schrijfproces wat mijn onderwerp zou worden. Begin maart werd de status quaestionis goedgekeurd. Vanaf dat moment heb ik iedere drie tot vier weken een hoofdstuk ingeleverd. Hierdoor was ik relatief lang met het hele proces bezig. Eerst was ik van plan om zo veel mogelijk van het werkstuk in één ruk te schrijven, om zo veel mogelijk focus in het stuk te krijgen, en ik was van plan om dat in de meivakantie te doen, maar daar is eigenlijk weinig van terechtgekomen. Ik schreef eraan wanneer ik tijd en zin had. Op zich is de structuur van het werkstuk ook zo dat het gemakkelijk in fragmenten geschreven kan worden; de drie hoofdstukken waarin er geanalyseerd wordt zouden op zich ook drie aparte onderzoeken kunnen vormen.

Van grote kinken in de kabel is gelukkig nooit sprake geweest. Ik heb veel gehad aan het commentaar van Natascha, dat telkens zeer concreet en constructief was, waardoor ik na iedere bespreking precies wist wat ik moest verbeteren. Door consequent binnen een bepaalde tijd een hoofdstuk aan te leveren en te bespreken blijf je geconcentreerd en dwaal je niet gauw af. Waar ik de meeste tijd aan kwijt ben geweest is de inleiding. Mijn eerste inleiding was erg warrig en veel te kort door de bocht. Na herschrijving was hij naar mijn idee weer iets te lang; op sommige elementen liep ik te ver vooruit. Daarbij was de volgorde ook nog niet optimaal. In totaal is de inleiding wel een keer of drie herschreven. Het vinden van de juiste toon was hier en daar ook lastig. Vooral hoofdstuk 4 stond er de eerste keer tamelijk concluderend. Soms neig ik naar lange zinnen. Omdat het bachelorwerkstuk een vrij lange tekst is, zeker vergeleken met de teksten die we in de rest van de opleiding schrijven, heb ik geprobeerd simpele en relatief korte zinnen te gebruiken. Laatste moeilijkheid was de aard van het onderwerp zelf, waarop ik in de conclusie reflecteer.

Goedgekeurde status quaestionis

Het onderzoek behelst een intermediale analyse van Robert Bressons film *L'Argent* (1983), een bewerking van Tolstoj's novelle *De valse coupon* (1904). Er zal onderzoek gedaan worden naar de mediumspecificiteit van de film, en de invloed van literatuur daarop - in het bijzonder de novelle van Tolstoj. Intermedialiteit is een term die voornamelijk in de laatste twee decennia sterk naar voren is gekomen, met de onderkenning dat media niet los van elkaar kunnen worden gezien. De term dook, toevalligerwijs in 1983, als eerste op in een Duitstalig werk van Aage A. Hansen-Löve, al stamt de term 'intermedia' al uit de 19^{de} eeuw. Jens Schröters artikel 'Discourses and Models of Intermediality' uit 2011 geeft een beknopt, duidelijk en algemeen theoretisch kader. Verder is het artikel 'On the Theoretical Foundations of Transmedial Narratology' (2005) van Marie-Laure Ryan van belang om een graad van mediumspecificiteit aan te tonen, omdat zij de mogelijkheden van een medium waarop het zich tot zijn eigen poëtische kenmerken kan verhouden, heeft beschreven: er kan sprake zijn van volledig gebruik van het medium, reductie van het medium, verandering van het medium en ontdekking van het medium. Daarbij is ook Carrolls 'The Specificity of Media in the Arts' van belang, omdat zij binnen het mediumgebruik een 'excellence requirement' en een 'differentiation requirement' onderscheidt: het medium doet dat waarin het medium specifiek kan excelleren, en niet dat wat in een ander medium beter tot zijn recht komt. Als laatste heeft Wagner met zijn *The Novel and the Cinema* (1975) drie types van adaptatie beschreven die bij zullen dragen aan mijn onderzoek. Hij stelt dat een adaptatie ofwel een transpositie, of een commentaar op het origineel, of een analogie van het origineel behelst.

De meeste recente ontwikkelingen in het filmdiscours hebben voornamelijk betrekking op ruimte en tijd. In Perez' *The Material Ghost* (1998) behandelt hij in het hoofdstuk 'The Deadly Space Between' het concept van een 'cinema of thin air', wat in 2013 becommentarieerd en geëxpandeerd is door Vermeulen en Rustad in hun artikel 'Watching television with Jacques Rancière: US 'Quality Television''. Bressons films kenmerken zich door noodzakelijke maar elliptische beelden die toch langer dan absoluut noodzakelijk lijken te duren: mensen komen voortdurend ruimtes binnen of verlaten ruimtes, er wordt pas gesneden wanneer het frame leeg is, etc. Deze late en vroege 'cuts' hebben volgens Vermeulen en Rustad op hun beurt weer betrekking op onder andere literaire technieken stammend uit het realisme, waarin het belang van plaats en omgevingsdetails verhoogd wordt

en waarin het plot en het personage niet continu de boventoon voeren, maar waarin er daarentegen sprake is van een democratie tussen het 'zegbare' en het aanschouwelijke.

Als laatste wil ik de invloed van het theater onderzoeken, omdat Bresson altijd tamelijk afwijzend tegenover het theater, waarvan film een kind kan worden beschouwd, heeft gestaan: film moet volgens hem rigoureuus afstand nemen van het theater; geen drama, geen sets, geen schmink, geen acteurswerk, maar schrijven met een camera. Hutcheon omschrijft in haar boek *A Theory of Adaptation* het fenomeen adaptatie op drie wijzen. Ten eerste kan de adaptatie, gezien als een product of object met formele eigenschappen, opgevat worden als een uitvoerige transpositie van een bepaald werk. Deze transpositie houdt een verschuiving in van het ene medium naar het andere, een verschuiving van genre, frame of context. De transpositie kan tevens het waargebeurde fictieel maken. Ten tweede is een adaptatie altijd een herschepping en een herinterpretatie; voor die laatste twee termen gebruikt Hutcheon respectievelijk de woorden 'appropriation' en 'salvaging'. Als laatste is de adaptatie een vorm van intertekstualiteit. Het geadapteerde werk staat niet louter op zichzelf, maar in relatie tot het origineel en andere adaptaties van dat origineel; het fungeert binnen de cultuur als iets wat in een traditie staat.

Ik geloof dat mijn onderzoek een interessante bijdrage kan leveren aan het wetenschappelijk discours, al is het maar omdat er nog geen intermediale analyse van *L'Argent* bestaat en er überhaupt relatief weinig over Bresson geschreven is. Hayward heeft over de film geschreven in 'Cohesive Relations and Texture in Bresson's Film "L'Argent" (1986) en over Tolstoj's *De valse coupon* bestaat het artikel 'Poetics of Brotherhood: Organic and Mechanistic Narrative in Late Tolstoj' (Kliger & Zakariya, 2011). Juist omdat Bresson poneert zuiver cinematografisch te zijn, maar toch een boek adapteert, is een intermediale analyse van belang. Daarbij is het altijd de moeite waard om je op het werk te storten van twee van de meest vooraanstaande figuren in de film- en literatuurgeschiedenis; helemaal wanneer het onderzoeksobject een combinatie van beide betreft. Als laatste wil ik helder maken dat, ondanks de intermediale benadering, de focus op de film ligt, en het onderzoek dus niet per se een democratische benadering beoogt. De voorlopige onderzoeksvraag luidt: hoe wendt Bresson in *L'Argent* de mediums specificiteit van het medium film aan om een van oorsprong literair verhaal tot filmisch product te transformeren?

27-2-2015

Commentaar op Carolien Verduijn

Carolien Verduijn
S4235215
Bachelorwerkstuk
Hoofdstuk 1, eerste versie
Dr. N. Veldhorst
7 mei 2015

Moeder van de Nederlandse musical: het cabaret

Om de hoofdvraag te kunnen beantwoorden, zal ik eerst definiëren wat de musicaltraditie kenmerkt. Immers, om te kunnen bepalen hoe *Amerika Amerika* zich verhoudt tot de Nederlandse musicaltraditie moet eerst onderzocht worden wat die musicaltraditie inhoudt. Dit zal ik doen door in te gaan op de oorsprong van de Nederlandse musicaltraditie. Zij is gebaseerd op enkele oudere podiumkunst-vormen die haar sterk gevormd hebben. Hierna zal ik ingaan op de kenmerken van de Nederlandse musical van na de Tweede Wereldoorlog tot aan 1980. Deze baseer ik sterk op het proefschrift *Made in Holland: verschillen tussen de Nederlandse en de Amerikaanse musical* van A.A. Aalders. Hij heeft hier in 1992 al eerder studie van gemaakt. Aan de hand van deze en andere bronnen zal ik de typische kenmerken van de Nederlandse musical proberen te onderscheiden. Hierbij beseft ik mij uiteraard dat een traditie nooit gevat kan worden in een 'lijstje' van kenmerken. Om mijn hoofdvraag te beantwoorden is het echter noodzakelijk om mij te baseren op specifieke kenmerken, omdat het anders onmogelijk is om deze vraag te beantwoorden. De gehele Nederlandse musicaltraditie is zo veelomvattend dat ik die in een scriptie van 8000 woorden nooit zal kunnen vatten.

De oorsprong en het begin

De Nederlandse musicals zijn heel anders van opzet dan de Amerikaanse Broadway-musicals. De oorzaak hiervan ligt voornamelijk in haar oorsprong, die heel anders is dan die van de Amerikaanse musical. De ontwikkeling van de Nederlandse musical is gebaseerd op vier invloeden, te weten het volkstoneel, de revue, het cabaret en Amerikaanse invloeden.⁵⁹

De vroegste invloed van de Nederlandse musical is de revue. Deze werd door August Reyding vanuit Frankrijk in Nederland geïntroduceerd. De vroege revue in Nederland bestond uit afwisselende toneelsketches, solo's en koorzangen, die tezamen een verhaal met een bescheiden intrige vormden. Henri ter Hall is de grote vernieuwer van de Nederlandse revue. In zijn shows ging hij in op actuele gebeurtenissen. Ook Louis Bouwmeester bracht revues naar de Nederlandse theaters, en rond 1922 verhevigde de concurrentie tussen Ter Hall en Bouwmeester. De revues moesten steeds groter, mooier en indrukwekkender worden. Dit ging ten koste van het aspect van actualiteit uit de revues van Ter Hall. Toen Bouwmeester in 1931 overleed, ging zijn vrouw door met de revues. Ze vernieuwde deze met een meer artistieke en toneelmatige aanpak. Ze hield de naam 'revue' dan ook niet meer aan.⁶⁰ Hoewel deze ontwikkeling dus meer richting de musical ging, heeft de revue met name het spektakel-aspect met de musical gemeen.

⁵⁹ Aalders (1992): p. 31

⁶⁰ Aalders (1992): p. 34

Met opmerkingen [FP1]: Ho! Ik word hier in medias res in de allereerste zin gebombardeerd met een hoofdvraag en de casus zonder inleiding. Leid het eerst in, en ga daarna pas over op dit stuk, want nu lijkt het alsof je hierboven iets hebt weggehaald.

Met opmerkingen [FP2]: Je geeft je hoofdvraag impliciet in de tweede zin van deze alinea. Vermeld hem voor de helderheid ook nog ergens expliciet, met vraagteken.

Met opmerkingen [FP3]: Het is mij niet duidelijk of hier je eerste hoofdstuk al begint of dat dit nog steeds onderdeel van je inleiding is?

Het volkstoneel dat tussen 1900 en 1920 erg populair was is zeker een belangrijke katalysator geweest. Dit toneel, dat in eerste instantie geen muziek of dans kende, verhaalde over de levens van 'gewone' mensen, zoals de arbeiders in de Amsterdamse Jordaan. De verhaallijnen waren herkenbaar en niet al te ingewikkeld, en daarom erg populair, ook bij de middenklasse.⁶¹ Al snel ging men liedjes toevoegen om het geheel iets op te leuken. Dit gebeurde voor het eerst in 1917 in het stuk *Bleeke Bet*. Nadat Herman Bouber het script had geschreven, werden er door componisten Davids en Morris liedjes bij bedacht. Deze liedjes zetten de handeling stil of waren een emotioneel commentaar op de gebeurtenissen, en daarom wordt de volksmusical niet door iedereen als musical erkend.⁶² Daarnaast ontbrak het aspect dans vrijwel volledig. Daarom is de volksmusical eerder een toneelstuk met liedjes dan een echte musical.⁶³ Toch was het genre erg populair, en leeft vandaag de dag nog steeds. De bekendste volksmusical is namelijk *De Jantjes*, een stuk uit 1920 dat al talloze keren is opgevoerd en afgelopen theaterseizoen opnieuw nieuw leven werd ingeblazen.

Met opmerkingen [FP4]: komma

Één van de belangrijkste invloeden op de Nederlandse musical van na de Tweede Wereldoorlog is het cabaret. Onderscheiden wordt het Cabaret Artistique, dat getypeerd kan worden als geëngageerd en uit Frankrijk afkomstig is, en het commerciële cabaret, dat gericht is op puur amusement en veel elementen van de revue heeft overgenomen. Na de Eerste Wereldoorlog was het commerciële cabaret dominant, in lijn met de grote aandacht die ook de variëteit en revue in die tijd kregen. In de jaren '30 kwam er weer meer ruimte voor het geëngageerd cabaret.⁶⁴ Het cabaret heeft een grote invloed op de Nederlandse musical van na de Tweede Wereldoorlog. Dit zal in de tweede helft van dit hoofdstuk blijken.

Met opmerkingen [FP5]: Slome zin

Vanaf de jaren '50 had ook de buitenlandse musical, die met name in de Verenigde Staten een stuk verder was in haar ontwikkeling dan in Nederland, een grote invloed. Maar in eerste instantie wel op een negatieve wijze. De eerste musical die rechtstreeks vanuit het buitenland naar Nederland werd gehaald was *My Fair Lady*. In 1960 reisde dit stuk door heel Nederland. De tekst en muziek waren naar het Nederlands vertaald en werden vertolkt door Nederlandse acteurs, onder wie Wim Sonneveld. Het was een daverend succes: zowel het publiek als de critici waren unaniem enthousiast en na 702 succesvolle voorstellingen kwam de show ruim uit de kosten.⁶⁵ Dit gold echter niet voor volgende import-musicals. Zowel *Free as air*, *The Sound of Music* en *Oliver!* konden het succes van *My Fair Lady* bij lange na niet evenaren. Dit had verschillende oorzaken. De 'nieuwigheid' van zo'n buitenlandse productie was er na *My Fair Lady* wel af, en bij *Oliver!* ontbrak het aan ster-acteurs om het publiek te trekken.⁶⁶ Bij *The Sound of Music* kwam enkele dagen voor de première het oorlogsverleden van één van de hoofdrolspelers naar boven, waarna de productie in hoog tempo aan populariteit moest inboeten.⁶⁷

De negatieve ontvangst van deze buitenlandse producties wakkerde echter wel de motivatie aan van Nederlandse musicalmakers om een succesvolle Nederlandse productie op de planken te brengen.

⁶¹ Van Ewijk (1993): p. 21

⁶² Van Ewijk (1993): p. 22

⁶³ Aalders (1992): p. 33

⁶⁴ Aalders (1992): p. 36

⁶⁵ Van Ewijk (1993): p. 44

⁶⁶ Van Ewijk (1993): p. 47.

⁶⁷ Van Ewijk (1993): p. 49.

Het meest succesvolle duo op dit vlak is uiteraard Annie M.G. Schmidt en Harry Bannink. Toen Schmidt werd gevraagd om een Amerikaanse musical te vertalen, haalde ze daar haar neus voor op. “Zo lang ik zelf nog zoveel ideeën heb, vertaal ik niets”, was haar bitse antwoord. De volgende dag werd haar gevraagd om dan een eigen musical te schrijven.⁶⁸ Zo gezegd, zo gedaan: Schmidt schreef op eigen houtje de musical *Heerlijk duurt het langst*. De muziek was afkomstig van haar compagnon Harry Bannink. De musical heeft een geheel eigen karakter, hetgeen mede te danken is aan het feit dat Schmidt nog nooit een musical gezien had toen ze aan dit project begon. Ze had wel al veel voor het cabaret geschreven, onder andere Wim Sonneveld was één van haar **klanten**.

Kenmerken van de Nederlandse musical

Aalders onderscheidde in zijn proefschrift drie elementen waarin de Nederlandse musical zich onderscheidt van de Amerikaanse, te weten: script, muziek en dans & spektakel. Hij vangt in deze indeling de belangrijkste kenmerken van de Nederlandse musical, en daarom zal ik deze indeling ook aanhouden. Het is tevens een goede methode om alle elementen van de musical in het oog te houden.

Naast Schmidt en Bannink hebben ook andere Nederlandse musicalmakers musicals op de planken gebracht. Dit gebeurde meestal onder sterke invloed van de stijl Schmidt/Bannink.⁶⁹ Hun stijl is dan ook tekenend te noemen voor de Nederlandse musicaltraditie en daarom zal ik de kenmerken van de Nederlandse musical vooral op hun werk betrekken, **omdat dit nu eenmaal het meest invloedrijk is geweest**.

Script

Aalders benadrukt dat de tekst voorop stond, op de tweede plek kwam pas de muziek. Dit heeft te maken met het feit dat Nederlandse musicals vanuit de cabaretraditie werden geschreven. Waar in het buitenland de muziek centraal stond, ging de primaire aandacht in Nederland uit naar de tekst. Door deze invloed vanuit het cabaret (vrijwel alle Nederlandse musicals zijn geschreven door auteurs die in eerste instantie vooral voor het cabaret schreven) nam **humor** een centrale plek in.⁷⁰

Ook Annie M.G. Schmidt **vond** haar wortels in het **cabaret**. Deze invloed is duidelijk terug te zien in haar musicals. Ze noemde haar stukken dan ook ‘muzikale komedies’. ‘Musicals’ vond ze iets Amerikaans, daar herkende ze zichzelf niet in. De cabareteske invloed had tot gevolg dat de tekst centraal stond. De liedjes stonden ten dienst van de tekst. In de Amerikaanse musical is dit juist andersom: hier zal bij de presentatie van een nieuwe musical altijd de componist als eerste maker genoemd worden. Tekstschrijvers komen pas op de tweede plaats.

Typisch voor Schmidt/Bannink-musicals was het **maatschappijkritische element**. Of het nu abortus (*Foxtrot*), de Tweede Wereldoorlog (eveneens in *Foxtrot*), goed en kwaad (*En nu naar bed*), milieuvervuiling (*Wat een planeet*), honger in de derde wereld (eveneens in *Wat een planeet*) is, Schmidt gaf haar musicals altijd een actuele inhoud. Hier werd ze door recensenten om geprezen, maar zelf zei ze hierover: “Het is opvallend dat niet alleen recensenten maar ook mensen uit je omgeving vinden dat een musical ‘ergens over gaat’, als er maatschappijkritiek in voorkomt (...) Een liedje dat alle misstanden, onderdrukking en

Met opmerkingen [FP6]: Goede samenvatting dit hoofdstuk, maar wel erg droog en haast te samenvattend. Probeer er hier en daar iets van jezelf in te stoppen of er een kritische reflectie doorheen te gooien om de leeservaring wat actiever te maken.

Met opmerkingen [FP7]: Deze bijzin zou ik weglaten

Met opmerkingen [FP8]: Waarom dikgedrukt?

Met opmerkingen [FP9]: heeft

⁶⁸ <http://www.annie-mg.com/default.asp?path=xy0r74un> , geraadpleegd op 5 mei 2015.

⁶⁹ Aalders (1992): p. 51

⁷⁰ Aalders (1992): p. 41-42.

ellende opsomt krijgt meteen een goede aantekening, terwijl dat opsommen juist een goedkope en doorzichtige truc is, tot vervelens toe ook in allerlei cabaretjes toegepast. Dat is typisch Nederlands. Het calvinisme steekt de kop altijd weer op. De vermanende vinger hoort erbij. De moraal van het lied. Nu de seksuele moraal geen rol meer speelt hebben we ons gestort op de politiek als gewetensthermometer.⁷¹

Toch mocht een musical ook weer niet te zware onderwerpen bevatten. Dat was ongepast bij het intrinsieke frivole karakter van de musical en remde zodoende de musical.⁷² De Nederlandse musical kon het bij de critici dus zelden goed doen: het mocht niet te luchtig zijn, maar ook zeker niet te zwaar op de hand.

Muziek

De muziek speelt in de Nederlandse musical een minder grote rol. Deze heeft als taak om de tekst te versterken, zo benadrukte ook Harry Bannink. Aalders kent drie belangrijke functies toe aan de muziek in een Nederlandse musical. De muziek stuwt de show voort. Zij geeft het tempo aan en verdicht de tijd. Ook bepaalt zij de sfeer. Daarnaast ondersteunt de muziek de tekst inhoudelijk. Het verdiept de emoties van personages en de muziek stuwt de handeling voort. Dit geldt echter niet voor de musicals van Schmidt en Bannink.

Aalders vindt de aanwezigheid van een aantal **hitnummers** essentieel voor het welslagen van een musical. Annie M.G. Schmidt en Harry Bannink hebben bijvoorbeeld hits gescoord met ‘Op een mooie pinksterdag’ en ‘Vluchten kan niet meer’. Tegelijk zijn hitnummers ook een gevaar: **een stuk mag niet teveel om de muziek draaien, omdat het verhaal dan teveel wordt opgehangen aan hits.**⁷³ De muziek mag de handeling dan ook absoluut niet onderbreken.

Opvallend is dat Schmidt zich vrijwel altijd schuldig maakt aan deze ‘doodzonde’. Zij werkt de thematiek van haar nummers uit in de liedjes. Hierdoor **stopt het verhaal wanneer een liedje aanvangt**, en gaat daarna weer verder. De liedjes komen hierdoor als het ware buiten het verhaal te staan en houden het verhaal in zekere zin op, in plaats van dat ze het verhaal voortstuwen.⁷⁴ Dit fenomeen is terug te leiden tot het cabaretverleden van Schmidt, waar een lied immers ook geen verhaal hoeft uit te beelden.

Het trekken van de aandacht noemt Aalders een essentiële functie van muziek. Dit gebeurt doorgaans in de ouverture, het openingsnummer in een musical. Dit is echter geen typisch Nederlandse eigenschap van een musical, maar afkomstig uit de Amerikaanse Broadwaytraditie. De ouverture ontbrak bijvoorbeeld in *Heerlijk duurt het langst*.

Dat de Nederlandse musicalmakers zich niks aantrekken van de vastgelegde en door Amerikaanse makers strikt gevolgde muziek-volgorde is typisch, maar niet vreemd: met Schmidt als voorbeeld, die nog nooit een Amerikaanse musical gezien had en zich dus ook niets heeft aangetrokken van dit concept, waren andere Nederlandse makers ook niet verplicht om zich hieraan te houden. Dit is echter wel kenmerkend voor de Nederlandse musical tot de jaren '80. Men hield zich niet aan het ‘concept’ dat Amerikaanse musicals kenmerkt: een vaststaande volgorde van de plot, waarbij bijvoorbeeld sprake is van een pauze-finale en op vaste momenten reprises, ballads en enthousiaste koor-songs plaatsvinden. Annie M.G. Schmidt zei hierover: “Volgens een vaststaand bestek wordt zo’n musical in elkaar

Met opmerkingen [FP10]: Dit citaat is erg groot. Zet hem sowieso los van de rest van de tekst en geef er daarna expliciet commentaar op.

Met opmerkingen [FP11]: Wat is daar eigenlijk wezenlijk problematisch aan? Expliciteer en vul zelf aan.

Met opmerkingen [FP12]: Ik zou de vette teksten gewoon normaal maken.

Met opmerkingen [FP13]: Een liedje is toch ook iets totaal anders dan het verhaal? Maar het samengaan is toch de kern van een musical; een verhaal dat onderbroken wordt door liedjes? De reden waarom het dan toch een doodzonde zou zijn om beide te combineren binnen een musical zou verder uitgediept kunnen worden.

⁷¹ <http://www.annie-mg.com/default.asp?path=xy15s9va>, geraadpleegd op 5 mei 2015.

⁷² Aalders (1992): p. 45

⁷³ Aalders (1992): p. 46

⁷⁴ Van Ewijk (1993): p. 67

getimmerd, maar binnen dat getimmerte kan de kunstenaar rustig zijn gang gaan. De componist mag geraffineerde melodietjes maken, de choreograaf-regisseur komt met duizend visuele ideeën, de decorateur mag zich uitleven. Alleen de schrijver (dat idee kreeg ik ten minste) wordt geboeid in een hoekje gezet.”⁷⁵

Dans en spektakel

Als laatste spreekt Aalders over dans en spektakel in Nederlandse musicals. Dans is lang een ondergeschoven kindje geweest binnen de musical. Dit heeft opnieuw te maken met haar cabaretse oorsprong. In het cabaret is tekst nu eenmaal het belangrijkste aspect, en met schrijvers die gewend zijn om voor cabaret te schrijven, krijgt **dans automatisch minder aandacht**.

Toch is dit niet het enige. Want zowel makers als recensenten benadrukken dat dans en spektakel in het calvinistische Nederland weinig gewaardeerd wordt, vanwege het niets toevoegen aan de inhoud van het verhaal. Annie M.G. Schmidt zei hierover: “Natuurlijk wordt vaak een grote vergissing gemaakt door te denken dat je er bent met enkel dans en zang en kleur en feest. Enkel schone schijn, enkel wat aan elkaar gebreide nummertjes...dat maakt nog geen muzikale komedie.”⁷⁶ Schmidt mocht die frivoliteit dan wel niet nodig vinden, toch werkten ook aan haar muzikale komedies choreografen mee.

Tegenwoordig heeft dans een veel meer verhalend en inhoudelijk karakter en kan het wel degelijk meer inhoud geven aan het verhaal. Maar Schmidt’s opvatting was in haar tijd legitiem. Musicaldans was vooral een **voortzetting van de revue-dans**, waarbij schaarsgeklede meisjes hun benen hoog **opgooide** om het geheel iets op te leuken.⁷⁷ Dat alle toenmalige musical-choreografen uit het buitenland werden gehaald zegt iets over het niveau van de musicaldans in Nederland. Barrie Stevens, Lindsay Dolan en Billy Wilson zijn allemaal **uit het buitenland gehaald** om Nederland het musicaldansen te leren.⁷⁸ Toch bleef deze musicaldans geïnspireerd op de revue: ook in de Verenigde Staten was de musicaldans nog niet geëvolueerd.

Moeder van de musical

De voornaamste kenmerken van de Nederlandse musical vanaf 1945 tot 1980 heb ik in bovenstaand verhaal proberen te vangen. Duidelijk is dat met name het cabaret van grote invloed is geweest. Dit werkt eigenlijk door in vrijwel alle onderscheiden aspecten: de tekstgerichtheid en de humor die zo aanwezig is in Nederlandse musicals, de musicalliedjes die de handeling stopzetten: sommige liedjes zouden zo in een cabaret passen, aldus Aalders.⁷⁹ Ook het feit dat dans zo weinig aandacht krijgt kan verklaard worden vanuit de cabaretraditie. Ook Frank Sanders en Jos Brink waren van oorsprong cabaretiers. Toch gaven zij een hele andere draai aan het begrip musical.

Met opmerkingen [FP14]: n

Met opmerkingen [FP15]: Dit klinkt wat grof, alsof ze naar haar gedeporteerd werden ;)

Met opmerkingen [FP16]: Goede samenvatting

⁷⁵ Aalders (1992): p. 68

⁷⁶ Aalders (1992): p. 51

⁷⁷ Bisschop, R. (2012) *What musical moves: een scriptie over musicaldans*. Onder begeleiding van Bart Diho. Universiteit Utrecht: Theater- film- en televisiewetenschap. Bachelorscriptie, p. 12.

⁷⁸ Aalders (1992): p. 49

⁷⁹ Aalders (1992): p. 36

Algemeen commentaar:

In de eerste plaats vind ik je onderwerp wel tamelijk uniek; het feit dat je de musical niet zomaar ergens kunt zien pleit voor je onderzoeksspirit. Heel cool.

Een en ander is me wel onduidelijk over je inleiding. Als je een uitgebreidere inleiding in een apart document hebt, dan zal het wel goed komen, maar in je naar mij gestuurde versie is je inleiding een enkele alinea en natuurlijk veel te kort.

Het eerste hoofdstuk dan. Dit werk je heel netjes, duidelijk en concreet uit. Je bent goed in staat een heldere samenvatting te geven met daarin de kernpunten van je verhaal.

Grootste kritiek die ik heb op je stuk is dat het soms wel erg droog overkomt. Heel gechargeerd gesteld wekt het de indruk dat je enkele pagina's in je eigen woorden hebt overgeschreven. Ik wil meer Carolien in de tekst. Wat jij van dingen denkt, persoonlijke toevoegingen, wel van kritische en objectieve aard natuurlijk, maar dat er meer inzit dan enkel de droge uiteenzetting van wat je wil duidelijk maken. Vaak schrijf je een zin op, bijvoorbeeld dat liedjes een te grote onderbreking van het verhaal vormen in de Nederlandse musical of teveel op zichzelf zouden staan, wat dan te wijten is aan de cabaretroots, maar daar blijft het dan bij. Op dat moment wil de lezer, ik in ieder geval, van jou weten wat daar allemaal aan schort, aan dergelijke opvattingen etc. Bijvoorbeeld waarom die discrepantie überhaupt een probleem is, ondanks het feit dat zoiets in cabaret niet gebeurt, ik noem maar iets. Met andere woorden; jij moet een grotere rol gaan spelen in de tekst, in plaats van enkel verslaggever.'

Commentaar van Carolien Verduijn

Jay Plaat

S4173538

Bachelorscriptie

Begeleidster: dr. Natascha Veldhorst

Woordenaantal: ...

Titel

Inleiding

De films van de Franse regisseur Robert Bresson (1901-1999) hebben een curieuze en tamelijk obscure plaats in de filmgeschiedenis. Wanneer er over oude meesters gesproken wordt, heeft men het in de regel vaak over Federico Fellini, Ingmar Bergman, Akira Kurosawa, Jean-Luc Godard, Alfred Hitchcock of Stanley Kubrick. Soms wordt Michelangelo Antonioni genoemd, en heel soms, wanneer men veel geluk heeft, Andrei Tarkovski. Bresson wordt doodgezwegen, en de hoofdoorzaak daarvan lijkt te zijn dat hij in zijn films datgene doet wat haaks staat op wat de rest doet en dus wat het publiek gewend is. Toch zegt Godard over hem: ‘Bresson is to French film what Dostoevsky is to the Russian novel, what Mozart is to German music.’⁸⁰ Tarkovski schrijft in zijn dagboeken: ‘Bresson is a genius. Here I can state it plainly — he is a genius. If he occupies the first place, the next director occupies the tenth. This distance is very depressing.’ In de documentaire *Tempo di Viaggio* stelt hij: ‘It seems to me that he is the only director in the world who has achieved absolute simplicity in cinema.’⁸¹

Radicale eenvoud lijkt Bressons stijl inderdaad te typeren. In zijn films wordt niet geacteerd. Mensen (eenmalige modellen die daarna in de regel nooit meer in een film opdoken) zeggen hun tekst op zonder daarbij een spoor van emotie te vertonen. Iemand die soep eet, zit niet lekker soep te eten, maar doet dat als een machine. Iedere vorm van expliciet drama is afwezig, want volgens Bresson kun je de toeschouwer enkel ontroeren door

Met opmerkingen [CV17]: Wat doet hij dan anders? Dit beargumenteer je niet.

Met opmerkingen [CV18]: spelling

⁸⁰ Cunneen 2003: 16.

⁸¹ http://people.ucalgary.ca/~tstronds/nostalgia.com/TheTopics/AT_On.html & Tarkovski & Guerra 1983: *Tempo di Viaggio*

suggestie, concentratie, eenheid en ritme.⁸² Hij pleitte voor een nieuwe stijl: cinematografie, het schrijven met een filmcamera.⁸³ Reguliere film was in zijn ogen enkel gefilmd theater en daarom verwerpelijk, want niets is oneleganter en ineffectiever dan een kunstvorm die voortdurend leentjebuurt speelt bij een andere; de onherroepelijke dood van beide kunstvormen is het gevolg.⁸⁴ Zijn films worden tevens gekarakteriseerd door een veelvuldig gebruik van elliptische montage, dat wil zeggen dat ze voortdurend informatie meedelen aan de kijker, zonder dat deze informatie de kijker expliciet wordt gegeven. Middels de context of de combinatie van beeld en geluid kan de kijker de inhoud echter wel adequaat invullen. Een moord bijvoorbeeld, komt nooit expliciet in beeld. Een moordenaar stapt een hotel binnen; de shots daarop gaat hij zijn handen wassen en kleurt het water rood. Pas later, wanneer de moordenaar een bekentenis aflegt, weet de kijker wat er precies is gebeurd. Een conventionele filmmaker zou misschien als volgt te werk gaan. De moord wordt eerst gemotiveerd middels een dialoog. Spanning wordt gecreëerd door de onschuldige hoteliers in een huiselijk tafereel af te beelden. De moordenaar sluipt om het huis. De hoteliers menen iets te horen. De moordenaar verstopt zich. De hoteliers gaan verder met het afruimen van de tafel. De moordenaar positioneert zich bij de deur. Filmmuziek zwelt aan. Hij haalt zijn bijl

tevoorschijn. Uiteindelijk bestormt hij in een chaotische en snelle montagesequens het huis en slacht de hoteliers af waarbij er weinig zuinig met speciale effecten wordt omgegaan. Niets van dergelijke dingen bij Bresson, maar slechts het binnentreden van het hotel en het wassen van de handen. De ellips in optima forma; impliciet maar tegelijkertijd extreem direct.

In plaats van conventioneel drama, emotie en expressiviteit, toont Bresson mensen die door het frame lopen als machines en die dat frame helemaal uitlopen. Pas lang nadat de centrale handeling zich heeft voltrokken, snijdt hij naar een volgend beeld. Niet alleen lopen de mensen het frame steeds uit, ze komen het frame tevens steeds binnen. Nooit begint een scène in medias res; altijd komt iemand eerst een ruimte binnen. Het consequent ten einde tonen van het binnenkomen en het verlaten van ruimtes: de films van Bresson zitten er vol mee. Daarbij wordt de persoon die binnenkomt nooit gevolgd door de veelal statische camera die altijd vanaf dezelfde hoogte, ter hoogte van iemands borst, en met dezelfde 50 mm lens registreert.⁸⁵ De camera blijft op de deur gericht, of op iemands benen. Dit democratische en non-expressieve palet ontlast de kijker van het zoeken naar betekenis bij gratie van

⁸² <http://people.ucalgary.ca/~tstronds/robert-bresson.com/Words/CTSamuels.html>

⁸³ Bresson 1977: 2.

⁸⁴ Bresson 1977: 30 & Bresson 1977: 4.

⁸⁵ Schrader 1972: 67 & http://www.horschamp.qc.ca/new_offscreen/hourigan_interview.html

Met opmerkingen [CV19]: is dit een echte scène uit een van zijn films? Verwijs dan ook naar de betreffende film en scène.

Met opmerkingen [CV20]: Waar baseer je dit op? Hoe weet je dit?

ongelijkwaardige juxtaposities of expressieve camerabewegingen of -posities. Alles loopt voortdurend volgens een statisch stramien, waarbij frame en beeldcompositie louter functioneel zijn.

Een eerste confrontatie met zo'n film kan verwarring scheppen; de kijker weet niet precies waar hij naar zit te kijken en de film vergt een hoge concentratie. De tweede keer wordt alles kristalhelder. Men kan zich weinig films voor de geest halen die eenvoudiger, intelligenter of rationeler in elkaar zitten. Men ziet de film als één geheel, als een lange ononderbroken keten waarbij ieder shot, iedere sequens, noodzakelijk leidt naar de volgende.⁸⁶

Met opmerkingen [CV21]: Zeg jij dit of is dit een aanname? Aanne: beargumenteer het. Als je het ergens gelezen hebt, dan citeren.

Onderzoeksvraag en methodologie

Omdat de ellips in Bressons werk zo dominant aanwezig is, en bewerkstelligd wordt door de montage - een filmspecifiek kenmerk omdat het een onderbreking in tijd toont die geen andere kunstsoort op dezelfde manier kan tonen - wil ik de betekenis van die dominantie onderzoeken. Ook het voortdurend binnenkomen en verlaten van ruimtes, tevens zo kenmerkend voor zijn films, en curieus wanneer men het afzet tegen een conventionele film, wil ik nader onderzoeken. Dit alles binnen het kader van intermedialiteit. Daarvoor heb ik voor *L'Argent* (1983) gekozen, mijn persoonlijke favoriet uit Bressons oeuvre, omdat ik vind dat hij in deze film zijn stijl tot in het uiterste doorvoert en dat op de meest elegante en technisch meest vaardige manier doet. De middelen die Bresson inzet, zoals in de inleiding kort beschreven, om zijn films zo mediums specifiek mogelijk te maken, omdat er anders in zijn eigen woorden niets van een kunstvorm overblijft, wijken dusdanig af van wat een gemiddelde kijker gewend is en staan daar dusdanig haaks op, dat een ongeoefende of anderszins weerspannige kijker geneigd kan zijn Bresson radicaal af te wijzen. Toch was Bresson ervan overtuigd dat zijn manier de meest adequate manier was om het medium film te gebruiken. Prikkelend is dat hij toch voor elf van zijn dertien speelfilms ervoor koos een literair werk als uitgangspunt te nemen - *L'Argent* is gebaseerd op Tolstoj's *De valse coupon* (1904). Daarbij vind ik de intermediale benadering eveneens interessant omdat Bresson zelf met zijn films eigenlijk een soort meta-intermedialiteit beoefende of andersom gezien beoefent het gros van de filmmakers meta-intermedialiteit in Bressons universum; een universum dat geen cinema wil in de conventionele zin van het woord. Geen films die geënt zijn op het theater, maar juist een taal uniek aan het medium film. Cinematografie, in

⁸⁶ Schrader 1972: 68.

Bressons eigen woorden, waarbij er niets gereproduceerd wordt, maar waarbij de camera een reeks reeds bestaande dingen in zo'n volgorde plaats dat er iets nieuws uit voortkomt.⁸⁷

De methodologie bestaat uit een **close reading** van elementen uit de film, gekoppeld aan een vergelijkend bronnenonderzoek. Die elementen en bronnen worden aangehaald die het meest bij zullen dragen aan de beantwoording van de onderzoeksvraag. In de eerste deelparagraaf zet ik de meest belangwekkende en meest in het oog springende verschillen tussen *De valse coupon* en *L'Argent* uiteen. Deze catalogisering maakt verdere interpretaties overzichtelijk en schept meteen al een intermediaal beeld van de film; namelijk hoe de film zich afzet ten opzichte van de novelle en waarom. In de tweede deelparagraaf onderwerp ik Bressons elliptische montage aan een nader onderzoek en in de derde deelparagraaf onderzoek ik de betekenis van de hierboven reeds aangehaalde transitie; het consequent en ten einde laten zien van het binnenkomen en verlaten van ruimtes. Ik heb voor deze drie deelonderwerpen gekozen omdat ik geloof dat ze het meest zullen bijdragen tot de beantwoording van de onderzoeksvraag. **Die vraag luidt: op welke manier wijkt Bresson in *L'Argent* af van conventionele film en zou deze manier als mediums specifiek betiteld kunnen worden?**

www.robert-bresson.com geeft een lijst van 32 academische artikelen over Bresson, waarvan de meeste dissertaties of masterscripties behelzen.⁸⁸ Ershova-Darras' dissertatie uit 2003 lijkt afgaande op de titel, 'L'Adaptation cinématographique des oeuvres littéraires (L'Exemple de Dostoievski)', een intermediale analyse te zijn waarbij adaptaties van Dostojevski centraal staan, en waarin Bressons *Une femme douce* (1969) en *Quatre nuits d'un rêveur* (1971) als bewerkingen van Dostojevski's *De zachtmoedige* (1876) en *Witte nachten* (1848) ongetwijfeld de revue passeren. Michele Garbeaus masterscriptie uit 1990, 'Bresson et Dostoievski ou Les Contraintes Littéraires d'un Cinema' lijkt tevens een intermediale benadering van Bressons werk in vergelijking tot Dostojevski te behelzen, evenals Marciano's 'Polyphonic Screens: A Study of Dostoevsky on Film' (1998). De eerste twee artikelen bestaan uitsluitend in het Frans en zijn op internet onvindbaar, de laatste wel maar afgeschermd. Opvallend is dat geen van de 32 artikelen over *L'Argent* gaat. De site geeft wel een overzicht van alle recensies, artikelen, interviews, monografieën, boeken en necrologieën, het gros onwetenschappelijk, waarin *L'Argent* wordt genoemd, al dan niet in een voetnoot.

⁸⁷ Bresson 1977: 2.

⁸⁸ <http://people.ucalgary.ca/~tstronds/robert-bresson.com/Bibliography/Bresson.html#diss>

Met opmerkingen [CV22]: Is dit niet met een tussenstreepje? Weet het niet zeker hoor, maar ik zou het ff checken als ik jou was.

Met opmerkingen [CV23]: Dit zou ik eerst zeggen, en dan pas wat je methodologie is. Want nu vertel je hoe je het gaat aanpakken, maar ik weet helemaal nog niet wat het doel daarvan is. Dat los je op door eerst te vertellen wat je hoofdvraag is.

Maar van een wezenlijke intermediale analyse is er nog geen sprake. Joseph Cunneen belicht in zijn boek *Robert Bresson: A Spiritual Style in Film* (2003) alle dertien films van Bresson in een apart kort hoofdstuk, maar deze hoofdstukken hebben geen specifieke invalshoek. Iedere film wordt eerst samengevat en vervolgens volgt er een samenvatting over wat er zoal over de film in het wetenschappelijke discours is beweerd. Het belangrijkste werk over *L'Argent* is in 1986 geschreven door Susan Hayward. 'Cohesive Relations and Texture in Bresson's Film "L'Argent"' behandelt enkele mediums specifieke elementen zoals de elliptische montage, waar ik voornamelijk in de tweede deelparagraaf naar zal verwijzen. Bressons enige eigen boek *Notes on Cinematography* (verschenen in 1975 in het Frans onder de titel *Notes sur le Cinématographe*) verwijst nooit met naam of toenaam naar zijn films, maar bevat een reeks aforismen waarin hij zijn visie op zijn cinematografie en conventionele film uiteenzet, en is dus bij een intermediale analyse van belang. Bij de derde deelparagraaf neem ik het door Gilberto Perez in zijn boek *The Material Ghost* (1998) geformuleerde concept van een 'cinema of thin air' als handvat, omdat dit concept films als uitgangspunt neemt die gekenmerkt worden door transities, intervallen en overgangen, kenmerken die, zoals hierboven reeds aangeduid, ook van toepassing zijn op Bressons films en dus interessant zijn voor mijn onderzoek.⁸⁹

Theoretisch kader

Het theoretische kader betreft intermedialiteit, een parapluterm die de relaties en wisselwerkingen tussen media beschrijft en dus ook de mediums specificiteit van kunstwerken als primair terrein heeft. Over intermedialiteit is veel en in uiteenlopende termen geschreven. Ik kies voor Schröters en Rajewsky's definities omdat zij in tamelijk weinig woorden helder samen te vatten zijn en toch een relatief breed veld van intermediale subcategorieën beslaan. Schröter onderscheidt in zijn artikel 'Discourses and Models of Intermediality' vier manieren waarop intermedialiteit kan fungeren. Onder synthetische intermedialiteit verstaat hij een fusie van verschillende media tot een supermedium waarin verschillende kunstwerken samenkomen, al dan niet met politieke connecties - denk aan het wagneriaanse concept van het Gesamtkunstwerk. Dan is er transmediale intermedialiteit. Hierbij is er sprake van een kunstwerk waarop de specifieke formele structuur van een ander medium wordt toegepast. Transformationele intermedialiteit lijkt hierop maar verschilt hierin dat een model van

⁸⁹ Perez 1998: 136.

representatie uit het ene medium wordt opgenomen in het andere medium. Denk aan remediatie. Ontologische intermedialiteit, als laatste, schetst de idee dat media altijd en van oorsprong al in relatie staan tot elkaar en het dus een illusie is om van een kunstvorm te spreken die niet op de een of andere manier in relatie staat met een andere kunstvorm.⁹⁰

L'Argent lijkt op het eerste gezicht het beste in de transmediale categorie ingedeeld te kunnen worden. Niet dat de specifieke formele structuur van Tolstoj's *De valse coupon* of literatuur in het bijzonder op het medium film wordt toegepast, maar de novelle fungeert wel als startpunt.

Rajewsky onderscheidt in haar artikel 'Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality' (2005) drie subcategorieën betreffende intermedialiteit. Als eerste omschrijft ze adaptaties als een vorm van mediale transpositie. Daarbij schaaft ze het medium film onder de subcategorie van mediale combinaties omdat het hier een medium betreft dat meerdere kunsten of onderdelen daarvan in zich kan herbergen (beeld, geluid, performances etc.). Als laatste vorm van intermedialiteit onderscheidt zij intermediale referenties. Het ene medium citeert kort gezegd het andere.⁹¹ Een exemplarisch voorbeeld daarvan is te vinden in Bressons eigen oeuvre. In *Le diable probablement* (1977) zegt Charles tegen zijn psychotherapeut: 'But if I commit suicide, I can't think I'd be condemned for not comprehending the incomprehensible.' Dit lijkt een directe parafrase te zijn van wat het personage Ippolit zegt in Dostojevski's *De idioot*, tevens op de rand van zelfmoord: 'Maar indien het dan zo moeilijk en zelfs totaal onmogelijk is dit te begrijpen, ben ik dan heus verantwoordelijk voor het feit dat ik niet bij machte ben geweest om het ondoorgroendelijke te doorgronden?'⁹²

Verschillen tussen *De valse coupon* en *L'Argent*

Graaf Leo Tolstoj (1828-1910) schreef *De valse coupon* laat in zijn leven. Hij werkte eraan van 1889 tot 1904. De novelle verscheen pas na zijn dood.⁹³ Opgenomen in Van Oorschots Russische Bibliotheek, in *L.N. Tolstoj, Verzamelde werken 6*, vertaald door Hans Leerink, beslaat de novelle pagina's 197 tot en met 264. Opgedeeld in een eerste en tweede deel, beslaat het eerste deel drieëntwintig hoofdstukken en het tweede deel twintig. De hoofdstukken zijn steeds kort, beslaan niet meer dan enkele pagina's of soms slechts een

⁹⁰ Schröter 2011: 1.

⁹¹ Rajewsky 2005: 51-52.

⁹² Dostojevski 2006: 510.

⁹³ Timmer 2001: 573.

enkele pagina. Met vrijwel iedere afwisseling van een hoofdstuk begint een ander perspectief; tot laat in de novelle worden er nog nieuwe personages geïntroduceerd. Startpunt voor de novelle is het in omloop raken van een valse coupon, of in hedendaags Nederlands, een vals geldbiljet. Dit valse biljet fungeert bij Tolstoj als aanleiding om de Russische samenleving onder de loep te nemen, van de onderste laag van de piramide tot de bovenste. Een keur aan personages komt voorbij die een exemplarisch voorbeeld lijkt te geven van de Russische maatschappij eind negentiende eeuw, waarbij het eerste deel een afglijding tot de zonde omvat en het tweede deel een wat vromere vorm: personages komen tot inkeer en denken na over de zin van hun leven. Zoals meerder personages in de verhalen die opgenomen zijn in *Verzamelde werken 6*, geven ze het kaartspel op en zetten de wijn aan de kant. Hun ziel bloeit op, ze geven hun bezit weg en gaan het volk dienen.

Dit tweede deel is in *L'Argent* afwezig. Bressons film eindigt waar het eerste deel van de novelle eindigt: met de moord op Maria Semjonovna (in de film gespeeld door Sylvie van den Elsen; haar karakter blijft naamloos) en Stepan die zich aangeeft bij de politie. Deze aangifte is nog opgenomen in het eerste hoofdstuk van het tweede deel. Dus waar Tolstoj na de misdaad ruimte biedt voor een morele wederopstanding, laat Bresson deze achterwegen. De film is dus pessimistischer dan de novelle, zou men kunnen stellen. Daarbij gaat men wel voorbij aan de jansenistische uitleg die aan veel van Bressons films gegeven is. Het jansenisme als katholieke stroming beduidt een geloofsopvatting die tamelijk deterministisch aan doet. De jansenist gelooft dat aan de basis van een mensenleven de discrepantie tussen ziel en lichaam centraal staat en dat iedere spirituele progressie een stap naar verlossing is, of het verlost worden van het lichaam waarin de ziel gevangen zit. Het lichaam is zogezegd de gevangenis van de ziel. De omgeving waarin deze lichamen functioneren is ontdaan van menselijke affectie. De progressie van het gevangen zitten in een lichaam naar de uiteindelijke verlossing is onontkoombaar, wat een zekere berusting of passiviteit bij een subject bewerkstelligt.⁹⁴ Het jansenisme bij Bresson schuilt hierin dat zijn personages geen emoties vertonen; als automaten bewegen ze zich naar een onontkoombaar einde, om te ontsnappen aan een omgeving die letterlijk een gevangenis is, zoals in *Un condamné à mort s'est échappé* ou *Le vent souffle où il veut* (1956) of aan hun eigen lichaam, die een gevangenis symboliseert. Vanuit een jansenistisch en dus een intrinsiek optimistisch oogpunt bekeken zou men zijn films hoopvol kunnen noemen. Iedere film toont immers een kille en besloten ruimte waarvan de hoofdpersonages zichzelf verlossen.⁹⁵ Het moeilijke hieraan is

⁹⁴ Hayward 1986: 52.

⁹⁵ Hayward 1986: 52.

echter dat vanuit een dergelijke optiek ieder pessimistisch verhaal positief uitgelegd kan worden zodra men deze door een jansenistische lens bekijkt. Feit is dat vanaf *Mouchette* (1967) er geen expliciet hoopvol einde meer te bezien is in Bressons oeuvre. Aan het einde van *Mouchette* verdrinkt een jong meisje (Mouchette) zich in een rivier; in *Une femme douce* (1969) pleegt de zachtaardige vrouw uit de titel zelfmoord door uit een raam te springen; in *Lancelot du Lac* (1974) blaast Lancelot zijn laatste adem uit op een verzameling dode ridders na moedwillig zijn ondergang tegemoet te zijn gereden; *Le diable probablement* (1977) toont een wereld waarop het enige juiste antwoord zelfmoord lijkt en eindigt met de dood van Charles, die zich door een vriend voor geld laat doodschietsen op Père-Lachaise; *L'Argent* eindigt met een impliciet gefilmde slachtpartij waarin Yvon Targe (Christian Patey) een familie uitmoordt met een bijl en zich vervolgens aangeeft bij de politie. Jansenistische uitleg of niet, Bresson toont ons werelden waarin de dood als een verlossing voorgesteld wordt en wijkt daarin af van Tolstoj. Waar Tolstoj de verlossing binnen het leven zoekt, middels een overgave aan het irrationele en onkenbare, aan God – iets wat vanaf *Anna Karenina* een centraal thema in zijn proza wordt – daar lijkt Bresson mettertijd pessimistischer te worden: wellicht bestaat er zoiets als verlossing, maar niet binnenin het leven.

Tweede opvallende verschil is de focalisatie. In het begin lijkt de film net zo vlot van perspectief te wisselen als de novelle. Later blijkt dit een illusie te zijn. Tolstoj introduceert het valse biljet om daar een scala aan personages aan op te hangen; er is sprake van een democratisering van personages. Bresson daarentegen introduceert het biljet om het begin van de weg die het biljet aflegt tot het in handen van Yvon Targe komt, te laten zien, om vanaf dat moment hoofdzakelijk bij Yvon Targe te blijven. Waar ieder personage in de film blijft tot de kwade emanatie van het valse biljet zijn werk gedaan heeft, daar laat Tolstoj het valse biljet op een gegeven moment voor wat het is: de katalysator van een verhaal over zonde en verlossing. Vanaf hoofdstuk 16 waaiert zijn verhaal uit tot een aaneenschakeling van scènes die in de film in het geheel niet voorkomen. Men zou kunnen concluderen dat de schaal van destructie bij Tolstoj, begonnen met een vals biljet, kwantitatief van aard is, en bij Bresson kwalitatief en geconcentreerder. In een boek heeft men immers meer ruimte en tijd tot zijn beschikking dan in een film. De schaal van Tolstoj's novelle, ondanks het feit dat het hier slechts een novelle betreft en geen roman, wordt door Kliger en Zakariya als episch aangeduid; episch in die zin dat figuren uit het hele spectrum van de Russische samenleving (boeren, studenten, geestelijken, ambtenaren, winkeldrijvers, landeigenaren, ministers, de tsaar zelf), met elkaar in verband staan en van oorsprong een causale relatie met elkaar, meer

impliciet dan expliciet, onderhouden door de introductie van de valse coupon.⁹⁶ Dit verband wordt echter steeds lossier, terwijl *L'Argent* een onontkoombare causale keten presenteert met als ware hoofdpersoon het valse biljet. Vandaar die economische en allesomvattende titel die de door Bresson getoonde cultuur samenvat: geld. Zo ontstaat er een paradox in de mechanische natuur van beide werken. In Bressons film kunnen verschillende delen niet los van elkaar worden gezien, ondanks het feit dat de film min of meer in drie aktes te verdelen is: de aanloop tot Yvons veroordeling, zijn gevangenisstraf, de periode na de vrijlating tot aan de moord. Het narratief is dusdanig mechanisch van aard dat de causale keten uit elkaar zou vallen als er ook maar één scene uit weg gesneden zou worden. Een mechanistisch narratief veronderstelt een keten aan relaties, door een extern motief (het valse biljet) op gang gebracht. Denk aan een biljartbal die gestoten wordt en vervolgens een causale keten op gang brengt. Andere ballen worden aangestoten, de tafel komt er anders uit te zien, et cetera.⁹⁷ Deze keten is onpersoonlijk, en juist hierin wijkt Bresson af van Tolstoj. Bresson is duidelijk persoonlijker dan Tolstoj in de zin dat hij voornamelijk één mens onder de loep neemt, waar Tolstoj een heel scala aan personages opvoert en dus afstandelijker is. Maar tevens is Tolstoj, ondanks het onpersoonlijke van zijn verhaal minder mechanisch dan Bresson, omdat hij ieder hoofdstuk de noodzakelijkheid van een mechanische keten onderbreekt door van perspectief te wisselen, het externe motief te laten voor wat het is en personages te introduceren middels uitgebreide expositie. Hoofdstuk 9 bijvoorbeeld, begint met een omschrijving van het reilen en zeilen van Pjotr Nikolajitsj' boerderij. De film daarentegen onderbreekt niets of omschrijft niets. De film bevat geen omschrijvingen in de zin van een establishing shot dat de kijker toont waar de actie zich bevindt - het filmische equivalent van een literaire omschrijving van bijvoorbeeld een plaats.⁹⁸ Men zou kunnen zeggen: Bressons film is te vergelijken met één biljartstoot, waar Tolstoj's novelle een heel biljartspel bevat waarbij men op het einde niet meer precies weet hoe de ballen er in het begin bij lagen.

Dan iets over de verschillen in perspectief en de vraag hoe een alwetende verteller in een film zou kunnen fungeren. Tolstoj maakt gebruik van een alwetende verteller die boven de verhaalwereld staat, intieme dingen van personages weet en hun gedrag becommentarieert.⁹⁹ Zo schrijft hij op pagina 230: 'Misail vond het fijn om te kunnen tonen wat hij waard was.'¹⁰⁰ Op pagina 206: 'Ivan Mironov had een paar borrels op. En als hij een paar borrels op had

⁹⁶ Kliger & Zakariya 2011: 761.

⁹⁷ Kliger & Zakariya 2011: 758.

⁹⁸ Bordwell & Thompson 2013: 235.

⁹⁹ Van Boven & Dorleijn 2010: 189.

¹⁰⁰ Tolstoj 2001: 230.

Met opmerkingen [CV24]: Getallen tot twintig uitschrijven.

werd hij lastig. Hij greep de boekhouder bij zijn kraag en schreeuwde:....'¹⁰¹ Het feit dat Ivan Mironov lastig wordt als hij een paar borrels heeft gedronken, kan een film middels een voice-over, een non-diëgetische vertelinstantie, ventileren, bijvoorbeeld wanneer Yvon in de film (hier betreft het een ober in plaats van een boekhouder hem bij zijn kraag pakt.¹⁰² Maar dit gebeurt niet. Er is geen uitleg en dus hoeft er geen verband te bestaan tussen de borrel en het vastpakken van de kraag van de ober. Die borrel doet er zelfs in het geheel niet toe, want de ware reden dat Yvon kwaad wordt op de ober, is omdat hij die ober zijn valse biljet komt terugbrengen als ongeldig betaalmiddel. Tolstoj is dus descriptiever en explicieter; hij geeft de causale relatie tussen mentale toestand en fysieke actie letterlijk weer. Zo zit de novelle ook vol dialogen en innerlijke bespiegelingen, waar Bresson radicaal niet aan doet. Nooit zegt een personage: ik heb dit gedaan omdat zus en zo, of om in de woorden van Bresson zelf te blijven: 'No psychology (of the kind which discovers only what it can explain).'¹⁰³ Personages opereren in een wereld, zonder dat de motivatie van hun acties middels verbale uitdrukkingen wordt geuit. Alles wordt duidelijk middels beeldtaal, of actie en montage. Het vorige shot verklaart het volgende en andersom. Film is dus een medium dat de potentie heeft informatie op een impliciete wijze mee te delen, en waar Bresson ten volle gebruik van maakt. Zo economisch mogelijk gebruik maken van een medium, vanwege het geloof dat dat medium dan pas ten volle benut wordt, lijkt paradoxaal, maar hoeft het niet per se te zijn. 'Dépouillement' noemt Bresson dit, oftewel soberheid, een afpellen tot je niets overhoudt dan de essentie.¹⁰⁴ Dit komt naar voren in het feit dat Mironov in het boek een veel minder non-descript figuur is dan Yvon Targe in de film, wat deels te wijten is aan de reeds genoemde veelvoud aan dialogen en innerlijke bespiegelingen in de novelle, maar tevens is gelegen in Bressons keuze om van zijn Yvon een onschuldiger mens te maken. Yvon Targe is een eerlijke arbeider, waar zijn literaire equivalent Ivan Mironov een oplichter is die hout doorverkoopt voor onfatsoenlijke prijzen. Yvon Targe's onschuld echter, zit hem niet in een bepaald positieve karaktertrek, maar juist in het ontbreken van iedere karaktertrek. Een automaat die zijn werk doet, en na zijn werk naar zijn vrouw en kind gaat; zo zou hij gekarakteriseerd kunnen worden, althans gedurende de eerste akte van de film. Daarbij is het interessant dat Mironov twee kinderen heeft en Yvon één kind. Een tweede kind is voor Bresson niet noodzakelijk; wanneer Yvon in de gevangenis zit laat Bresson zijn kind sterven

¹⁰¹ Tolstoj 2001: 206.

¹⁰² Bordwell & Thompson 2013: 87.

¹⁰³ Bresson 1977: 39.

¹⁰⁴ <http://www.timcawkwell.co.uk/interviews-1943-83>

en daarmee is de functie van het kind uitgediend. Ze lijkt enkel opgenomen te zijn om het personage Yvon Targe nog meer schade te berokkenen en de weg te plaveien voor zijn zelfmoordpoging. Ockhams principe, dat 'Numquam ponenda est pluralitas sine necessitate' luidt, en er op neerkomt dat iets alleen mag bestaan wanneer het een functie heeft, lijkt door Bresson onderschreven te worden, daar waar Tolstoj een meer realistisch model beoogt.¹⁰⁵ Hij laat zijn Mironov gewoon ruziën met zijn vrouw als hij thuiskomt, iets wat in de film geen enkele functie zou hebben al was het maar omdat drama uit de toon zou vallen. Drama schuilt bij Bresson niet in kleine of grote dingen, maar in een categorische aaneensluiting van iets wat helemaal fout gaat. Om die keten op gang te houden, kiest Bresson voor een karakterfusie. In hoofdstuk 14 wordt Mironov, inmiddels een doortrapte paardendief, toch gesnapt door de boer Stepan, die hem het hoofd inslaat. Hierop wordt Stepan de gevangenis inge gooid. In de film (het Rusland van de negentiende eeuw is getransponeerd naar het moderne Parijs) is er geen sprake van paardendiefstal, maar van een bankoverval, waarvoor Yvon Targe chauffeert. Hij wordt echter in de kraag gegrepen en de gevangenis inge gooid, waarmee Bresson de eenheid en concentratie van zijn film handhaaft.

Samenvattend kunnen we stellen dat Bresson dus meer gefocust, economischer en directer dan Tolstoj is, zonder dat die directheid expliciet wordt meegedeeld aan de kijker. De directheid is eerder een negatie en schuilt hem in het weglaten van het overbodige. Dit weglaten zit hem niet alleen in het non-descriptieve van zijn karakters of het ontbreken van expositie, maar tevens in het niet tonen van cruciale gebeurtenissen. De radicale elliptische montage wordt in de volgende deelparagraaf nader onderzocht.

Algemeen commentaar:

"Allereerst: het komt allemaal behoorlijk geniaal op me over. Je zit duidelijk al heel diep in het onderwerp en weet heel goed waar je het over hebt. Je analyse en beargumentatie is helder en ik vond het ook interessant om te lezen. Daarnaast heb je een hele prettige schrijfstijl, het leest heel fijn. Ik vind het lastig om hier inhoudelijk commentaar op te leveren, omdat ik vrij weinig van het onderwerp afweet, maar vindt het wel slim dat je als theoretisch kader intermedialiteit hebt gekozen, en daarbij uitgaat van het boek en de film. Maakt je onderwerp behapbaar en overzichtelijk.

Nog wat tips:

- wat betreft de structuur van de inleiding (waar je specifiek om vroeg): die is idd nog niet optimaal.

Je begint met waarom je Bresson's films zo boeiend vindt en vervolgens geef je een korte uitleg over wat Bresson's films typeert. Dit zou ik zeker in je inleiding houden, omdat het de lezer een goede inleiding biedt op Bresson. Ik zou het alleen pas na het opwerpen van de

¹⁰⁵ <http://math.ucr.edu/home/baez/physics/General/occam.html>

onderzoeksvraag en de aanleiding voor je onderzoeksvraag doen, omdat ik als lezer echt totaal niet snap waarom je die info in dat eerste stadium al geeft.

Dan zou de volgorde dus worden:

- inleiding met persoonlijke reden (wat je nu al hebt)
- aanleiding voor onderzoek + de onderzoeksvraag
- uitleg over wat Bresson's films typeert
- status quaestionis vertellen: wat is er al geschreven?
- methodologie.

- probeer in je eerste hoofdstuk aan het begin duidelijk te vertellen wat je gaat bespreken: welke vraag probeer je te beantwoorden en hoe ga je dat doen? In de conclusie van H1 kun je hier dan op terugkomen. Dit geeft niet alleen de lezer, maar ook jezelf structuur.

- kijk uit met woordjes als 'lijkt' en 'misschien', het maakt je verhaal namelijk veel minder overtuigend.

Heb je hier wat aan? Ik hoop het, vond het best lastig om commentaar te geven!

Als je vragen hebt over mijn commentaar of er zijn dingen niet duidelijk, laat het dan vooral weten!"