

ANOTHER JOB FOR THE UNDERTAKER IS EEN KORTE FILM MET TWEE CAMERA-INSTELLINGEN, IN 1901 DOOR PORTER GEDRAID VOOR DE FIRMA EDISON. BIJ DE EERSTE INSTELLING DRINGT EEN MAN EEN HOTELKAMER BINNEN. HET SPOOKT IN DE KAMER, DE DINGEN VERDWIJNEN VOOR ZIJN NEUS ZODRA HIJ ZE PROBEERT AAN TE RAKEN. DE VERBIJSTERING VAN DE MAN IS AL SNEL ZO GROOT DAT HIJ - WELLICHT OM AAN DE NACHTMERRIE EEN EINDE TE MAKEN - DE KANDELAAR DOOFT, WAARVAN AAN DE VOET OP EEN BORDJE DE WARRSCHUWING 'DE VLAM NIET DOVEN!' TE LEZEN IS. BIJ DE TWEEDE INSTELLING, OVERIGENS VAN KORTE DUUR, TREKKEN DRIE LIJKWAGENS VOORBIJ². DE VERDIENSTE VAN DEZE KORTE FILM IS DAT ZIJ IN HAAR NAIVITEIT TWEE FUNDAMENTELE PRINCIPES VAN DE FILM DUIDELIJK WEEET TE MAKEN, PRINCIPES DIE EVENWEL ZO OVERDUIDELIJK ZIJN DAT MEN VAAK DE NEIGING HEEFT ZE OVER HET HOOFD TE ZIEN: HOE WERKELIJK DE GETOONDE DINGEN OOK LIJKEN, ZODRA MEN PROBEERT DE REALITEIT ERVAN TE BEWIJZEN VERDWIJNT DE ILLUSIE: HET LICHT IS DE ENIGE REALITEIT VAN DE FILM; DE CINEMATOGRAFISCHE REPRESENTATIE IS ALLEEN VAN HAAR REPRESENTATIE AFHANKELIJK; PAS WANNEER HET LICHT WEER OP DE DINGEN VALT, LAAT DE FILM ZIEN DAT ZE BESTAAN.

Marcel Carné, *Le jour se lève*, 1939



Michel Raynaud

L I C H T E N V A N D E

HET TERREIN VAN DE ILLUSIE

Zelfs wanneer ze onbeweeglijk is, is deze gerepresenteerde aanwezigheid reeds een ruimte voor de blik. 'Het beeld geeft op natuurlijke wijze in drie dimensies gestalte aan het zich voorstellende bewustzijn' (Sartre). Wat dat betreft grenst de filmische ruimte aan de picturale ruimte, maar zij houdt daar niet op³. De cinema heeft al erg snel begrepen dat zij niet moest laten zien maar moest laten geloven. Sinds de eerste experimenten met de kinetoscoop was zij al snel geen optische illusie meer, maar werd een *illusie van de geest*⁴. Men zal begrijpen dat de ruimte zoals de film die organiseert niet de ruimte van de schilderkunst of die van de architectuur is, maar de ruimte van het imaginaire. Een ruimte die zodanig is dat de ervaring en de verbeelding er ongedwongen naast elkaar kunnen bestaan. Een ruimte die zo breekbaar is dat de illusie ervan soms al verbroken kan worden wanneer het aandenken (meer concreet) zich in de plaats stelt van de herinnering (meer mentaal)⁵. Wanneer in *MORTE A VENEZIA* Aschenbach zich naar de bank begeeft, vermeed Visconti zorgvuldig om al te bekende beelden van het San Marcoplein te laten zien, omdat hij goed wist dat een te duidelijk teken de tijdloze en poëtische sfeer die hij aan Venetië wilde ontleen, definitief zou verbreken.

Andere films daarentegen, proberen het fetisjistische teken, in de optiek van een affectieve verstandhouding, te gebruiken. De stad wordt een teken, zij is niet langer een plaats: in *LE GUIGNOLO* wordt Venetië teruggebracht tot alleen maar het meest triviale toerisme. Men zal nu beter begrijpen dat er in de film alleen maar sprake van een vervalst decor is. De authenticiteit ervan wordt niet bepaald doordat het decor samenvalt met het aandenken. Deze authenticiteit ligt elders, niet in haar geconstrueerde werkelijkheid maar in het realisme van het licht, dat door haar straalbrekend vermogen het decor haar materie verschaft.

Het decor is een horizon waar de blik op rust⁶. Of dat de regisseur de elementen die deze horizon gaan vormen selecteert uit de bestaande werkelijkheid, of dat hij ze laat bouwen of herbouwen in de studie, er verandert niets aan het resultaat van het decor in de film. Dit is niets anders dan een kwestie van geld, keuzes, en vrijheid van points-of-view. Bijvoorbeeld het metrostation in *LES PORTES DE LA NUIT*⁷.

Het decor moet de blik begrenzen en de verbeelding opwekken. Het decor onderwijst niets, het doet een beroep op de ervaring van de toeschouwers⁸. Het filmdecor is niet heuristisch maar onweerlegbaar. Het is een noodzaak waarvan het realisme zowel verbonden is met de coherentie van de gekozen samenstellende elementen, als met de dramatische situatie, en niet met wat een reeds georganiseerde werkelijkheid haar voorschrijft. Indien het decor een rol heeft, het is ook acteur, en dus opgemaakt, gegrimed...



Kazimierz Ppodsadecki, *Modern City: melting pot of life*, 1928

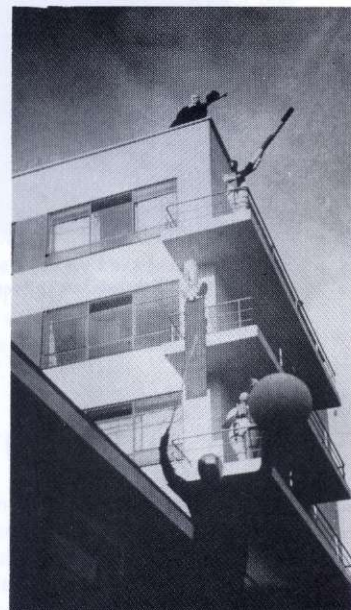
DE STAD, WEERSPIEGELING, SPIEGEL

Het filmisch decor is het resultaat van een keuze die door deze coherentie wordt opgelegd. De stad is één van de mogelijke vormen ervan⁹. Of het geschilderd is, weerspiegeld (het principe van de spiegel waarvan het gedeelte waar de acteurs verschijnen is weggekrabd)¹⁰, gereconstrueerd of in de werkelijkheid gefilmd, het decor mag de voor de handeling vereiste atmosfeer niet tegenspreken. Trauner kreeg ruzie toen hij op het flatgebouw in *LE JOUR SE LEVE* een vijfde etage had gebouwd. De producent zag niet de noodzaak om zo'n hoog decor te maken terwijl vier etages voldoende waren geweest voor de handeling. De mislukking van de door Litvak gemaakte remake (*THE LONG NIGHT*), met een flatgebouw van vier etages als decor, bevestigde het gelijk van Trauner¹¹.

Doordat het bewustzijn van de toeschouwer haar in Parijs situeert, verkrijgt de binnenplaats van *LE CRIME DE MONSIEUR LANGE* haar dramatische waarde. De werkelijke plek is nauwelijks van belang. Het is niet langer een eenvoudige binnenplaats, een lege met gaten doorboorde cylinder; ieder gat is het natuurlijke resultaat van een wortelstok die doordringt tot in het binnenste van de stad. Het oog ziet niet Parijs als zodanig, maar de blik stuit telkens op de ondoorzichtigheid van de muur en de stad keert terug in het bewustzijn.

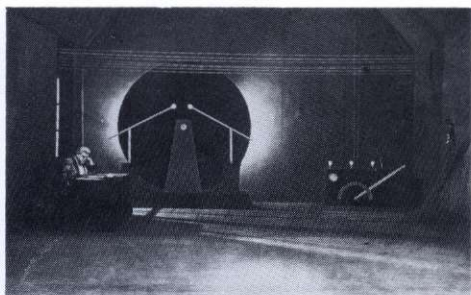
HET ZOEKEN...

Vandaar het belang van het kiezen van de camerahoek, dat steeds voorafgaat aan het decor. Een concreet spoor hiervan vinden we in het getekende, voorbereidende werk van de film (het story-board). In het tijdperk van de stomme film werd veelvuldig gebruik gemaakt van een methode waarbij men een glas voor het objectief van de camera plaatste en vervolgens, na de controle van licht- en schaduweffecten, op het glas precies het decor schilderde dat nodig was voor de camerahoek. Uiteindelijk werd wat geschilderd was 'in het echt' gebouwd, waarbij de camera steeds een controlerende functie had.



'Het gebouw als décor; het moderne gebouw met zijn serie van overstekende dakvlakken, terrassen en veranda's zal het ideale openlucht décor van de toekomst zijn'.
Bauhaus, c.1926 Foto: **Lux Feininger**

STAD



René Clair, *Paris qui dort*, 1923. Décor: **André Foy**

1. Dit artikel is ontleend aan een lopend onderzoek naar de perceptie van de architectonische en stedelijke ruimte in de film. Dit zal verschijnen als *Fictions de la voyure*.
2. Tom Cunning, 'Le Style non continu de cinéma des premiers temps', in: *Les Cahiers de la Cinématique*, Paris, no.29, 1979.
3. De ruimte, verbonden met het principe van de perceptie van de dingen, is alleen maar een overgangsmiddel, het enige waardoor de film de illusie van beweging kan geven. Zie hiervoor: Erwin Panofsky, 'Style et matériau au cinéma', in: *Cinéma: théorie, lectures*, Paris (Klincksieck) 1978, en voor een analyse van de filmische ruimte: Pierre Francastel, *L'image, la vision et l'imagination*, Paris (Denoël-Gonthier) 1983.
4. Voor de perceptie van de ruimte en haar relatie met het mentale beeld zie: Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Paris (Gallimard) 1945. Er moet nog een vergelijking gemaakt worden met het begrip 'architectonisch beeld', dat Paul Frankl voorstelt betreffende de 'zichtbare vorm' in *Principles of Architectural History*, MIT Press, 1968.
5. Er moet hier een duidelijk onderscheid worden gemaakt tussen aandenken en herinnering. Doordat dit onderscheid niet gemaakt wordt vervallen veel analyses in wat Sartre 'de illusie van de immanentie' noemt. De herinnering verwijst naar de verbeelding en naar de ruimtelijke ervaring van het lichaam: 'Er is geen ruimte zonder verbeelding en zonder herinnering, zonder een directe band met onze eerdere gedragingen en determinering van ons lichaam' (Francastel, a.w.). Het aandenken wijst op het beeld, maakt het los van zijn context, fetischeert het (het fotogram van een film): men kan een vergelijking maken tussen Eric Rohmer, *L'organisation de l'espace dans le "Faust" de Murnau*, Parijs (U.G.E.) 1977, en de getuigenis van Robert Herlth, de art director van Murnau (*Cinématographie*, no.75, 1982, p.12).
6. Ik verwijz hier naar het begrip 'scherm' waar de psychoanalyse op heeft gewezen, niet

te verwarren met het materiële scherm, het projectiescherm, zoals soms abusievelijk is gebeurd: zie hiervoor Jacques Lacan, *Le séminaire livre XI*, Paris (Seuil) 1973, hoofdstuk VI tot X.

7. Wanneer het model hem niet voldoende vrijheid van handelen laat, brengt dit de art director ertoe om de werkelijkheid getrouw te reconstrueren. Zie: 'Entretien avec Carl Th. Dreyer', in: *La politique des auteurs*, Paris (Cahiers du cinéma/Éditions de l'Etoile) 1984, p.166.
8. 'Voor de verbeelde hel heerst de rust' (Julia Kristeva, 'Ellipse sur la frayeur et la séduction spéculaire', in: *Communications* no.23, 1975. Als het theater zielreinigend is, dan is de film hypnotisch: zie hiervoor Roland Barthes, 'En sortant du cinéma', in: *Communications* a.w.
9. Men moet de stad zien als een eindstadium van de architectonische representatie in de film. Ik verwijz hier naar het aan de film eigen eindstadium, dat André Bazin ontwikkelde met betrekking tot de schilderkunst en het schilderij en waarvoor hij *LE MYSTÈRE PICASSO* van Clouzot als voorbeeld nam: 'Het is duidelijk te zien dat het begrip schilderij hier ondergeschikt wordt gemaakt aan het meer wezelijke begrip schilderkunst waarvan het schilderij alleen maar een moment is'. (*Qu'est-ce que le cinéma?*, Paris (Éditions du Cerf) 1981, p.196).
10. Voorbeelden hiervan zijn Hitchcock in *BLACKMAIL* (zie *Hitchcock-Truffaut*, Paris (Ramsey) 1983, p.51) en Renoir in *MARQUITA* (zie *La politique des auteurs*, a.w., p.20). Dit optische spelletje, dat zeker geen uitvinding van de film is, is te vergelijken met de experimenten van Brunelleschi (zie Pierre Francastel, *Peinture et société*, Paris (Denoël-Gonthier) 1967, p.20).
11. *Cinématographie* no.76, 'Le décor de film 2', 1982, p.13.



Ernest Schoedsack en Merian Cooper, King Kong, 1933

Het shot werd gedraaid, en men begon weer opnieuw¹². Men hoeft alleen maar de voorbereidende tekeningen te bekijken die Hasler maakte voor de grotendeels in artificiële decors gedraaide M. EIN STADT SUCHT EIN MORDER, om het belang van de point-of-view en het dramatische spel van het licht in te zien. Voor de achtervolging van M. wilde Hasler een straat die zo echt was dat hij alle straatstenen mooi kon laten uitkomen; hij wilde een straat die 'zinderde van een waanzinnig licht'¹³.

...NAAR DE HYPNOSE

Men moet op zijn hoede zijn voor een oppervlakkige archeologie van stedelijke representaties in de film¹⁴. Er is geen scheidslijn tussen een werkelijk (= echt, onvervalst) decor en een juist (= passend) decor. Het decor dat Trauner maakte voor DON GIOVANNI van Losey, met behulp van de Palladiaanse villa's, water, vuur, stukjes van steden (Vicenza en Venetië), is een juist decor. De verandering in een werkelijk decor zou uitdraaien op een archeologische afdwaling. Trauner maakte van een bestaande architectuur - om een uitspraak van Salieri, die verantwoordelijk was voor de kostuums, te parafraseren - een *architectuur die had kunnen bestaan*¹⁵. Losey heeft niet het 'Palladiaanse' van de architectuur getoond, maar de pure eeuwigheid van de Palladiaanse architectuur. In zijn keuze is de authenticiteit van het decor voor niets, het is niet de vorm die het decor in de film echt maakt, het zijn de stenen en het water. René Clair liet in zijn eerste film de camera door een Parijs rijden dat als onder een magische verdoving verstijfd was. Er was geen enkele handeling, de beweging van de zich verplaatsende camera volstond. Een stad die niet werd gebruikt, maar die evenwel toch niet ophield te bestaan. Elie Faure was terecht van mening dat de film de architectuur verving, en dat de geschiedenis die geschreven moest worden niet die van de representaties in de film was, maar die van de film zelf. Met René Clair, die aan de wieg van de cinema stond, veranderde de stad van een representatie van haar voltooiing (de architectuur), in een voltooiing van haar representatie (de film).

VAN HET REËLE NAAR HET REALISME

Zoals alle decors die Trauner voor Carné maakte, zijn de decors voor LE JOUR SE LEVE reconstructies. Trauner heeft zich meerdere malen over dit onderwerp en over zijn interpretatie van de werkelijkheid uitgesproken: 'Niet goed zijn naturalistische decors, realistische decors zijn juist en geschikt voor hun functie'¹⁷.

Het is de functie van het decor om een intiem en persoonlijk drama, dat zonder de poëtische waarde van de film alleen maar een banaal voorval zou lijken, geloofwaardig en algemeen geldig te maken. Om zijn doel te bereiken bewerkt Trauner twee dimensies van het stedelijk landschap: het heterotopisme en de authenticiteitswaarde van het detail. Het decor werkt hier geen enkele kennis over de stad uit; het condenseert de stad in een uiterste vorm (het plein), en verticaliseert haar (het flatgebouw met vijf etages); het toevluchtsoord en de valstrik zijn visueel verenigd (de voorstad en de kamer) en staan in tegenstelling met het geluk dat horizontaal en verluchtigd is (de huisjes en het gebied van de plantenkwekers waar Françoise woont en werkt).

Er bestond het gevaar dat de plaats topologisch te identificeren zou zijn -de anecdote van het voorval- of te banaal, hetgeen een depoëtisering van het sprookje zou betekenen en een overduidelijk bewijs van de onbetekenendheid waarnaar de gecompliceerdheid van een werkelijk decor het subject verwijst, zoals in het geval van Litvak gebeurde. Uitgaande van een waargenomen of opnieuw herinnerde werkelijkheid, bestond het werk van Trauner¹⁸ dus uit een verwijdering van het model om daarin vrijelijk zijn persoonlijke herinneringen te projecteren en details te objectiveren -alleen het detail authenticiteert het decor- totdat deze alleen nog zouden worden waargenomen als tijdloze -hetgeen niet wil zeggen: ongedateerde- en universele (niet te verwarren met neutrale) tekens van een stedelijk realisme. De reconstructie in de studio betekent in dit geval niet het ontsnappen aan de werkelijkheid maar het vervangen van een leerproces (de toeschouwer



ontwaart het decor al vanaf het begin, maar begrijpt de betekenis ervan pas aan het einde van de film).

De op locatie gedraaide Italiaanse neo-realistische films zijn uitvoerig becommentarieerd, maar men weet minder van het geringe succes in Italië zelf. Vaak ook doet het realistische welslagen van een film het aandeel van een talentvolle art director vergeten; zo wordt bijvoorbeeld vergeten dat een groot deel van *GERMANIA, ANNO ZERO* (Roberto Rossellini, 1947) werd gedraaid in decors van Gaston Médin, die zijn ontwerpen wist te integreren in beelden van het verwoeste Berlijn¹⁹.

DE REALISTISCHE ABSTRACTIE

Het gebruik van werkelijke plaatsen en objecten in de stad is een heel ander probleem: wanneer het gaat om herkenbare plaatsen en objecten zien de art director en de regisseur, om niet in een documentaire te vervallen, er voornamelijk op toe dat de objecten aan hun functie en gangbare betekenis ontsnappen om te integreren in de fictie van de beelden. Het gaat om de beheersing van de betekenis van de objecten; niet om de herkenbare totaliteit maar om de verhelderende en materiële eigenschappen in hun plastische, ruimtelijke en structurerende mogelijkheden. Welles en Bertolucci gebruikten het station van Orsay (in *THE TRIAL* en in *IL CONFORMISTA*), maar het gebouw wordt nooit in zijn geheel getoond.

Beineix is een randvoorbeeld van dit verstoppertje spelen dat het scherm de dingen oplegt: in *DIVA* maakt de Rue de Rivoli een ritmische segmentering van het landschap mogelijk -zowel de stad als de acteurs spelen hier verstoppertje, door de herhaalde afwisseling van volle en lege ruimtes, van licht en schaduw, van het verborgene en het getoonde. Bij zo'n representatie van de stad blijft het gevaar van de documentaire steeds bestaan: zoals het metrostation van Porte Dau-

phine en het Théâtre des Bouffes du Nord, die uiteindelijk puur plastisch zijn gefilmd. Om coherent te blijven moet de film de objecten die ze gebruikt ontdoen van haar geschiedenis om ze de rode draad van haar vertelling op te leggen. Er is geen dramatische archeologie, zelfs niet wanneer de geschiedenis ook het geheugen van het drama is. Het filmisch drama kan, in haar spectaculaire tegenwoordigheid, niet steunen op de geschiedenis van de objecten en de plaatsen, kan niet het risico nemen om de eeuwige positieve euforie van hun betekenis te tarten, om te verliezen. Dit betekent niet dat de werkelijkheid niet kan worden gebruikt. Er moet simpelweg een andere draai aan worden gegeven; de gedaanteverwisselingen van de Palladiaanse architectuur in *DON GIOVANNI* (Trauner). Of zij moet worden beschilderd; zoals Bernard Evein dat met een hele wijk deed (*LES DEMOISELLES DE ROCHEFORT*) of zoals Piero Poletto die in *DESERTO ROSSO* het gras van de landschappen zelfs een kleurtje gaf.

DE IMAGINAIRE REALITEIT

Het komt voor dat het overschilderen van de werkelijkheid -dat wil zeggen: deze twee keer schilderen- neerkomt op het doen overgaan van de werkelijkheid van een spectaculaire voltooiing naar een nieuwe perceptie van de werkelijkheid zelf. Het beeld van Parijs, gezien vanaf de andere kant van de oceaan, heeft niet alleen de status van een symbool gekregen maar is uiteindelijk de realiteit gaan scheppen. Zoals de art directors van *AN AMERICAN IN PARIS* (Gibbons, Ames en Willis) dat deden, met hun decors die bestonden uit geschilderde doeken. Schilderijen van schilderijen, geïnspireerd op een reeds mythische iconografie, zoals Toulouse-Lautrec, Utrillo, Dufy en Renoir die hadden gecreëerd. De held van de film is trouwens een schilder die droomt en danst in Parijs.

Paradoxaal genoeg heeft deze vorm van perceptie van de stad, gewild picturaal en zeker niet realistisch, zich niet alleen in het geheugen gegrift maar is tot een toonbeeld geworden. Door de evocerende kracht van de behoefte aan de droom die zij bevredigt, krijgen de beelden soms de verleidelijke neiging om de realiteit aan te passen. Het is niet langer de film die haar betekenis put uit de stad, maar de stad die haar betekenis ontleent aan de film. Wat betreft de stedelijke inrichtingen conformeert men zich niet aan de geschiedenis maar aan de esthetiek van de filmische clichés: voor het plein Saint-André-des-Arts in Parijs werd de voorkeur gegeven aan een gebouw dat was gemodelleerd naar voorbeeld van de Hollywood-studio's boven hetgeen dat was ontworpen door Alphan. Ook moest men King Kong opnieuw tot leven wekken zodat zijn hernieuwde offer definitief het World Trade Center zou inwijden; het World Trade Center dat sinds 1970 het symbool van New York had verplaatst door het emblematische beeld van het Empire State Building te ontronen. Als reactie hierop plaatste de Empire State kortgeleden op haar top een gigantische King Kong in bladgoud, om diens bewonderaars te herinneren aan haar mythologische voorrecht.

De moeilijkheid van een lectuur van de stad in de film wordt veroorzaakt doordat de film niet duidelijk een lectuur aanbiedt, maar slechts de lege voltooiing van haar vormen. De film levert niet een kritiek op de historische vorm, maar stelt een heronderzoek naar de vorm voor in de betekenis van haar geschiedenis. Iedere film modelleert de werkelijkheid naar haar eigen narratieve doelstellingen. De stad, haar geschiedenis, haar objecten en plaatsen, zijn niets anders dan oneindig toe te passen, aan te passen en weg te moffelen ondersteuning van een schouwspel dat, vanwege de behoeften van haar verhaal, de objecten ontdoet van hun geschiedenis.

Oorspronkelijk verschenen als 'Lumières de la ville', in: *Monuments Historiques*, no. 137, pp. 79-84. Vertaling: Jos Arts.

De vertaler is Roeland Zondervan dank verschuldigd voor enkele waardevolle suggesties.

Joseph Losey, *Don Giovanni*, 1978. Scène opgenomen in villa Rotonda



12. *Cinématographe* no. 75, 'Le décor du film I', 1982, p. 15.

13. Lotte Eisner, *L'écran démoniaque*, Paris (Lofsfeld) 1981, p. 171.

14. Bijvoorbeeld de oppervlakkige en langdradige classificaties in Jacques Belmans, *La ville dans le cinéma*, Bruxelles (Editions De Boeck) 1977.

15. Pierre-Jean Remy, *Don Giovanni*, Mozart-Losey, Paris (Albin Michel) 1979.

16. Bijvoorbeeld de opmerkelijke studie van Gilles Deleuze, *L'image-mouvement*, Paris (Minuit) 1983.

17. *L'Ecran français*, septembre 1946, geciteerd in Léon Barsacq, *Le décor de film*, Paris (Seghers) 1970 (Opnieuw uitgegeven: Paris (Henry Veyrier) 1985, JA).

Zie ook zijn interview in *Cinématographe*, no. 76, 1982.

18. Zie hiervoor de analyse van LE JOUR SE LÈVE door André Bazin in: *André Bazin, le cinéma français de la Libération à la Nouvelle Vague (1945-1958)*, Paris (Les Cahiers du Cinéma/Editions de l'Etoile, coll. Essais) 1983.

19. Geciteerd in Léon Barsacq, a.w. p. 13 (1985: p. 98, JA).