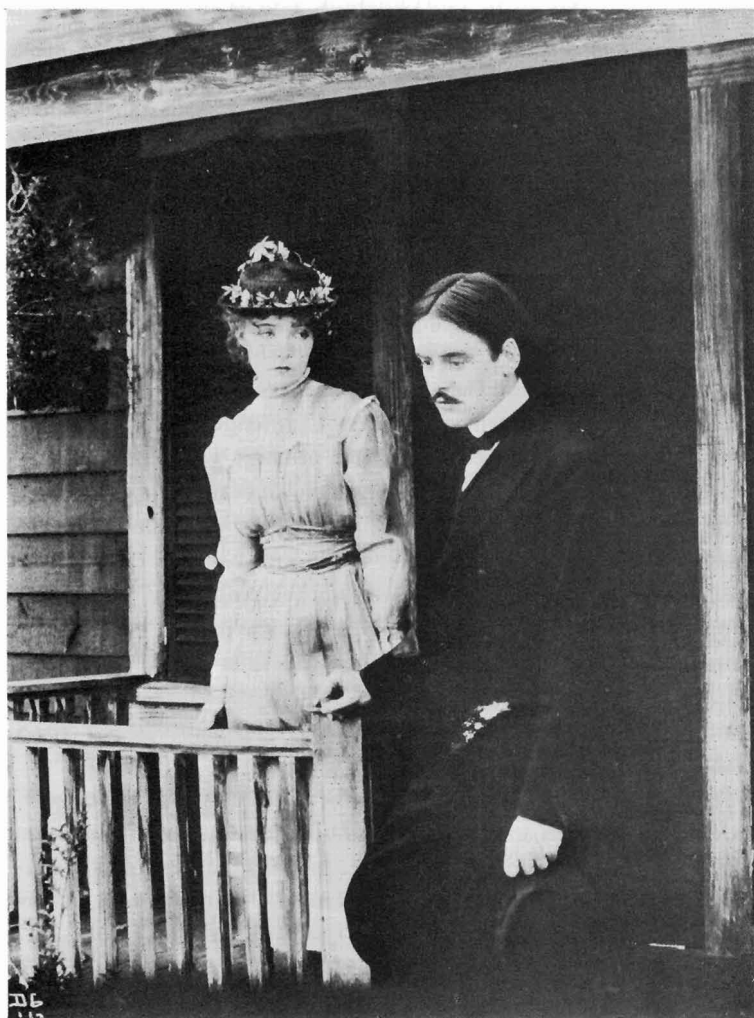




TRUE HEART SUSIE, D. W. Griffith, USA, 1919

Drempels

Drempel

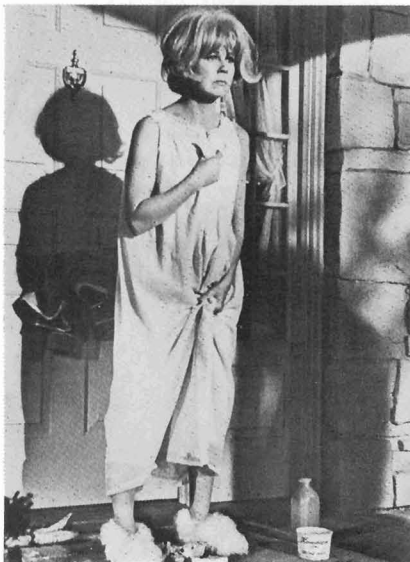
De drempel – samen met de voordeur – is de grens tussen het publieke en het private. Op de drempel kan een vriendelijke uitnodiging geformuleerd worden om de woning binnen te gaan.



IN NAME ONLY, J. Cromwell, USA, 1939

Het is de gewoonte in de Amerikaanse film om het meisje of de verloofde te 'deponeren' op de drempel van haar ouderlijk huis. De drempel overschrijden doet de galante man niet. Enkele leveranciers (melkboeren, kruideniers, postbodes enzovoort) komen de drempel over, en worden verwikkeld of verwikkelen zichzelf in intieme toestanden.

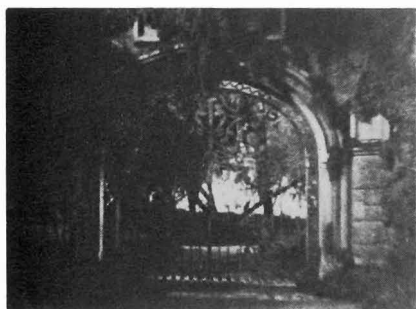
's Ochtends vroeg voor zijn eigen gesloten voordeur staan is aanleiding tot het komiese.



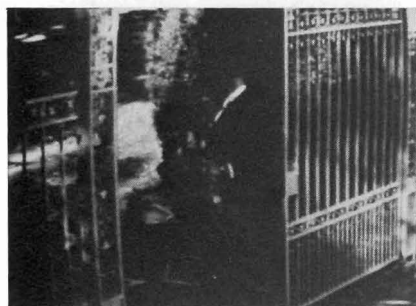
SEND ME NO FLOWERS, N. Jewison, USA, 1964

De voordeur wordt vaak voorafgegaan door een reeks 'voorportalen' die in elkaar overgaan, en telkens een grens betekenen, een overgang naar de woning (of van de woning af); in flatgebouwen: de benedenhal, al dan niet met portier, de lift, de galerij enzovoort; in suburbs of op het land (in orde van verwijdering); een deur met muskietennet, een terrasje of veranda; een portaal; een voortuintje, hekjes, hagen of omheiningen. Landhuizen hebben poorten met traliewerk, die als het ware vanzelf opengaan en leiden tot de woning. (REBECCA, A. Hitchcock, USA, 1940, begint met het openen van de

poort op de woorden: 'Last night I dreamt I went to Manderley again...')



REBECCA, A. Hitchcock, USA, 1940



WRITTEN ON THE WIND, D. Sirk, USA, 1956

De overgang van buiten naar binnen kan ofwel een *assimilatie* betekenen (van het intieme met het publieke, bijvoorbeeld de melkboer in een erotische situatie) of een *intrusie* (bijvoorbeeld de agressie tegen een alleenstaande vrouw). Het is zonder meer een spanningsveld, een overgangsgebied, waar nu eens de ene pool (het intieme, private), dan weer de andere (het publieke, sociale) de overhand dreigt te krijgen.

Deze lokatie is ook erg geschikt als toneeldecor: zowel het binnen (psychologische) als het buiten (sociale) kunnen er met elkaar in contact treden.

(Je vraagt je soms af of de Zuidelijke Staten van de USA als lokatie daarom zo

vaak gekozen worden, omdat ze – via hun specifieke architectuur – dat soort in-between mogelijk maken.)



THE NIGHT OF THE HUNTER, C. Laughton, USA, 1955

Voortuintje

Overgangsgebied tussen de woning en de straat (veel voorkomend in suburbs). Plaats waar de buren elkaar groeten, in de gaten houden, terwijl ze met iets bezig zijn (haag snoeien, gazon maaien...). Ideale plek voor het ontstaan van roddel: 'wie werd gezien met wie in haar/zijn voortuin' (ALL THAT HEAVEN ALLOWS, D. Sirk, USA, 1955).

Plek ook waar de 'girl next door' of de 'boy next door' ontmoet wordt.



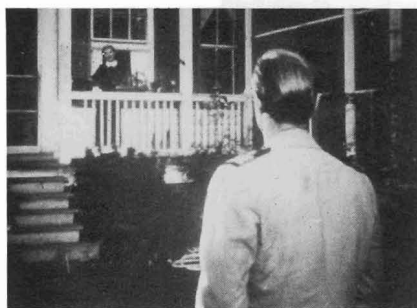
MEET ME IN SAINT LOUIS, V. Minelli, USA, 1944

In de tuin voor het huis slingert soms kinderspeelgoed rond. In een suspense-film: teken van kwetsbaarheid voor de bewoners (vandaar dat ouders er steeds op aandringen dat de kinderen hun speelgoed opruimen). Een verlaten driewieler geeft aan voorbijkomende gangsters het bewijsstuk dat hier een gezin woont met een jong kind, dus: kwetsbaarder voor chantage, om als gijzelaar uit te buiten. (THE DESPERATE HOURS, W. Wyler, USA, 1955)

Het voortuintje biedt bovendien een ideaal gezichtspunt: van de veranda – of vanuit het huis – de plek waar nog nèt gezien wordt; voordat hij verdwijnt/wanneer hij opnieuw verschijnt. Het snel ernaar toe rennen zal verhinderen dat hij voorgoed verdwijnt; of het mogelijk maken hem te onthalen op de drempel.



WATERLOO BRIDGE, M. LeRoy, USA, 1940



PANIC IN THE STREETS, E. Kazan, USA, 1950

Een deur barrikaderen (versperren)
Een deur biedt intimiteit en privacy, echter niet steeds de gehoopte bescherming tegen de opdringerige of bedreigende buitenwereld. De deur is vaak het laatste bastion (alvorens bijvoorbeeld, de maagd ten val gebracht wordt). De deur kan vriendelijk en charmant gesloten worden na het laatste zoentje; de aanbieder kan er misschien nog op het laatste nippertje de voet tussen klemmen. Inbeuken echter mag niet.



HARD TO GET, W. Beaudine, USA, 1929

In gangsterfilms worden deuren vaak met kogels doorzeefd; de versperring heeft geen nut gehad. De deur gaat open en het lijk valt op de grond.



SCARLET STREET, F. Lang, USA, 1945



HUMAN DESIRE, F. Lang, USA, 1954



THE ENFORCER, B. Windust, USA, 1950

Gag in J. Lewis' *LADIES' MAN* (USA, 1961). Terechtgekomen in een pension voor vrouwen – als vrouwenhater – en achternagezeten, verschanst hij zich in zijn kamer. Hij stapelt het meubilair op voor de deur, doch op een tapijt. Het tapijt, Lewis en de meubels glijden over de grond, wanneer de eigenares van het pension de deur opent.



LADIES' MAN, J. Lewis, USA, 1961

In het centrum van Los Angeles (voor- zover LA een centrum heeft) wordt een groepje mensen bedreigd door rapalje. Ze zoeken hun toevlucht in een buiten gebruik zijnd politieburo. Voor de deur schuiven ze de Coca-Cola-automaat. (ASSAULT ON PRECINCT 113, J. Carpenter, USA, 1976)

Het mag duidelijk zijn: 'il faut qu'une porte soit ouverte ou fermée' (A. de Musset). Als een partij de deur open wil en de andere niet, dan ontstaat er zoiets als dramatiek.

Deuren

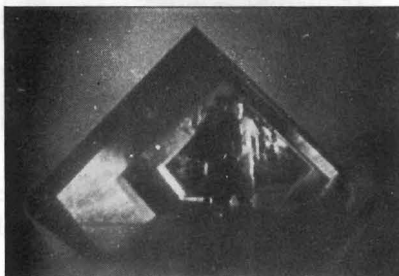
George Perec

Bescherming, afscherming. Deuren houden tegen en scheiden.

De deur breekt de ruimte, onderbreekt, verbiedt de osmose, verplicht de afzondering: enerzijds ik en mijn thuis (*chez-moi*), het private, het huiselijke (de ruimte vol gepropt met mijn bezittingen: mijn bed, mijn kleding, mijn tafel, mijn tikmachine, mijn boeken, mijn onvolledige kollektie van *La Nouvelle Revue Française*...); anderzijds zijn er de anderen, de wereld, het openbare, het politieke. Je kunt niet van het ene in het andere glijden, je gaat niet van het ene over in het andere, noch in de ene noch in de andere richting: je hebt een wachtwoord nodig, je moet de drempel over, je moet je legitimeren, je moet kommuniseren, zoals de gevangene met de buitenwereld kommuniqueert.

In de film *FORBIDDEN PLANET* kun je aan de hand van de driehoekige en majestueuze deuren iets leren over de morfologische kenmerken van de voormalige bouwheren: idee dat even spektakulair als gratis is (waarom driehoekig?) doch als er helemaal geen deuren geweest zouden zijn, zou het nog veel vreemder geweest zijn.

Hoe valt dit te verduidelijken? Het komt er niet op aan de deur open te laten of niet, het komt er niet op aan de 'sleutel op de deur te laten'; het probleem is niet dat er wel of geen sleutels zijn: als er geen deuren waren, waren er geen sleutels.



FORBIDDEN PLANET, F.M. Wilcox, USA, 1956

De verboden deur

SECRET BEYOND THE DOOR (F. Lang, USA, 1947)



Samenvatting van de film:

Een rijke erfgename die veel aanbidders heeft afgewezen, huwt heel onverwachts een man van wie ze niet veel meer weet dan dat hij architect is en redakteur van een tijdschrift. Het koppel huwt in een barok, mexicaans kerkje (een 'gelukkige plaats', zegt de echtgenoot).

De reden waarom ze met de onbekende gehuwd is, blijft vaag, maar heeft iets te maken met het gevoel van gevaar dat ze op het ogenblik van de ontmoeting ervaren heeft.

Ze vertrekken na hun huwelijk samen naar de rijke villa van de architect. De sfeer is zonnig, 'zonder dreiging'.



Voor de grap(?) sluit ze zich op in haar kamer (close-up op de klink).

Van de gang gaat echter een zekere dreiging uit. Ze voelt een aanwezigheid in die gangen. (...)



Geen enkele deur van het appartement van Celia heeft een slot. De echtgenoot keert weer. Er wordt een feest gegeven. De gasten worden uitgenodigd om het huis te bezichtigen en de 'verzameling gelukkige kamers' in de woning te bekijken. In elk van de 'gelukkige' kamers blijkt echter ooit een moord op een vrouw te hebben plaatsgevonden. Voor de zevende deur blijft de gastheer staan en weigert de kamer te laten zien. 'Nou ja, een man heeft zijn geheimen', zegt een gast.



De vrouw is geïntrigeerd door deze zevende kamer. Ze maakt een kopie van de sleutel en 's nachts begeeft ze zich naar de verboden plek. Ze opent de deur en bevindt zich in een kopie van haar eigen slaapkamer.

Tot zover de korte inhoud van het gegeven (naar L. Eisner, *Fritz Lang*. Parijs (Editions de l'Etoile) 1984, pp. 323 e.v.).

Kralengordijn

Behalve in zuidelijke landen is het kralengordijn eigenlijk een zeldzaamheid geworden. In films komt dit soort gordijn vrij vaak voor, waar het steeds een exoties tintje geeft. Vandaar waarschijnlijk het gebruik in night-clubs, louche kroegen en op plaatsen die iets 'vreemds' moeten hebben. Het veelvuldig gebruik kan – eens te meer – verklaard worden vanuit het filmiese zelf, dat graag speelt met het ambivalente van zien en kijken: iets opvangen in een glimp, begluren, tonen/verbergen, half-onthullen enzovoort...

Dit soort gordijn biedt uiteraard veel mogelijkheden tot variatie op het 'skopofiliese': de spleten maken het mogelijk iets of iemand te observeren zonder dat men daarbij zelf al te zeer opvalt. Een aanwezigheid (we werden bekeken!) kan gesuggereerd worden door een kleine beweging van het kralengordijn.



THE FUGITIVE, J. Ford, USA, 1947

Men kan met een kralengordijn even goed het tafereel bespieden als het bespieden zelf laten zien. Een shot en tegenshot volstaan om het voyeurisme te tonen en te onthullen.

Luiken, rolluiken, persiennes, jaloezieën

Ze hebben de letterlijke functie om het 'licht buiten te houden' of te 'filteren'. Maar ze hebben ook een tegenwerking: op de tegenoverliggende wand werpen ze hun schaduw; ze drukken de sporen van hun aanwezigheid op een andere muur van de kamer: dat wil zeggen, vanuit die schaduw kan de aanwezigheid van het voorwerp gerekonstrueerd worden. Dit 'spoor' van hun konkrete aanwezigheid is vaak echter belangrijker dan de materialiteit van het voorwerp zelf. Dit 'chiaroscuro' (half-duister/half-licht) geeft een ruimte een sfeer van spanning en dreiging. De dingen – het licht, de duisternis – zijn niet wat ze lijken te zijn: er kan van het ene moment op het andere 'meer licht' of 'meer schaduw' optreden. Hoewel ze in Amerikaanse kantoren – in eerste instantie – niet veel meer wensen aan te duiden dan de 'werksfeer', kan er vrij snel een onzekere of mysterieuze spanning van uitgaan. Dit betekent zoveel als: het werk dat hier verricht wordt, is 'gevaarlijk' (journalistiek, zaken) of is niet 'kosher' (het is slechts een dekmantel voor iets anders).



TO HAVE AND HAVE NOT, H. Hawks, USA, 1945

Samen met een ventilator hebben persiennes of louvres een exoties parfum. (Exotisme is het meest ekonomiese dat er in de filmdekoratie bestaat. Vandaar ook dat zoveel B-pictures zich al dan niet gedeeltelijk tussen exotiese dekors afspelen.)



ANTONY ADVERSE, M. LeRoy, USA, 1936

Wanneer een personage een luik of persienne nadert, hebben we meteen te maken met een variant op het kijken-zonder-zelf-gezien-te-worden. Kortom: voyeurisme. Kortom: gevaar, schuld, dreiging, boete.



PSYCHO, A. Hitchcock, USA, 1960

Het thema is zo rijk aan mogelijkheden dat men er zich niet toe beperkt heeft om het als scheiding tussen binnen en buiten te gebruiken: in de woonruimte zelf zijn heel wat elementen van decoratieve aard die openheid-geslotenheid suggereren door middel van schotten, kamerschermen enzovoort. . .

De obsessieve aanwezigheid van deze elementen heeft te maken met de ruimtelijke ekonomie.

Gang

Heeft een soortgelijke functie als de *drempel*, met dien verstande dat de drempel meer een *plek* is (voor ontmoetingen-afschieden), terwijl de gang een *trajekt* mogelijk maakt, waarvoor de drempel dan als grens dienst doet.

Weliswaar zijn op de gang ook ontmoetingen en afscheiden mogelijk; in een gang kunnen deze echter beter over de tijd en de ruimte uitgesmeerd worden. Bovendien is de gang in een flatgebouw of huurhuis dat kollektief bewoond wordt, de plaats waar verschillende drempels samenkomen.

Hal (conciërge)

In de meer zuidelijke variant fungeert de trap als een verlengstuk van de straat, met als belangrijke grens in de franse (en meer bepaald: parijse) levensstijl, de conciërge, en het hokje waarin ze zit, 'loge' genoemd. Zij troont daar, observeert, verleent toegang, informeert en geeft informatie door, roddelt, verbiedt de toegang. Onmisbaar personage in vele vooroorlogse en naoorlogse franse films: 'In de loge van de conciërge – een appartement in het klein – was alles binnen handbereik. Ze hield haar "dash-board" in het oog (sleutels en post). Er hing een muffe geur van beslotenheid. In een hoekje, een pot hete koffie, een radio, enkele foto's. Een rommeltje. Soms, op bepaalde uren, de heerlijke geur van een maaltijd... De conciërge, als speciale afgevaardigde van de huiseigenaar, leek op de kapitein van een schip die zijn passagiers een goede (?) thuisvaart bezorgt.'

(J. Cayrol, *De l'espace humain*. Parijs (Seuil) 1968, p. 22.)

Garderobe

Vreemd: in Amerikaanse films hebben de modelflats, de comfortabele bungalows of de luxueuze appartementen vaak geen plek waar de kleren van de gasten opgehangen kunnen worden. Dan zal bijvoorbeeld een klein boudoir als geïmproviseerde garderobe dienen (en dit in een luxueuze flat van een succesrijke Broadway-regisseur – *THE BAND WAGON*, V. Minnelli, USA, 1953). In een ander geval brengen de gasten van een eertijds welgesteld koppel hun jassen naar de slaapkamer en leggen die op het bed (*PLEASE, DON'T EAT THE DAISIES*, C. Walters, USA, 1960).

In beide gevallen is deze plek – waar voorlopig kleren ondergebracht worden en die dienst doet als garderobe – een aanleiding tot afzondering van een aan de gang zijnde party. In beide gevallen gaat het echter om een artistiek milieu. Misschien dient dat verklaard te worden als een teken van 'laissez-aller' in een gesofistikeerd milieu. Of is het een indirecte kritiek op het functionalisme: kleren horen in een kleerkast. (Alexander en Chermayeff pleiten voor een opbergruimte voor kleren zowel bij de ingang van de woning als bij de slaapkamers. Zie *Community and Privacy*. New York (Doubleday) 1963).

Kleren die rondslingeren staan niet netjes en zijn dan ook vaak een teken van armoede: waar een Zuidelijk gezin de was buiten zal hangen, droogt het wasgoed voor de kachel in het miezige huis van het Britse gezin (*IT ALWAYS RAINS ON SUNDAY*, R. Hammer, UK, 1948).

Het uittrekken van kleren in een ruimte die daar niet voor bestemd is (bijvoorbeeld de keuken) suggereert of gebrek of nonchalance: wat het danseresje uit *WATERLOO BRIDGE* (A. Leroy, USA, 1940) dan ook tekent: ze is een arme artieste.



WATERLOO BRIDGE, M. LeRoy, USA, 1940

Kleren ergens ophangen waar het niet hoort, is een vorm van subversiviteit waar *Oktober* (S.M. Eisenstein, SU, 1927) bijna een hele betekenisrijke sekswens aan wijdt: de revolutionairen gebruiken de standbeelden uit het paleis als kapstokken, waarover ze hun petten, koppels en zelfs b.h.'s gooien.

Het aan- of uittrekken van jas of mantel bij de garderobe (restaurant, night-club, schouwburg) leidt tot een al dan niet prettige ontmoeting. 'We gingen net weg, we kwamen net aan...' Op de drempel. Nog niet op straat, nog niet binnen. Onder het oog (getuige: dus mogelijk alibi) van de garderobejuffrouw.

(Een tante van mij bleef, wanneer ze op visite kwam, de hele middag lang haar hoed ophouden. Het waren geen fraaie hoeden. Ik heb een vriend die wanneer hij langskomt – ook al is hij van plan een poosje te blijven – steeds zijn jas aanhoudt. Of binnen handbereik houdt. Uiteraard mink-coats worden nooit aan de garderobe afgegeven)

De verboden kamer

Fundamenteel thema van het sprookje (onder meer *Blauwbaard*). Men treft het in de filmiese varianten van de griezel-film, de fantastiese film, enzovoort. Het geheim en het mysterie van het 'daar', en vreemd genoeg is dat 'daar' erg vaag, onbepaald, niet goed gelokaliseerd, tenzij door de grens, de drempel, de deur. Er is zoiets als een mysterie bovenaan de trap (zie het artikel over de trap in de films van Hitchcock elders in dit nummer), onderaan de trap, of gewoon achter de deur. (THE SECRET BEYOND THE DOOR is de veelzeggende titel van een film van Fritz Lang, zie p. 44)

Heeft men eenmaal de drempel overschreden dan is het niet steeds de ondergang die dreigt. Vaak is het ook het onvoorspelbare van een andere wereld: de droomwereld, het imaginaire, de utopie. De contouren zijn vervaagd; de ruimte zowel als de tijd kennen geen grenzen en begrenzingen meer. Aan het slot van JULIETTE OU LA CLEF DES SONGES (M. Carné, Frankrijk, 1951) opent de held de deur en bevindt zich opnieuw in zijn droomwereld: een provencaals dorpje waar zijn ideale geliefde Juliette leeft. In LADIES' MAN (J. Lewis, USA, 1961) opent de hoofdfiguur de verboden kamer uit het vrouwenpension en bevindt zich in een kale, totaal witte ruimte, blijkbaar zonder wanden, totaal leeg: de 'andere Schauplatz'. Doch waar in de reële wereld enkel schotten en muren waren waarachter zich telkens een vrouw of vrouwen bevonden, is deze imaginaire wereld even bedreigend door de vrouwelijke aanwezigheid. Het is ook de wereld van de show: een muur blijkt een doek te zijn dat opgetrokken wordt...

De andere ruimte, als ideale ruimte is ook de ruimte vanwaaruit men kan zien, zonder gezien te worden (nl. de centrale

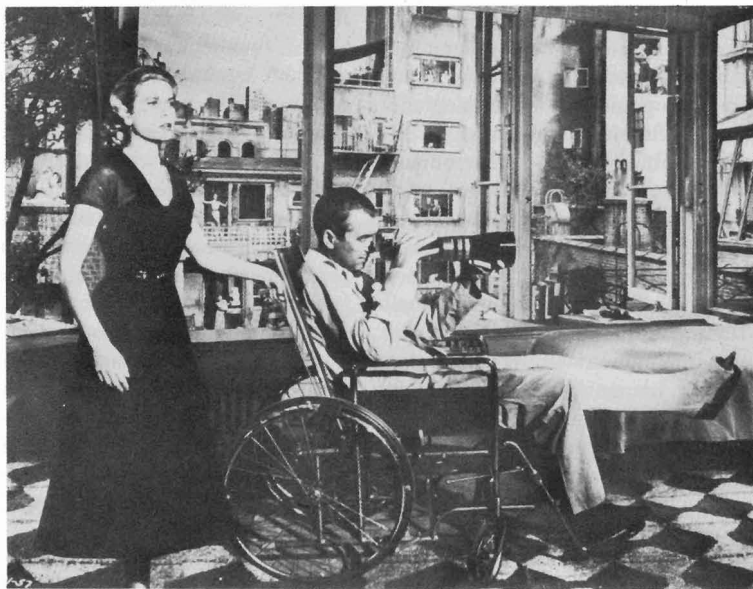
plek in het panoptikum, zoals beschreven door Foucault in *Surveiller et punir*). Beangstigend gevoel dat door F. Lang uitgewerkt werd in *DIE 1.000 AUGEN DER DR. MABUSE* (F. Lang, BRD, 1960). Er is ergens een plek vanwaaruit een al-ziend oog op alle andere kamers toezicht heeft.

In film gaat het steeds om 'skopofilie': overschrijden door middel van de blik... het verbod om te zien (te weten komen door het zien) wordt overschreden. Sommige dingen mogen niet gezien worden. Waarom? Omdat ze dodelijk zijn voor diegene die ze wel wil zien. Meer niet. (*REAR WINDOW*, A. Hitchcock, USA, 1954, is de mooiste fabel op dit thema).

Want wat men ziet is... zichzelf, of zijn onbewuste verlangen: 'als in een donkere spiegel' (titel van een film van I. Bergman). Van daar ook de subversieve uitdaging van de psychoanalyse: als opdracht willen weten, een spiegel voorhouden: *THE PORTRAIT OF DORIAN GRAY*.

De ontdekking van het 'verbodene' gaat steeds gepaard met een KREET: de blik en de stem worden aan elkaar gekoppeld. De blik die zich als het ware losgemaakt heeft van het lichamelijke – het ik – wordt teruggenomen door het fysieke keelgeluid: 'il grido'.

In de beginjaren van de film mocht men in verschillende zeer puriteinse Amerikaanse staten niet naar de film, om-



REAR WINDOW, A. Hitchcock, USA, 1954

dat het zich bevinden in een duistere ruimte tot ontucht zou leiden. Daarop had men het volgende uitgedacht: toeschouwers die vanwege morele bezwaren niet in de bioscoopzaal wilden plaatsnemen, konden vanuit een nevenstaand vertrek het doek en de film toch bekijken door een spleet. Ze bevonden zich in een verlichte ruimte, en konden zo toch zien wat er op het scherm te zien was. Mooi voorbeeld van puriteins opportunisme: toch in de verboden kamer gluren zonder er te hoeven binnengaan. Doch, of de zaal verlicht dan wel verduisterd is, de toeschouwer is per definitie die puriteinse gluurder, voyeur, over wie Ch. Metz zo mooi geschreven heeft.

Buren kijken

Van de overkant... twee jonge vrouwen kijken hoopvol naar hun buurman. Zij zijn alleen, hebben zusterlijke gevoelens voor elkaar: dat merk je aan de jurken die ze dragen, met een gelijksoortig streepjesmotief. Hun nestje ziet er knusjes uit; ze zijn pas in de grote stad – hebben ook hun pop meegebracht. En aan de overkant, een man in wiens armen ze wel genomen zouden willen worden. (MISS PACIFIC FLEET, R. Enright, USA, 1935 – van de film wordt gezegd: 'it had nothing whatsoever to recommend it'; – over de foto valt wel iets te vertellen, namelijk dat het niet steeds mannen zijn die naar hun buurvrouw gluren.)



MISS PACIFIC FLEET, R. Enright, USA, 1935