



ANNA KARENINA, J. Duvivier, USA/UK, 1947

In het begin was het station

Eric de Kuyper

I

Het station in de film is een kruispunt, een wissel voor het noodlot. Vóór het vertrek of de aankomst. Tijdens het wachten. Een ruilplaats: tussen wat zal zijn en wat was; tussen wat was en wat is. Daar waar de provincie, verblind, de stad binnendringt (FELLINI'S ROMA, Italië, 1951; A STREETCAR NAMED DESIRE, E. Kazan, USA, 1951). Daar waar het oneigene (vreemde) gekonfronteerd wordt met het eigene (INTERLUDE, D. Sirk, USA, 1956). Opening/sluiting; en beter nog: passage, doorgang.

Wat de kracht uitmaakt van het station in de speelfilm, is de assimilatiemogelijkheid van die plek met één van de wezenskenmerken van het verhaal: de koerswijziging, de wisselplaats. Alsof de architectonische plaats het verhaal uitdaagt om van spoor te wisselen. Zo gezien is het station de meest geschikte metafoor voor het filmiese verhaal. Het biedt een waaier aan mogelijkheden: vertrekken? blijven? wachten? ontmoeten?

Naast deze (paradigmatiese) mogelijkheden biedt het station (syntagmatiese) mogelijkheden tot ontwikkeling: na een rangering van de narratieve sporen die in het station kunnen worden uitgezocht, ontwikkelt het verhaal er zich als het ware vanzelfsprekend uit. Gaat een nieuwe richting uit.

Daarom kan waarschijnlijk ook de nadrukkelijke aanwezigheid van het station in een filmverhaal gekompenseerd worden door de minimale konkrete aanwezigheid in beeld. Suggesteren volstaat vaak: drukdoende reizigers in alle richtingen (beeldt een perron uit); een stuk van een klok (een wachtkamer, een grote hal); een coupé-venster met stoom (een hele trein); een fluitsignaal (het vertrekken). Het pars pro toto is hier niet enkel een economische (lees: financiële) kwestie, het is ook een esthetische: suggereren volstaat niet enkel, vaak is het een noodzaak, vaak is het een noodzakelijke inperking van een te grote, veelzeggende visuele rijkdom. Hier dient geselecteerd te worden.

II

Het station regelt de aankomsten en de vertrekken van – in – het verhaal. Het ter plaatse wachten, de plotse verrassing van een ontmoeting; het bruuske of tergend-geleidelijke vertrek.

Twee genres vooral houden ervan hun narratie te artikuleren rond deze plaats: de *western*, verhalen van komen en gaan, van trekken en het zich vestigen, en de sentimentele komedie, het *melodrama*, de verhalen waar het de hartkloppingen zijn die het verhaal stuwen en motiveren.

In de Far-West is het station vaak slechts een eenzame markering, daar waar toevallig een trein af en toe stopt. Midden in de woestijn is daardoor de band met de stad – de cultuur – concreet aanwezig. How the west was won, ook histories: door de spoorwegen.

Nadat de mannen-te-paard het land hebben ontgonnen, arriveren de vrouwen met andere beloften en boodschappen. Het hoogtepunt in *THE HARVEY GIRLS* (G. Sidney, USA, 1945) is de aankomst van de beschaafde dames en meisjes (de Harvey Girls) met de 'Atchison, Topeka and the Santa Fe'.

Uit de stad, uit het Oosten komt een vreemdeling per trein een boodschap brengen in het stadje; komt een zaak opknappen; introduceert de Wet: blijft of gaat terug. Het station en het spoor vormen de vitale band met de beschaving – moeilijk af te dwingen van het wilde westen, moeilijk te handhaven – zij worden vaak ook gedupliceerd met de telegraaf die in het station ondergebracht is. Het zijn de lijnen-sporen die verbinden.

Het station betekent in de western slechts een onderbreking van het traject, een voorlopige stilstand van het grote avontuur. De plaats waar de konfrontatie tussen natuur en cultuur uitgevochten kan worden (*3.10 TO YUMA*, D. Daves, USA, 1957; *HIGH NOON*, F. Zinneman, USA, 1952).

In westerns lijkt alles eenvoudig, speelt men met sterke contrasten: het landelijke en geborgene van het station tegen het epiese tablo van ontginning en ontdekking. In melodrama's daarentegen is het station de plek bij uitstek waar sentimentele of affektieve verglijdingen, kristalliserings, aksentuerings kunnen plaatsvinden.

Als *ontmoetingsplaats* biedt het station de ideale setting waar personages elkaar 'toevallig' zullen kunnen ontmoeten, eerst op het

perron, later als reiskompagnons op een avontuurlijke reis. Reizigers – nu nog anoniem en nog niet aan elkaar bekend – ontmoeten elkaar voor het loket (SHANGAI EXPRESS, J. von Sternberg, USA, 1932), lopen elkaar voorbij op een perron (MURDER ON THE ORIENT EXPRESS, S. Lumet, USA, 1974). Anonieme ontmoetingsplaats – vóór de konfrontatie en na de konfrontatie, aan het einde van de film, aan het slot van het verhaal: garantie dat anonieme opslorping in het station, door het station weer zal plaatsvinden, tenzij... (SHANGAI EXPRESS)

Reis die naar de *dood* leidt, of een terugkeer tot het *leven* inhoudt. Het vertrek – naar het front – kan voor eeuwig zijn. De terugkomst (van het front) is een definitieve reïntegratie in het leven (SINCE YOU WENT AWAY J. Cromwell, USA, 1944; DIE EHE DER MARIA BRAUN, R.W. Fassbinder, BRD, 1979; THE CLOCK, V. Minnelli, USA, 1945). Het trage wegrijden van de trein is dan zoveel als een langzaam afscheid nemen van het leven, dat als een klein zielig stipje op het perron achtergelaten wordt. De terugkomst daarentegen is chaoties en rumoerig (WATERLOO BRIDGE, M. LeRoy, USA, 1940), zoals het leven zelf.

Het is eigenlijk opvallend dat deze zo mooi gelokaliseerde en gemotiveerde 'melting-pot' de humoristen zo weinig geïnspireerd heeft. De luidruchtige en absurde jaarlijkse vakantiemigratie zorgt voor niet veel meer dan enkele algemene beschouwingen van antropologische aard (in THE SEVEN YEAR ITCH, B. Wilder, USA, 1955 – ook letterlijk zo in een off-screen-kommentaar geduid; zie ook LES VACANCES DE MONSIEUR HULOT, J. Tati, Fr., 1952). Zijn er films van Chaplin, Keaton, Laurel en Hardy, de Marx Bros., Jerry Lewis, die zich in een station afspelen? (Wel in een trein: zie THE GENERAL van Keaton USA, 1926.)

Verzets- en spionageverhalen daarentegen zien in het station een unieke gelegenheid. Hier kan het – getekende – individu in de massa verdwijnen. Hier is de controle het sterkst, omdat eenmaal 'weg' (in de stad, in de trein) de opsporing veel moeilijker zal worden. Dit is een laatste of unieke filteringsmogelijkheid: noodgedwongen moet het individu er doorheen, en kan dus opgevangen worden (door de politie, door de vijand).

III

Een plechtige aankomst kan het best plaatsvinden in een station, op een perron met loper. Des te ontgoochelder, wanneer de blijde inkomst met een sisser afloopt: er is niemand aanwezig om te onthalen (BAND WAGON, V. Minnelli, USA, 1953). Dan ben je werkelijk 'all by my own' (de song die Fred Astaire dan ook zingt, wanneer de aanwezige massa op het new-yorkse perron niet voor hem blijkt te zijn gekomen, maar voor zijn collega, Ava Gardner). Het station is een ideaal no-man's land waar men zichzelf kan zijn of worden (L'HOMME BLESSÉ, P. Chéreau, Fr., 1983).

Het station is de plek van de grote vertwijfeling en de grote beslissing, de affecties die voor de rest van het leven onverbiddelijk zullen zijn (TRAVELS WITH MY AUNT, G. Cukor, 1972; JULIA, F. Zinnemann, USA, 1977; CARRIE, W. Wyler, USA, 1952). Op het laatste nippertje springt zij op de reeds weggrijdende trein; of, omgekeerd springt hij van de trein. Blijven of vertrekken, twee polen van eenzelfde beweging, gemarkeerd door de beslissing. Dus: een wijziging in de normale gang van zaken. De aktie en het avontuur leggen meer het aksent op het blijven en weggaan; de gevoelens en emoties aksentueren daarentegen de twijfel en de daaropvolgende beslissing, of niet-beslissing. Een aarzelen dat een hele film lang kan voortduren (BRIEF ENCOUNTER, D. Lean, UK, 1947; STAZIONE TERMINI, V. de Sica, It./USA, 1953).

De ruimte hier wordt bovendien geheel en al bepaald door de tijd. De klok herinnert er steeds aan. De ontmoeting vindt onverwacht plaats en ontwikkelt zich dan verder in de tijd (THE CLOCK, V. Minnelli, USA, 1945). Onder de grote klok treffen ze elkaar per toeval. Of wordt er afscheid genomen. Of spreekt men af voor een volgend rendez-vous. Als men te laat is, mist men het vertrek (WATERLOO BRIDGE, M. LeRoy, USA, 1940). Of ze komt niet opdagen (CASABLANCA, M. Curtiz, USA, 1942).

IV

Geen enkele stedelijke plek laat zoveel spelingen en variaties toe, zowel op ruimtelijk als op imaginair vlak; op het nivo van de beweging en haar tegendeel (het wachten). Geen wonder dat de filmmakers (die zowel ruimtelijk-visuele als tijdelijke elementen nodig hebben, die ze kunnen verbeelden) er zo vaak gebruik van

hebben gemaakt. Hedendaagse filmmakers, vol heimwee naar films die verhalen konden vertellen, klampen zich vaak vast aan die plek (LES RENDEZ-VOUS D'ANNA, C. Akerman, Fr., 1978).

Vanzelfsprekend zijn ook andere plekken die iets te maken hebben met reizen (zoals luchthavens, havens) belangrijke knooppunten voor het verhaal. Doch het is alsof ze telkens of te veel of te weinig te bieden hebben. De luchthaven is zoiets als een abstracte ruimte, waar de plek van het vertrekken niet in de ruimte is getekend, niet als parkoers-trajekt in de architectuur is opgenomen. Het vertrek en de aankomst van een schip daarentegen lijkt te veel beladen, abstraheert op een andere wijze het aankomen en vertrekken. Ook hier is er geen fysiek-ruimtelijke architektoniese uitbeelding van de beweging (tenzij dan de overbrugging, de loopplank – de enige plek waar, zowel bij het vliegtuig als het schip, een trajekt zichtbaar gemaakt kan worden).

V

Door zijn onuitputtelijke spel met het statiese en het dynamiese, met de opening en de sluiting – het station als dubbele trechter – met zijn mogelijkheden om het individu te mengen in de massa, de stad in de niet-stad, de inboorling met de vreemdeling, het uur en de dag, blijkt het station een geprivilegieerde plek te zijn in de filmverhalen. Het filmverhaal zet zich in gang in het station, komt daar tot een eindpunt, gebruikt het als knooppunt.

Daarbij komt nog dat het station zelf nog een keerzijde heeft, als rangeerstation. De crimineel is te veel een outsider (iemand die geen plek heeft of kan vinden) om goed te kunnen funktioneren in de sociale plek bij uitstek die het station is. Hij leeft, en vooral sterft aan de rand: vaak is dat het rangeerstation. Of verkleed in een burgerlijk pak neemt hij wraak door zijn slachtoffers – mooi in reepjes gesneden en opgeborgen in een koffertje – netjes te deponderen in een kluis.

Naast het station (gezien vanuit het station zelf); de stations en stationnetjes gezien vanuit de trein. De evenzovele plaatsnamen door middel van een bordje aangegeven (BERLIN EXPRESS, J. Tourneur, USA, 1948; TRAVELS WITH MY AUNT, G. Cukor, USA, 1972; BAND WAGON, V. Minnelli, USA, 1953.) Het rolluik even opgerold; een blik op een stuk perron; mensen die een vreemde taal spreken;

de politie, het leger. En plots de geliefde! Doch de trein vertrekt weer.

Vreemde verdubbeling hier van het scherm – het rechthoekige doek – door de omkadering van het coupé-venster. En daarachter: tweemaal omkaderd, het beeld van het station. Imaginair en vaak ‘Transsylvanies’, badend in een vreemd licht (uiteraard het is studiobelichting – te blauw, te donker, te vlak: want vaak backgroundprojection) die nogmaals het ‘vreemde’ van het doorgereisde land aangeven. Wie in dit studiolandschap halt houdt of moet houden, mag moeilijkheden verwachten (SHANGAI EXPRESS, J. v. Sternberg, USA, 1932; THE LADY VANISHES, A. Hitchcock, UK, 1938).

VI

De film begint zijn geschiedenis in 1895 met het binnenrijden van een trein in een klein provinciestationnetje: L'ENTRÉE DU TRAIN EN GARE DE LA CIOTAT van L. Lumière.

Zou het verdwijnen van de stations ook het verdwijnen van de filmverhalen betekenen? Zullen de filmverhalen samen met de stations in het grote gat van de geschiedenis terechtkomen? Blijven dan enkel nog de interplanetaire reizen over, of de trajekten die ons van het ene (tv-)kanaal naar het andere voeren: reizen, imaginaire tochten zonder begin en zonder einde; zonder keuzemogelijkheid, zonder verlangen, zonder genot? Een aankomst die gelijktijdig plaatsvindt met het vertrek? De twijfel en onbeslistheid in verband met het blijven of het gaan, opgevangen door de verveling? De keuze vervangen door de willekeurige wijziging: het indrukken van een toets? Zonder plaats, zonder tijd. Utopie?

Het station als ruimtelijke-architektoniese metafoor voor het filmverhaal: het *hier* en *nu*, met de mogelijke speling van een *daar* en *later* of *eerder*. Of omgekeerd: het filmverhaal dat je ook kunt lezen als een groot station: een tijd-plaats-rangeerstation; een konstruktie met verschillende nivo's; bruggetjes van het landelijke naar het stedelijke; van het konkrete naar het imaginaire. Wissel-spel tussen het statiese en het dynamiese, het sociale en het individuele, tussen het avontuur en het sentiment, het mannelijke en het vrouwelijke.



SINCE YOU WENT AWAY, J. Cromwell, USA, 1944

P.S.

In het begin van de eeuw, bestond er een korte periode een speciaal soort bioskopen:

de toeschouwers zaten te kijken naar een scherm, op banken in een lange smalle ruimte, nagebouwd als een treincoupé. Op het scherm werden 'Hales Tours' vertoond, opnamen vanuit een lokomotief die door een landschap reed.

'I sat there with a friend, another kid, and to us it was fairyland. We sat there all day looking at this scenic until we finally came to and they got us out to dust up. We went out and it was night. I'll never forget it. I got into trouble when I got home; my father had been looking all over the neighbourhood for us.'

(Byron Haskin, in: K. Brownlow, *Hollywood. The Pioneers*. Londen (Collins) 1979)



'Brady told Zukor of a brand-new form of entertainment he had just seen in Chicago. It was called "Hales Tours" and "Scenes of the World" and was the brainstorm of the Fire Chief of Kansas City. Chief Hales had created a simulated railroad car which customers could board from the observation platform. Once settled in their seats, there were sounds of steam and a loud railroad bell. The uniformed ticket-taker would shout "All aboard!" and then the car would lurch into simulated movement, rattling and swaying while the passengers would face a screen fixed to the end of the observation platform in which they could watch a moving-picture travel adventure: ascending the Alps, peering into the depths of the Grand Canyon, or crossing the Rockies. (...) But once customers had

enjoyed the Hales Tours experience, they feeled no great desire to return. (...) So Zukor decided on an experiment. (...) A few years earlier he had been impressed by Porter's *THE GREAT TRAIN ROBBERY*. In ten minutes it had told a gripping story without the use of a single word or a single subtitle. Now he suggested to Brady that they try a parlay – first the now familiar Hales Tour – then bring the car to an halt, and on the stationnary Pullman, show the *GREAT TRAIN ROBBERY* (...) In other words turn their simulated railroad car into a movie theatre! The experiment worked so well that Zukor was convinced that what the people were hungry for was movies, not theatrical travelogues.'

(B. Schulberg, *Moving Pictures*. New York (Stein and Day) 1981)

In de film *LETTER FROM AN UNKNOWN WOMAN* (M. Ophuls, USA, 1948) is een prachtige scène, waarin de fascinatie van de film voor de treinreis als het ware gehuldigd wordt. Lisa heeft voor het eerst een afspraak met een man die ze reeds als puber in stilte aanbad. Lisa en Stefan gaan naar het Prater (het verhaal speelt zich af in Wenen rond de eeuwwisseling), dat er tijdens deze winterse maanden verlaten bij ligt. Ze zijn de enige bezoekers van de attractie: een treinreis door Europa. In een nagmaakte coupé zitten ze, terwijl op doeken geschilderde, exotische landschappen voorbijglijden: Venetië, Zwitserland, de Matterhorn, enzovoort. Wanneer een reis voorbij is, vraagt Frans aan Lisa: 'Where do you want to go next? France, Russia, England?' 'Switzerland' antwoordt ze. Hij gaat de 'reis' bestellen ('Are you enjoying the trip? – We will coming on to Switzerland'). Na Zwitserland: 'What now? Where haven't we been?' 'We have no more countries left', antwoorden de kermisgasten. 'Then we begin all over again!'



LETTER FROM AN UNKNOWN WOMAN, M. Ophuls, USA, 1948