



THE MORE THE MERRIER, G. Stevens, USA, 1943

# Het samen-wonen

Een tautologie, zeker in de film. Huizen zijn slechts in die mate van belang voor zover ze de verhoudingen tussen de personages onderling regelen en ontregelen. Personages in verhalen leven steeds met konflikten; die dienen zich ergens af te spelen. En in de film is dat een konkrete ruimte. Vaak is dat een woning, zoals architecten zo iets noemen. Maar in feite wonen de personages in de hele filmsiese ruimte: de filmruimte is hun woning. Het decor, de lokatie, de setting. Daar gebeurt het. De woning, in de enge zin van de betekenis, is echter vaak aanleiding, onderdeel of hoofdzaak van het konflikt. De personages zijn gelukkig of niet gelukkig, grotesk of tragies, en dat vindt voor het grootste deel plaats waar ze wonen. In huizen, kamers, gebouwen, panden.

Soms hebben de personages illusies over hun wonen: ze dromen van een ideaal huis (*idéal*: tout à fait inutile, in *Dictionnaire des Idées reçues* van G. Flaubert).

Vaak voeren de personages een komies of dramaties gevecht tegen wat anderen (deskundigen?) voor hen als ideaal op het vlak van het wonen hebben ontworpen. Of nog, er ontstaat een spanning tussen wonen en leven: wat een woondeskundige waardig wonen zou noemen, wordt in het filmverhaal als problematies ervaren. (Bette Davis, de vrouw van een arts, over haar knusse landelijke woning in Wisconsin: 'What a dump', *BEYOND THE FOREST*, King Vidor, USA, 1949). Of omgekeerd: wat de deskundige zou verwerpen, blijkt een erg eufories nest te zijn.

De reden voor de spanning tussen 'waarin men leeft' en 'hoe men leeft' is dat het in de film steeds om affektieve-fysieke kwesties gaat, en nooit om funktionele (het funktionele is aanleiding tot parodie, het is komiek, grotesk). Het is alsof er steeds – in om het even welk register – een polemiek uitgevochten wordt met woon-specialisten: of dat nu uitbaters zijn of idealistiese architecten, de staat of de huisbaas, of het nu om het verval of het hypermodernisme gaat.



'Bill, Muriel and I have found what I'm not ashamed to call our dreamhouse. It's like a fine painting. You buy it with your heart, not your head.'

MR. BLANDINGS BUILDS HIS DREAM HOUSE, H.C. Potter, USA, 1948.

'It's lavish, but I call it home'

LAURA, O. Preminger, USA, 1944.

'We make a home for each other, my grandfather and I. Oh, I don't mean a – a regular home, because I don't regard a home as a – as a place, a building, bricks, wood, stone. I think of a Home as something two people have between them in which each can nest, rest, live in emotionally speaking.'

THE NIGHT OF THE IGUANA, J. Huston, USA, 1964.



De woning – het decor – is hier werkelijk het verlengstuk van het lichaam; het lichaam is de maatstaf. Veel meer uiteraard dan in literaire verhalen het geval is waar personages in 'papieren huizen' wonen. In de film moet alles nagebouwd worden op een set, of geselecteerd op lokatie.

Het samen van het wonen kent verschillende inkleuringen: al naar gelang het om de familie of het gezin gaat, het koppel, de alleenstaande of de groep. (Niet te verwarren met de taal der deskundigen die spreken van eengezinswoningen, tweegezinsflats enzovoort... wat een hele andere problematiek is – die van de bureaucratisering van het leven in bouwtermen.)

Het handelt steeds om de 'ruimte' van het gezin, het koppel, enzovoort...

### *Het gezin*

De familieklan of -groep, op z'n ruimst genomen. Die ruimte valt soms samen met andere ruimten: zo ontstaat er in IL TETTO (V. de Sica, Italië, 1956) een konflikt tussen de ruimte van de familie en de ruimte van het koppel, omdat beide zich moeten weten te vinden in

een kamer. Doch dit samenvallen van twee affektieve ruimten hoeft niet noodzakelijk met konflikten gepaard te gaan: wat in *IL TETTO* aanleiding geeft tot onplezierige situaties, leidt in *YOU CAN'T TAKE IT WITH YOU* (F. Capra, USA, 1938) juist tot een plezierig, anarchisties getinte levenslust.

### *Het koppel*

De ruimte zoals die bewoond wordt door een 'dyade'. Dus ook die van de 'valse koppels', de 'odd couples', de 'illegitieme koppels', de 'tijdelijke' koppels enzovoort... Een ruimte die vrij harmonies is (de westerse filmverhalen, dient het nog gezegd, houden een apologie van het koppel), tenzij de twee van hetzelfde geslacht zijn (uitzondering: zusjes), niet met elkaar gehuwd zijn, tot een andere generatie behoren. Er is meestal geen plaats voor een derde, tenzij het een kind is, maar dan dient men te verhuizen naar de bovenstaande categorie.

### *De vrijgezel / alleenstaande*

Zeer interessant probleem. De ruimte is steeds gemarkeerd door een gebrek. De vrijgezel of alleenstaande is per definitie in de westerse filmverhalen 'het koppel min één', of anders geformuleerd: 'de vrijgezel is een virtueel koppel'.

Het evenwicht van de ruimte van de vrijgezel staat konstant op het spel: iemand kan deze ruimte binnendringen, en dus van de eenzaamheid van de vrijgezellenruimte een tweezaamheid maken. In komedies die handelen over echtscheiding (de zogenoemde screw-ball-comedies) leeft het koppel vaak als de som van twee vrijgezellen.

### *Het ko-habiteren*

Verschillende personages delen een ruimte, zonder een emotionele of familiale motivering. Het wonen zelf groepeerde ze, tijdelijk, toevallig, of voor langere duur.

Kan aanleiding zijn tot allerlei komiese situaties. (*THE MORE THE MERRIER*, G. Sidney, USA, 1943 – heet zo'n vreemde film over de woningnood in Washington tijdens de oorlog. Zie ook de vreemde Sovjet-film *BED EN SOFA* van A. Room, SU, 1928.)

Deze heterogene samenstelling dwingt tot een strikte indeling en

verdeling van de woonruimte; problematiek die uiteraard iets te maken heeft met het behouden of creëren van de intieme sfeer.

### *Het kollektief-wonen*

Niet te verwarren met de vorige categorie: in tegenstelling tot de vorige is deze categorie samengesteld uit een homogene groep individuen. Ze wonen in instellingen van semi-officiële aard.

De hiërarchie en dus de controle zijn zeer sterk ingebouwd. Het wonen beperkt zich dan tot: het bed, de eetzaal, de wasgelegenheden. De vrouwelijke variant is meestal frivool van aard (met de meest frivole: de harem; en de meest perverse: het klooster). De mannelijke variant neigt altijd naar homoseksualiteit, wat steeds onderbroken wordt door het vervullen van de plicht (les, drill, oorlog, aanval van indianen, bidden enzovoort...).

Lijkt vrij snel op een 'hel' (in oorlogsfilms moeten de soldaten uit de barakken dan ook regelmatig naar het front – net als ze met zijn allen onder de douche staan).

Besluit: a home is not a house. En: there is no place like home.



*Kortom:* brengt men mensen samen in een ruimte (of het nou om een gezin, koppels, vrijgezellen of groepen gaat) dan gebeurt er iets! Want het wonen is het moeilijkste wat er in het leven bestaat. Misschien nog wel moeilijker dan leven.



*Vraag:* waarom kent de nederlandse film geen woningproblemen? Zijn er geen woningproblemen in dit land, of zijn er geen nederlandse films?



## Dramatische ruimten

Bepaalde kamers in een woning zijn meer geschikt dan andere voor het opwekken van spanning, conflicten, dialogen. Kortom, ze zijn dramatischer.

De *woonkamer* lijkt op het eerste gezicht erg geschikt voor dramatiek. Toch maakt de film uiteindelijk niet zo veel gebruik van de woonkamer als 'conflict-genererende ruimte' (te verstaan als plek waar conflicten ontstaan en als plek die aanleiding geeft tot conflicten). Vermoedelijk omdat die ruimte te vanzelfsprekend is: daar ontmoeten de bewoners elkaar. Maar ze komen er meestal om rustig te gaan zitten in een hoekje, op een bank, voor het haardvuur, rond de bridgetafel. Kortom, de ruimte suggereert een gebrek aan lichamelijke actie, zet aan tot passiviteit. Het is geen toeval dat het burgerlijke theater daarentegen heel veel gebruik heeft gemaakt van de woonruimte: het is het type-dekor voor boulevard-komedies, West-End-plays en psychologische stukken (drawing room comedies). Het uitwisselbaar doorsneedekor voor psychologische of komiese konfrontaties. Een 'dekor', meer niet: een neutrale anonieme ruimte, die in het huis gelokaliseerd is, maar niet te sterk op het voorplan treedt. (Is het toeval dat een stuk van Grahame Green *Living Room* heet?). Vele films, die letterlijk geïnspireerd zijn door het theater of er adaptaties van zijn, gebruiken dan ook de woonkamer als 'dekor': konventionele achtergrond, waartegen zich om het even wat op een min of meer logiese wijze kan afspelen. (Bijvoorbeeld *WHO'S AFRAID OF VIRGINIA WOOLF?*, M. Nichols, USA, 1966.)

Veel interessanter daarentegen zijn de plaatsen waar per definitie sprake is van een zekere activiteit of arbeid: de *keuken*, de *badkamer* (en de *gang*, de *trap*, de *hal*). De keuken is in eerste instantie voorbehouden aan de huismoeder; De badkamer is de plek waar het hele gezin terecht moet, maar afzonderlijk. (De badkamer is echter te veel met intimiteit en mogelijke naaktheid verbonden, zodat die ruimte vervangen zal worden door een ekwivalent, bijvoorbeeld de *toilettafel*, zie p. 81).

Het dankbare van die ruimtes is de mogelijkheid tot het ontwikkelen van een *dubbele handeling* (zie ook de *maaltijd*, p. 91). Op de normale handelingen die men op zo'n plek verwacht wordt te verrichten, kan zich een tweede – dramatische – enten. Het statiese



PLEASE, DON'T EAT THE DAISIES, C. Walters, USA, 1960

van een dialoog (tweede handeling) kan zo dankbaar gebruik maken van het onderliggende dynamiese van de gebruikelijke handelingen (eerste handeling). Het is in de keuken dat vele belangrijke dialogen plaatsvinden: kinderen vragen er aan hun moeder hoe de kindjes ter wereld komen; de heldin praat er met haar moeder over taak en plichten van de echtgenote (PLEASE, DON'T EAT THE DAISIES, C. Walters, USA, 1960).



PLEASE, DON'T EAT THE DAISIES, C. Walters, USA, 1960

De badkamer – als gesloten ruimte – doet conflicten ontstaan op de drempel: de echtgenoot uit PLEASE... ontmoet er zijn schoonmoeder.



PLEASE, DON'T EAT THE DAISIES, C. Walters, USA, 1960

In flats die gezamenlijk bewoond worden – apartments to share – is de badkamer een vitaal knooppunt in het dagelijks parkoers (THE MORE THE MERRIER, G. Stevens, USA, 1943). Hier spelen zich verschillende komiese scènes af rond het gebruik van de badkamer door twee – later drie – flatbewoners die daar toevallig samen wonen.

Het bad zelf (steeds met veel schuim) en de douche (steeds met een doorzichtig douchegordijn) zijn elementen die thuishoren in het hoofdstuk *erotiek* (van de ruimte; een nog te schrijven hoofdstuk). Ook hier echter: het baden of wassen wordt steeds onderbroken (soms door een moord, in thrillers en detektivefilms; soms door een oproep om naar het front te gaan in oorlogsfilms) door een externe gebeurtenis. Alleen in historische of bijbelse films is het baden een – onmisbaar – element van het farniente: oosters nietsdoen en teken van ontucht. Hier maakt men gebruik van de relatieve passiviteit van de handeling – het baden – om een moeilijk uit te beelden aktiviteit (ontucht bedrijven!) te suggereren.

JEANNE DIELMAN (Ch. Akerman, België, 1976) laat al deze ruimten zien zonder de gebruikelijke tweede, dramatische verhaallaag. De badkamer, de keuken, de woonkamer, de gang en de hal zijn enkel nog de plaatsen waar het hoofdpersonage doet wat van haar verwacht wordt in deze ruimtes: er is geen konflikt, er ontstaat geen konfrontatie met een tegenspeler. Er is enkel de eenzaamheid, uitgedrukt door het routineus schoonmaken van de verschillende kamers en door de handelingen te verrichten die bij elke kamer horen: koken in de keuken, een bad nemen in de badkamer, slapen en de liefde bedrijven in de slaapkamer (de liefde die bij afwezigheid van een echtgenoot dan ook meteen vervalt tot prostitutie: doch de opbrengst gaat naar het huishouden).

Het meest eigenaardige nog is dat het bad hier gebruikt wordt als datgene waar het letterlijk ook voor ontworpen is: gelegenheid tot wassen en ontspannen. De weigering om een tweede verhaallijn te enten op de eerste – het verhaal van het huis – maakt van deze film een subversieve demonstratie van het wonen-zonder-meer.

Vreemd is het veelvuldig gebruik van het *terras* (dakterras, balkon, enzovoort), een ruimte die vaak als ‘marginaal’ ervaren wordt. Het is een plek die niet helemaal meer tot het huis behoort,

die een zekere intimiteit kan waarborgen wanneer het er in het huis te sociaal aan toe gaat. (Alle mondaine komedies hebben een terras-sekvens die de geliefden in staat stelt zich af te zonderen van de mondaine sfeer.) Het dakterras behoort niet helemaal meer tot het huis, en ook niet tot de stad. Het is een onbepaalde plek – boven de daken – waar meer kan gebeuren dan in de huizen of in de stad.



BROADWAY MELODY OF 1936, R. del Ruth, USA, 1936

## **Zijn huis laten zien**

(Faire le tour du propriétaire: de eigenaar begeleiden op zijn rondgang door zijn bezit)

Het huis laten zien is vaak een noodzaak voor de film zelf: vooraf de toeschouwer goed informeren hoe de topologie van het huis (waarin iets zal gebeuren wat uiteraard te maken heeft met het grondplan) eruit ziet.

Films die hun verhalen ontwikkelen rond het 'gevangen zitten in het huis' (door gijzeling, omsingeling, natuurrampen zoals overstromingen), doen er goed aan de verschillende plekken duidelijk te situeren (zie hiervoor, REAR WINDOW, A. Hitchcock, USA, 1954).

De gijzelaars uit DESPERATE HOURS (W. Wyler, USA, 1955) inventariseren zelf erg exakt de woning: aantal en aard van de bewoners, afgezonderdheid van andere woningen.

De rondgang kan meteen ook verdere psychologische of affectieve verwickelingen situeren: Shelley Winters laat aan haar huurder (James Mason) het huis zien en vertelt tegelijk hoe het staat met haar verhouding tot haar dochter (LOLITA, S. Kubrick, USA, 1962).

Zijn huis zo voorstellen betekent meteen ook zichzelf presenteren (en zich verraden: S. Winters onthult hierdoor haar behoefte aan de aanwezigheid van een man in haar huis). De 'self-presentation' vindt niet enkel op affectief of psychologisch vlak plaats, maar uiteraard ook op sociaal, intellectueel, economisch enzovoort vlak.

Een mooi voorbeeld van de narratieve implicaties van de rondleiding:

- het hoofdpersonage is een Don Juan en verleidt zijn toekomstig slachtoffer telkens op dezelfde manier: 'This is the room, this is the kitchen, this is the living-room, and here is the bed.' En dan voegt hij er aan toe: 'And this is the girl and this is the boy'.
- Met zijn toekomstige echtgenote doet hij hetzelfde, met uiteraard andere konsekwenties.
- Na de oorlog wacht de echtgenote ongeduldig op de terugkomst van haar man. (Ze bewonen nog steeds dezelfde flat.) Wanneer hij arriveert, herhaalt ze zijn dialogen: 'This is the room... enzovoort and this is the girl, and this is the boy'. (THE OTHER SIDE OF MIDNIGHT, C. Jarrott, USA, 1977.)

De rondgang in een leeg en verlaten huis dat te koop of te huur staat, spreekt de verbeelding van de koper-huurder-bezoeker aan.

Zelfs als het een – zeer duidelijk – spookhuis is (zoals in *THE GHOST AND MRS. MUIR*, J. Mankiewicz, USA, 1947), blijft de verleiding van dit-kan-mijn-huis-worden. Hoe minder aantrekkelijk (spoken), hoe meer vervallen, hoe groter de uitdaging om het zich toe te eigenen.

Visueel speelt dit ook in het contrast tussen een *voorheen* (vervallen, stoffig, gammele trap, spinnewebben, kieren in de muur) en een *daarna* leuke vitrage, geruite katoenen gordijnen, misschien wel geraniums, een kleedje; kortom gezelligheid teweegebracht door een ‘feminine touch’.

Zou het iets met de pioniersgeest te maken hebben: met niets beginnen en alles zelf opbouwen? Het nest in de woestijn. Mannelijke variant van dit (wezenlijk vrouwelijke) probleem: *Robinson Crusoe*, en – uiteraard – de architect of stedenbouwkundige. Wat de vrouw doet voor haar echtgenoot en gezin, doet de laatste voor zijn ‘medemens’. Of: de vrouw is getrouwd met haar gezin, de man met de ‘medeman’. En ieder zorgt voor de gepaste omgeving.

Uit pure vreugde door de verschillende kamers van de woning dansen, is een manier die in musicals gebruikt wordt om het huis te laten zien. Dit kan soms gepaard gaan met een handeling – een niet choreografiese weliswaar – zoals het zich aankleden.

EVERGREEN, V. Saville, UK, 1934





### Persoonlijke woning

Dat een woning de weerspiegeling is van zijn bewoners, is een gemeenplaats die de dekorontwerper echter wel zal moeten gebruiken als uitgangspunt om de personages te helpen plaatsen. Door de toeschouwer kan dus elk beeld van de ruimte gencodeerd worden op narratief vlak: de ruimte helpt iets vertellen over de mensen die zich erin bewegen.

Een voorbeeldje: *THE DESIGNING WOMAN* (V. Minnelli, USA, 1956). Een mode-ontwerpster (Lauren Bacall) is met een sport-journalist (Gregory Peck) gehuwd. Ze nemen het besluit om hun intrek te nemen in de riante flat van de ontwerpster. De journalist wordt echter verplicht zijn artikelen te schrijven met de tikmachine op schoot: de flat heeft geen tafel, de ontwerpster werkt op een tekenplank.

Tijdens een feestje vervelen de vrienden van zijn vrouw hem zo, dat hij troost zoekt aan de bar (mannelijke ruimte). Zijn eigen vrienden die komen kaarten, zijn misplaatst in dit gesofistikeerde decor.

Het konflikt – de komedie – dat hier aan de gang is, is het konflikt tussen twee *vrijgezellen-ruimtes*, voorlopig samengebracht als (val-se) *ruimte van het koppel*. De plot van de film spekuileert op deze basisspanning: een koppel gevormd door twee vrijgezellen. Hun eigen specifieke beroep tekent hen als vrijgezel. De levensstijl wordt gekoppeld aan het soort werk.

Een enklave in de *ruimte van het gezin* is de kamer van de adolescent: prekaire enklave, niet te verwarren met de 'studentenkamer' of vrijgezellenflat (*garçonnière*).



THE DESIGNING WOMAN, V. Minnelli, USA, 1956

De wijze waarop de woning gestoffeerd wordt, geeft een stijl aan: het is de bewuste keuze van de bewoner, om door middel van eigen voorwerpen het oneigene van de kamer(s) om te zetten in iets van hem/haar. Jerry Lewis heeft zijn familiefoto's gerangschikt op een kastje in zijn kamer (LADIES' MAN, J. Lewis, USA, 1961); het jonge meisje Pinky heeft haar naaimachine meegenomen naar haar hotelkamer in Los Angeles (THREE WOMEN, R. Altman, USA, 1977). De gijzelenden die het burgerlijke huis (THE DESPERATE HOURS, W. Wyler, USA, 1955) zijn binnengedrongen, kunnen maar niet wennen aan de woning die hun onvriendelijk lijkt. De ex-gevangene die de duidelijkheid van het gevangenisleven gewend is (horizontaliteit-vertikaliteit van de cel), struikelt steeds over de trapjes in de woning, grilligheid van de woning. 'Je merkt wel dat je hier niet om het even hoe kunt leven', zegt hij in een dialoog. Inderdaad: de burgerlijke ruimte vereist een bepaald gedrag.

Ander voorbeeld: De oudste zus, rijke bewoonster van een schots landgoed heeft de kamer van haar jongere zusje opgeknapt. Het zusje dat in een deftig pensionaat leeft, komt met vakantie naar huis. De oudere zus laat haar trots haar 'nieuwe kamer' zien. 'Wat een slechte smaak!' is de reactie van de jongste zus. Verschil in levensstijl tussen stad en land, maar ook weigering van de jongere zus zich te laten manipuleren, via de ruimte, door de oudere. Poging van de eenzame oudere zus om de affektie van de ander te bemachtigen, opnieuw via de ruimte. Een 'eigenares' is niet hetzelfde als een 'eigenaar', konflikt waarrond de hele film draait: hoe vrouw te zijn in een mannelijke situatie. De man zorgt voor de woning; de vrouw maakt het huis tot een nest. Wanneer ze door de



LADIES' MAN, J. Lewis, USA, 1961

'aankleding' haar status van eigenares wil verbergen, komt er reactie, weigering. (THE LOVES OF JOANNA GODDEN, C. Frend, UK, 1947).

Een tegenstelling op ruimtelijk vlak (in levensstijl bijv.) helpt steeds de tegenstellingen op sociaal, psychologies vlak uit te beelden. Een gewenste of ongewenste indringer kan de andere ruimte slechts met inspanning bemachtigen. Hij kent de ruimtelijke (metafoor voor sociaal-psychologische) regels niet van het huis. (Bijvoorbeeld MY FAIR LADY, G. Cukor, USA, 1964, of THE PHILADELPHIA STORY, G. Cukor, USA, 1940, waarin de bewoners tegenover de journalisten hun aristokratische allures overdrijven.)

### **Een eigen huis**

Midden in de woestijn roept Barbara Streisand plots uit: 'Hier zullen we ons huis bouwen!' (A STAR IS BORN, F. Pierson, USA, 1976).

Het eigen huis met het eigen lapje grond er omheen: droom en levensdoel van de pioniers. Voor de lonesome-cowboy die steeds op weg is, is dit een onbereikbaar en daarom melancholies ideaalbeeld (SHANE, G. Stevens, USA, 1953). LUSTY MEN (N. Ray, USA, 1953) bevat een mooie variant op dit thema: om vrienden aan een eigen woning te helpen, moet de held zijn oude beroep (rodeo) opnieuw gaan uitoefenen. Een beroep dat hem, evenals zijn vrienden hoe langer hoe meer van vestiging afhoudt.

Elke western draait rond de vraag: wat te kiezen, het avontuurlijke bestaan van de trekkers (mannelijk) of de veiligheid van het grondbezit (vrouwelijk). Een vraag die binnen dit kader nooit haar oplossing vindt (was dit wel het geval, dan was er niet langer van een 'western' sprake, maar zaten we in een ander genre). Want ook al lijkt men gevestigd, de veiligheid van het sedentaire wonen is steeds prekair: elk moment kan het grondbezit bedreigd worden, en dan moet men opnieuw op pad. Ter beveiliging van zijn bezit, of uit wraak omdat de bezittingen vernield werden, wordt het gezin uitgemoord.

Het huis waarvan men droomt, hoeft geen paleis te zijn. Integendeel, veel boeiender is het, wanneer het een krot is dat kan en zal worden opgeknapt (THE SOUTHERNER, J. Renoir, USA, 1945; MR. BLANDINGS BUILDS HIS DREAM HOUSE, H.C. Potter, USA, 1948).



MR. BLANDINGS BUILDS HIS DREAM HOUSE,  
H.C. Potter, USA, 1948



ENTER MADAME, E. Nugent, USA, 1935

## Luxe

De films, en met name de Amerikaanse, houden een uitvoerig en geraffineerd vertoog over de tekens van welvaart en rijkdom, de zogenaamde luxe, zichtbaar gemaakt in de ruimte, de voorwerpen en de stoffering.

Kulturele en historische factoren wisselen: de opvattingen van luxe verschillen in de jaren twintig van die in de jaren vijftig; de Italiaanse drama's illustreren luxe op een andere manier dan de Amerikaanse. Doch er zijn konstanten te bespeuren, die vermoedelijk alle teruggaan op negentiende-eeuwse opvattingen over weelde.

### *De opsomming van de voorwerpen*

Veel en liefst dure voorwerpen bezitten is een teken van rijkdom. Om die reden zullen de rijke interieurs volgepropt worden met opvallende en zeer uiteenlopende voorwerpen.

Soms volstaat het echter twee goed gekozen voorwerpen die rijkdom suggereren, met elkaar in contact te brengen om een idee van overvloed te geven: de swimming-pool en de draagbare radio (zeker in de jaren dertig een teken van luxe) in *PHILADELPHIA STORY* (G. Cukor, USA, 1940).

(Bovendien duidt alles wat draagbaar is, het bij-de-handse op comfort, en dus luxe). Luxe staat in dit verband vrij dicht bij *komfort*, als overdreven teken ervan, benadrukking van 'alles kan moeiteloos' voor wie het kan betalen.

Een ander aspect van rijkdom en luxe dat via comfort wordt uitgebeeld, is de nadrukkelijke aanwezigheid en veelheid van allerlei stoffen en voorwerpen die 'warmte' en 'zachtheid' uitstralen. Draperieën, gordijnen, kleden en tapijten suggereren een bescherming. Maar de indruk van slordigheid die zou kunnen ontstaan vanwege te veel loshangende stoffen en draperieën dient vermeden te worden. De slordigheid moet in bedwang gehouden worden (gekapitonneerd). Het is vreemd hoeveel dekors van Amerikaanse films gebruik maakten van gordijnen. Hieraan ligt beslist een economische reden ten grondslag: vroeger werd gezegd dat een rijk decor veel ekonomieser was om te bouwen dan een arm decor. Voor rijkdom volstaat het uiteraard vaak enkele zuilen, enkele balen stof en een paar exotische planten naast spiegels neer te zetten.

Een 'arme buurt' daarentegen nabouwen vraagt heel veel vakken-nis, vernuft en kost veel geld aan de studio!

Toch is de economiese reden – bij film zeker – niet steeds de definitieve verklaring. Ook nu nog treft men in de woningen van beroemdheden (zie bijv. *Celebrity Homes*. New York, The Viking Press, 1977) dezelfde overdaad aan stoffering aan, die voor het grootste deel bestaat uit draperieën.

Onvermijdelijk doen deze vaak denken aan iets oriëntaals: de tent van de sheik, de voiles uit de harem. Immers, het annexeren van het vreemde (het exotisme) is een andere vorm van opstapelen van bezit, van eklekticisme ook: alles kan en mag.

Het luxueuze echter – voornamelijk in het 'uitstallen van de ruimte' – kan het comfort en dus de intimiteit bedreigen. Luxe en ook rijkdom hebben steeds problemen met de intimiteit. (Een probleem dat men ook kan nawijzen in *Celebrity Homes*: hoe kan ik de overdreven ruimte – teken van rijkdom – verzoenen met de 'gezelligheid' die de ruimte ook moet bieden).

Stijl-woningen schijnen dit gemakkelijker te kunnen oplossen, want het 'verleden' gaat principieel gepaard met geborgenheid. Het is 'passé', dus niet meer zo bedreigend, zou je kunnen zeggen. Ook al is de ruimte vaak royaal en majestueus in afmetingen, het feit alleen al dat de stijl tot het verleden behoort, ontdoet het wonen van de akeligheid van het te ruime.

De art-deco-stijl (reden van haar populariteit in de film?) was een 'moderne' stijl, die juist deze tegenstrijdigheden oploste. Verschillende nivo's, verbonden door trapjes; doorlopende, maar toch gespecificeerde ruimten. En vooral de onderbrekingen van de rechte hoeken en vlakken door gebogen of cirkelvormige elementen. Ook de lichtverdeling met licht en schaduwplekken, geeft aan een art-deco-interieur zowel ruimte als geborgenheid.

In meer hedendaagse binnenhuisarchitectuur speelt het binnenbrengen van de natuur een belangrijke rol. De natuur binnen wordt charmant, verschaft gezelligheid (Kamerplanten hebben echter een omgekeerde functie. Zij doen dienst om in een te enge ruimte de openheid van de buitenwereld, de natuur, te suggereren: impone-rende boeketten, zoals die zo vaak voorkomen in de films van Minnelli, zijn ook niet steeds geschikt, omdat ze aan de ruimte een vrouwelijk aksent verschaffen.)



A STAR IS BORN, W. Wellman, USA, 1937

*Luxe in de film volgens Colette, 1918*

De franse romanschrijfster Colette was gedurende een korte periode filmkritika. Het is opvallend hoe zij – in 1918 – aandacht vroeg voor het thema van de luxe dat toen, vooral in de italiaanse filmindustrie reeds het filmiese beeld bepaalde.

A: Je vraagt me, wat is luxe? De italiaanse film antwoordt hierop: 'Het is overvloed, het is kwantiteit. Kijk eens naar mijn vrouwelijke boudoirs van negen bij vijftien meter, waar twee dozijn stoelen en evenveel fauteuils, alle verguld, rondwarrelen. Kijk naar mijn vleugels, mijn Renaissancebuffetten, mijn konsoles, mijn lampenguirlandes. Nog een paar levensgrote standbeelden, en we hebben ons intiem salonnetje. Zonder de bank in het midden te vergeten. Zo praat de italiaanse film.

v: Een bank in het midden?

A: In het midden met twee tiggervellen ernaast. In het midden zo hoort het. De specialisten van de luxe in de film willen het zo, niet alleen in Italië maar ook elders. Tussen de tafeltjes en de fauteuils ver van een wand, een hoekje of een venster!

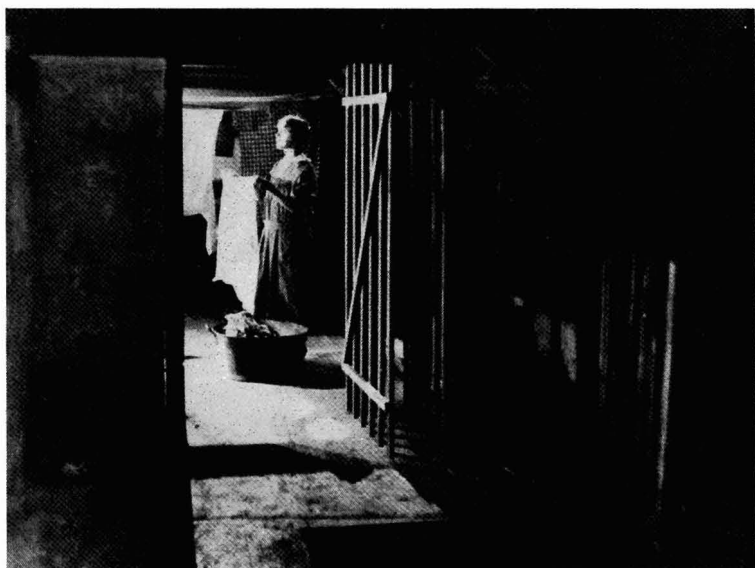
v: Waarom zou dat zo moeten zijn?

A: Ik zie hier maar één reden voor: het gemak. Het is makkelijker om vermoord te worden en te sterven op een bank, een maîtresse te omhelzen, in onmacht te vallen of in een hysteriese huilbui uit te barsten, wanneer dat meubelstuk centraal staat en niet tegen een wand.

(A. & O. Virmaux, *Colette au Cinéma*. Parijs (Flammarion) 1975, p. 94.)



De woning van Diana Vreeland



MASTER OF THE HOUSE, C.Th. Dreyer, Den., 1925

## Armoede

Armoede is evenals rijkdom in de film een relatief begrip. Rijkdom is echter veel nadrukkelijker omschreven, terwijl de contouren van armoede meestal vaag blijven. In veel Amerikaanse films van voor de oorlog is armoede vaak niet meer dan een variant op 'niet zo heel rijk'. Hoe dan ook, visueel mag de armoede niet al te veel benadrukt worden (in de dialogen, het verhaal daarentegen mag armoede wel aanwezig zijn), want film diende in de eerste plaats 'glamorous' te zijn. (Ook lelijkheid mag niet afstotend zijn, enkel een variant op schoonheid).

Enkele konstanten van een armoedige woning – als die dan toch moet worden uitgebeeld – kunnen beperkt blijven tot enkele details: peertjes zonder lampekappen, wanden waar enkel behang op zit en geen plaatjes aan hangen, vloeren zonder tapijten, vensters zonder vitrage en de telefoon op de gang.

Naaktheid is armoede.

Er zijn echter ook prachtige beelden van armoede in de films van King Vidor en D. W. G. Griffith bijvoorbeeld.

De 'alles in één'-ruimte – zoveel jaren lang het ideaal van de architectuur – is in geval van armoede een ongemak. Een dak boven je hoofd en een bed om te slapen. Een personage uit *IL TETTO* (V. de Sica, Italië, 1956) rebelleert dan ook, wanneer hij zegt: 'Ja, maar een huis is niet enkel een slaapkamer'.

Verhuizen in een armoedig milieu betekent veelal niet meer dan de matras oprollen. Stootkarren waarop naast enkele spulletjes een matras gebonden is: in de westerse stad onmiskenbaar een teken van armoede.

## Functionalisme

George Perec

Ik weet niet en wil niet weten waar het funktionele begint en ophoudt. Wat me echter duidelijk lijkt in de moderne flats, de model-partituur, het funktionele funktioneert volgens een eenvoudige, sekwentieel, nycthemeraal<sup>1</sup> proces: de dagelijkse bezigheden vallen samen met het rooster der uren, en aan ieder uurschijf wordt een ruimte uit het appartement toevertrouwd. Hier volgt een nauwlijks vertekend model<sup>2</sup>:

|       |                                                                                                                                                           |                    |
|-------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------|
| 07.00 | De moeder staat op en gaat het ontbijt klaarmaken in de                                                                                                   | KEUKEN             |
| 07.15 | Het kind staat op en gaat naar de                                                                                                                         | BADKAMER           |
| 07.30 | De vader staat op en gaat naar de                                                                                                                         | BADKAMER           |
| 07.45 | De vader en het kind ontbijten in de                                                                                                                      | KEUKEN             |
| 08.00 | Het kind neemt zijn jas in het en begeeft zich op weg naar school.                                                                                        | HALLETJE           |
| 08.15 | De vader neemt zijn jas in het en begeeft zich naar zijn werk.                                                                                            | HALLETJE           |
| 08.30 | De moeder wast zich in de                                                                                                                                 | BADKAMER           |
| 08.45 | De moeder neemt de stofzuiger uit de en maakt de kamers schoon (ze doorloopt dan alle kamers van het appartement, maar ik heb geen zin om ze op te sommen | KAST               |
| 09.30 | De moeder neemt haar boodschappentas in de en haar jas in het en gaat inkopen doen.<br>(...)                                                              | KEUKEN<br>HALLETJE |
| 18.30 | De moeder bereidt het avondmaal in de                                                                                                                     | KEUKEN             |
| 18.45 | De vader komt van zijn werk en hangt zijn jas in het                                                                                                      | HALLETJE           |
| 18.50 | De vader gaat zijn handen wassen in de                                                                                                                    | BADKAMER           |
| 19.00 | Het kleine gezin eet in de                                                                                                                                | EETKAMER           |
| 20.00 | Het kind gaat zijn tanden poetsen in de                                                                                                                   | BADKAMER           |
| 20.15 | Het kind gaat slapen in de                                                                                                                                | KINDERKAMER        |
| 20.30 | De vader en de moeder gaan zitten in de                                                                                                                   | ZITKAMER           |

Ze kijken televisie, of ze luisteren naar de radio, of ze spelen kaart, of de vader leest de krant terwijl de moeder, zit te naaien. Kortom: ze houden zich bezig.

- |       |                                                     |            |
|-------|-----------------------------------------------------|------------|
| 21.45 | De vader en de moeder gaan hun tanden poetsen in de | BADKAMER   |
| 22.00 | De vader en de moeder gaan slapen in de             | SLAAPKAMER |

(Beslist: niemand leeft zo. Doch het is zo, en niet anders dat architecten en stedenbouwkundigen ons zo zien leven of willen dat we zo leven.)

Je zou je natuurlijk zonder moeite ook een appartement kunnen voorstellen waar de inrichting niet afgestemd is op de dagelijkse bezigheden, maar op de relatievormen: trouwens zo werden de achttiende-eeuwse herenhuizen geconcipieerd of de herenhuizen uit de vorige eeuw: een suite salons, samengehouden door een voorhuis, waarvan de bijzonderheid afhangt van kleine varianten die alle iets te maken hebben met ontvangst: grote salon, kleine salon, buro van Mijnheer, boudoir van Mevrouw, rookzaaltje, bibliotheek, biljart-kamer enzovoort...

Wellicht is er een beetje meer verbeelding nodig voor een appartement waarvan de indeling gebaseerd zou worden op zintuigelijke functies: het is niet zo moeilijk om je een proefruimte en een auditorium voor te stellen, moeilijker wordt het wanneer je het zou hebben over een 'visorium', 'een ruikorium', 'een tastorium'...

Je zou je ook in plaats van 'circadiese' indelingen, 'heptadiese' indelingen kunnen indenken: dat zouden zeven-kamerwoningen zijn met de volgende benoeming maandagkamer, dinsdagkamer, woensdagkamer, donderdagkamer, vrijdagkamer, zaterdagkamer en zondagkamer.

### Noten

Oorspronkelijk: G. Perec, *Espèces d'espaces*. Parijs (Denoel) 1974, pp. 000-000.

1. Zonder meer de mooiste zin uit dit boek! (G.P.)

2. Dit zou het scenario kunnen zijn van *Jeanne Dielman* van Chantal Akerman (E.d.K., E.P.). Zie *Versus* 1983, nr. 1.