



PLAYTIME, J. Tati, Fr., 1958

# Muren

## Indeling-opdeling-scheiding

Het probleem van het wonen cirkelt steeds rond de verdeling/indeling van de verschillende ruimten. Onoplosbare tegenstrijdigheid die het wonen moet zien op te lossen: enerzijds de behoefte aan isolement, privacy, intimiteit; anderzijds de even grote behoefte aan en soms gewoon de noodzaak van kommunikatie. Onoplosbare ontologische paradox van het individu dat enkelvoudig en meer-  
voudig wil, moet en mag zijn.

Geen wonder dat deze wezenlijke woon- en levensproblematiek in alle mogelijke registers terugkeert; in situaties en decor; in dialogen en verhalen.

Muren en deuren zijn de belangrijkste elementen in het spel van *geslotenheid* en *openheid*; vensters aksentueren in alle varianten van geslotenheid (rolluiken, vitrages, gordijnen enzovoort) de problematiek op een specifieke wijze.

Het isolement kan reëel zijn of metafo-  
ries en imaginair. Een echtpaar dialo-  
geert van de ene kamer naar de andere. Een skandinavische vrouw is met een latijns-amerikaan gehuwd; de vervreem-  
ding van haar man wordt gesuggereerd door de dialogen die zij van de ene naar de andere kamer spreken (*LA HABANERA*, D. Sirk, Duitsland, 1937). Hetzelfde thema krijgt een komies-wrange ondertoon in *WOMAN OF THE YEAR* (G. Stevens, USA, 1942): door haar professionele emancipatie maakt Katharine Hepburn even goed en even 'autoritair' gebruik van de ruimten als haar echtgenoot Spencer Tracy.

Muren kunnen visueel scheiden, af-  
zonderen, maar *geluidshinder* van burens is  
steeds mogelijk.

Straatgeluiden zijn normaal in de stad en maken deel uit van het leven (verge-  
lijk bijvoorbeeld de ouverture van *PORGY AND BESS*, 'Catfish Row', in de opera van Gershwin en in de verfilming van O. Preminger, USA, 1959). Ze omgeven de woning als een auditieve sfeer. Anders is het, wanneer geluiden van buiten bin-  
nenfilteren, zoals de 'Hema' (Mono-  
prix-)muziek in *LES ENFANTS GATÉS* (B. Tavernier, Fr., 1976) die tot in de keuken van de moderne flat doordringt via de ventilator!

In een musical kan burenhinder omge-  
zet worden in de viering van het tegen-  
deel, van het samen-wonen. Elvis Pres-  
ley en zijn vriendin worden gehinderd door luidruchtige burens: ze kloppen op de muur om hen tot stilte te manen. De burens kloppen terug. Ritmies geklop dat aanleiding wordt tot een muzikaal num-  
mer, met het geluid als thema, en het  
plaaster dat van het plafond neerstort, als  
eindbeeld. Commentaar van Presley: 'Het is net alsof de muren hier tot leven kwamen!' (*GIRLS! GIRLS! GIRLS!*, N. Taurog, USA, 1967). Fred Astaire ont-  
moet voor het eerst Ginger Rogers in *TOP HAT* (M. Sandrich, USA, 1935): in zijn hotelkamer tapt hij. Zij slaapt onder zijn kamer, wordt boos enzovoort...

Niet enkel geluiden, maar ook en  
vooral geuren worden moeilijk door  
muren tegengehouden. 'Wat eet je van-  
daag' vraagt de buurvrouw (*IT ALWAYS RAINS ON SUNDAY*, R. Hammer, UK, 1948). Dat betekent zoveel als: ik ruik iets in mijn gebied, wat uit jouw gebied afkomstig is. Ook de loge van de con-  
ciërge geurt, schrijft J. Cayrol (zie p. 48).

(Iedere avond leken ze wel uien te

eten. We zijn dan ook verhuisd. In die buurt van Londen rook het steeds naar fish-and-chips, zei mijn moeder.)

Geuren reizen niet enkel van de ene kamer naar de andere, van de ene woning naar de andere: ze delen zich ook mee aan kamers.

Opa vertelt zijn kleindochter hoeveel hij van zijn overleden echtgenote gehouden heeft. 'Ze woonde in jouw kamer, weet je dat?' 'O... dat is dus de geur die ik in mijn kamer ruik', antwoordt de kleindochter (YOU CAN'T TAKE IT WITH YOU, F. Capra, USA, 1938).

(De verschillende kamers en huizen waar mijn oma woonde of gewoon had, roken naar haar. Een niet onaangename geur van snuiftabak, gemengd met een minder aangename geur van rijpend fruit.)

### Gesloten en toch open

Allerlei middeltjes worden gezocht en zijn gevonden om dit dilemma (en het omgekeerde 'open en toch gesloten') op te lossen. Gesloten en toch open voor de blik zijn de luiken, de vitrages enzovoort... De blik kan kijken zonder zelf gezien te worden (de thematiek van REAR WINDOW, A. Hitchcock, USA, 1954). Jaloezieën, kraaltjes-gordijnen sluiten voldoende af, maar niet in die mate dat ze een blik naar buiten onmogelijk maken. (Vergelijk ook Foucault, *Surveiller et punir*.)

Voor het probleem van 'open en toch gesloten' hebben de Amerikanen iets heel prakties uitgedacht, dat we dan ook vaak tegenkomen in films: de muskietendeur (zie Territorium). De geliefde kan en mag vlakbij zijn, maar wordt gelijktijdig op afstand gehouden. Zijn/haar lichaam is zichtbaar; de stem is hoorbaar, zelfs de adem is voelbaar; doch het lichaam mag niet aangeraakt worden. Nabij en toch op afstand, een ideaal van de moderne (angelsaksiese) mens. Wat de niet-angelsakser, Elia Kazan, dan ook aanklaagt als bron van alle (seksuele en andere) ellende. De belichaming van een zeker puritanisme (SPLENDOR IN THE GRASS, E. Kazan, USA, 1961).



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

Verwant hiermee – de geslotenheid doorbreken – is het thema van de man die door de wanden kan gaan, de 'passe-muraille', hij die de intimiteit ongezien kan voyeren (Asmodee). De idee die reeds ten grondslag lag aan REAR WINDOW wordt nog konsekwen-ter, zij het in en andere toonaard, uitgewerkt in Jerry Lewis' film LADIES' MAN (zie p. 56). Het mooie van de idee (alles gelijktijdig kunnen zien in één huis, in alle kamers aanwezig kunnen zijn, zonder gezien te worden) komt – zoals zo vaak gebeurt bij film – omdat zij letterlijk in vorm gezet, gekonstrueerd, als dekor gekonkretiseerd werd. (Zie ook de trap bij Hitchcock, p. 61, die vanuit eenzelfde letterlijkheid-konkreetheid zo sterk kan functioneren.)

### Vrij en toch gevangen

De zo vaak voorkomende visuele motieven van schaduwen van spijlers, traliwerk, balustrades, jaloezieën enzovoort... op een naakt of wit vlak geven een beklemming aan (en niet enkel in gevangenissen, waar ze uiteraard heel werkzaam zijn) die te maken heeft met de kontradiktie openheid-vrijheid, maar in feite nog meer met die van Geslotenheid/Beslotenheid.



DECEPTION, I. Rapper, USA, 1946

Vaak wordt dit tot een woekering van een abstract lijnenspel dat de personages 'doorstreept', zoals in de films van Josef von Sternberg.

## Territorium

'In de Verenigde Staten houdt men er een subtiële houding op na voor wat betreft het precieze punt waarop iemand een drempel overschreden heeft en zich in de woonkamer bevindt. Zo betekent bijvoorbeeld voor het merendeel der Amerikanen het konverseren door een muskietendeur hoegenaamd niet dat men reeds het huis of een van zijn kamers binnen getreden is. Wanneer een bezoeker op de drempel blijft staan en de deur openhoudt om met iemand te praten die zich binnen bevindt, wordt hij nog altijd beschouwd als zijnde buiten. "Eventjes zijn hoofd binnen steken" in een kantoorruimte bijvoorbeeld betekent dat men buiten het kantoor gebleven is. Zelfs wanneer de bezoeker met zijn gehele lichaam binnen staat, beschouwt men hem toch nog als zijnde buiten, zolang hij de deurpost blijft vasthouden. Hij blijft een ankering buiten houden en is het territorium van de ander niet binnengetreden. Geen enkel van deze ruimtelijke criteria zou op dezelfde manier geldig zijn in Noord-Duitsland: waar de Amerikaan zichzelf nog steeds als 'buiten' de intieme sfeer van de andere beschouwt, daar is de Duitser reeds lang in die sfeer binnengedrongen.'

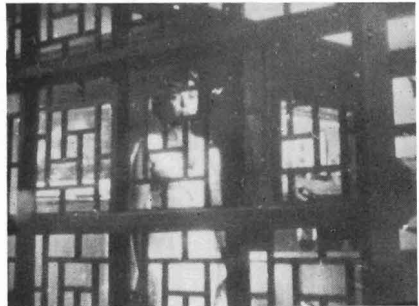
(E. T. Hall, *The Hidden Dimension*. New York (Doubleday & Co.) 1966, p. 165)

## Alles-in-één

Vreemd dat eenzelfde woonidee, zoals het alles-in-één, zowel comfort, luxe, als armoede of anarchie kan suggereren.

'De mensen worden nog steeds gefascineerd door het idee dat royale ruimtelijkheid in een beperkt fysiek ruimtelijk gegeven kan ontstaan. Te veel architecten blijven met deze opvatting spelen en toveren een "exciting space" voor.' (Chermayeff en Alexander, *Community and Privacy*.)

Er moeten indelingen komen, die op z'n minst op visueel vlak in de onbeperkte ruimte onderverdelingen aanbrengen. Schotten die echter ook openingen moeten inkalkuleren, anders is het idee van 'open ruimte' zoek.



THE BIG KNIFE, R. Aldrich, USA, 1955

Verschillende nivo's kunnen eveneens die rol spelen en van de ruimte een woon-landschap maken.



SUNDAY IN NEW YORK, P. Tewksbury, USA, 1963

In utopiese varianten wordt de ruimtelijke luxe die verbonden wordt met de woonkamer-als-huis, erg extreem uitgewerkt.

Eenzelfde idee van 'alles-in-één' wordt echter in *YOU CAN'T TAKE IT WITH YOU* (F. Capra, USA, 1938) tot speelveld van een vrolijke anarchie: terwijl de moeder haar toneelstuk aan het schrijven is in een hoek van de woonkamer, bereidt de dochter het eten voor en danst door de verschillende kamers; haar man musiceert; de oom en de opa knutselen in de kelder en komen geregeld naar boven om over hun uitvindingen te vertellen; verschillende gasten komen en gaan.

Zo'n dolle vorm van samenwonen is ook mogelijk in de 'apartments to share' (zie p. 15) of in de sovjet-varianten van het kollektieve wonen, zoals te zien in de remake van *NINOTCHKA: SILK STOCKINGS* (R. Mamoulian, USA, 1957) in het nummer *Red Blues*.

Vanzelfsprekend kan het – als teken van armoede – tot een onverdraaglijke vorm van promiskuiteit leiden (*IL TETTO*, V. de Sica, Italië, 1956)

## Behang

&

### Het schilderijtje aan de wand

Het is opvallend hoe vaak de aandacht uitgaat naar het behang als achtergrond van een personage. De verklaring hiervan is van puur economische aard: het behang 'vult' de leegte die achter een acteur kan ontstaan, wanneer een opname van nabij gemaakt wordt (en het decor dat er zou moeten staan, om redenen van bezuiniging niet gebouwd is). Met andere woorden het grootste deel van de scène speelt zich af in een gedeelte van een kamer; wanneer er tegenshots genomen dienen te worden, zet men gewoon een wandje neer achter de acteur. Dat wandje wordt dan bekleed met behang en soms verlevendigd met een schilderijtje.

Het behang doet de wanden – die er niet zijn – leven.