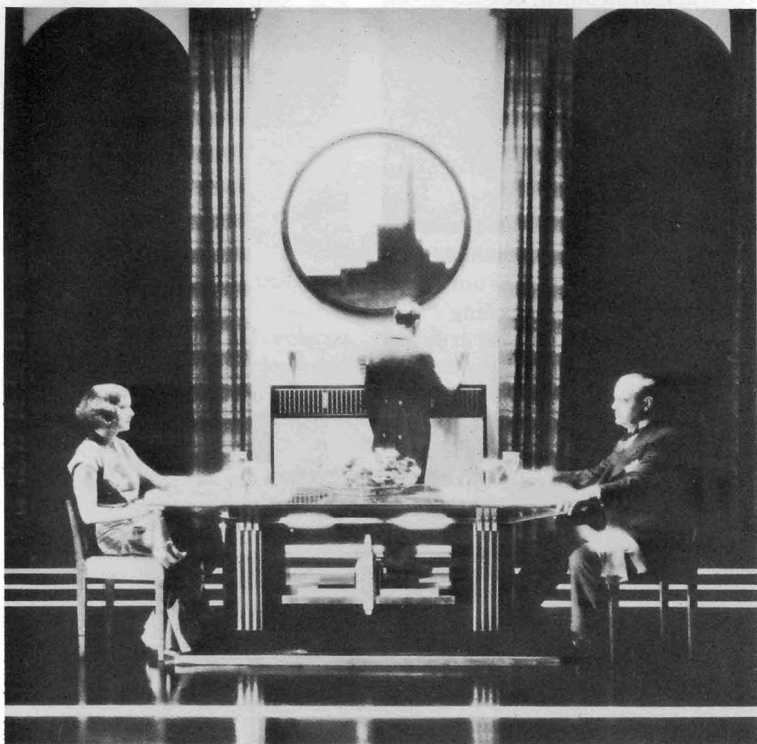




THE KISS, J. Feyder, USA, 1929

De maaltijd

Het thema zou een studie op zich vergen, zoveel komt het in de film voor. Waarom eigenlijk?

Waarschijnlijk in eerste instantie omdat rond te tafel een grote diversiteit aan personages kan plaatsnemen. Een vrij heterogene groep kan op een kwasi-vanzelfsprekende manier samengebracht worden. Hoe verschillend die mensen ook zijn, wat ook hun expliciete of impliciete bedoelingen of motiveringen mogen zijn, ze zijn daar allen samengebracht om gezamenlijk iets te doen: eten en drinken. Een perfecte aanleiding dus. *DINNER AT EIGHT* (G. Cukor, USA, 1933) is dan ook de veelzeggende titel van een film die zijn dramatische kracht put uit het samenkomen van verschillende individuen. Verschillende generaties, verschillende milieus, verschillende sociale en psychologische achtergronden – of beter gezegd: verschillende vertegenwoordigers uit die generaties, milieus enzovoort – nemen plaats aan de dis. Op een heel normale en vanzelfsprekende manier, blijkbaar zonder de minste manipulatie van de kant van de scenarist of regisseur.

Het voedsel is een sterk bindende faktor: een tweede belangrijk aspekt. Het samen eten verbindt de deelnemers doch het kan hen ook tot gevangenen van de situatie maken. Het is moeilijk, zo niet onmogelijk, om bruusk de tafel te verlaten: alles wat gezegd of geïnsinueerd wordt, moet – vanwege die situatie zelf – ondergaan en aanhoord worden. De sociale banden en inperkingen worden op een perfecte wijze zichtbaar gemaakt.¹

De tafel bruusk verlaten en het servet op de stoel neergooien gelden als een hoog dramatis moment, een breuk. Dit komt vaker voor bij familie zaken dan tijdens meer officiële en sociale aangelegenheden, zoals recepties of banketten. Hoewel, wanneer het tijdens officiële maaltijden plaatsvindt, gaat het al heel snel op een politiek incident lijken.

Tenslotte komt er nog een puur filmies aspekt bij. De maaltijd is op zich reeds een handeling, een soort *verhaal*: het verhaal van het eten en drinken, met een begin en een einde, en daartussen een

ontwikkeling.² Zonder al te grote moeite kan zich op die eerste verhaallaag, die bekend is en een konventioneel verloop heeft, een tweede verhaallijn enten, die dan afwijkend, dramaties en specifiek is. (Een sterk dramaties procédé: het hoofdverhaal funderen op een reeds bekend bijverhaal, dat er de motivering, de aanleiding en het fundament van is).

De plek en ruimte waar een maaltijd zich afspeelt, zijn potentieel sterk aan dramatiek; de eetzaal is een konflikt-genererende ruimte, een *dramatiese ruimte*.

Eten is dus op zich een narratieve handeling. Door kleine aksenten kan het ook een *spektakulair gebeuren* worden: het voedsel is een rijk ikonografies motief, waarvan de schilderkunst talloze voorbeelden heeft gegeven.

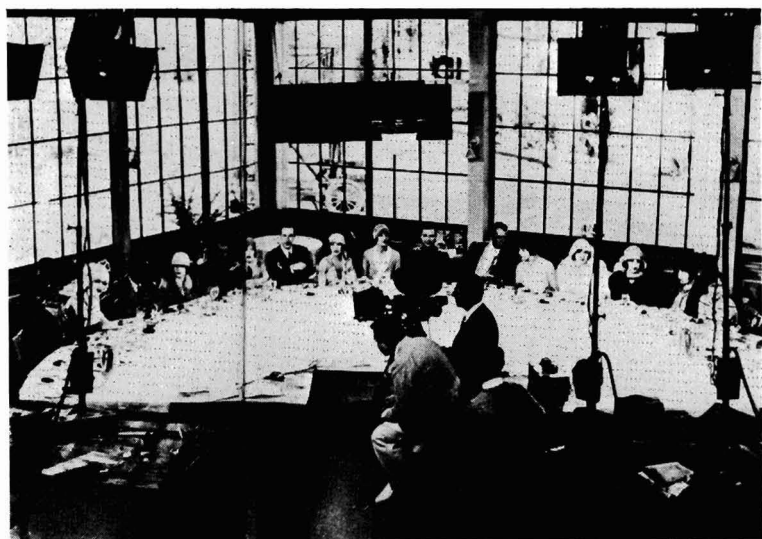
Dagelijksheid of luxe; banaliteit of excentriciteit; orgie of strenge etiquette; rusticiteit of modernisme; plechtigheid of intimiteit: het zijn allemaal kleuringen die een maaltijd mogelijk maakt. Zoals het *station* behoort de maaltijd in de film tot de geprivilegieerde ruimtelijke situaties, omdat hij – zoals het station en meer dan bijvoorbeeld het bed – een knooppunt is.

Dramaties is de maaltijd heel wat beter geschikt voor een filmiese ruimtelijke benadering dan voor een theatrale ruimtelijke benadering. De topologische opstelling van de tafel(s), waarbij de deelnemers elkaar bekijken en de buitenstaander, de observator, de toeschouwer, steeds – althans gedeeltelijk – de rug toekeren, is weinig geschikt voor een theatrale benadering, die frontaliteit, afstandelijkheid en immobiliteit van het visuele standpunt noodzakelijk maakt. De ruimtelijke filmiese benadering kan door de mobiliteit en de diverse afstandspunten die de kamera inneemt, de observator-toeschouwer optimaal bij de maaltijdsituatie betrekken.³

1. Zie bijv. S.M. Eisenstein, *Lessen in regie*. Nijmegen (SUN) 1979, pp. 35 e.v.

2. Het narratieve van de westerse maaltijd valt bijvoorbeeld af te lezen aan de spijkskaart: 'Le menu occidental est très rigide dans sa composition et dans son ordre de consommation. Il suffit d'aller au restaurant: on y offre invariablement des hors d'oeuvre, des entrées, des rôtis, des fromages, des desserts selon un ordre inexorable. C'est l'ordre logico-temporel du récit classique et on ne peut pas le changer. Il est irréversible comme dans l'*Iliade* et l'*Odyssée*, comme dans les *Liaisons Dangereuses* ou dans le dernier roman de Troyat.' R. Barthes, *Le Grain de la Voix*. Parijs (Seuil) 1981, pp. 97-98.

3. Zie weer Eisenstein, *Lessen in regie*, pp. 35 e.v.



SHOW PEOPLE, K. Vidor, USA, 1928
(werkopname)



Het Laatste Avondmaal van madame Gin Sling – alle genodigden kijken ongerust naar het – onzichtbare – uiteinde van de banket-tafel.

THE SHANGAIGESTURE, (J. von Sternberg, USA, 1942)





THE ENEMY, F. Niblo, USA, 1927

Familiemaaltijd

Hier schijnt alles te kunnen gebeuren: het kan er gezellig en intiem aan toegaan, feestelijk of plechtig; routineus of vol spontane belevenissen. De harmonie kan gespeeld zijn of er heerst een hechte verstandhouding tussen de verschillende familieleden. Deftige houterigheid die ontstaat door een verplicht samenzijn of een gewoon genieten van het plezier om samen-te-zijn. Alles wat bij en rond een maal zoal kan gebeuren, kan plaatsvinden in deze specifieke vorm die het familiale ensceneert (misschien is de maaltijd ook de meest geschikte manier om het traditionele van de familie te ensceneeren).



UN CHAPEAU DE PAILLE D'ITALIE, R. Clair, Fr., 1927



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

Een nuancering die hier kan optreden, is die van de verschillen in *levensstijl*: ANNIE HALL (W. Allen, USA, 1977) spekulereert op het contrast tussen twee familiemaaltijden: die van de familie van Hall en die van Alvy. De maaltijd bij de Halls is deftig, geciviliseerd, bijna mondain te noemen. Voor Alvy lijkt het een onnoemelijk saaie aangelegenheid, vergeleken bij de luidruchtigheid van zijn eigen jiddische familie. Het contrast wordt geaccentueerd door het procédé van het zogenaamde 'split-screen', dat in één beeld beide maaltijdsituaties met elkaar konfronteert.

De konfrontatie van twee verschillende levensstijlen kan ook binnen één enkele maaltijd plaatsvinden, zoals in YOU CAN'T TAKE IT WITH YOU (F. Capra, USA, 1938) waar de anarchistiese familie de deftig-burgerlijke ontmoet rond de tafel.

De maaltijd kan in twee verschillende registers optreden: als uiting van *dagelijksheid*, van familiegeluk of -troosteloosheid; of als *sociaal ritueel*, de theatrale demonstratie van de sociale status van de familie.



THE LITTLE FOXES, W. Wyler, USA, 1941

Pension (eten in een...)

In tegenstelling tot de familiemaaltijd is de maaltijd in een pension een aangelegenheid van een heterogene groep individuen. Doch, in tegenstelling tot het banket of de receptie, is er niet iets als het 'mondaine' dat de verschillende individuen of groepen samenhoudt of samen kan brengen. Alsof de situatie (het samen eten in één ruimte) niet sterk genoeg is om de diversiteit te verdoezelen en op een gelijke noemer te brengen: het eten. De verschillen worden geaksentueerd: de gezinnen met kinderen beklemtonen nog meer de kinderloosheid van andere paren; de paren, hoe slecht ook op elkaar afgestemd, benadrukken de eenzaamheid van de vrijgezellen. Ook de leeftijds- en generatieverschillen worden gefixeerd.

Het pensionnetje slaagt er niet in de mensen die samengekomen zijn en aan tafels plaatsgenomen hebben, tot een relatie te brengen. Het is dus een verzamelplaats van 'eigenaardigheden', 'van afwijkingen', van 'oddities', individuen die toevallig samen zijn om te eten, en zo snel mogelijk ook weer wensen te verdwijnen.

In franse films zijn badplaatsen van oudsher de geschikte plek voor zulk een eenzaam treffen: *LES VACANCES DE M. HULOT* (J. Tati, Frankrijk, 1953) in het komiese, *UNE SI JOLIE PETITE PLAGE* (Y. Allégret, Frankrijk, 1948) in het droevige, konstrueren het grootste deel van het gebeuren rond het restaurant van het 'pension de famille'.

Als semi-publieke ruimte slagen ze er niet in goed te functioneren; het kenmerk van dergelijke ruimtes is doorgaans juist dat ze bedoeld zijn om een moeilijk evenwicht te kreëren of in stand te houden (zie Cayrol, p. 48). Als ontmoetingsplek hebben ze iets dwangmatigs: het sociale contact is gedoemd on-

vruchtbaar en inefficiënt te blijven. Zie *SEPARATE TABLES* (D. Mann, USA, 1958, naar het gelijknamige stuk van T. Rattigan).

Restaurant (eten in een...)

Hier wordt de handeling van het eten geheel en al bepaald door een evenwicht: dat tussen het private en het publieke. Een geschikte plaats dus, waar het konflikt, een schandaal heet dat dan, kan ontstaan; iets wat bedoeld was om privaat te blijven, barst los; wordt openbaar gemaakt. Het omslaan (van het private in het publieke) kan ook in omgekeerde richting plaatsvinden: een toevallige, sociale ontmoeting kan uitgroeien tot een meer intiem 'tête-à-tête'. Het private wordt er meteen ook spannender door, alsof het private karakter versterkt wordt door het besef dat de omgeving 'sociaal' is, en dat deze omgeving van het ene moment op het andere het private bedreigt.



THE V.I.P.S., A. Asquith, USA, 1963

Proberen op te vallen, de aandacht gewild of ongewild op zich vestigen gebeurt dan ook het beste in een restaurant (andere geschikte plekken: de bar, de night-club). De relatieve beslotenheid maakt dat het – gewild of ongewild – afwijkende gedrag des te meer zal opvallen. Iets wat in een wat ruimere, meer publieke en openbare gelegenheid opgeslorpt zou kunnen worden door de omgeving, krijgt binnen deze ruimte de rechtstreekse reactie van die omgeving.

Screwball-comedies maken veel gebruik van deze setting: geen toeval, want de restaurant/nightclub-situatie garandeert – via tafelopstellingen bijvoorbeeld – veel mogelijkheden bij het uitspelen van het spel van koppeling en ontkoppeling.

Door opvallend gedrag (Gary Grant zowel als Katharine Hepburn hebben een scheur in hun pak) vinden twee personages elkaar aan het begin van *BRINGIN' UP BABY* (H. Hawks, USA, 1938). Hun non-konformisme brengt hen bij elkaar.



YOUNG AT HEART, G. Douglas, USA, 1954



ALL THAT HEAVEN ALLOWS, D. Sirk, USA, 1955

Tête-à-Tête

Vreemd, hoe uitvoeriger de voorbereiding voor een dinetje met z'n tweeën geësceneerd wordt, hoe meer kans er – in een film – bestaat dat de partner niet zal komen opdagen of dat er iets tijdens het etentje zal gebeuren dat tot de scheiding van deze januskop-achtige intimiteit moet leiden.



THE BLUE GARDENIA, F. Lang, USA, 1953

De dame die in *REAR WINDOW* (A. Hitchcock, USA, 1954) steeds opnieuw en zeer uitvoerig 'a table for two' neerzet – geobserveerd door de verrekijker van James Stewart – droomt enkel maar van een fiktieve partner. Is dus erg geschikt om – als contrast – de troosteloosheid

van de vrijgezel weer te geven, zoals in *THREE WOMEN* (R. Altman, USA, 1977) blijkt. Zie ook *DEATH IN VENICE* (L. Visconti, Italië, 1970) waar in Dirk Bogarde's eenzaamheid een 'Sehnsucht' groeit aan het tafeltje van het 'Hôtel des Bains', gedekt voor twee, waar één ontbreekt. Of aan de verkeerde tafel zit.

Vreemd ook hoe het tête-à-tête, per definitie een situatie voorbehouden aan het paar, gestoord wordt door een derde (al dan niet de kelner) en dan ook op het gevaarlijke af ontbonden dreigt te worden.



TWO-FACED WOMAN, G. Cukor, USA, 1941



THE TIME, THE PLACE AND THE GIRL, D. Butler, USA, 1946



THE INVISIBLE MAN RETURNS, J. May, USA, 1940

Ontbijt

In de kleinburgerlijke (of arme) versies wordt het ontbijt in de keuken gebruikt; in de burgerlijke variant in de eetkamer; de gesofistikeerde of luxe versies daarentegen situeren het ontbijt of in bed (wanneer het paar een aparte slaapkamer heeft, wat meestal het geval is in deze sfeer) of op het terras.



DESIRE, F. Borzage, USA, 1936

Het ontbijt in de keuken is de bevestiging van de dagelijksheid, daar waar leden van het gezin elkaar elke dag opnieuw ontmoeten. Plaats ook van crisis, ruzie, verzoening, onenigheid tussen ouders en kinderen (waar was je van nacht?) of tussen de echtgenoten.



A COUNTESS FROM HONG KONG, C. Chaplin, USA, 1967



PUBLIC ENEMY, W. Wellman, USA, 1931



ALICE ADAMS, G. Stevens, USA, 1935



I LOVE MY WIFE, M. Stuart, USA, 1970

Het trieste, eenzame ontbijt van JEANNE DIELMAN (C. Akerman, België, 1976) is de veruiterlijking van de saaiheid en het routineuze van het dagelijks bestaan. Immers: ontbijten dienen eufories en vol spanning te zijn. Ze moeten iets teweegbrengen, niet enkel een nieuwe dag, maar een nieuw begin in het verhaal:



THEY KNEW WHAT THEY WANTED, G. Kanin, USA, 1940

Het ontbijt is ook de plek waar het 'nieuws' (via de krant of de post) vernomen wordt:



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

Bij het ontbijt wordt Jerry Lewis – hope-loze vrijgezel en vrouwenhater – in LADIES' MAN (J. Lewis, USA, 1957) geconfronteerd met zijn probleem: de ontbijtkamer van het pension waar hij werkt, zit vol met tientallen aantrekkelijke, jonge, vrouwelijke vrijgezellen.

In CITIZEN KANE (O. Welles, USA, 1942) dient het ontbijt tussen het echtpaar Kane als middel om hun steeds groter wordende vervreemding aan te geven: de tafel die het echtpaar scheidt wordt steeds groter, de konversatie steeds spaarzamer naargelang de onenigheid groeit.



FIG LEAVES, H. Hawks, USA, 1926