

Badkamers

Het was het einde van de vorige eeuw. Het voelt vreemd om dat te schrijven, maar toch is het zo. Ik was net verhuisd naar Berlijn en woonde voor het eerst in een wereldstad. Het was ijskoud, maar alles glinsterde. De stad bevond zich in een periode van verwarrende en opwindende overgang. De val van de Muur had haar bevrijd van de verdeeldheid en van het communistisch regime, en maakte haar tot de hoofdstad van het herenigde Duitsland. Het parlement was er nog niet, en daarmee ook niet alle kantoren en bureaucratistische apparaten die daarmee gepaard gaan en die een wereldstad veranderen in iets dat veel strikter onder toezicht staat en veel geordender is dan ze van nature zou zijn. De straten en huizen straalden iets betoverends uit, vluchtig maar heel intens: hier leefde men anders dan elders en leek het mogelijk een ander leven voor het hele continent te bedenken.

Hier kon ik me appartementen van zestig vierkante meter veroorloven voor hetzelfde bedrag als waarvoor ik in een studentenhuys in een Italiaanse provincieplaats een bed kon krijgen. De mensen droegen er andere kleren: Berlijn was eind jaren negentig het onbewuste laboratorium van wat later de New Yorkse hipsterstijl zou worden. De mensen aten er anders, en over het algemeen nog vrij slecht. Maar vooral de huizen waren anders, qua meubilair, stijl en indeling. De grootste verrassing was dat veel

appartementen in Oost-Berlijn nog geen volwaardige badkamer hadden: net als aan het eind van de negentiende eeuw bevonden de toiletten zich op de tussenverdiepingen van het trappenhuis. Dat had niet alleen een economische reden. Volgens een bouwverordening van de stadspolitie van 15 januari 1887 moesten toiletten directe toegang hebben tot buitenlucht en daglicht, en dat was door de structuur, afmetingen en indeling van de grote arbeiderswoningen niet altijd mogelijk. Daarom werd gekozen voor de oplossing op de tussenverdieping.

Het waren bijna altijd piepkleine ruimtes – vergelijkbaar met de toiletten die ik later in Parijs zou zien, maar die hadden geen ramen of ventilatie – en volledig ontdaan van elk element dat de lichamen die ze gebruikten zou kunnen afleiden van de mechanische handeling waarvoor ze waren ontworpen. Hun sobere karakter was geen symptoom van een vroegrijpe, onbedoelde aansluiting bij het functionalisme van de modernistische architectuur: in die afgesloten ruimtes zonder verwarming, in een stad waar de temperatuur in de winter regelmatig zakt tot tien, vijftien graden onder nul, was daar langer vertoeven dan strikt noodzakelijk eerder een thermische beproeving dan een ontspannen vorm van vermaak. In de negentiende eeuw had men zogenaamde nachtpotten om dit probleem te omzeilen. In de Berlijnse nachten van de late twintigste eeuw was naar de wc gaan een soort poolexpeditie: om die openluchtvrieskist te overleven, had ik bij gebrek aan passende kleding een

geïmproviseerde wapenrusting nodig, bestaande uit drie of vier truien en verschillende ribfluwelen broeken over elkaar, om zo de strijd te kunnen aanbinden met de ijswereld die zich uitstreckte voorbij de deur van mijn appartement.

Toch weerspiegelde deze ruimtelijke verbanning niet de in Parijs gebruikelijke en volstrekt normale scheiding tussen een ruimte voor fysiologische reiniging (*salle de toilette*) en een ruimte voor hygiënische reiniging (*salle de bain*). In deze appartementen bestonden er simpelweg geen kamers die waren bestemd voor lichaamsverzorging. Na de val van het communistische regime en de eerste moderniseringsgolf werden appartementen niet volledig gerenoveerd. De toiletten bleven op de tussenverdiepingen en men probeerde een manier te vinden om aan de nieuwe gewoonten van de bevolking tegemoet te komen door douches te installeren in de enige ruimte in huis die daar technisch geschikt voor was: de keuken.

Zo was het in mijn appartement ook. Naast de gootsteen, de oven, de vaatwasser en de planken waar ik mijn pakken pasta, specerijen en olie bewaarde, stond een plexiglazen cabine die was bedoeld om mijn lichaam te reinigen. Het was een klein detail, maar genoeg om het hele appartement in een onwezenlijke droom te veranderen: de handelingen waarmee ik me normaal gesproken afzonderde in de badkamer vielen gevaarlijk samen met die waarmee ik mijn lichaam in de keuken openstelde voor vrienden.

Het mengen van smaken en geuren van andere levende wezens in de dieren- en alchemistische tuin die een keuken is, werd onlosmakelijk verbonden met de inspanning om mijn eigen lichaam menswaardig en schoon te houden. De poging om hygiënische zorg en gastronomisch verlangen samen te laten bestaan, had iets explosiefs. Zelfs filmregisseur Luis Buñuel had, toen hij in *Le Fantôme de la liberté* de burgerlijke moraal op zijn kop wilde zetten, simpelweg de logica van de badkamer en de keuken verwisseld: hij maakte van de daad van ontlasting een publieke aangelegenheid en van voedselconsumptie een privé-gebeuren, afgesloten in een soort toilet. Het was nooit bij hem opgekomen om ze qua ruimtes en handelingen te verenigen.

Het was niet altijd aangenaam, maar juist door deze ervaring begreep ik wat kamers in een huis eigenlijk zijn. De badkamer en de keuken waren niet zomaar twee afzonderlijke rechthoeken op de plattegrond van de appartementen waarin ik had gewoond: het waren twee denkwerelden, twee moreel verschillende en moeilijk te verenigen universa. De herschikking van de plattegrond en van de ruimtes en volumes van mijn huis vielen samen met een herziening van mijn gewoonten, maar ook van mijn gedachten, van de gevoelens die ik telkens ervoer als ik thuis was. In de kortsluiting die deze chimaera – de ‘badkeuken’ – veroorzaakte, besepte ik dat een huis ontwerpen betekent dat je de bewoners onderwerpt aan een nauwkeurige psychische plattegrond: je organiseert

hun gevoelens, emoties, de vorm waarin en de manier waarop ze ervaringen opdoen. En de badkamer, die we normaalgesproken associëren met de meest materiële functies van ons dagelijks leven, is in feite het hart van de psychagogie van het huis.

We komen uit een architectonische traditie die onze woonruimte wilde bedenken en afstemmen op het menselijk lichaam – in de strikt anatomische zin van het woord. Over het algemeen beschouwt die traditie de technische artefacten als verlengstuk van het menselijk lichaam en van enkele van zijn organen. De Duitse filosoof Ernst Kapp was de eerste die dit idee helder formuleerde, in een boek dat verscheen in 1877. Hij schreef: ‘De mens projecteert onbewust de vorm, de functionele en de normale relatie van zijn lichaam op de objecten die hij maakt, en wordt zich achteraf pas bewust van dit analoge verband.’ Deze projectie, dit ‘doortrekken van jezelf naar de buitenkant’ stelt ons in staat om ‘de natuur begrijpelijk en bruikbaar te maken’, maar ook om ‘je eigen bestaan te verklaren’: de mens begrijpt de wereld waarin hij zich bevindt door middel van technische manipulatie. Die organische projectie is dus de voorwaarde voor de mogelijkheid van elke menselijke activiteit. Alsof we alleen in de wereld kunnen wonen als we haar opnieuw vormen naar ons eigen anatomische beeld en onze gelijkenis.

Dit inzicht dreef de moderne architectuur ertoe om de vorm en het beeld van woonruimtes steeds opnieuw af te stemmen op de anatomische maten van het lichaam dat er woonde. Het radicaalste voorbeeld

hiervan is de Modulor van Le Corbusier, het wiskundige, geometrische model waarmee hij zijn woon-eenheden ontwierp en bouwde. De Modulor – je vindt de woorden ‘module’ en *numero d’oro*, ‘gulden snede’, erin terug – is een aangepaste versie van de Vitruviusman uit de renaissance. Het is een weergave van een figuur met één opgeheven arm, die de verhoudingen van het menselijk lichaam illustreert en deze projecteert op de ruimte eromheen. ‘Een huis,’ schreef Le Corbusier, ‘is een machine om in te wonen: badkamers, zonlicht, warm en koud water, warmte op aanvraag, voedselopslag, hygiëne, schoonheid in de zin van goede proporties.’ Je kunt dus alleen vanuit een organische projectie op deze manier een huis ontwerpen, net zoals een pen, een potlood, een telefoon, een scheermesje, een limousine, een stoomboot, een vliegtuig of ‘een fauteuil’, die op zijn beurt een ‘machine om op te zitten’ is, ontworpen zijn op basis van het lichaam dat zich ervan zal bedienen. Volgens Le Corbusier heeft deze afstemming tussen architectonische artefacten en de menselijke anatomie altijd bestaan.

Le Corbusier schrijft: ‘Het Parthenon, de Indiase tempels en de kathedralen zijn gebouwd volgens exacte afmetingen die een code bevatten, een coherent systeem dat een essentiële eenheid bevestigt, namelijk die van het menselijk lichaam.’ Het bewijs hiervan, aldus Le Corbusier, is dat meeteenheden van ruimte hun naam ontleen aan de vormen van de menselijke anatomie (vinger, duim, voet, arm, palm), waardoor

de wereld wordt teruggebracht tot een verlengstuk van ons lichaam. Dat gebeurde omdat ‘instrumenten integraal deel uitmaakten van het menselijk lichaam, en daardoor geschikt waren om de hutten, huizen en tempels te meten die moesten worden gebouwd’. Hun effectiviteit hing af van de harmonie met het lichaam dat was bestemd om die ruimtes te gaan bewonen: het waren ‘oneindig rijke en verfijnde instrumenten omdat ze deel uitmaakten van de wiskunde die het menselijk lichaam regeert – gracieuze, elegante en solide wiskunde voor de kwalitatieve harmonie die eruit voortvloeit: schoonheid’. Dit heeft een fysiologische reden: ‘de mens neemt ruimte in om die naar zijn behoeften te beheren’ en ‘doet dat via zijn lichaamsdelen: zijn benen, zijn romp, zijn uitgestrekte of geheven armen. Hij buigt zich in het zonnevlechtsgebied, dat draait vanuit zijn bewegingen’. Deze ‘eigenaardig eenvoudige’ mechanica is gebaseerd op het feit dat ‘er geen andere plaats is voor ons gedrag, voor onze toe-eigening van de ruimte’: ‘een machine, een meubelstuk of een krant zijn allemaal verlengstukken van menselijke handelingen’.

En toch moeten we juist daarom beseffen dat het mogelijk maken, verlengen of aanpassen van de vorm van een handeling altijd betekent dat we ook de psychologie erachter moeten aanpassen. Een huis is een psychisch bouwwerk, een ruimtelijke ordening van onze ziel of van gebaren van ons lichaam: de vertaling ervan in handelingen, gewoontes, gevoelens. Elk van de elementen is een machine die veel meer invloed

heeft op onze geest dan op ons lichaam, omdat het onze gevoelens, onze emoties en onze verbeelding vormt volgens een precieze ordening die we nauwelijks opmerken. De badkamer is daarvan misschien wel het duidelijkste bewijs.

De ruimtes die samen een appartement vormen, lijken op concubines uit vroegere tijden. Naarmate de jaren verstrijken, overlappen oude geliefden zozeer in gewoontes, ideeën en meningen, verlangens en genietingen dat hun lichamen in elkaar over lijken te vloeien en willekeurig beide levens lijken te leven. Op dezelfde manier, ook al versmelten hun volumes niet volledig, weerklinken de kamers van een huis dat lange tijd bewoond is als een echo in elkaar, tot ze één enkele ademhaling vormen. Ze lijken vermommingen van elkaar, ondanks de muren, deuren en de radicaal verschillende inrichtingen en levensfuncties die er onderdak vinden.

In deze geleidelijke vervloeiing van ruimtes en sferen is er iets dat zich verzet tegen de universele symbiose en versmelting: de badkamer. Deze ruimte is in elk huis de expressie en belichaming van een hardnekkig verschil. Of beter gezegd, van een koppig verlangen naar afzondering. Elke badkamer is de architectonische expressie van een onuitstaanbaar huiselijk dandyisme: een tijd-ruimte die weigert te overlappen met de andere, zich te mengen met de andere, toe te geven dat het leven dat in hem plaatsvindt zich ook elders zou kunnen afspelen. Dit gaat niet alleen om fysieke scheiding of geometrische isolatie. Deze