

HET SPOOK VAN DE VRIJHEID WAT HEEFT

LUIS BUÑUEL ONS NOG TE ZEGGEN?

De Spaanse surrealist, een sleutelfiguur in de filmgeschiedenis, wordt door andere makers op handen gedragen. De kracht van zijn films schuilt in hun ongrijpbaarheid.

DOOR SEBAS FABER EN GIJS MULDER

Minder dan een maand na de dood van David Lynch, die alom werd geroemd als 'meester van het surrealis-me', staan verschillende Nederlandse filmtheaters stil bij de oervader van de surrealistische film: de Spanjaard Luis Buñuel die, had hij surreëel lang geleefd, in februari 125 jaar zou zijn geworden. Hoewel Buñuel (1900-1983) behoort tot de invloedrijkste regisseurs uit de filmgeschiedenis, is hij altijd minder bekend geweest onder het grote publiek dan onder zijn vakgenoten. Buñuel is een *director's director*: filmlegendes als Hitchcock en Billy Wilder liepen met hem weg en ook jongere regisseurs, van Aki Kaurismäki en Alice Rohrwacher tot Ruben Östlund, noemen hem vaak als inspiratiebron.

Van de negen films in het retrospectief dat het Amsterdamse LAB111 deze maand vertoont is de vroegste *Viridiana* (1961), indertijd aanleiding voor een diplomatieke rel waarin ook het Vaticaan zich mengde. Ook in het brave Nederland werd *Viridiana* heftig bekritiseerd. Gevestigde filmcritici vonden de film 'onsmakelijk' en 'cynisch' en de maker 'nihilistisch' en 'sadistisch'. Pas later, in de tweede helft van de jaren zestig, kanteelde dat beeld en werd Buñuel alom erkend als grootheid.

BALLINGSCHAP

Buñuel had toen al een lange carrière achter de rug. Begin jaren dertig vestigde hij zijn reputatie als baldadige hemelbestormer met drie overweldigende, avant-gardistische films. De openingsscène van zijn eerste, *Un chien andalou* (1929), die hij met Salvador Dalí maakte, kunnen de meeste mensen ook nu nog niet zien zonder hun handen voor hun gezicht te houden: een oog wordt in close-up opengesneden.

Die eerste films werden stuk voor stuk gecensureerd, verboden of aangevallen. Dat laatste ook letter-



LE FANTÔME DE LA LIBERTÉ

lijk: in 1931 drongen fascistische jongeren de Parijse bioscoop binnen waar *L'âge d'or* werd vertoond. Ze besmeurden het filmdoek met inkt, vernielden bioscoopstoelen en sneden de schilderijen van Buñuels surrealistische vrienden die in de foyer hingen (Dalí, Miró, Ernst) aan stukken.

Na dat roemruchte begin raakte Buñuels carrière in het slop, vooral door de politieke omstandigheden in Spanje en elders in de wereld. Als antifascist sympathiseerde hij, zoals de meeste surrealist, met het communisme. In 1936, toen de Spaanse Burgeroorlog uitbrak, stelde hij zijn werk in dienst van de strijd van de Republiek tegen Franco. Toen die laatste de oorlog won, moest Buñuel in ballingschap, eerst in de VS, waar hij vanwege zijn linkse verleden zijn baan verloor, en later in Mexico, waar hij tot zijn dood zou blijven wonen. Van zijn meer dan twintig Mexicaanse films raakte een groot deel ten onrechte in de vergetelheid.

HET ABSURDE IS ALLEDAAGS

Door de prijzen die hij in Cannes won voor *Los olvidados* (1950), *Nazarín* (1959), *Viridiana* (1961) en *The Exterminating Angel* (*El ángel exterminador*, 1962) werd Buñuel in Europa herontdekt. Vanaf toen kon hij in Frankrijk films maken met veel meer financiële armslag dan in Mexico. Zijn eerste commerciële succes

kreeg hij pas met *Belle de jour* (1967), waarin Buñuel bijna vijftig jaar voor *Babygirl* vrouwelijk masochisme onder de loep nam. Op zijn eigen wijze, want gaandeweg ga je als kijker steeds meer twijfelen aan de waarachtigheid van het verhaal.

Die ongrijpbaarheid tekent zijn hele oeuvre. Hoewel hij behoort tot de canon van de surrealistische beweging benadert Buñuel zijn personages en de wereld waarin zij leven eerder zoals een realistische romanschrijver uit de negentiende eeuw dat zou doen. Zijn scenario's hebben soms iets weg van een sociologisch experiment. Neem het uitgangspunt van *The Exterminating Angel*: stel je voor dat een stuk of vijftien welgestelde operagangers in galakleding na een diner opeens hun salon niet meer uit kunnen en dagenlang vastzitten. Wat doen ze dan? Door zo'n situatie nauwkeurig vast te leggen, ontregelt Buñuel op een subtiele manier ons begrip van de werkelijkheid.

Hij onderbreekt zijn verhalen graag met dromen, ongerijmde details en niet nader verklaarde terzijdes, maar anders dan veel andere surrealist geeft hij het alledaagse geen absurde wending. In plaats daarvan maakt Buñuel het absurde juist heel gewoon en alledaags. Een slak die over de benen van een dood meisje kruipt, een bordurende vrouw in een etalage, wildekeurige mannen die door het beeld lopen met een



BELLE DE JOUR

Buñuel is begaan met de onderdrukten, maar dat betekent niet dat slachtoffers geen schoften kunnen zijn.

volle juten zak op hun rug: alsof het onverklaarbare zo moet zijn.

Als verbaasde of verwarde kijker heb je weinig aan de regisseur of zijn personages. Die laatsten vinden wat ons als absurd of bovennatuurlijk voorkomt meestal de gewoenste zaak van de wereld. Als een middeleeuwse heilige een wonder verricht door een vader zijn afgehakte handen terug te geven, gaat iedereen meteen schouderophalend over tot de orde van de dag en geeft de man zijn kind een flinke duw. K. Schippers zag het goed toen hij in 1994, naar aanleiding van een tentoonstelling in de Bundeskunsthalle in Bonn, schreef dat Buñuel altijd weer zocht naar de ontsnapping uit een verhaal dat te stellig dreigt te worden.

ZIJSPOOR

Zijn personages zijn daarom ook nooit puur slecht of uitgesproken goed. Buñuel is begaan met de onderdrukten, maar dat betekent niet dat slachtoffers geen schoften kunnen zijn. Mensen die de gevestigde orde en de heersende moraal vertegenwoordigen klampen zich vaak onverzoenlijk vast aan hun waarheid, vooral die van de Katholieke Kerk, maar er zitten in zijn films ook goedwillende individuele priesters en nonnen die het tegen die orde proberen op te nemen. Dit zijn meestal wel naïevingen die uiteindelijk de kous op de kop krijgen. Aristocratische mannen zijn zelfingenomen en worden gedreven door impulsieve geslachtsdriften, inclusief fetisjisme en necrofilie, maar delven het onderspit bij zelfstandige vrouwen die zich niet aan hun wil onderwerpen. Allemaal verliezen ze het tegen twee onoverwinnelijke krachten: de meedogenloze werkelijkheid en de tegenstrijdige impulsen van hun eigen onderbewuste.

Dit klinkt allemaal misschien benauwend en fatalistisch, maar dat zijn de films van Buñuel juist niet. Als rechtgeaard surrealist gelooft hij heilig in de verbeelding en het toeval, die ons kunnen frustreren, verrassen of aan het lachen maken. In *The Discreet Charm of the Bourgeoisie* (*Le charme discret de la bourgeoisie*, 1972) bijvoorbeeld, waarmee Buñuel een Oscar won, komt zijn levenslange bewondering voor de slapstick van Buster Keaton tot uiting. De film

is een lichtvoetige *comedy of errors* waarin het een groep rijke en corrupte mannen en vrouwen maar niet lukt om samen te lunchen of dineren omdat dat plan continu in het honderd loopt – een geestig commentaar op Freuds idee dat de beschaving het voor elkaar krijgt om het moment van bevrediging uit te stellen, een thema dat Buñuel al sinds zijn vroegste films interesseert. De film loopt van zijspoor op zijspoor, onderbroken door dromen en raadselachtige shots waarin we de hoofdpersonen zonder verdere verklaring zien voortgaan over een lange weg door een leeg landschap. Als journalisten Buñuel naar dit soort elementen vroegen, reageerde hij laconiek: "Waarom moet eigenlijk alles een betekenis hebben?"

In zijn een-na-laatste film, *The Phantom of Liberty* (*Le fantôme de la liberté*, 1974), gaat Buñuel nog een stapje verder in zijn experiment met de onderbroken verhaallijn. De film, die opent met een executie tijdens de Franse invasie van Spanje in 1808, is een lange aaneenschakeling van onafgemaakte, vaak absurde sketches die vóór hun ontknoping een willekeurige zijweg inslaan. Gewend als we zijn aan verhalen die netjes causaal naar hun einde lopen, maakt Buñuel ons ervan bewust dat causaliteit ook anders kan werken. Het leven en de geschiedenis verlopen nooit volgens een plan. Dat idee kan ons somber stemmen, maar voor Buñuel is het juist opwindend. Het feit dat onze illusies gedoemd zijn te stranden betekent niet dat de verbeelding waar die illusies uit voortspruiten niets voorstelt. "Zonder verbeelding", zei Buñuel, "is de werkelijkheid maar de helft van de werkelijkheid." Het is diezelfde verbeelding die ons in staat stelt ons voor te stellen hoe het zou zijn om in vrijheid te leven, zelfs al blijft die vrijheid uiteindelijk buiten bereik.

Sebas Faber en Gijs Mulder zijn hispanisten, werkzaam aan respectievelijk het Oberlin College (Ohio, VS) en de Radboud Universiteit.

BUÑUEL 125 RETROSPECTIEF MET NEGEN FILMS | 30 JANUARI T/M 22 FEBRUARI | LAB111, AMSTERDAM | DE 4K-RESTAURATIES VAN **BELLE DE JOUR** EN **LE CHARME DISCRET DE LA BOURGEOISIE** WORDEN DOOR HET HELE LAND VERTOOND



LE CHARME DISCRET DE LA BOURGEOISIE

PRÉNOM CARMEN

Verlangen naar het onbekende

COLUMN | Carmen Felix schrijft over mainstream, genre en niche.

Het internet, de dode bomen: alles stond de afgelopen weken volkomen terecht in het teken van David Lynch. Een bijzondere regisseur – zacht in de omgang, bizar in het brein – is niet meer.

Het was ergens in de late jaren negentig dat *Twin Peaks* (1990-91) in Nederland op de buis verscheen, denk ik. Ik was nog net geen tiener en een fervent fan van Disney en Spielberg. Die glimmende werelden van avontuur en comfort boden me de perfecte ontsnapping. Mijn donkerste favoriet uit die tijd? *Jumanji* (1995) – go figure.

Tussen de vertrouwde films door waagde ik me af en toe aan stiekeme, duistere avonturen. Ik sloop regelmatig naar de slaapkamer van mijn ouders om *The X-Files* te kijken – dat werk. Maar toen kwam David Lynch. En daarmee kwam alles wat ik dacht te weten over film op losse schroeven te staan.

Die eerste keer dat ik *Twin Peaks* keek, viel ik ergens middenin en vond ik Leland Palmer meteen de engste man ooit. Ik herinner me de betoverende muziek van Angelo Badalamenti, de kleuren die zowel mysterieus als dreigend waren, de personages die tegelijk warm en vervreemdend waren. Dit was geen gewone televisie. Dit was een universum waarin niets was wat het leek, en emoties zich in de vreemdste vormen ontvouwen. Ik was verward, maar vooral extreem geprikkeld.

Na *Twin Peaks* volgde *Wild at Heart* (1990), een film die me compleet uit balans bracht. Films konden dus verschrikkelijk raar, doedeng, prachtig en sexy tegelijk zijn. Laura Dern die haar seksualiteit als een wervelwind omarmt, Diane Ladd met haar lippenstiftgezicht; beiden staan voor altijd op mijn netvlies getatoeëerd. Het was chaos, maar het was ook briljant. Ik realiseerde me dat film veel meer kan zijn dan wat je ervan verwacht: soms is het gewoon een gevoel, onbenoembaar en ontregelend.

Vanaf dat moment zocht ik hongerig verder naar Lynch' werk. Mijn zoektocht leidde me van videotheken naar schimmige, illegale websites, waar ik *Blue Velvet* (1986), *Eraserhead* (1977), *Lost Highway* (1997) en later *Mulholland Drive* (2001) ontdekte. Van al deze films leerde ik dat logica er niet toe doet. Kunst leeft in de grijze gebieden van verlangen en angst, waar goed en kwaad geen betekenis hebben. Je kunt je nooit zeker voelen, en dat was precies de bedoeling.

Het was alsof je met een vergrootglas naar de chaos van je eigen onderbewuste keek, waarin alles vaag en onverklaarbaar bleef. Lynch bood geen antwoorden (die zocht ik later op treurige fora), maar hij stelde vragen: wat is realiteit? Wat is verlangen? En wat gebeurt er als je je ogen niet sluit voor dat wat je het liefst niet zou willen zien?

Nu weet ik: de magie van Lynch ligt in het verlangen naar het onbekende. En dat is precies waarom we blijven kijken, zelfs nu onze goede vriend er fysiek niet meer bij is.

CARMEN FELIX