

Buñuel over Buñuel

Cet obscur objet du désir

Johan Simons

Tussen 1975 en 1977 hadden de Mexicaanse filmcriticus Pérez Turrent en scenarist José de la Colina enkele lange, diepgravende gesprekken met Spanjes grootste filmregisseur Luis Buñuel (1900-1983). Dat resulteerde in het standaardwerk 'Buñuel por Buñuel'. De aanvankelijke titel 'Het is gevaarlijk om naar binnen te leunen' wees op de ongrijpbaarheid van de geïnterviewde, en was ook de oorspronkelijke titel van de beroemde film *Un chien Andalou*, die Buñuel samen met Salvador Dalí in 1929 draaide. Buñuels goede vriend, de dichter Federico García Lorca, dacht dat hij bespot werd met die hondennaam. In feite was het de naam van een dichtbundel die Buñuel eerder had geschreven.

De interviewboeken verschenen in 1986 en 1993, maar op een Nederlandse vertaling moesten we wachten tot 2008. Het is de verdienste van hispanist Gijs Mulder en auteur Willem Jan Otten dat ze het Spaanse interviewboek niet enkel in een zeer leesbaar en onberispelijk Nederlands hebben omgezet, maar de lezer uit de Lage Landen daarbij nog op allerlei bonus- en vergast. Het boek is als het ware de literaire evenknie van een dvd-uitgave met talrijke extra's geworden.

In zijn 'Woord Vooraf' verantwoordt Gijs Mulder zich voor enkele foutjes die hij in het originele werk heeft verbeterd. In die tijd beschikten de interviewers nog niet over video of dvd en herinnerden ze zich een scène soms anders dan die zich in werkelijkheid afgespeeld had, wat de regisseur zelf nu en dan ook overkwam. Buñuel - die als entomoloog niet enkel gefascineerd was door insecten, maar die een hele menagerie van mieren, spinnen, dode ezels, ratten, hanen, ganzen en kalkoenen in zijn films liet opdraven - meende zich bijvoorbeeld te herinneren dat in *The Young One* (1960) een das een aantal kippen verslond, terwijl het eigenlijk om een wasbeer ging.

Willem Jan Otten relateert het libertijnse karakter van Buñuels films en wijdt uit over de dominante thema's van de vrijheid en de verbeelding die uit het werk spreken.

Turrent vertelt over de omstandigheden

waarin hun boek ontstond en de la Colina over zijn vriendschap met 'Don Luis'. In drie hoofdstukken worden de jeugdijaren in Spanje en de Parijse, Amerikaanse en Mexicaanse periodes uitgediept, maar vooral de films staan gelukkig centraal - 32 in evenveel hoofdstukken. Voor elk gesprek is er een duidelijke synopsis van elke film opgenomen. Er zijn prachtige, vaak gekozen foto's aan toegevoegd, net als verhelderende voetnoten, biografieën van alle genoemde personen en een alfabetisch register.

Als kers op de taart is er een interview met Buñuels zoon Juan Luis, die zelf speelfilms en documentaires was gaan regisseren nadat hij als assistent-regisseur bij zijn vader, Louis Malle en Orson Welles had gewerkt. Dat interview is 25 jaar na de dood van vader Buñuel afgenomen door Sebas Faber en Gijs Mulder.

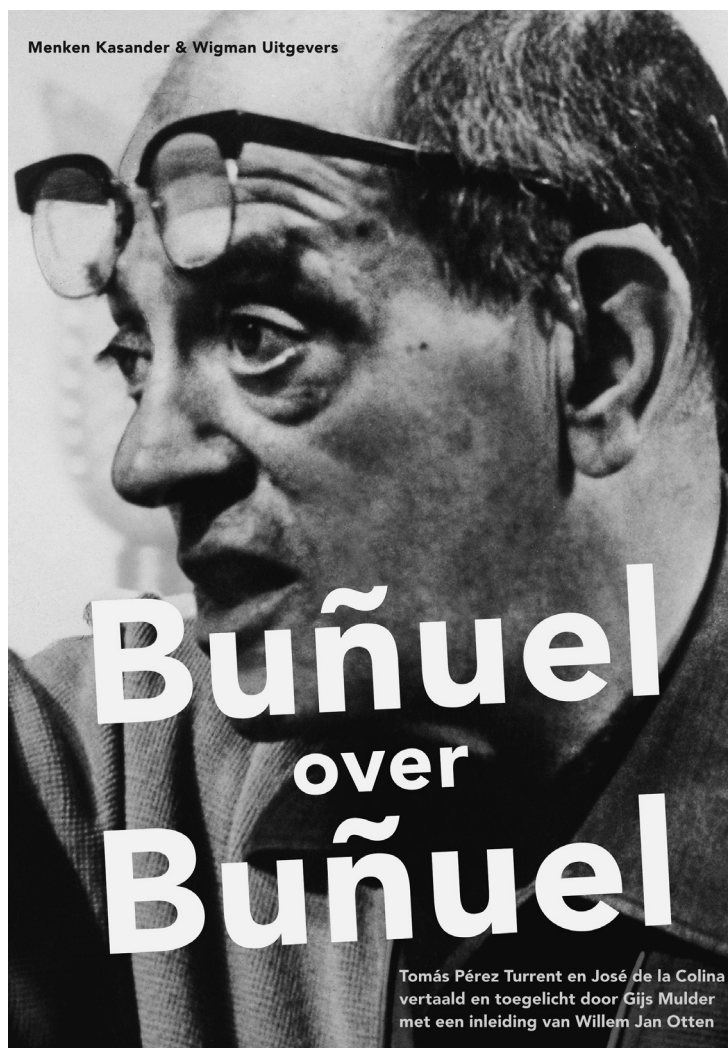
Buñuel en de 'amour fou'

De surrealisten waren verzot op de Engelse roman 'Wuthering Heights' van Emily Brontë vanwege de sfeer van hartstocht, de allesvernietigende 'amour fou'. Buñuel bewerkte het boek in 1953 tot *Abismos de pasión*. William Wyler kwam in zijn Amerikaanse versie uit 1939 niet toe aan de slotscène waar Buñuel zich wel aan waagde: het delirium, de dode vrouw die wordt gekust, de grafschennis. Zowel de gothic-horror sfeer als l'amour fou komen bij de Spanjaard

beter tot hun recht. “L’amour, la mort” zijn begrippen die altijd erg met elkaar verbonden waren voor Buñuel. “Erotiek is een duivels genot. Het heeft te maken met de dood en met kadavers. In sommige liefdesscènes die ik heb gedraaid laat ik daarvan iets zien.”

Willem Jan Otten wijst er op dat “de liefde nimmer wordt bedreven, alleen voorbereid, en altijd omgeven door schaamte. Het lijkt er in het geheel niet op dat Buñuel de kluisters van de seksualiteit wilde slaken, integendeel, voortdurend is in zijn films de liefde verboden.” Buñuel ervaart de daad van het verbeelden eigenlijk altijd als een overtreding. De door Buñuel bewonderde Markies De Sade beging zijn misdaden uitsluitend in zijn verbeelding als een manier om zich van zijn criminele neigingen te bevrijden. “De verbeelding kan zich alle vrijheden veroorloven.

De verbeelding is vrij, de mens niet” (dixit Don Luis). De vrijheid volgens Buñuel is in Ottens visie als het Andalusische Oog: “Het mag van ons eigen oog niet gezien worden, en toch is het te zien.” Zo fantaseert het hoofdpersonage uit *Belle de jour* (1966) over verboden seksuele handelingen die ze in het echt wil meemaken. Haar leven is voor een groot deel ‘alleen maar’ fantasie. De *la Colina* waagt zich aan een wel erg originele interpretatie van Cathérine Deneuve’s personage in die film: “Nu u zegt dat u de film loslaat, kan ik me ook voorstellen dat *Belle de jour* het verhaal is van een prostituee die ervan ‘droomt’ een fatsoenlijke bourgeois te zijn”. Erotiek is bij Buñuel wel vaker verbonden met dromen. In verband met *Le charme discret de la bourgeoisie* (1972) zegt hij daarover: “Waarom kan ik als iemand aan het dromen is, niet zien wat hij droomt?



Waarom kan ik niet inbreken in zijn droom en hem veranderen? Dat is een vervelende beperking die ik in een film kan opheffen.” In *Robinson Crusoe* (1952) wordt de seksuele behoefte van Robinson op een ingetogen manier gesuggereerd doordat de vrouwenjurk op een vogelverschriker opwaait en het dan lijkt alsof er een vrouw tot leven komt.

Een andere fantasie die Buñuel zeer stimulerend vindt, maar dan enkel in zijn verbeelding zou durven uitvoeren, is het bezitten van een slapende vrouw.

Bekend is ook het vaak voorkomende (voeten)fetisjisme in zijn werk: “Fetisjisme is in zekere zin een magische aanroeping. Een man die een schoen van zijn geliefde streeft, is bezig die vrouw ‘aan te roepen’”. Hij bewonderde vrouwen om hun manier van lopen (Jeanne Moreau was daar bijvoorbeeld erg bedreven in). Maar de fetisjen hoeven niet altijd voeten te zijn: in *Viridiana* (1961) duiken een crucifixmes en een springtouw op. Als Francisco in *Él* (1952) naar de slaapkamer gaat met een touw, naald en draad en een scheermesje lijkt het of hij een ritueel gaat uitvoeren, of misschien zelfs het geslacht van zijn vrouw wil dichtnaaien vanwege zijn ziekelijke jaloezie. Probleemloos kan je Buñuels omgang met de liefde maar moeilijk noemen. Als onderwerp van bijna al zijn films noemt hij de frustratie.

Over Frankrijkschoonheidsideaal Cathérine Deneuve zei hij: “Ze is niet helemaal mijn type vrouw, maar mank en opgemaakt vind ik haar heel aantrekkelijk.” Buñuel beschrijft haar hier zoals ze in *Viridiana* verschijnt.

Voyeurisme is een trekje dat hij niet enkel met Alfred Hitchcock deelt, maar met de kijker in het algemeen: “Het is zelfs zo dat je in een bioscoop voor het betere publiek idealiter elke bezoeker een deurslot zou moeten geven om ze meer plezier aan de film te laten beleven.”

Buñuel en de religie

Otten formuleert het op de hem eigen beeldrijke wijze: “Buñuel heeft een niet anders dan mystiek te noemen eerbied gehad voor de ongrijpbare, ondoorgroondelijke, godslasterlijke wegen die zijn - en daarmee onze - verbeelding inslaat.” Of in de woorden van de meester zelf:

“Ik ben christelijk wat cultuur betreft, maar niet wat godsdienst betreft.” De dogma’s spraken hem in het geheel niet aan, de rituelen dan weer wel, zoals we eerder aangaven.

Het was de wetenschappelijke klassieker ‘On the Origin of Species’ van Charles Darwin die Buñuels geloof als tiener deed wankelen, terwijl *Der Müde Tod* van Fritz Lang (1921) de cinematografische openbaring was die hem naar de filmkunst dreef.

Het Christusbeeld, op bizarre wijze gebruikt als telefoonpaal in *Cela s'appelle l'aurore* (1955) is vreemd genoeg geen surrealistisch verzinsel van Buñuel. De Amerikanen troffen het zo aan in Afrika tijdens de Tweede Wereldoorlog.

Een van zijn beroemdste religieuze hoofdfiguren is *Nazarín* (1958), die onmiskenbaar een kruising is tussen Christus en Don Quichot. Buñuel volgt niet de ridderromans, maar de evangeliën, en *Nazarín* heeft twee ‘schildmeisjes’, die Magdalena en een vrouwelijke versie van Petrus zouden kunnen uitbeelden. Petrus trekt immers een zwaard als Christus gevangen wordt genomen; Andara schopt en slaat een agent als *Nazarín* wordt gearresteerd. De Mexicaanse auteur Octavio Paz vergeleek Buñuels filmversie met het gelijknamige boek van Benito Pérez Galdós waarop het gebaseerd was. “De held van het boek is een opstandige en verlichte priester, een echte protestant: hij verlaat de kerk maar blijft bij God. De film van Buñuel beoogt het tegenovergestelde te laten zien: het verdwijnen van de figuur van Christus in het bewustzijn van een oprechte en zuivere gelovige.” Net als Buñuel gaat *Nazarín* uiteindelijk meer geloven in het individu dan in God of de samenleving. Buñuels weigering om zich bij een georganiseerde religie aan te sluiten (ook met het surrealisme en het communisme beweert hij enkel te hebben geflirt) weerspiegelt zich verder in een andere hoofdpersoon: *Simón del desierto* (1965), de eenzame asceet op zijn zuil. Hij doet denken aan Robinson Crusoe, *Él* en *Nazarín*, “eenlingen die zich buiten de geschiedenis, buiten het dagelijkse leven plaatsen vanwege een idee-fixe.” Zoekers worden door Buñuel bewonderd, betweters niet: “Ik heb sympathie voor mensen die hun best doen om de waarheid te vinden, ik ben het niet eens met mensen die praten alsof ze de waarheid hebben gevonden.”

De novice Viridiana uit de gelijknamige film is alweer een religieuze figuur met trekjes van Don Quichot. Als de Spaanse ridder in de bres springt voor de galeislaven wordt hij door hen aangevallen. Viridiana ondergaat iets soortgelijks met de bedelaars die ze helpt. Net als bijna alle personages bij Buñuel krijgt ze een teleurstelling te verwerken die haar ten gronde verandert. Uiteindelijk keren zowel de Don als de non terug naar de realiteit en accepteren ze de wereld zoals hij is. De christelijke naastenliefde heeft hier een averechtse uitwerking en er gaapt een diepe kloof tussen de werkelijkheid en de begeerte of de droom.

Buñuel en de kritiek

Toen Buñuel en Dalí het door de surrealisten bewonderde *Un chien andalou* draaiden in 1929, behoorden ze zelf nog niet tot die beweging. Op de recensent van de NRC maakte die film destijds de indruk van “iemand die opzettelijk akelig met een nagel over glas krast of een zakdoek tussen zijn tanden doorscheurt”. Ook het grote publiek had duidelijk moeite met het vernieuwende aspect van het meesterwerk: bij de vertoning vielen mensen flauw, iemand kreeg een miskraam en meer dan dertig mensen deden aangifte bij de politie. De vrijzinnige burggraaf en burggravin De Noailles, die *Un chien andalou* financierden, stonden perplex toen hun hooggeplaatste gasten van de vertoning wegliepen. De opdrachtgevers werden net niet geëxcommuniceerd door de paus.

L'Âge d'or (1930) was een bewuste aanval op de idealen van de bourgeoisie: familie, vaderland en godsdienst.

Over *Viridiana* (1961) schreef een dominicaan pater, broer van een bankier die als correspondent voor “L'Osservatore Romano” werkte, dat de film godslasterlijk en moreel verdorven was. Tegelijkertijd waren de republikeinse ballingen verontwaardigd omdat de film in Spanje gemaakt was onder het regime van Franco. Provoceren lag natuurlijk wel in de natuur van Buñuel. Zo liet hij in *Tristana* (1970) de Guardia Civil spelen door hun natuurlijke vijanden: zigeuners. Als student verkleedde hij zich wel eens als priester of militair en ging zo de straat op, een daad waarvoor je vijf jaar gevangenisstraf kon krijgen.

Een psychoanalyticus heeft Buñuel ooit eens als “niet-analyseerbaar” bestempeld. Terloops wijst Buñuel er op dat *Él* in het psychiatrieonderwijs gebruikt wordt om gevallen van paranoia aanschouwelijk te maken. Het is volgens hem de film waar hij het meest van zichzelf in gestopt heeft. “De hoofdpersoon is iemand die zichzelf probeert te bevrijden maar niet weet hoe dat moet”.

Buñuel had zijn hele leven lang een dubbelzinnige relatie met recensenten: “En dan zijn er ook nog mensen die overal symbolen in zien. Voor dat slag ben ik pas echt beducht.” Otten merkt in dat verband het volgende op: “Elke betekenis die wordt geopperd, wordt in dankbaarheid, en veelal lachend aangehoord, en minzaam tegen het licht gehouden - maar nooit geaccepteerd, ‘want de betekenis is het beeld niet.’” Ook de interviewers zelf krijgen de bal teruggeworpen bij hun onvermoeibare pogingen om Buñuels geheimen te ontsluiten: “Moet alles eigenlijk een betekenis hebben? Kijk maar uit hoor, straks worden jullie nog ingelijfd bij Cahiers du Cinéma.”

Buñuel en de techniek

Buñuel beschouwde zichzelf totaal niet als een schrijver. Het liefst vertelde hij zijn ideeën aan een ander die ze daarna voor hem opschreef. Een dergelijk idee dat hem erg aansprak, zat in het gebruik van het geluid. Als je in *Robinson Crusoe* het eiland in de verte ziet verdwijnen, hoor je het geblaf van de hond die dan al lang dood is. “Dat is wel typisch iets van mij, het geluid en het beeld die niet met elkaar in overeenstemming zijn. Het geluid is als het ware een herinnering, een sentimentele verbondenheid van Robinson met het eiland.” Zowel in *Ensayo de un crimen* (1955) als in *Belle de jour* toonde Buñuel zijn fixatie op klankobjecten, respectievelijk bij het muziekdoojsje en de belletjes van de koets. Volgens Buñuel prikkelt het geluid de verbeelding meer dan het beeld.

In dat verband zijn ook de trommels van Calanda vermeldenswaardig. Ze weerklinken zowel in *Nazarín* als in *L'Âge d'or*, telkens op het einde van de film op momenten van wanhoop en onzekerheid.

In *Le charme discret de la bourgeoisie* paste Buñuel het principe van de letterlijke herhaling van scènes toe, wat een circulaire structuur in de hand werkte en voor een hypnotiserend effect zorgde. Opsluiting, circulariteit en machteloosheid zijn terugkerende motieven in Buñuels films (zie ook *El Ángel exterminador*, 1962). De fysieke opsluiting is in feite een morele of spirituele opsluiting. *El Ángel exterminador* is een parabel, niet zozeer over de ‘condition humaine’, als wel over de ‘condition bourgeoise’. De la Colina noemt *Le charme* een soort *Ángel* met betere acteurs, betere kostuums en betere decors. Voor Buñuel was vrijheid immers niet meer dan “een mistige schim”, een omschrijving waar hij eveneens op doelt in de titel van *Le fantôme de la liberté* (1974), vrij naar Karl Marx. De onvermijdelijkheid van de Don Quichotfiguur mag weer eens blijken uit die laatste film. Hij bevat verschillende, kruisende verhalen in de herberg, een situatie die ook in Cervantes’ klassieker voorkomt. Via een willekeurig detail gaan we van het ene verhaal op het andere over, een verhaaltechniek die Buñuel al in *L’Âge d’or* had gehanteerd.

De titelkeuze is zelf eveneens een bron voor reflectie bij Buñuel: “Precieze titels of titels die op het eerste gezicht niets met de film te maken hebben, vind ik de beste. De slechtste titels hebben literaire pretenties of zijn symbolisch. *Abismos de pasión* is een van de slechtste, die past bij goedkoop melodrama.” Over de Franse titel voor *Los olvidados* (“De Vergetenen”, 1950), namelijk *Pitié pour eux*, was hij evenmin te spreken.

De la Colina bespreekt Buñuels beeldtaal: “In uw orthodox surrealistische films manifesteren de beelden zich op een explosieve manier, hoewel ze niet voortkomen uit het verhaal. Uw latere films bevatten ook explosieve beelden, maar die worden gerechtvaardigd door het verhaal.” Enkele van die beelden en motieven die tot het vaste repertoire van Buñuel en Dalí behoorden waren aanvallen op het oog, rottende ezels en de piano als typisch bourgeois-instrument.

Turrent neemt dan weer Buñuels verhaalstructuur onder de loep: “Net als andere films van u die zijn gebaseerd op een conventioneel plot lijkt *Susanna* (1950) een huis dat u aan

het opbouwen bent ... en dat u aan het eind afbreekt.”

Buñuel laat ons ondanks zijn onwil geanalyseerd te worden nu en dan toch even in de kookpotten kijken: “Als ik voor het eerst met een verhaal bezig ben, denk ik er vaak al over na in termen van visuele efficiëntie. Ik heb zelfs al de montage van de shots in mijn hoofd, helemaal als ik aan het filmen ben. Ik ben zuinig en maak geen ‘reservetakes’. Als je een scène eindeloos herhaalt, krijgt het spel van de acteurs iets mechanisch, alles wordt monotoon en verliest zijn spontaniteit.”

Buñuel hield niet van close-ups omdat ze vooral gebruikt worden voor gemakkelijke melodramatische effecten. En of kleurenfilms wel een zodanige vooruitgang betekenden, betwijfelt hij. De werkelijkheid wordt er alleen maar mee vertekend en het bloed lijkt altijd nep. Er bestaat niet zoiets als “la palette de monsieur Buñuel”.

De laatste scène die Buñuel gedraaid heeft (in *Cet obscur objet du désir*) was de naaister in de etalage. Dalí had een fascinatie voor ‘De kantwerkster’ van Vermeer, te zien in *Un chien andalou*. Maar ook in latere films komen herhaaldelijk naaiende vrouwen voor. Volgens sommige critici wordt met het dichtnaaien van de scheur in Buñuels laatste film het doorgesneden oog uit zijn debuut ‘afgesloten’.

Sommige Buñuel-exegeten hebben destijds wellicht Spaans geleerd, speciaal om dit uiterst citeerbare standaardwerk te savoureren. Andere bewonderaars van Buñuels werk worden na jaren beloond voor hun geduld. Dit is een boek zowel voor de leek als voor de kenner: de overzichtelijkheid, de afbeeldingen en vooral de zeldzame openhartigheid van de regisseur brengen alle films ofwel opnieuw voor het Andalusische oog, of maken de neofieten uiterst nieuwsgierig naar de nooit geziene meesterwerken. Niet alle vragen zijn beantwoord - zo hebben we nog steeds het raden naar de inhoud van het doosje dat de Aziaat aan Séverine toont in het bordeel uit *Belle de jour*. Het mysterie blijft gelukkig intact, maar voor ons ligt nog voor de eeuwigheid te schitteren “cet obscur objet du désir”.

Pérez Turrent en José de la Colina. *Buñuel over Buñuel*. Leiden: Menken, Kasander & Wigman uitgevers, 2008. 510 blz., €34.50