

DE
andere
FILM



CINECLUB

10 DEC '91

LAS HURDES

Luis Buñuel

1932 - 30 min

Op honderd kilometer van Salamanca bevindt zich één van de armoedigste gebieden van de aardbodem: Las Hurdes. De streek ligt volledig geïsoleerd tussen de hoge bergen. Ze telt 6.000 inwoners verdeeld over 52 gehuchten. Bunuel was helemaal onder de indruk van dit gebied na het lezen van een uitgebreide studie van de directeur van het Frans Instituut te Madrid, Maurice Legendre. Een goed onderwerp voor een film, maar geen enkele producer zou zo'n project willen steunen. Toen Bunuel een aantal vrienden van zijn plan op de hoogte bracht antwoordde Ramon Acin: "Als ik de hoofdprijs win in de loterij, dan betaal ik de film voor jou." Toeval wil natuurlijk dat hij wint en Bunuel kreeg 20.000 peseta's, een budget dat net toereikend was voor de reis en de labokosten. Hij vertrok zonder scenario, zonder decor, zonder personages naar Las Hurdes. Een erg verschillende werkwijze van zijn andere films waar hij alles architecturaal uittekende voor hij begon te filmen. **Las Hurdes** is bovendien de enige documentaire film van Luis Bunuel. De cineast stelt wel altijd documenten over zijn tijd samen, hij toont ons dat de mens gekonditioneerd wordt door de externe wereld (Kerk, familie, maatschappij) en de interne ervaringswereld. In **Las Hurdes** toont de cineast ons het gevolg van deze konditionering door de externe wereld. We worden gekonfronteerd met het ellendige leven van de Hurdanos. Bunuel toont enkel, het is een getuigenis, een klinische weergave, die veronderstelt dat er geen onmiddellijke en individuele oplossing is voor het probleem. Dit thema keert weer in andere films. Denken we maar aan **Los Olvidados**, **Nazarin** of **Viridiana**. In **Los Olvidados**, de film die kwa tema het best te vergelijken is met **Las Hurdes**, zijn er personages, is er een plot. Maar er is geen afwikkeling: de enige individuele oplossing, de enige zekerheid is de dood - zoals in **Las Hurdes**.

Maar achter die klinische weergave, die 'cinéma de constat' zit iets meer - dat we in verband kunnen brengen met de Spaanse kunst. Goya bvb. klaagde d.m.v. zijn schilderijen de Inquisitie en de censuur aan. Thema's die we bij Goya vinden komen trouwens voor in de films van Bunuel: bedelaars (**Viridiana**, **Los Olvidados**), het fusilleren van opstandelingen (**La voie lactée**, **La mort en ce jardin**, waarin Bunuel de Spaanse burgeroorlog aanklaagt), geweldscènes (o.a. **Los Olvidados**, **Belle de Jour**), afgestroopte dieren (**Un Chien Andalou**, **Las Hurdes**). De definitie die Bunuel geeft betreffende de functie van de romanschrijver komt goed overeen met zijn visie over film: "... le romancier aura honorablement accompli sa tâche quand, à travers une peinture fidèle de relations sociales authentiques, il aura détruit la représentation conventionnelle de la nature de ces relations, ébranlé l'optimisme du monde bourgeois et obligé le lecteur à douter de la perennité de l'ordre existant, même s'il ne nous propose pas directement une conclusion." [2]

Voor Bunuel is film nl. poëzie, een verheerlijking van de realiteit. Het is daarom dat **Las Hurdes** in dezelfde lijn ligt als zijn vorige twee films (**Un Chien Andalou** en **L'Âge d'Or**). In een interview met A. Bazin lezen we: Bazin:



Comment voyez-vous le rapport entre le surréalisme et le constat documentaire ?

Bunuel:

*Je vois une grande relation. J'ai fait **Las Hurdes** parce que j'avais une vision surréaliste et parce que je m'intéresse au problème de l'homme. Je voyais la réalité d'une autre façon que je l'aurais vue avant le surréalisme. [3]*

Las Hurdes verschilt dus duidelijk van een zuiver wetenschappelijke documentaire. Het realisme van Bunuel beklemtoont de harde dagelijkse realiteit. We krijgen alles te zien: mensen die eten, slapen, drinken, sterven... Maar Bunuel wil ons nog meer laten zien om ons bewuster te maken van de problemen. Hij laat de natuur zijn gang gaan, maar hij doet er nog een schepje bovenop: hij laat de kinderen akteren, hij laat de ezel sterven, hij doet de berggeiten verongelukken.

De hardheid wordt ook gekreëerd door de koele commentaar die in kontrapunt staat met de bewogen beelden, die ons aanspreken door de gerichtheid op de zwakkeren: kinderen, zieken, dieren en abnormalen.

Ook de romantische muziek staat in een kontrapuntische relatie tot de beelden. Deze ongewone mengeling van beeld, commentaar en muziek geven aan de film een buitengewone kracht.

Na de generiek verschijnt een karton met het volgende opschrift:

"Cet essai cinématographique de géographie humaine a été tourné en 1932, peu de temps après l'avènement de la république espagnole. De l'avis des géographes et des voyageurs, la contrée que vous aller visiter, appelée 'Las Hurdes', est une région stérile et inhospitalière où l'homme est obligé de lutter, heure par heure pour sa subsistance. Jusqu'en 1922, année où la première route y fut tracée, 'Las Hurdes' était presque inconnues du reste du monde et même des habitants de l'Espagne."

Bij sommige kopies werd er op het einde nog het volgende (eigenlijk overbodige) karton bijgeplaatst:

"La misère que ce film vient de vous montrer n'est pas une misère sans remède. Déjà, dans d'autres régions de l'Espagne, montagnards, paysans, ouvriers, avaient réussi à améliorer leurs conditions d'existence en se groupant, en s'aidant mutuellement, en revendiquant auprès des pouvoirs publics. Ce courant qui entraînait le peuple vers une vie meilleure, avait orienté les élections dernières et donné naissance à un gouvernement de front populaire. La rébellion des généraux, aidés par Hitler et Mussolini, devait rétablir, avec les privilèges des gros propriétaires, la maison des paysans, mais ouvriers et paysans d'Espagne vaincront Franco et ses complices. Avec l'aide des antifascistes du monde entier, le calme, le travail, le bonheur feront place à la guerre civile et feront disparaître à jamais les foyers de misère que vous a montrés ce film."

MIRACOLO A MILANO

VITTORIO DE SICA

1951 ~ 96min

Scenario: Cesare
Zavattini, Vittorio De
Sica, Cecchi d'Amico,
Mario Chiari, Adolfo
Franci (naar de roman
Toto il buono van
Cesare Zavattini)
Fotografie: Aldo
Graziati
Montage: Eraldo Da
Roma
Klank: Bruno Brunacci
Decors: Guido Fiorini
Muziek: Alessandro
Cigognini

Vertolking:
Francesco Golisano
(Toto), Emma
Gramatica (Lolotta),
Guglielmo Barnabo
(Mobbi, de rijke),
Paolo Stoppa (Rappi,
de stoute), Brunella
Bovo (Edwige), Anna
Carena (de grote dame)



Scenario:

Mevrouw Lolotta heeft Toto, als baby, gevonden in een kool. Als ze sterft, wordt het kind in een weeshuis opgenomen. Toto verlaat het weeshuis op achttienjarige leeftijd en vestigt zich in een bidonville in een voorstad van Milaan. De rijke industrieel Mobbi wil het terrein kopen waarop Toto en zijn vrienden hun armzalige hutten opgetrokken hebben. Zij organiseren hun verdediging. Mevrouw Lolotta daalt neer uit de hemel en schenkt hen een wonderduif die verwarring helpt zaaien bij de politie. De armen zijn vrij en vliegen weg op bezems, "naar het land waar goeiedag werkelijk goeie dag wil zeggen".

Bespreking:

De door de oorlog vernietigde Italiaanse economie bevindt zich in 1950 in een rampzalige toestand. Er is geen werk, vele Italianen moeten uitwijken, miljoenen anderen zijn werkloos. Woningen zijn zo schaars dat aan de rand van de grote steden bidonvilles (borgate) uit de grond schieten. Men spreekt hierover weinig in de Italiaanse film uit die tijd, hoewel de grote faam van de neo-realistische beweging - in feite minder dan 10 % van de produktie - het tegendeel zou kunnen doen vermoeden. De Kristen-demokratie probeert haar stellingen te verstevigen tegenover een groeiende Kommunistische partij, en legt de artistieke produktie, en speciaal de film, een steeds strengere censuur op. Men zag hierin een verklaring voor de beslissing van de auteurs, De Sica, producent en regisseur, en Zavattini, scenarioschrijver, een allegorische vorm aan *Miracolo a Milano* te geven. Deze allegorie werd overigens op verschillende manieren uitgelegd, daar zowel de katholieke als de Marxistische kritiek zich de film hebben toegeëigend. Dat gebeurde dan wel om verschillende redenen en op basis van verschillende scènes. Jean d'Yvoire schrijft in *Téléciné* (fibhe 183): "Het is zeker geen godslastering een parallel te zien tussen de Toto van Zavattini, die geboren is zonder vader, opgevoed werd door een bij uitstek zuivere vrouw en later geliefd door een andere die al even zuiver is, en Kristus die geboren is uit de Heilige Maagd... Vanuit dat standpunt zou het neerdalen van de duif ekwivalent zijn met dat van de Heilige Geest bij het doopsel van Kristus." Borde en Bouissy, van hun kant, zien in de scène met de stok "een grote les in proletarische strategie... Toto heeft een dialektische sprong gemaakt. Hij heeft de drempel overschreden die Gandhi van Lenin scheidt. De rechtvaardige, heilige en zachte Toto ontdekt een nieuwe levenswijze: het klassebewustzijn."

De op zijn minst uiteenlopende verklaringen van De Sica en van Zavattini droegen niet bij tot de opheldering van de zaak. De Sica zegt heel duidelijk: "Ik verzet mij ertegen dat men in mijn films een bepaalde vooraf opgevatte sociale politiek of partijpolitiek wil terugvinden en niet het kristelijke en menselijke solidariteitsgevoel dat ons, naar ik veronderstel, allemaal verenigt ondanks onze politieke overtuiging." Zavattini, van zijn kant, verklaarde enkele jaren na het uitbrengen van de film: "Ik vestig uw aandacht op een episode van de film. De politie valt het kamp aan en een van de helpers van Toto wil vechten met een grote stok. Toto neemt hem die af en geeft er hem een kleinere. Daarna verandert hij van oordeel en geeft hem zijn eerste wapen terug. Zoals u ziet, is hij optimistisch, maar blijft hij toch ook realistisch."

De verscheidenheid van bedoelingen en de veelvuldigheid van mogelijke interpretaties zijn een pluspunt voor de film. De parabel vergt van de toeschouwer een meer intense aandacht, zelfs een zekere medeplichtigheid. Hij vindt in de film wat hij erin steekt. Hij neemt eraan deel. "Omwillen van zijn bijzondere inhoud," verklaart De Sica, "stelde *Miracolo a Milano* mij vooral een probleem van vorm en stijl. *Miracolo a Milano* is voornamelijk een sprookje, (...) een verhaal dat zweeft tussen werkelijkheid en fantasie. Ik heb geprobeerd de stijl te gebruiken die het best voor dat genre zou passen, (...) een stijl die tussen René Clair en Chaplin schippert." Het realisme in *Miracolo a Milano* gaat goed samen met het fantastische en wonderbaarlijke van bepaalde scènes. Misschien schuilt juist daarin het ongewone van de film: in de wisselwerking tussen realiteit en onwerkelijkheid, een wisselwerking waardoor elk van beide genres zijn volle betekenis krijgt.

Vittorio De Sica (1902-1974) en Cesare Zavattini (1902):

De Sica en Zavattini hebben elkaar ontmoet in 1935, toen ze allebei, respectievelijk als acteur en scenarioschrijver, deelnamen aan de opnamen van *Daro un milione*/Ik zal een miljoen geven, dat geregisseerd werd door Mario Camerini. Ze werkten voor het eerst samen in 1943: Zavattini schreef het scenario voor *Bambini ci guardano*/Kinderen kijken naar ons, dat door De Sica geregisseerd werd. Sindsdien verwezenlijkten ze samen een twintigtal films, waaronder enkele meesterwerken van het Italiaanse neorealisme: *Sciuscià* (1945), *Ladri di biciclette*/De fietsendief (1948), *Umberto D* (1951).