

## Een realistische esthetiek: *Gomorra*.



Foto: Mario Spada

**MA Scriptie Film- en Televisiewetenschap.**

**Schrijver: Goswin van Dijk**

**Studentnr: 0208868**

**Studiejaar: 2009/2010**

**Blok: 3/4**

**Datum: 28-06-2010**

**Begeleider: Judith Keilbach**

**Tweede lezer: Ansj van Beusekom**

## **Inhoudsopgave.**

Voorwoord.	Pag.3
Inleiding.	Pag.4/5
<b>Hoofdstuk 1.</b>	
1.1 De redding van de fysieke werkelijkheid.	Pag.6/7
1.2 De onthulling van de werkelijkheid.	Pag.7/9
1.3 Italiaanse neorealisme.	Pag.9/14
<b>Hoofdstuk 2.</b>	
<b>2.1. Narratief</b>	
A. De episodische structuur van <i>Gomorra</i> .	Pag.15/17
B. Narratieve ontwikkeling.	Pag.17/20
C. Ordeherstel.	Pag.20/23
<b>2.2. Mise-en-scène.</b>	
A. Setting: Vedi Napoli e poi muori!	Pag.24/27
B. De acteur.	Pag.27/29
C. Cinematografie: <i>Mobile framing</i> en de ongemonteerde sequentie.	Pag.29/31
D. Het shot: De antropologische waarde van het gezicht.	Pag.31/33
E. Goddelijke cameravoering.	Pag.33/35
<b>2.3. Geluid.</b>	
A. Omgevingsgeluid.	Pag.36/37
B. Dialoog: Dialect en straattaal.	Pag.37/39
C. Muziek: <i>Neomelodica</i> .	Pag.39/40
<b>Conclusie.</b>	Pag.41/43
Bijlage.	Pag.44
Bibliografie.	Pag.45

## **Voorwoord.**

Een aantal personen wil ik bedanken voor hun ondersteuning bij de totstandkoming van deze scriptie. In de eerste plaats dr. Judith Keilbach voor de begeleiding en het geduld. Ook bedank ik dr. Ansje van Beusekom voor het optreden als tweede lezer. Ik wil mijn familie bedanken voor de ondersteuning tijdens mijn gehele studietijd. Verder bedank ik Stéphanie, Rob, Rik, Klaas en Nadap voor de aanmoedigen en afleiding.

## Inleiding.

Naar aanleiding van de boekverfilming van Roberto Saviano's *Gomorra*, publiceert het tijdschrift *Cineaste* een interview met regisseur Matteo Garrone.<sup>1</sup> Hij vertelt dat hij tijdens een verblijf in Napels, te weten komt dat sommige clanleiders van de Napolitaanse maffia, een dagelijks bezoek brengen aan de zonnestudio. Het brengt hem op het idee voor een haast klassieke opening van een gangsterfilm: een maffiaoorlog ontstaat als een stel ogenschijnlijke vrienden elkaar begint te vermoorden in een zonnestudio. De aandacht voor het uiterlijk contrasteert sterk met de brute moorden die ze plegen. Garrone refereert met de scène aan het gangster epos *The Godfather* (1978) waarin casino baas Moe Green wordt vermoord terwijl hij vertoeft in een massagesalon.<sup>2</sup> De wereld van de Corleone familie staat echter ver af van het leven dat Garrone wil tonen. Felgekleurde boxershorts in plaats van strak gesneden maatpakken, rauw Napolitaans dialect in plaats van retorische volzinnen in melodieus Italiaans, pompende *Neomelodica* housemuziek in plaats van *Cavalleria Rusticana*.<sup>3</sup> Het operastuk van Mascagni staat symbool voor de mythe van de maffia als de rustieke ridderlijkheid. Het is deze geromantiseerde visie op de maffia die voortleeft in de filmische gangsterwereld van *The Godfather*. Met *Gomorra* zet Garrone zich af van de mythe door de realiteit te tonen van het leven in Het Systeem, het juk van de camorra.

In het volgende onderzoek wil ik inhaken op het debat rond de fascinatie van film en televisie met authenticiteit en realiteit. De hoofdvraag van het onderzoek luidt: *Vanuit welke*

---

<sup>1</sup>Porton, R. "Inside The System." *Cineaste* 34 (2009): 15.

<sup>2</sup> Aldus Matteo Garrone in *Cineaste*. Het motief van de massagesalon dateert al uit de gangsterfilms van de jaren '30. Een voorbeeld hiervan is *Scarface* (1932). De film opent met de moord op Big Louis Costillo, die gevonden wordt te midden van de overblijfselen van een groot feest. Van zijn moordenaar Tony Camonte (Paul Muni) is slechts een schaduw te zien. In de volgende scène ontmoet de kijker Tony en zijn vriend Guino Rinaldo (George Raft) in Spinelli's kapperszaak. Inspecteur Ben Guarino loopt binnen om de twee vrienden mee te nemen voor verhoor. Tony reageert gevat met de opmerking dat hij net een massage zou krijgen. Het beeld tekent het leven van de gangster in een moderne samenleving vol excessen. Het brute geweld wordt snel gevolgd door plezier en het besteden van geld. De gangster laat zich soigneren in massagesalons, meet zich dure kleding aan en begeeft zich in speakeasy's en nachtclubs geflankeerd door mooie vrouwen. (Zie: Mason, F. *American Gangster Cinema: from Little Ceasar to Pulp Fiction* Basingstoke: Palgrave MacMillan, 2002. 24-28.)

<sup>3</sup>Opera uit 1890 van Pietro Mascagni gebaseerd op een kort verhaal van schrijver Giovanni Verga. De vertaling van de titel luidt: *Rustieke ridderlijkheid*. Het stuk behoort tot het *verismo* een literaire en opera beweging van 1875 tot begin 1900 dat aandacht had voor het realistische dagelijkse leven. *Cavalleria* is een verhaal over jaloezie, eer en wraak onder de boerenbevoking van Sicilië. Het instrumentaal intermezzo is te horen als achtergrondmuziek bij de beroemde titelsequentie van *Raging Bull*, de film waarin Martin Scorsese het machismo, de trots en de jaloezie van de Italiaans-Amerikanen op de ontleedtafel legt. De opera speelt ook een rol in *Godfather III* tijdens de climactische scène in en om het *Teatro Massimo* in Palermo. Ook in de veelgeprezen tv-serie *The Sopranos* zijn verwijzingen te vinden naar de opera.

*filmische middelen wordt in Matteo Garrone's Gomorra (2009) realiteit benadert en volgens welke principes bereiken ze een realistisch effect?*

Ik ga uit van de theorieën van Siegfried Kracauer en André Bazin, vertegenwoordigers van de realistische traditie binnen de filmtheorie. Binnen deze traditie, die ontstond als een reactie op formalistische filmtheorieën, wordt film bepleit als een medium dat de mens weer in harmonie moet brengen met de omringende fysieke werkelijkheid. Kracauer en Bazin ontwikkelden hun theorieën apart van elkaar, maar werden beiden geïnspireerd door het Italiaanse neorealisme. De filmstroming reageerde op de roep van intellectuelen om een echte Italiaanse filmcultuur te creëren die de cinematografische middelen zou inzetten om de mens te representeren in zijn echte, realistische omgeving, op een manier waarop alle Italianen die realiteit ervaren.<sup>4</sup> De films gingen in op verschillende aspecten van het Italiaanse leven; de historie, geografie, cultuur, taal en identiteit en zorgde voor een representatie van verschillende klassen, sekse, afkomst en seksualiteit. De filmmakers toonden bepaalde morele ideeën over het goed en kwaad, waarheid en leugens, heldendom en lafheid. De verhandeling van deze ideeën was subtiel en complex; het goede won niet altijd van het kwade, het slechte kon worden beloond. De neorealistische film representeerde op die manier de 'echte' wereld.

Het neorealisme heeft zijn impact gehad op de filmgeschiedenis en blijft zijn invloed hebben op filmmakers tot op de dag van vandaag. In dit onderzoek wil ik aantonen hoe regisseur Matteo Garrone in *Gomorra* een realistisch effect creëert door onder andere terug te grijpen op stijlkenmerken uit het Italiaanse neorealisme. Middels een filmanalyse op verschillende niveaus zal ik de betekenisgevende elementen blootleggen en aantonen op welke manier deze werken in het creëren van een realistisch effect.

---

<sup>4</sup>Hibberd, M. *The Media in Italy: Press, Cinema and Broadcasting from Unification to Digital*. Berkshire: Open University Press, 2008. 53.

## Hoofdstuk 1.

### 1.1 De redding van de fysieke werkelijkheid.

In zijn boek *Theory of Film: the redemption of physical reality* uit 1960 zet Siegfried Kracauer zijn realistische opvattingen uiteen in zijn theorie van de ‘materiële esthetiek’.<sup>5</sup> Hij stelt dat de wetenschap ervoor gezorgd heeft dat de mens geen houvast meer heeft aan mythes en daardoor leeft in abstractheid. Het medium film is volgens hem ertoe in staat de mens tegemoet te komen in zijn drang naar bevestiging van zijn bestaan. De technische mogelijkheden van film moeten daarom door filmmakers gebruikt worden om de specifieke eigenheid van de werkelijkheid te tonen. Kracauer beschrijft deze werkelijkheid met de term *flow of life*, die inhoudt dat de wereld bestaat uit toevallige gebeurtenissen waarin geen sprake is van continuïteit.<sup>6</sup>

Siegfried Kracauer begint zijn theorie door een onderscheid te maken tussen realistische en formalistische stromingen in film. Het verschil tussen de twee tendensen wordt volgens hem goed gerepresenteerd door de filmmakers George Méliès en de broers Lumières. Het realistische effect wordt door de Lumières verkregen door niet in te grijpen in wat er voor de camera gebeurt. Films als *The Arrival of a Train at la Ciotat Station* (1897) en *Lunch Hour at the Lumière Factory* (1895), tonen het leven op de meest toevallige en onbewuste momenten. De filmmaker onderzoekt met zijn camera de eigenaardigheden van de natuur en benut zo de roeping van het medium in het registreren van fysieke realiteit.<sup>7</sup>

Helaas voor Kracauer bonden filmmakers zich vanaf het begin nooit aan het ontdekken van de fysieke realiteit voor de camera, maar probeerden ze via het medium door te dringen tot de werelden van de geschiedenis en fantasie. Dit wordt belichaamd door Méliès die het filmpubliek kennis liet maken met *science fiction* in *A Trip to the Moon* (1902). Filmmakers als Méliès, die werken vanuit formalistische opvattingen, ontkennen de fundamentele eigenschappen van film omdat ze de traditionele plastische kunst imiteren.<sup>8</sup> De sterke

---

<sup>5</sup>Kracauer, S. *Theory of Film: the Redemption of Physical Reality*. London: Oxford University Press, 1976.

<sup>6</sup>Ibidem. 72.

<sup>7</sup>Ibidem. 30.

<sup>8</sup>Kracauer stelt dat wat betreft film als kunst, mensen geneigd zijn te denken aan films die meer lijken op traditionele vormen van kunst. Hij doelt hierbij vooral op de Duitse expressionistische films die het rauwe materiaal organiseren in een compositie in plaats van de camera realiteit te accepteren. Het gevolg is dat

enscenering van een gebeurtenis kan volgens Kracauer mogelijk wel een sterkere illusie geven van realiteit op het scherm dan wanneer de originele gebeurtenis direct gevangen wordt door de camera. Het ingrijpen en ordenen van filmmateriaal is echter alleen geoorloofd wanneer de filmmaker er probeert de *flow of life* zo goed mogelijk te tonen.

Film mag volgens Kracauer esthetische waardigheid claimen wanneer ze net als fotografie bouwt op haar basiskenmerk het registreren van fysische realiteit. Film gaat daarin verder dan fotografie door bewegingen vast te leggen die de werkelijke fysische realiteit ontluiken. Het medium legt met behulp van filmische technieken namelijk realiteit vast terwijl het evolueert in tijd. Dit wordt het best gekarakteriseerd door drie vormen van beweging. De achtervolging is daarin bijzonder door het contrast tussen de beweging en omgeving. Opnames van dansende mensen geeft een indringende haast spionerende kijk in de intieme privacy van de dansers. De derde vorm van beweging is de ontluikende beweging die in contrast met bewegingloosheid zorgt voor een ‘shock effect’, omdat we ons opeens acuut het belang realiseren van beweging als een integraal element van zowel de externe- als filmwereld.<sup>9</sup>

## 1.2 De onthulling van de werkelijkheid.

Net als Kracauer pleit de Franse filmcriticus André Bazin voor de realistische filmtraditie. In *Ontologie et langage* onderscheidt hij een esthetische en een psychologische stroming in de traditionele (schilder)kunst.<sup>10</sup> De esthetische stroming is gericht op de expressie van de geestelijke werkelijkheid. De psychologische stroming tracht juist de wereld na te bootsen.<sup>11</sup> Fotografie is volgens Bazin in staat om zonder tussenkomst van een kunstenaar de werkelijkheid te reproduceren.<sup>12</sup> De fotograaf kiest namelijk enkel nog het onderwerp en dat

---

artistieke kwaliteiten worden toegedicht aan films die de registrerende roeping van het medium negeren. Esthetische waarden van films die trouw zijn aan het medium blijven zo in het duister. (Zie: Kracauer, S. *Theory of Film: the Redemption of Physical Reality*. London: Oxford University Press, 1976. 39.)

<sup>9</sup>Ibidem. 41.

<sup>10</sup>Bazin, A. “The Ontology of the Photographic Image.” *Film Quarterly* 13 (1960): 4-9.

<sup>11</sup>Ibidem. 6.

<sup>12</sup>Volgens Tom Gunning moet worden bekeken of de waarheidsclaim op basis van indexicaliteit voor de traditionele fotografie wel zo eerlijk is. Dit vooral met betrekking tot de opvatting dat digitale fotografie het tegenovergestelde zou zijn van het indexicale. De indexicaliteit van fotografie is gebaseerd op de fysische relatie tussen het gefotografeerde object en de uiteindelijke foto. Echter zowel in digitale als traditionele fotografie wordt het licht gefilterd door een matrix van nummers dan wel lichtgevoelige emulsie. Indexicaliteit moet in dit aspect niet verward worden met iconografie. Het feit dat rijen nummers niet lijken op een foto of wat een foto representeert, betekent niet dat dit effect heeft op een indexicale claim. Vooral de mediatie van het digitale doet

heeft de psychologie van het beeld veranderd. Het gerepresenteerde object krijgt nu een werkelijke plaats in tijd en ruimte. De komst van film betekent voor Bazin de voltooiing van fotografie omdat de fysische realiteit van het object niet alleen gevangen wordt in beeld maar ook in tijd. De ware roeping van het medium film is dan ook de werkelijkheid te onthullen.

Volgens Bazin is film in essentie een realistische kunst. In de filmgeschiedenis zijn er echter wederom twee stromingen te onderscheiden. Zo zijn er filmmakers die geloven in de manipulatie van het beeld. Die manipulatie komt tot uiting op verschillende manieren. In de Russische montagefilm *Bronenosets Potyomkin* (1925) van Sergei Eisenstein, wordt montage ingezet om extra betekenis aan het beeld te geven. De belichting, decors en camerastandpunten in de Duitse expressionistische film *Das Kabinett des Dr. Caligari* (1920), zijn zo extreem dat Bazin het een verkrachting van het beeld noemt. Filmmakers die juist geloven in het realisme zijn volgens hem Flaherty, Murnau en Von Stroheim. Zij proberen volgens hem montage zoveel mogelijk te negeren en staan het enkel toe op onvermijdelijke punten. Een regisseur moet namelijk keuzes maken uit de werkelijkheid om de werkelijkheid zo goed mogelijk te kunnen tonen.<sup>13</sup> Bazin zegt hiermee ook dat van een volledige objectieve representatie van de werkelijkheid geen sprake is en dat de subjectiviteit van de filmmaker wel degelijk een rol speelt.<sup>14</sup>

Een grote invloed op de theorieën van Bazin waren de poëtisch realistische films van Jean Renoir. De Franse films van de jaren '30 handelden over karakters aan de rand van de samenleving die een laatste kans vinden in een intense liefde. De films kennen vaak een

---

vergeten dat ook traditionele fotografie een proces van mediatie kent door middel van de lens, film, openingstijd, etc. Dus ook de claim dat digitale fotografie gemanipuleerd kan worden op manieren dat traditionele fotografie dat niet kan moet in twijfel getrokken worden. (Zie: Gunning, T. "What's the Point of an Index? Or, Faking Photographs" *NORDICOM Review* 5 (2004): 42.)

<sup>13</sup>Bosma, P. *Filmkunde: een inleiding*. Nijmegen: SUN, 1991. 199-200.

<sup>14</sup>Bij het benoemen van Flaherty, Murnau en Von Stroheim als 'realistische' regisseurs mogen wel kanttekeningen geplaatst worden. De in de ruimte bewegende camera uit *The Last Laugh* (1922) van Murnau, kan zeker een realistisch effect hebben gehad. Zijn film *Sunrise* (1927) was echter vol van expressionistische kenmerken. Flaherty (met wie Murnau samenwerkte aan *Tabu* (1931)) stond aan het begin van het documentaire genre, maar balanceerde wel erg veel op de rand van authenticiteit en inscenering. Tot zijn spijt waren veel exotische volken al veel in contact geweest met gebruiken uit het Westen. Zijn romantische documentaires toonden volken als de Eskimo's in *Nanook of the North* (1922), met gebruiken die ze vaak allang waren ontgroeid. Erich von Stroheim verzet zich volgens Bazin tegen het expressionisme en de kunstgrepen van de montage. Von Stroheim's *Greed* (1924) kent echter *soft style* filmtechnieken als grove filters die toch ingaan tegen objectieve ontluiking van camera realiteit. (Zie: Bordwell, D. en Thompson, K. *Film History: an introduction* New York: McGraw-Hill, 2002. hoofdstuk 7: the late silent era in Hollywood, 1920-1928)



tragisch einde waarbij de centrale karakters omkomen.<sup>15</sup> Renoir's films kenmerkten zich daarbij door lange camerabewegingen, ook wel *plan-séquence*<sup>16</sup> genoemd, die volgens Bazin eenheid van tijd en ruimte uitdrukken en zo de werkelijkheid uitdrukken. Zonder montage technieken te gebruiken is het zo aan de kijker zelf om betekenis te ontdekken in getoonde ruimte.

Een andere evolutie in de esthetiek van film in de richting van realisme, ziet Bazin in *Citizen Kane* (1941) van Orson Welles. Deze filmmaker herstelde de fundamentele kwaliteit van realiteit in de filmische illusie. De klassieke montage technieken van Griffith zorgde voor een opdeling van realiteit in opeenvolgende shots. Orson Welles gebruikte vernieuwende dieptescherpte technieken die in één shot de volledige dramatische ruimte wisten te vangen.<sup>17</sup> Net als bij de *plan-séquence* techniek van Jean Renoir, is het niet langer de montage die bepaalt wat de kijker ziet. De kijker moet zelf werken om, net als in werkelijkheid, te bepalen welke aspecten van het beeld betekenisgevend zijn voor de actie. Volgens Bazin herstelde Welles zo de zichtbare continuïteit van realiteit.<sup>18</sup>

### 1.3 Italiaanse neorealisme.

Het Italiaanse neorealisme ontstond met de val van het fascisme en reageerde op de roep van intellectuelen om een echte Italiaanse filmcultuur te creëren.<sup>19</sup> Cinematografische middelen moesten ingezet worden om de mens te representeren in zijn echte, realistische omgeving, op een manier waarop alle Italianen die realiteit ervaren. Over het algemeen wordt *Ossessione* (1942) van Luchino Visconti gezien als de belangrijkste aanzet tot en Roberto Rossellini's

---

<sup>15</sup>Bordwell, D. en Thompson, K. *Film History: an introduction*. New York: McGraw-Hill, 2002. 283-293.

<sup>16</sup>De sequentie-shot wordt vaak verkregen door het gebruik van een *dollie*. De techniek waarbij een camera wordt vastgemaakt op een constructie met wieltjes, komt uit het Duitsland van de jaren '20 en werd populair door Murnau's film *The Last Laugh* (1922). De filmmaker verdiende er zelfs een contract mee bij het Amerikaanse Fox. (Zie: Bordwell, D. en Thompson, K. *Film History: an Introduction*. New York: McGraw-Hill, 2002. 112.)

<sup>17</sup>Bazin, A. *What is Cinema? II*. Berkeley: University of California Press, 1967-1972. 28.

<sup>18</sup>Tegelijkertijd was *Citizen Kane* ook een film die een stap terug deed op het gebied van realisme wat betreft natuurlijke locaties, zonlicht en niet-professionele acteurs.

<sup>19</sup>Platform voor discussie was het tijdschrift *Cinema*. Zo pleitten Giuseppe De Santis en Mario Alicata in 1941 voor een herwaardering van het Italiaanse literaire realisme van de 19<sup>de</sup> eeuw. Werk van Giovanni Vera (*Cavalleria Rusticana*) zou als inspiratie moeten gelden voor een realistische filmbeweging. Vera's Siciliaanse stijl van *verismo* kende namelijk een authenticiteit die ver te zoeken was in de Fascistische filmindustrie. (Zie: Marcus, M. *Italian Film in the Light of Neorealism*. New Jersey: Princeton University Press, 1986. 14-15.)

*Roma, città aperta* (1945) als het begin van het neorealisme.<sup>20</sup> Het fascisme had zijn littekens achtergelaten op het Italiaanse schiereiland en de eerste films na de oorlog waren thematisch vaak een kritische beschouwing van het recente verleden. *Roma, città aperta* toont het tragische verhaal over de winter van 1943/44 waarin leden van een verzetsgroep worden opgepakt en vermoord. Het leven op een boerderij ten tijde van de Duitse bezetting is het onderwerp in Luigi Zampa's *Vivere in pace* (1947). Een jaar later met de winst van de verkiezingen door de Christen Democraten, verschijnen films die aandacht schenken aan meer sociale problemen. Luchino Visconti's *La terra trema* (1948) toont hoe een Siciliaanse vissersfamilie wordt uitgebuit door de rijke klasse. *Ladri di biciclette* (1948) van Vittorio De Sica kan genoemd worden als het hoogtepunt waarna het neorealisme zich toont in een minder pure vorm in het begin van de jaren vijftig.<sup>21</sup> Deze periode wordt ook wel *realismo rosa* genoemd waarin armoede onderwerp wordt van een soort lichte komedie. Luchino Visconti's *Senso* (1954) verlaat het heden en toont vanuit een realistisch melodramatisch oogpunt de Italiaans-Oostenrijkse oorlog ten tijde van het *risorgimento*<sup>22</sup>.

Wanneer een omschrijving moet worden gegeven van de regels waaraan een film moet voldoen om als neorealistisch te worden gezien, kan je denken aan de volgende punten. Doordat de door Mussolini gebouwde *Cinecittà Studios* zwaar beschadigd waren geraakt in de oorlog, werden de meeste films op locatie geschoten. Er werd daarom ook gebruik gemaakt van natuurlijk licht. Respect voor de continuïteit van ruimte en tijd kwam tot uiting door lange *takes* en bescheiden montage. Er werd veel gebruik gemaakt van amateuracteurs. Doordat gefilmd werd op locatie werd het geluid in de studio opgenomen. Zo wordt de hoofdpersoon in *Ladri di biciclette* (1948) gespeeld door een amateur, maar is zijn stem van een andere

---

<sup>20</sup>*I bambini ci guardano* (1942) van Vittorio De Sica en *Quattro passi fra le nuvole* (1942) van Alessandro Blasetti, worden in mindere mate gezien als aanzetten tot het neorealisme. (Zie: Marcus, M. *Italian Film in the Light of Neorealism*. New Jersey: Princeton University Press, 1986. 14.)

<sup>21</sup>*Umberto D* van Vittorio De Sica uit 1951 vormt een uitzondering in deze periode en keert terug naar het meer pure neorealisme. (Zie: Bordwell, D. en Thompson, K. *Film History: an introduction*. New York: McGraw-Hill, 2002. 366.)

<sup>22</sup>De strijd om nationale eenwording van Italië was door het fascistische regime en ook door de naoorlogse links christen-democratische coalitie, aan het volk uitgelegd als een proces van een naar nationale eenheid hunkerend Italiaans volk. Visconti die een verre afstammeling was van de hertog van Milaan, vertelt met *Senso* (1954) en *Il Gattopardo* (1963) het verhaal van de nationale eenwording die van bovenaf tot stand kwam. Visconti draagt met zijn visie op de officiële geschiedschrijving van Italië bij aan de landelijke discussie die in de jaren '50 opkwam, over de waarheid omtrent het *risorgimento*. (Zie: Hesling, W. "De Mythe van het Risorgimento. Visconti's *Il Gattopardo*." *Feit en Fictie: Tijdschrift voor de Geschiedenis van Representatie* 5 (2001): 20-33.)

acteur. De protagonist van de neorealistische film komt vooral uit de arbeidersklasse en spreekt dialect.<sup>23</sup>

In 1948 merkt André Bazin op: “*I think there is not a single Italian director, including the most neorealist, who does not insist that they must get away from it*”.<sup>24</sup> Waar films met een ‘realistische’ inslag verklaard werden als een eenduidige stroming ontstaan als een teken van een sociaal-politieke reactie op het fascistische verleden, bleken de films toch minder samenhangend op expressief niveau.<sup>25</sup> Onderzoekers hebben later dan ook bepleit dat de filmstijl minder onderscheidend was ten opzichte van de films uit de fascistische periode en ervoor.<sup>26</sup> Er was geen blauwdruk te vinden voor een filmvorm die toe te passen was op alle neorealistische films. Iedere film kende een eigen stijl die een esthetiek van realisme leek uit te dragen.

Zo vertoonden sommige neorealistische films een narratief dat speelde met de conventionele stijl van vertellen in Hollywood. In *Paisà* (1946) van Roberto Rossellini wordt in zes episodes het verhaal verteld van de Geallieerde invasie van Italië door de Amerikanen. Dit historische element is het enige dat de verhalen gemeen hebben. Er is geen algehele progressie in de film anders dan een chronologische ordening van het verhaal dat begint met de landing op Sicilië. De sociale, historische en menselijke basis van de verschillende verhalen veroorzaken homogeniteit. De ontwikkeling van de verschillende verhalen is fragmentarisch. Een complexe ontwikkeling van oorzaken en gevolg wordt gereduceerd tot enkele korte fragmenten. Er ontstaan dus grote gaten in het verhaal die niet duidelijk worden gemaakt aan het filmpubliek en slechts bekend zijn voor de karakters in het verhaal. Meegevoerd door de

---

<sup>23</sup>Bordwell, D. en Thompson, K. *Film History: an introduction*. New York: McGraw-Hill, 2002.

<sup>24</sup>Bazin, A. *What is Cinema?II*. Berkeley: University of California Press, 1967-1972. 48.

<sup>25</sup>Het verzet van Italiaanse critici tegen het canoniseren van het neorealistische fenomeen kreeg vorm in het manifest dat werd opgesteld op de Pesaro conferentie van 1974, waar geen consensus werd bereikt over een eenduidige definitie van neorealistische film. (Zie: Ricciardi, A. “The Italian Redemption of Cinema: Neorealism from Bazin to Godard.” *Romanic Review* 97 (2006): 484.)

<sup>26</sup>Tussen de melodramatische en extravagante films van de Italiaanse geluidsloze film, verschenen in de periode van 1914/1916 ook films met een realistische inslag waaronder een verfilming van het boek *Cavalleria rusticana* door Ubaldo Maria Del Colle. Deze films waren geïnspireerd door het naturalisme van de Zuid-Italiaanse traditie in de literatuur van Giovanni Verga en Luigi Capuana. Als voorbeeld van films met een realistische inslag uit de fascistische periode wordt o.a. *Sole* (1928) van Alessandro Blasetti genoemd. (Zie: Marcus, M. *Italian Film in the Light of Neorealism*. New Jersey: Princeton University Press, 1986.)

film springt het filmpubliek in gedachten over de gaten tussen oorzaak en gevolg en wordt er toch een eenduidig verhaal gevormd.<sup>27</sup>

Weer een ander voorbeeld van hoe realisme tot uiting komt in het narratief kan gevonden worden in *Ladri di biciclette* (1948) van Vittorio De Sica. Het verhaal centreert zich om een op het eerste zicht onbelangrijk incident in het dagelijkse leven van een arbeider Ricci: hij besteedt een hele dag aan het zoeken naar zijn gestolen fiets in de straten van Rome. Ook al betekent voor de man het niet hebben van een fiets het verliezen van zijn baan, lijkt het een gebeurtenis van weinig dramatische waarde. Toevalligheden lijken hier de drijfveer te zijn voor het narratief. Zo zien Ricci en zijn zoontje Bruno heel toevallig de fietsendief bij het huis van een helderziende die ze bezoeken. In *Ladri di biciclette* besluit Ricci aan het einde van de dag uit wanhoop zelf een fiets te stelen. Het resultaat is dat hij even arm is als aan het begin van de dag, maar dat hij moet leven met de schaamte zich te hebben verlaagd tot het niveau van de echte dief. De film eindigt dan ook met een shot waarin Ricci en Bruno de menigte inlopen zonder fiets. Het is een open einde, want hoe zal het aflopen met de familie nu Ricci geen fiets en werk meer heeft?

Deze haast nonchalante manier van omspringen met het plot komt dus ook tot uiting in het einde van veel neorealistische films. Aan het einde van *Germania anno zero* (1947) van Roberto Rossellini, springt Edmund zijn dood tegemoet. Een duidelijk einde van de film. In de aanloop naar de zelfmoord, toont Rossellini veertien minuten lang hoe Edmund door de straten van Berlijn dwaalt. In deze veertien minuten vinden zich geen ontwikkelingen plaats dan willekeurige straatscènes, die tegelijkertijd de door oorlog verwoestte stad Berlijn tonen. Neorealistische films verstoren zo het contrast tussen belangrijke en niet belangrijke gebeurtenissen voor het plot. Het zorgt ervoor dat de kijker meer moet werken om het plot te volgen, maar ook dat deze meer aandacht krijgt voor de op het eerste oog irrelevante zaken van het alledaagse leven.<sup>28</sup>

---

<sup>27</sup>Bazin, A. *What is Cinema?II*. Berkeley: University of California Press, 1967-1972. 35.

<sup>28</sup>Bordwell, D. en Thompson, K. *Film History: an introduction*. New York: McGraw-Hill, 2002.

Gevoed door antifascistische gevoelens ontstond in Italië een filmbeweging met aandacht voor sociaal realisme en historische actualiteit. Filmen op locatie zonder de inzet van kunstmatig licht, het gebruik van amateurs als acteurs en een filmesthetiek die een evolutie was van de *mise-en-scène*, *deep-focus* en *plan-séquence* technieken van Orson Welles en Jean Renoir. Vanuit deze principes evolueerde een filmbeweging die de ontologische eenheid van de realiteit die gefilmd werd respecteerde.<sup>29</sup> Volgens André Bazin was Italië het land waar het medium het best begrepen werd.<sup>30</sup> Bazin schrijft de films zelfs de rol toe van het onthullen van de ware roeping van het medium film, namelijk de ontsluiting van de fragmentarische en discontinue natuur van realiteit.<sup>31</sup> Siegfried Kracauer prijst het open narratief van neorealistische films dat ruimte biedt aan toevallige ontmoetingen, ten opzichte van de gesloten vorm van de klassieke film.<sup>32</sup> Kracauer betoogt hoe ruimte geboden wordt aan de straat als belangrijkste locatie van waaruit de film geopend wordt voor incidentele gebeurtenissen. Hij ziet de realistische locatie als de filmische ruimte per uitstek, in tegenstelling tot de controleerbare ruimte van de filmstudio of het theater.<sup>33</sup>

In de introductie van *Italian Film in the Light of Neorealism* ontleedt Millicent Marcus de term *neorealisme*. Ze concludeert dat in de geschiedenis van stijl, realisme altijd gedefinieerd wordt in oppositie tegen iets anders. In film wordt realisme afgezet tegen expressionisme en illusie. Dit wordt bevestigd door André Bazin in het argument dat hij uiteenzet tijdens de bespreking van *Ladri di biciclette*. Hij heeft het over de esthetische impasse waartoe het neorealisme heeft geleid. De intelligente reactie tegen de wereldwijde technische esthetiek werd volgens hem enkel en alleen vergroot door de revolutionaire waarde van het sociaal-politiek onderwerp, Italië na het fascisme. Bazin vraagt zich af wat er overblijft van het neorealisme nadat de nieuwheid en technische grofheid hun verrassingseffect hebben verloren. Vanuit een esthetisch pessimisme concludeert hij dat er in de kunst alleen plaats is voor realisme als reactie en niet als waarheid.<sup>34 35</sup>

---

<sup>29</sup>Bondanella, P.E. *Italian Cinema from Neorealism to the Present*. New York: Continuum, 1996. 31-32.

<sup>30</sup>Bazin, A. *What is Cinema?II*. Berkeley: University of California Press, 1967-1972. 17.

<sup>31</sup>Ricciardi, A. "The Italian Redemption of Cinema: Neorealism from Bazin to Godard." *Romanic Review* 97 (2006): 485.

<sup>32</sup>Kracauer, S. *Theory of Film: the Redemption of Physical Reality*. London: Oxford University Press, 1976. 254.

<sup>33</sup>Ibidem.

<sup>34</sup>Bazin, A. *What is Cinema?II*. Berkeley: University of California Press, 1967-1972. 48.

Millicent Marcus bespreekt in haar boeken de invloed die het neorealisme heeft gehad op de ontwikkeling van de Italiaanse film. Ze behandelt films van Rossellini en Visconti als model waartegen ze Italiaanse films uit de jaren '80 en '90 kan analyseren en bepleit dat individuele films uit die periode, elementen bevatten die de neorealistische traditie binnen de Italiaanse film voortzetten.<sup>36</sup> Interessant is ook het werk van Sitney P. Adams die bepleit dat oplevingen in de Italiaanse cinema veelal samenvielen met crisisperiodes in Italië.<sup>37</sup> Met de sociaal-politieke ontwikkelingen in het huidige Italië onder leiding van mediamagnaat Berlusconi, lijkt een precedent geschept te worden voor een realistische filmstijl met de revolutionaire kracht die het neorealisme kenmerkte. In het interview met *Gomorra* regisseur Matteo Garrone, blijkt al dat critici zijn filmstijl omschrijven als een 'nieuw neorealisme'.<sup>38</sup> In de volgende hoofdstukken zal blijken welke filmische middelen Garrone hanteert in de representatie van de werkelijkheid in Napels.

---

<sup>35</sup> Marcus benadrukt dan ook dat voor onder andere Kracauer en Bazin niet zozeer de accuraatheid in de nabootsing van realiteit de belangrijkste overweging is, maar in welke relatie realisme staat ten opzichte van andere filmstijlen. De accuraatheid in de representatie van de werkelijkheid in de neorealistische film is beperkt. André Bazin realiseert zich dat in zijn opmerking dat het opnemen van het geluid in de studio, het realistische effect verhoogt doordat de camera nu vrij kan bewegen in de ruimte. Daartegenover staat echter het verlies van realisme in de werkelijke registratie van geluid. Ook Siegfried Kracauer is zich hiervan bewust in zijn opmerking dat realiteit ook in fotografie verstoort wordt onder ander in de omslag van een driedimensionale ruimte naar een tweedimensionaal vlak. (Zie: Bazin, A. *What is Cinema? II*. Berkeley: University of California Press, 1967-1972. 28-29. en Kracauer, S. *Theory of Film: the Redemption of Physical Reality*. London: Oxford University Press, 1976. 15.)

<sup>36</sup> Marcus, M. *After Fellini: National Cinema in the Postmodern Age*. London: Johns Hopkins University Press, 2002.

<sup>37</sup> Adams, S.P. *Vital Crises in Italian Cinema: Iconography, Stylistics, Politics*. Austin: University of Texas Press, 1995.

<sup>38</sup> Porton, R. "Inside The System." *Cineaste* 34 (2009): 16.

## Hoofdstuk 2. Gomorra.

### 2.1. Narratief

#### A. De episodische structuur van *Gomorra*

Eerder is besproken hoe Roberto Rossellini in *Paisà* (1946) middels zes episodes het verhaal vertelt van de Geallieerde invasie van Italië door de Amerikanen. *L'oro di Napoli* (1954) van Vittorio de Sica toont het leven in Napels middels zes episodes. In beide films zijn de zes verschillende verhalen geconstrueerd als aparte minifilms, iedere film met zijn eigen genre, visuele stijl en soundtrack. Rossellini houdt de episodes tegen hetzelfde historische raamwerk, waar eenheid door de Sica wordt gevormd door de gemeenschappelijke locatie Napels.

*Gomorra* bestaat uit vijf verschillende episodes of verhalen. De film begint met de in de inleiding besproken openingssequentie waarin een aantal ogenschijnlijk bevriende *cammoristi*, elkaar begint te vermoorden. Het is de aanzet tot een bendeoorlog die voor sommige episodes een gevolg lijkt te hebben, maar hiermee nooit expliciet mee in verband wordt gebracht. De vijf episodes representeren ieder het dagelijkse leven in de door camorra beheerste wijken van Napels. De verschillende karakters hebben allen het doel te overleven in Het Systeem, of dat nu gaat middels het tegenwerken van of meewerken met de camorra. Een van de verhaallijnen betreft een 13-jarige jongen die zich probeert op te werken binnen het Systeem, een andere laat weer zien hoe twee ruige pubers erop los leven en betoverd door de macht van wapens regels van de camorra in de wind slaan. Een derde plot gaat over een gladder zakenman en zijn jonge protegé die handelen in chemisch afval. Een ander verhaal richt zich op een oudere accountant die loon uitbetaalt aan familieleden van de *camorristi*. Tot slot komt het leven van een rustige, talentvolle kleermaker aan bod, die geld verdient voor de camorra door *haute couture* kleding na te maken in reusachtige *sweatshops*. De vijf episodes zijn geschreven door vijf verschillende scenaristen waaronder de schrijver van het boek Roberto Saviano.<sup>39</sup>

In plaats van vijf minifilms zijn scènes van de verschillende episodes in *Gomorra* door elkaar heen gemonteerd. De verschillende verhalen komen echter nooit samen in een

---

<sup>39</sup>Ook de episodes van de film *Paisà* werden geschreven door verschillende scenaristen. Bazin merkt hierover op dat een dergelijke samenwerking niet serieus genomen moet worden. In het geval van *Paisà* betekende het namelijk een politieke verzekering. Het team van scenaristen was keurig verdeeld onder Christen Democraten en Communisten. Bazin erkent zo de politieke achtergrond van het neorealisme dat hij vooral benaderde als een sociale filmuiting. Ik ben niet zover gegaan de politieke achtergrond te onderzoeken van de scenaristen uit *Gomorra*. (Zie: Bazin, A. *What is Cinema?II*. Berkeley: University of California Press, 1967-1972. 21-22.)

overkoepelend plot. Het raamwerk lijkt te worden gevormd door wederom de stad Napels, maar de werkelijke factor die homogeniteit vormt op de achtergrond is Het Systeem, het criminele netwerk van de camorra. Alle verhalen focussen zich op mensen die zich in de lagere klasse van de Napolitaanse samenleving bevinden. Allemaal proberen ze te overleven te midden van criminaliteit en onderdrukking van het overheersende systeem, de Napolitaanse maffia.

In bijlage 1 is te zien is hoe de vijf verschillende episodes zijn opgedeeld in verschillende fragmenten en zijn verweven tot één geheel. Wanneer iedere episode een letter uit het alfabet krijgt toebedeeld dan zie je hoe de verhalen over de jonge Totò<sup>40</sup> en geldloper Don Ciro worden opgedeeld in zeven sequenties. De rest van de verhalen krijgen ieders vier sequenties toebedeeld. De verschillende episodes volgen elkaar op zonder een vast patroon. Hoewel de verweving van de eerste scènes uit de episodes rond Don Ciro en Totò een indicatie lijken te geven voor een vast patroon en een mogelijk samenkomen van de twee verhalen in een overkoepelend plot.

Na de openingssequentie en de titel worden we geïntroduceerd met het verhaal van geldloper Don Ciro. We maken kennis met zijn dagelijkse werkzaamheden waarin hij salaris uitbetaalt aan families die trouw zijn aan de clan voor wie hij werkt. We zien hoe hij geld krijgt overgedragen van een man die gehaast en op zijn hoede is. Deze scène wordt direct gevolgd door de introductie van Totò, een jongen die boodschappen rondbrengt voor zijn moeder vanuit een klein provisorisch winkeltje. Op weg naar de klanten van zijn moeder, wordt Totò geconfronteerd met de grote jongens uit de buurt die allemaal werken voor de camorra. Van deze scène wordt gesneden naar Don Ciro die door een zelfde buurt loopt om zijn werkbezoeken aan huis af te handelen. Zijn positie tussen de clan leiders en familieleden zorgt ervoor dat de mensen bij hem klagen over beslissingen van hogerop. Financiële en andere klachten lijken hem koud te laten. Deze scène wordt gevolgd door Totò die nog steeds boodschappen bezorgt en bij het huis aankomt van buurtbewoonster Maria. Met haar heeft Totò een goede relatie, hij is gek op de aap die ze in een kooi houdt en het kleingeld dat ze hem geeft. Een volgend shot laat zien hoe Totò met vriendjes in een zwembad speelt. Ze storen zich niet aan de mannen die met pistolen op zak over de daken lopen om alle bewegingen in de wijk waar te nemen.

---

<sup>40</sup>De naam Totò is in Napels onlosmakelijk verbonden met de komiek en film en tv persoonlijkheid Antonio de Curtis, artiestennaam Totò. Evenals de Totò uit *Gomorra* groeide de Curtis op in een arme wijk van Napels, in zijn geval *Rione Sanità*. In de episodefilm *L'oro di Napoli* (1954) speelt hij het personage Don Saverio Petrillo.



De verweving van de scènes van deze twee episodes creëert verwachtingen bij de kijker over de ontwikkeling van de film. Naast Totò blijkt namelijk ook Don Ciro een band te hebben met Maria. De gelijkenis in locatie wordt bevestigd en de vermoedens dat de twee verhalen zullen vormen tot één plot vergroot. Voor de plot verder tot ontwikkeling komt worden de andere episodes geïntroduceerd. We ontmoeten nu Marco en Ciro die in een verlaten villa zichzelf voordoen als karakters uit de gangsterfilm *Scarface*, en net als het personage uit de film het willen op nemen tegen de gevestigde clan.<sup>41</sup> Marco en Ciro overvallen een groep Afrikaanse dealers en gebruikers die gelieerd blijken aan een van de camorra clans. De jongens worden op het matje geroepen door de lokale baas. Hij tikt ze op hun vingers om zich niet te misdragen in zijn buurt. Niet onder de indruk van de gezette, slordig uitziende man, maken de twee die avond wilde plannen om de macht in de buurt over te nemen. De introductie van een andere episode toont hoe de ambitieuze Roberto in de leer gaat bij de gladde zakenman Franco, die hem leert geschikte plekken te vinden om chemisch afval te dumpen. Als laatste leren we kleermaker Pasquale kennen, die met zijn baas een contract in de wacht sleept om een collectie designer kleding na te maken. Pasquale is zo goed in zijn werk dat hij wordt benadert door rivaliserende Chinezen, om zonder medeweten van de clans, voor hun te werken.

### **2.1.B Narratieve ontwikkeling.**

De verschillende episodes ontwikkelen zich volgens het klassieke Hollywood narratief. De actie ontstaat vanuit de individuele karakters, maar wordt ook gevoed door toevallige gebeurtenissen uit de omgeving van deze personen. Het doel van de karakters is te overleven in de door de camorra beheerste Napels. In hun drang te overleven gebeuren er zaken die verandering brengen in de uitgangpositie of *state of equilibrium*.<sup>42</sup> We hebben gezien hoe de eerste twee episodes door elkaar gesneden worden en de rest ieders één introducerende sequentie toebedeeld kregen. Als kijker creëer je in je hoofd een verwachting voor de

---

<sup>41</sup>De lege villa in de film relateert aan een anekdote uit Roberto Saviano's boek. Hierin bezoekt hij de leegstaande in beslag genomen villa van clan baas Walter Schiavone. Saviano vertelt hoe Schiavone zo onder de indruk was van de film *Scarface* dat hij zich identificeerde met het personage Tony Montana, gespeeld door Al Pacino. Hij had dan ook aan zijn architect gevraagd een villa te bouwen die identiek was aan die van Tony Montana. De anekdote onderbouwt het argument van Saviano dat het niet film is dat wordt beïnvloedt door realiteit, maar dat de realiteit wordt beïnvloedt door film.

<sup>42</sup>Buckland, W. en Elsaesser, T. *Studying Contemporary American Film: a Guide to Movie Analysis*. London: Arnold, 2002. 39.

ontwikkeling van het narratief vanuit ervaringen met gelijksoortige films. We zijn bekend geraakt met films waarin gespeeld wordt met verschillende verhaallijnen die uiteindelijk door slim bedachte plot ontwikkelingen samenkomen.

Volgens de structuur van het klassieke Hollywood narratief, vindt er nu in iedere episode een gebeurtenis plaats die een *disequilibrium* of *change of knowledge* veroorzaakt.<sup>43</sup> Wanneer enkele clanleden tijdens een politieactie worden opgepakt, vindt Totò toevallig een achtergelaten pistool en drugs. Hij ziet hierin zijn kans zich aan te sluiten bij de clan, door de gevonden voorwerpen terug te brengen. Hij ondergaat een keiharde ontgroening en komt onder de hoede van de clan. Don Ciro merkt dat de spanningen in het appartementencomplex oplopen als gevolg van bendeoorlogen. Veel mensen worden onder intimidatie en geweld gedwongen te verhuizen. Maria uit bij hem haar angst over het overlopen van haar zoon. Even later wordt Don Ciro door overgelopen clanleden met de dood bedreigd. Marco en Ciro zijn door de lokale clanleiders gewaarschuwd. Niet onder de indruk besluiten de jongens wapens te stelen uit een opslagplaats van de clan. Stagiair Roberto reist met zijn baas rond om contracten af te sluiten met bedrijven. In Venetië wordt hij getroffen door de schoonheid van een Italië dat hij niet kende. Kleermaker Pasquale besluit om in het geheim te werken voor de Chinezen, die hem grof geld betalen.

Het klassieke Hollywood narratief kent een oorzaak en gevolg ketting waarbij wordt gestreefd naar een verhaal dat zo duidelijk en volledig als mogelijk is. In *Gomorra* is de ontwikkeling van de verschillende verhalen echter fragmentarisch. Een complexe ontwikkeling van oorzaken en gevolg wordt gereduceerd tot enkele korte fragmenten. Zo wordt de kijker niet duidelijk gemaakt hoe in het verhaal van Don Ciro, de verhoudingen tussen de verschillende clans is. Terwijl Don Ciro zijn ronde doet zien we met hem hoe mensen verhuizen terwijl ze worden toegeschreeuwd door anderen. Wat de precieze rede hierachter is wordt niet duidelijk. Er ontstaan dus grote gaten in het verhaal die niet duidelijk worden gemaakt aan het filmpubliek en slechts bekend zijn voor de karakters in het verhaal. Meegevoerd door de film springt het filmpubliek in gedachten over de gaten tussen oorzaak en gevolg en wordt er toch een eenduidig verhaal gevormd.<sup>44</sup> *Gomorra* toont de kijker een wereld waar hij niks van af weet, maar in plaats van de kijker bij de hand te nemen moet deze zijn eigen weg vinden. De film relateert zo aan de werkelijkheid waarin je in een nieuwe omgeving zelf bepaalde verhoudingen moet zien te ontdekken.

---

<sup>43</sup>Bordwell, D. en Thompson, K. *Film Art: An Introduction*. New York: McGraw Hill, 2001. 68.

<sup>44</sup>Bazin, A. *What is Cinema?II*. Berkeley: University of California Press, 1967-1972. 35.

Dit effect uit zich door de *depth of story information*.<sup>45</sup> De Hollywood film kent veelal een objectief narratief, waarbij de kijker informatie krijgt door wat karakters zeggen en doen, hun externe gedrag. Het narratief in *Gomorra* neigt meer naar *perceptual subjectivity*. De kijker ervaart de gebeurtenissen haast door de ogen van de karakters. De camera staat steeds dicht op de personages en registreert wat deze zien en doen door de focus steeds te verschuiven van het gezicht naar de actie en weer terug. Een enkele keer wordt door *point-of-view* shots een sterkere subjectiviteit ten aanzien van de karakters verkregen. Een voorbeeld hiervan is de scène waarin Totò zijn ontgroening ondergaat. Allereerst zien we hoe onder een verlaten viaduct het ontgroeningproces in zijn werk gaat. Jongens trekken een versleten kogelvrij vest aan waarna ze van dichtbij beschoten worden door een man. Totò zit met andere jongens gespannen te wachten op zijn beurt. Wanneer het zover is zien we vanuit een *point-of-view* shot de man op ons afkomen met het kogelvrije vest. Totò vangt de kogel op en is vanaf dat moment lid van de clan. De subjectiviteit in het verkrijgen van informatie gaat echter nooit zover dat we achter de gedachten van de personages komen.

De plots ontwikkelen zich vanuit informatie die de personages uit de verschillende episodes tot zich krijgen. Doordat de kijker niet meer informatie krijgt dan de protagonisten concentreert het plot zich op de ervaring van realiteit van deze karakters. Een narratief dat beperkt is tot wat de protagonist hoort en ziet, creëert een nieuwsgierigheid bij de kijker en zorgt voor een groter verrassingseffect wanneer er onverwachte gebeurtenissen plaatsvinden. Deze narratieve opvatting staat meer open voor de alledaagse onverwachte ontwikkelingen die ontstaan vanuit de *flow of life*. Zo zien we hoe Totò voor de spiegel zijn wenkbrauwen staat te epileren wanneer hij plots opschrikt van lawaai van buiten. Hij ziet daar hoe de politie enkele *camorristi* opjaagt en arresteert. Toevallig zit Totò hoe een van de jongens zijn wapen en drugs weggooit om van bewijsmateriaal af te komen. De toevalligheid die het narratief voorstuwde zagen we ook terug bij het neorealisme.

Na de verstoring van de uitgangspositie komt in het narratieve model de erkenning van de verstoring, de verschillende plots komen tot een hoogtepunt. Roberto en zijn compagnon hebben contracten gesloten met grote bedrijven, het storten kan beginnen. Een ongeluk met een chemische stof zorgt ervoor dat enkele arbeiders werk weigeren. De baas van Roberto trommelt kinderen op om het afval als nog op de plaats van bestemming te krijgen. Roberto begint zich de gevolgen van zijn werk te realiseren. Don Ciro vindt zichzelf in een meer en meer dreigende situatie. Hij durft niet meer op pad te gaan zonder kogelvrij vest. Hij besluit

---

<sup>45</sup>Bordwell, D. and Thompson, K. *Film Art: An Introduction*. New York: McGraw Hill, 2001. 73.

om een gesprek aan te gaan met zijn baas. Marco en Ciro hebben wapens gestolen van de clan en dat blijkt de druppel te zijn voor de clanleiders. Bij een vergadering wordt besloten dat het beste is de jongens te vermoorden. Totò voert klusjes uit voor de lokale drugdealers en hij geniet ervan bij de grote jongens te horen. Kleding en aandacht van meisjes verblindt de jongen van de dreigende situatie waarin hij zich bevindt. Bij het rondbrengen van boodschappen merkt hij op dat Maria zich moet schuil houden.

De sequentie waarin de episode over kleermaker Pasquale tot een hoogtepunt komt, is een uitzondering op de eerder besproken *depth of story information* in *Gomorra*. Pasquale's besluit met de Chinezen in zee te gaan blijkt niet goed uit te lopen. Zijn oude baas wordt ingefluisterd dat Pasquale zich met de concurrerende Chinezen inlaat. Zo komt er een scène waarin Pasquale nietsvermoedend met zijn Chinese werkgevers, terugrijdt na een nacht werk. Plots wordt de auto beschoten en raakt hij gewond. Als kijker leg je nu meteen verband met het eerdere gesprek van Pasquale's oude baas met zijn financier. Pas als Pasquale zijn baas in het ziekenhuis in de ogen kijkt weet hij hoe de vork in de steel zit. Iets later in het verhaal zullen we deze vorm van *depth of story information* nog een keer terugzien.

### **2.1.C. Ordeherstel.**

Causale verbanden ontwikkelen zich tot een climax waaruit meerder mogelijkheden ontstaan om tot een afsluiting van het verhaal te komen. Het klassieke Hollywood model zorgt er vaak voor dat de kijker emotioneel bevredigd wordt. De Italiaanse neorealistische film kenmerkte zich echter door het gebruik van open eindes. Waar de films verwachtingen creëerden over hoe de ketting van oorzaak en effect zou worden opgelost, werd de filmkijker overgelaten aan zijn eigen verbeelding een einde te vormen.

We belanden nu aan het einde van *Gomorra* waarin iedere episode een laatste sequentie krijgt om het verhaal af te sluiten. Er wordt begonnen bij het verhaal van Totò. Hij is op de top van zijn geluk aan het dollen met vrienden. Hij rijdt rond op scooters en flirt met meisjes wanneer hij plots ziet hoe een van zijn vrienden wordt doodgeschoten. Zijn clan besluit om te reageren en besluiten als boodschap iemand te vermoorden die tegen hun is. Maria is daarvoor het beoogde slachtoffer. Totò dient zijn loyaliteit aan de clan te tonen door Maria naar buiten te lokken. Ze wordt door zijn toedoen geëxecuteerd.

Don Ciro ziet van een afstand hoe politie buurtbewoners op een afstand houdt van het vermoorde lichaam van Maria. Het doet hem besluiten over te lopen naar de rivaliserende clan. Bij een volgende afspraak met zijn oude baas, slaat de andere clan toe. Don Ciro kan

tussen de dode lichamen van zijn oude collega's de wijk ontvluchten. Afvalverwerker Roberto ziet hoe zijn mentor arme mensen op het platte land afperst. Het doet hem besluiten de vuile praktijken de rug toe te keren. In een rechtstreekse discussie met zijn mentor legt hij zijn besluit uit om vervolgens weg te lopen. De aanslag op Pasquale heeft er ook voor gezorgd dat hij zijn baan als kleermaker gedag heeft gezegd. Dit komen we te weten wanneer hij een bezoek brengt aan een wegrestaurant. Hij ziet er op een tv hoe in lyrische bewoordingen wordt gesproken over de jurk die actrice Scarlett Johansson draagt bij de uitreiking van de Oscars. Pasquale herkent zijn eigen werk. Verbouwereerd stapt hij in zijn vrachtwagen.

De centrale personages in de film lijken niet de kans te krijgen het verstoorde evenwicht te repareren en toch ontstaat er een nieuw *statement of equilibrium*.<sup>46</sup> Niet de eenzame held overwint, maar de corrupte stad. De afsluiting van deze plots lijken je als kijker teleur te stellen. In de loop van de film zie je hoe de verschillende personages worstelen om te overleven in de wereld van de camorra. Het is David tegen Goliath. Geconditioneerd door Hollywood conventies rond de eenzame held die het onoverwinnelijk geachte overwint, ga je uit van een goede afloop. Totò is gezwicht voor de verlokkingen van de camorra, maar zijn onschuldige jongensgezicht is toch niet in staat Maria de dood in te lokken? Niets is minder waar. Don Ciro's handelen wordt niet gedreven door moed maar door angst. Ternauwernood weet hij zijn eigen leven te redden. Pasquale probeert tegen de regels van de camorra in geld voor zijn gezin te verdienen, maar eindigt als vrachtwagenchauffeur. Roberto keert de handel in chemisch afval de rug toe, maar het volstorten van het Italiaanse landschap met gif zal niet ophouden door zijn beslissing.

Dan is er nog één episode waarvan het einde nog open is. De twee opstandige pubers die geïnspireerd door de Hollywood gangsters, menen dat de wereld van hun is en het opnemen tegen de camorra in de wijk Casal di Principe. De jongens gaan in op het aanbod van een man om iemand te vermoorden voor veel geld. Op een motor volgen ze hun doelwit naar een afgelegen duingebied. Je weet als kijker dat ze in de duinen in de val gelokt zullen worden. Dit is het tweede voorbeeld waarin de film de puur subjectieve structuur van het narratief verlaat en de kijker meer informatie geeft dan in dit geval Marco en Ciro. De man die ze het voorstel heeft gedaan zat ook aan de tafel waar het besluit werd genomen de jongens te vermoorden. Met de informatie dat in de andere episodes steeds Het Systeem de protagonisten heeft overwonnen, lijkt het er somber uit te zien voor de jongens. De jongens stappen op een motor en achtervolgen hun doelwit. De achtervolging is zeker niet spectaculair

---

<sup>46</sup>Buckland, W. en Elsaesser, T. *Studying Contemporary American Film: a Guide to Movie Analysis*. London: Arnold, 2002. 39.

en duurt maar voort. Dit zorgt ervoor dat het bij de filmkijker gaat knagen. Zou de bravoure van Marco en Ciro misschien toch beloond worden? Zouden zij het zijn die onder de macht van de camorra weten uit te komen? Op het strand aangekomen lijkt er een moment van aarzeling te zijn bij de jongens. Het is alsof ze zich realiseren dat ze niet in een film leven en in de echte wereld een goed einde niet zo vanzelfsprekend is. Ze sluipen het strand op, er klinken schoten en de jongens vallen dood neer.

De meeste Hollywood films kennen een narratief waarin het plot tot sluiting komt. Op dit punt wijkt het narratief van *Gomorra* duidelijk af. De verschillende episodes komen allen redelijk abrupt tot een einde terwijl het probleem waar de hoofdpersonen mee te maken kregen, niet overwonnen is. Het is niet de eenzame held die overwint maar de corrupte stad. De verhalen die ontstaan zijn uit de *flow of life* in de corrupte stad Napels, verdwijnen er ook weer in. Het leven gaat door, de onderklasse van Napels blijft worstelen onder het juk van de camorra.

Door de overheersing van Hollywood zijn we als kijker geconditioneerd door films waarin het narratief de kijker bij de hand neemt. *Gomorra* toont de kijker een wereld waar hij niks van af weet, maar in plaats van de kijker bij de hand te nemen deze zijn eigen weg laat vinden. Eerst krijg de kijker een openingssequentie te zien die vervolgens geen verdere uitwerking kent in de rest van de film. Vervolgens tracht de kijker verbanden te leggen tussen scènes van verschillende episodes die door elkaar gesneden zijn. Het enige verband dat uiteindelijk ontdekt wordt is dat in dit narratief de held niet overwint. Door de film heen is het de kijker die hard moet werken om grip te krijgen op het narratief. Verwend door Hollywood films waarin de held wint, verwacht de kijker beloond te worden met een goed einde. Zelfs wanneer vier van de vijf episodes niet goed eindigen blijft de drang naar een goed einde bestaan. Er wordt echter naar een tragisch dieptepunt gewerkt wanneer in de laatste episode de jongens een roemloze dood tegemoet gaan. Het betekent een ontvucherend einde waarin de kijker zich moet verzoenen met de realiteit van het leven van de 21<sup>e</sup> eeuw. Machtsbehoud van de hoge klasse, gevormd door een corrupte regering en het criminele systeem dat het gedoogt, blijft in stand ten koste van het individu.

Het belang van het open einde voor de episodefilm heeft alles te maken met de gedachte dat de verhalen in totaliteit relateren aan de *flow of life*. In zijn behandeling van het neorealisme bespreekt Siegfried Kracauer hoe de episodische structuur in Roberto Rossellini's *Paisà* (1946) en Vittorio de Sica's *L'oro di Napoli* (1954) zich concentreren op

de reflectie van het werkelijke fysieke bestaan.<sup>47</sup> Deze episodefilms neigen ernaar haar verhalen te presenteren als typisch aan de wereld om ons heen. De term episode film wordt toegepast op de verhalen die de eigenschap hebben te ontstaan vanuit en te verdwijnen in de *flow of life*, geregistreerd door de camera. Dit soort films lijken te steunen op het leven dat zich voor de camera afspeelt en blijven zo trouw aan de roeping van het medium, het ontluiken van de fysieke realiteit.

André Bazin bespreekt de episodefilm *Paisà* als een voorbeeld van hoe realistische filmmakers zich onderscheiden middels esthetische geheimen.<sup>48</sup> Hij beschrijft hoe het narratief van de episodische film niet de nadruk legt op het 'shot' maar op 'feiten' als dragers van een abstracte visie op realiteit. De verschillende episodes tonen fragmenten of feiten van realiteit. Deze fragmenten van concrete realiteit lijken vol van tegenstellingen en krijgen pas een betekenis nadat de gedachten van de kijker er relaties tussen trekt. Het narratief is daardoor eerder biologisch dan dramatisch en ontwikkelt zich op die manier met dezelfde veelzijdigheid van het echte leven.<sup>49</sup>

---

<sup>47</sup>Kracauer, S. *Theory of Film: the Redemption of Physical Reality*. London: Oxford University Press, 1976. 251-252.

<sup>48</sup>Bazin, A. *What is Cinema?II*. Berkeley: University of California Press, 1967-1972. 30-38.

<sup>49</sup>Ibidem.

## 2.2 Mise-en-scène.

### 2.2.A. Setting: Vedi Napoli e poi muori!

De titel *Gomorra* is geen Napolitaans dialect voor Camorra, maar een directe verwijzing naar de steden Sodom en Gomorra uit het Oude Testament. In Genesis staat geschreven hoe de twee steden worden verwoest wanneer God een regen van vuur en zwavel laat neerdalen op de moreel verdorven inwoners.<sup>50</sup> Napels hoofdstad van de regio Campania, is het equivalent van de Bijbelse stad Gomorra. De settings waarin de vijf episodes van de film ontstaan, tonen een gebied dat aan zijn lot lijkt over gelaten door moederland Italië en waar de camorra vrij spel heeft. De film is op locatie in Napels geschoten, het toeristische plaatje van de stad ontbreekt echter in de film.<sup>51</sup> De verschillende episodes zijn geschoten in settings die gelegen zijn in gebieden die de gemiddelde toerist niet te zien krijgt.

De betonnen jungles van de vervallen wijken *Scampia* en *Secondigliano* gelegen in het noordelijke deel van Napels, vormen het decor voor de verhalen van Don Ciro en Totò. De gemeente *Casal di Prinicpe*, gelegen noordelijk langs de kust van Napels, is de plaats waar we Marco en Ciro terugzien. Qua uiterlijk kenmerken de wijken zich door in de jaren zestig gebouwde vervallen appartementencomplexen die uitpuilen van de arme gezinnen. De betonnen muren van de woningen zijn voorzien van graffiti, zijn aangetast door onkruid en staan blank door lekkages. Kinderen groeien er op tussen het geweld van de clans. De straten fungeren als marktplaats voor de verhandeling van drugs. Het is een levendig gebied waar de wachters van de clans, de *pali*, iedere beweging van de dealers, *pushers*, klanten, politieagenten en *carabinieri*<sup>52</sup> in de gaten houden.

Gesitueerd in één van deze woonwijken is het provisorische winkeltje van Totò's moeder. De kleine ruimte waar Totò boodschappen inpakt onder toezicht van zijn moeder, lijkt amper plaats te bieden aan de camera. Er is duidelijk geen gebruik gemaakt van het

---

<sup>50</sup>Abraham's neef Lot en zijn gezin zijn de enige rechtvaardigen die de stad mogen verlaten mits ze niet omkijken bij hun vertrek. De vrouw van Lot kijkt wel om en verandert direct in een zoutpilaar.

<sup>51</sup>Logisch zou zijn de locatie Napels te introduceren met een overzichtshot vanaf het historische centrum richting de Golf van Napels. Over het water is dan de vulkaan Vesuvius te zien, met aan haar voet de ruïnes van Pompeï en Herculaneum. Het is dit beeld van Napels dat Goethe de uitspraak ontlokte dat een mens die Napels gezien heeft nooit meer treurig kan zijn.

<sup>52</sup>In Italië kent men meerdere politiediensten waarvan de takenpakketten elkaar overlappen. Zo gaan de *carabinieri* en de *polizia* beiden achter boeven aan. De *carabinieri* is de oudste organisatie en is in iedere gemeente te vinden. De politie is vooral vertegenwoordigd in de steden. Het feit dat voor veel dezelfde taken twee organisaties zijn, stamt uit het verleden. De *carabinieri* was gelieerd aan de vroegere koning, Mussolini steunde op de *polizia*.



*three-point lighting* systeem.<sup>53</sup> Als een van de twee karakters te dicht bij de camera komt, valt de schaduw ervan op hun lichaam. Het zorgt voor het effect waarbij het lijkt alsof je als kijker aanwezig bent in de ruimte. Terwijl je de situatie gadeslaat sta je toevallig in het invallende licht. Wanneer Totò de ruimte uitloopt kijkt de camera hem na. De nieuwsgierigheid van de kijker naar de situatie buiten wordt beantwoord. Alsof je besluit alsnog mee te gaan, volgt de camera Totò tijdens zijn ronde door de wijk. We verplaatsen ons met Totò door de onoverzichtelijk ogende wirwar van trappen en galerijen. Waar Totò zelfverzekerd voorop loopt, vult het kader van de kijker zich met de setting van een onbekende wereld. We komen verschillende buurtbewoners tegen die Totò amper lijken op te merken. Totò is een vertrouwd element in dit gebied waar alles gericht is op de handel in drugs. Opgeschoten jongens lopen druk gebarend door de wijk, scooters rijden af en aan om aan de vraag van de in hippe stadsauto's rijdende consument te voldoen. De setting van de betonnen jungle symboliseert de verstikkende situatie waarin Totò zich bevindt. Er lijkt geen uitweg uit de door de camorra beheerste wereld. Zijn verhaal is van geen belang in dit gebied waar duizenden andere verhalen zich afspelen. Het verhaal verschijnt en verdwijnt in de realiteit van het leven in de wijk, de *flow of life*.

Don Ciro loopt tijdens zijn ronde door dezelfde wirwar van verdiepingen en galerijen. Enig onderscheid in de exterieurs van de woningen is niet te ontdekken. De woningen zijn allemaal onderdeel van een groot 'architectonisch delirium'.<sup>54</sup> Don Ciro gaat op huisbezoek om de salarissen uit te betalen. Het biedt de kijker een kijkje in de huiskamers van de mensen in de wijk. De interieurs kenmerken zich door minimalisme in woningen waar zich vooral mannen ophouden. Meer kitscherig lijkt de setting wanneer hij vrouwelijke huishoudens betreedt. Een overeenkomst is steeds de nadrukkelijke aanwezigheid van televisie. De ontvangers van het loon lijken ook Don Ciro amper op te merken. Hun aandacht is gefixeerd op de televisie. Het lijkt wel alsof het medium het enige contact is met een wereld.<sup>55</sup>

---

<sup>53</sup>Bordwell, D. en Thompson, K. *Film Art: An Introduction*. New York: McGraw Hill, 2001. 167.

<sup>54</sup>Saviano, R. *Gomorra: een reis door het imperium van de camorra*. Amsterdam: Rothschild & Bach, 2007. 79.

<sup>55</sup>Tijdens één bezoek fixeert de camera zich op de doorleefde gezichten van twee mannen. Hun ogen schitteren haast ten opzichte van hun bruine huid. Ze zijn gehypnotiseerd door de televisie. Het lijkt of ze de personificatie zijn van John Fiske's *cultural dopes*, slachtoffers van de kapitalistische ideologie. (Zie: Fiske, J. "TV Resituating the Popular in the People." *Continuum* 1 (1988): 56.)

De Italiaanse televisiecultuur wordt omschreven als *videocrazia*. In een cultuur die overspoeld wordt door beelden, neemt de consumptie de plek in van de primaire beleving. De relatie tussen teken en het gerefereerde wordt zo verstoord waarbij een teken dat verwijst naar de werkelijkheid als werkelijkheid wordt ervaren. (Zie: Marcus, M. *After Fellini: National Cinema in the Postmodern Age*. London: Johns Hopkins University Press, 2002. 6.)

Een totaal andere setting komen we tegen in het verhaal van Roberto die in de leer gaat bij een handelaar in chemisch afval. Het eerste shot dat we te zien krijgen in deze episode is een *wide angle shot* van een verlaten tankstation, dat overgroeit is door onkruid. Roberto en zijn leraar kruipen uit twee ondergrondse containers. Vervolgens wordt gesneden naar een *high angle extreme long shot* dat de twee vangt in een verlaten steengroeve. Hier bespreken ze hoe chemisch afval het best gedumpt kan worden. De setting en *framing* keuze benadrukt de grootsheid van het verlaten landschap en de nietigheid van de mensen die het vervuilen met chemische troep.

In een van de volgende sequenties uit de episode zien we Roberto met zijn baas op zakenreis in Venetië. Een boot voert ze door de prachtige stad. Terwijl zijn baas verdiept is in een telefoongesprek wordt Roberto bevangen door de schoonheid van de stad. Hij lijkt zich te verbazen over het feit dat de mensen er in samenwerking met de natuur van het water weten te overleven. Abrupt is de verandering in setting te noemen met de scène die volgt. Daarin zien we hoe de opstandige Marco en Ciro tot aan hun enkels in de modder tussen de koeien in een oude stal, turen naar een aantal mannen die wapens opbergen. De overgang van het prachtige, rijke en kunstzinnige Venetië naar de koeienstront in de omgeving van Caserta en Napels is ontvullend.<sup>56</sup>

De ervaring van Roberto in Venetië lijkt de eerste aanzet te zijn voor een ontwikkeling in zijn denken over de werkzaamheden die hij uitvoert. Als een arm boerengezin in Toscane hun laatste grond verkoopt om er chemisch afval in te laten dumpen, betekent het de druppel voor Roberto. In een discussie legt zijn baas hem uit dat de opbrengsten van zijn werkzaamheden er mede voor gezorgd hebben dat Italië tot de Eurozone mocht toetreden.<sup>57</sup> Hier wordt een expliciete verwijzing gemaakt naar een monsterverbond tussen een corrupte

---

<sup>56</sup> De overgang van de setting van het rijke Venetië naar het arme platteland rond Napels lijkt een visuele verwijzing naar het Italiaanse probleem van het *mezzogiorno*; de kloof tussen het rijke noorden en arme zuiden. De sociaaleconomische structuur heeft in Italië een sterk geografische identiteit waarbij het zuidelijke vasteland en de eilanden sociaaleconomisch ver achterblijft bij de gebieden in de noordwestelijke driehoek Genua-Milaan-Turijn de Veneto-regio en de centraal gelegen Marken, Emilia-Romagna, Toscane en Umbrië. (Zie: Ginsborg, P. *Italy and its Discontents 1980-2001*. Londen: Penguin Books, 2003. 30-66. en Barzini, L. *The Italians*. Londen: Penguin Books, 1968. 261-277.)

<sup>57</sup> Economische tegenspoed in de jaren '80 dwong landen in Europa tot forse bezuinigingen onder de hand van onder andere Thatcher. Italië bleef echt geld spenderen, er leek een wonderbaarlijke wederopstanding plaats te vinden. Maar dat bleek gebakken lucht. In werkelijkheid werd er gespeculeerd op eigen staatsobligaties wat een gierende inflatie en een torenhoge staatsschuld tot gevolg had. Er werd dan ook raar opgekeken toen het land in 1992 het verdrag van Maastricht tekende en voldeed aan de voorwaarden van de nieuw Europese Monetaire Unie (EMU). (Zie: Ginsborg, P. *Italy and its Discontents 1980-2001*. Londen: Penguin Books, 2003. 304)

regering<sup>58</sup> en een crimineel systeem die elkaar nodig hebben om te overleven.<sup>59</sup> Deze opoffering van het Italiaanse landschap is Roberto persoonlijke rijkdom niet waard. Hij besluit te stoppen met zijn werkzaamheden en loopt weg het Italiaanse landschap in.

Siegfried Kracauer betoogt dat de episode film een sterke affiniteit heeft met plaatsen waar het kortstondige incidentele leven zich het meest manifesteert, de straat.<sup>60</sup> De straat is de plek waar neorealistische films als *Roma, città aperta* (1945) van Rossellini, *Ladri di biciclette* (1948) van De Sica en *La Strada* (1954) van Fellini in ondergedompeld zijn en waaruit hun verhalen zijn ontstaan. De verschillende episodes uit *Gomorra* zijn gefilmd op locatie in de regio Campania, de betonnen gettowijken van Napels en het platteland rond Caserta. Het is hier waar vanuit de *flow of life* de vijf verhalen ontstaan en verdwijnen. De verschillende settings tonen een land dat is aangetast en kaalgeplukt door de activiteiten van de camorra, opererend onder toezicht van een cliëntelistische regering. Deze gedachte lijkt nog het meest gesymboliseerd door een overzichtshot van de wijk *Secondogliano* aan het einde van de introducerende sequenties rond Don Ciro en Totò. De betonnen appartementencomplexen doen denken aan grote termiethopen.

## 2.2.B. De acteur.

Begin januari 2009 wordt in Caserta, iets ten noorden van Napels, Giovanni Venosa opgepakt wanneer hij bij de plaatselijke winkeliers de *pizzo*, ofwel beschermingsgeld, komt innen. Het feit dat iemand voor deze praktijken wordt opgepakt in het zuiden van Italië is niet verwonderlijk, wel dat dezelfde Giovanni een clanleider speelt in *Gomorra*. Ook collega acteurs Bernardino Terracciano, oom *zio* Bernardino in de film, en Salvator Fabbricino maakten zich schuldig aan maffiapraktijken. De werkelijkheid lijkt de fictie te overstijgen.

Acteerwerk wordt over het algemeen beoordeeld op realisme. Belangrijk op te merken is dat de notie van wat als realistisch acteerwerk wordt beschouwd, is veranderd in de loop

---

<sup>58</sup>In 1992 komt bovendien de *tangentopoli*, of grootschalige corruptie van de Italiaanse politiek, naar boven tijdens het onderzoek *mani pulite*, dat 'schone handen' betekent. Onderzoeksrechter Antonio Di Pietro bracht een uitgebreid netwerk van corruptie en cliëntelisme boven tafel dat zich had verspreid binnen de Italiaanse politiek. (Zie ook: Ginsborg, P. *Italy and its Discontents 1980-2001* Londen: Penguin Books, 2003.179-213.)

<sup>59</sup>Een nog explicietere verwijzing naar dit verbond is te vinden in *Il Divo* (2008). De film handelt over het leven van oud premier Giulio Andreotti in de roerige jaren '80 en '90. Andreotti, evenals Pasquale gespeeld door Toni Servillo, wordt in deze film neergezet in een situatie waarin hij met een kus op de mond van de maffiabaas van de Corleonesi clan, Salvatore 'Toto' Riina, het verbond tussen de corrupte onder en bovenlaag bestempeld.

<sup>60</sup>Kracauer, S. *Theory of Film: the Redemption of Physical Reality*. Londen: Oxford University Press, 1976. 71-72.

van de geschiedenis van film.<sup>61</sup> De cast van de film *Gomorra* bestaat grotendeels uit amateur, wiens incidentele acteerervaring bestond uit optredens met lokale theatergezelschappen. In het eerder aangehaalde interview met *Cineaste* motiveert regisseur Matteo Garrone deze keuze:

*“While the story was not merely a replication of a reality but instead a transfiguration of reality, it was important to be careful about every detail. Since it's a movie about "the System," It was important to work with the people who have been conditioned by "the System." No one ever told me not to shoot at a certain place or to avoid depicting a certain subject. Since they had grown up in this environment, they weren't really aware that it was anything abnormal.”*<sup>62</sup>

Met het doel een zo realistisch mogelijk beeld te geven van het leven in Het Systeem worden dus mensen ingezet die hier ervaring mee hebben. De situaties waarin het narratief hen brengt staan dicht bij de gebeurtenissen die ze in hun eigen leven meemaken. Hun emotionele reactie op plotontwikkelingen zal volgens de redenering dichter bij de realiteit staan dan wanneer een professioneel acteur uit een totaal andere achtergrond dezelfde emoties zou moeten oproepen. Het gedrag en uiterlijk dat de amateur acteurs vertonen lijkt meer authentiek dan dat het zou zijn bij een professioneel acteur. Het geeft de film de lading van een documentaire. De mensen worden gefilmd in hun eigen authentieke realiteit.

De film bestaat echter niet alleen uit amateur acteurs. De Italiaanse filmster Toni Servillo speelt Franco, de leermeester van Roberto. Waar de amateurs zich gesitueerd zien in hun eigen realistische omgeving geflankeerd door veel figuranten, moet Servillo de meer individuele rol neerzetten van rücksichtsloze handelaar in chemisch afval. In deze scènes wordt het narratief niet zozeer voortgestuwd door incidentele gebeurtenissen, maar meer door de besluitvaardigheid van Franco.

De manier waarop een acteerprestatie functioneert in de context van de film, wordt ook grotendeels bepaald en ondersteund door andere filmtechnieken.<sup>63</sup> Eerder heb ik al besproken hoe bijvoorbeeld de setting van de steengroeve het gesprek van Roberto en zijn baas over chemisch afval een andere dimensie geeft. Ook een element als kleding kan de acteur ondersteunen. Don Ciro is met zijn grijze accountant kleding de typische financiële

---

<sup>61</sup>Bordwell, D. en Thompson, K. *Film Art: An Introduction*. New York: McGraw Hill, 2001. 170.

<sup>62</sup>Porton, R. “Inside The System.” *Cineaste* 34 (2009): 12-16.

<sup>63</sup>Bordwell, D. en Thompson, K. *Film Art: An Introduction*. New York: McGraw Hill, 2001. 173.

man. Marco is tijdens de scène waarin hij zich in *Scarface* waant, gekleed in een zelfde Hawaii-shirt als Tony Montana. Geïnspireerd door de grote jongens uit de wijk, epileert Totò zijn wenkbrauwen en spreekt hij zijn wens uit piercings te laten aanbrengen. Zijn shirts met opdrukken van David Beckham en Muhammed Ali zijn uitingen van een cultuur waarin status alles is. In zijn directe omgeving kijkt Totò op naar de jongens die werken voor de camorra. Ze rijden rond met hippe scooters en auto's en krijgen aandacht van vrouwen. Bij het bezoek van Totò aan het domein van de dealers, zijn aan de muur voetbalshirts van de lokale voetbalclub *SSC Napoli* te zien met de namen van de lokale voetbalhelden Maradona en Cannavaro. Deze betekenisdragende elementen ondersteunen de acteerprestaties voor het personage Totò. In zijn pogingen te overleven en op te groeien in Het Systeem houdt hij zich vast aan iconen en helden uit de sport, maar ook uit zijn directe omgeving, de grote jongens die voor de camorra werken.

Ook de cameratechnieken spelen een rol in de context van het acteerwerk. Ten opzichte van het acteren in een theater vraagt acteren voor een camera meer subtiele prestaties. Iedere beweging of gezichtsuitdrukking is door de camera extra goed te zien. In de volgende paragraaf zal ik dieper ingaan op de rol van cameravoering en realiteit. In relatie tot de acteerprestatie kan al geconstateerd worden dat er in de film veel gebruik gemaakt wordt van *close-ups*. Dit heeft tot gevolg dat er veel aandacht komt te liggen op de gezichtsuitdrukkingen van de acteurs.

André Bazin bespreekt wat de voordelen zijn van de casting van amateurs in neorealistische films. Hij geeft aan dat de absentie van professionele acteurs niet het kenmerk is van de Italiaanse film. Het is de afwijzing van het sterrensysteem en de mix van professionals en amateurs. De casting van filmsterren heeft namelijk het effect dat het publiek vooroordelen of aannames meebrengt bij het kijken van de film. Het gebruik van de professionele acteur moet volgens hem daarom beperkt worden tot rollen waarin zijn of haar kwaliteiten van het acteren voor een camera, geëist worden door de *mise-en-scène*. De keuze voor amateurs wordt gemaakt op basis van hun fysieke uiterlijk of persoonlijke gelijkens in leven ten opzichte van de rol. Een mix van de twee versterkt de algehele kwaliteit van het acteerwerk. De technische onervarenheid van de amateur wordt gecompenseerd door de professional, waar de professional profiteert van de authenticiteit van de amateur.<sup>64</sup>

---

<sup>64</sup> Bazin, A. *What is Cinema?II* Berkely: University of California Press, 1967-1972. 22-25.

### 2.2.C. Cinematografie: *Mobile framing* en de ongemonteerde sequentie.

In dezelfde formele context van het beeld waarin de mise-en-scène tot uiting komt, controleert de filmmaker de cinematografische kwaliteit van het shot. Naast dat *framing* bepaald hoe een shot de aandacht van de kijker begeleid, speelt ook de looptijd van een shot hierin een belangrijke rol. In deze paragraaf zal ik analyseren welke cinematografische *framing* technieken bijdragen aan de ontluiking van realiteit in de film *Gomorra*. Bij de analyse van shotopbouw beroep ik me op de terminologie die onder andere uiteengezet is door David Bordwell en Kristin Thompson.<sup>65</sup> Men is soms ertoe geneigd absolute betekenis toe te schrijven aan bepaalde hoeken, afstanden en andere kwaliteiten van een shot. Zo is het makkelijk aan te nemen dat een shot vanuit een lage hoek meteen betekent dat de persoon veel macht heeft. Deze gedachte moet vastgehouden worden bij de behandeling van de shotvoering in *Gomorra*.

Films uit het Italiaanse neorealisme kenmerken zich onder meer door sequenties die zich openstellen voor de alledaagse realiteit die evolueert in de tijd. In zijn behandeling van Luchino Visconti's *La Terra Trema* (1946) prijst Bazin het gebruik van technieken als *depth of focus* en *long takes* van soms wel vier minuten. Een combinatie van langzaam bewegende *panning* shots en *tracking* shots vangen verschillende simultane acties in een wijde omgeving en onthullen op die manier een intieme kennis over de realiteit van het gefilmde onderwerp.<sup>66</sup>

De eerder besproken sequenties waarin de verhalen van Don Ciro en Totò geïntroduceerd worden, kenmerken zich door vergelijkbare technieken. In bijlage 2 is te zien hoe scènes uit de twee episodes elkaar opvolgen in een tijdsspanne van ongeveer 6 minuten en 50 seconden. Bijna iedere scène in het begin van de film, is geschoten in één *long take* van gemiddeld zo'n 30 seconden.<sup>67</sup> Het gebruik van de *long take* vervangt montage door middels *mobile framing* het shot op te breken in kleinere eenheden. Zo begint de film na de openingstitel met een *medium-close shot* op geld dat in de hand geteld wordt. Een *tilt* omhoog toont Don Ciro en vanuit die positie volgt een *tilt* omhoog en een *pan* naar rechts om een

---

<sup>65</sup>Bordwell, D. en Thompson, K. *Film Art: An Introduction*. New York: McGraw Hill, 2001. 173.

<sup>66</sup>Bazin, A. *What is Cinema?II*. Berkeley: University of California Press, 1967-1972. 43.

<sup>67</sup>Met de opkomst van continuïteitsmontage duurde het gemiddelde shot in een Amerikaanse film in de late jaren '10 beging jaren '20 van de vorige eeuw, zo'n 5 seconden. De komst van de geluidsfilm heeft dit gemiddelde verhoogd naar zo'n 10 seconden. (Zie: Bordwell, D. en Thompson, K. *Film Art: An Introduction*. New York: McGraw Hill, 2001. 241.)

tweede man te tonen. Een *tilt* omlaag en een *pan* naar linke toont vervolgens een vrouw. Deze bewegingen van de camera volgen elkaar gedurende de *take* op, het gesprek tussen de drie wordt zo gevolgd om uiteindelijk de scène te besluiten met een *tilt* omlaag en een *close-up* op het geld. Gedurende deze *long take* van 47 seconden blijft de camera in dezelfde positie en reageert het op de dialoog. Zo hoor je bijvoorbeeld al een vrouw spreken voordat ze daadwerkelijk in beeld is.

De scène die nu volgt toont op een zelfde manier in 58 seconden de situatie in het winkeltje van Totò en zijn moeder. Opvallend is de lengte van het shot ten opzichte van de daadwerkelijke actie. Moeder noemt producten op die Totò in plastic zakken stopt. Geduldig *pan*t de camera tussen de twee figuren en volgt het de handen van Totò naar de producten op de schappen, *tilt* omlaag naar de tassen en *tilt* omhoog naar het gezicht van Totò. Moeder constateert dat Totò conditioner heeft ingepakt in plaats van shampoo en het inpakken kan opnieuw beginnen. Deze *long take* toont de alledaagse werkelijkheid van het leven van Totò.

In verschillende shots wordt door middel van verschillende technieken gespeeld met de ruimte. Zo vangt een shot Don Ciro terwijl hij over een van de galerijen loopt. Vanaf een *medium-long* shot komt Don Ciro het frame binnengelopen. Een *pan* naar links volgt hem in verder in zijn actie waarna hij uit het frame loopt. De camera registreert nu middels een *tracking* shot, de activiteiten in het gebouw waar een aantal mensen druk bezig is meubels te verhuizen. Het *tracking* shot gaat verder en bereikt nu een andere ruimte waar we Don Ciro in de verte weer zien lopen. Don Ciro verdwijnt dus *offscreen* waarna de camera hem even later weer vastlegt op een andere plek in het gebouw.

In de eerder besproken scène waarin Totò op pad gaat om de boodschappen te bezorgen en de kijker eigenlijk introduceert in zijn wereld, zien we een andere vorm van *frame mobility* in een *long take*. Totò wordt gevolgd terwijl hij over de galerijen loopt middels een *following* shot. Het is niet geheel duidelijk of dit shot gemaakt wordt met een *steady-cam* of *hand-held*. Het shot impliceert alsof je zelf achter Totò aanloopt, de beweging die dit geeft op de camera is minimaal maar wel op te merken. Wanneer Totò op straat stilstaat voor een gesprek met wat kennissen draait de camera van achter Totò over de 180 graden as om hem heen. De focus is *medium close* op de gezichten van de sprekers, maar *pan*t naar een *medium long shot* van een auto die de straat binnen komt rijden. *Mobile framing* in *Gomorra* is gericht op het volgen van de bewegingen en gezichtsuitdrukkingen van de karakters. Daarbij wordt altijd gereageerd op incidentele gebeurtenissen die zich afspelen in de omgeving van de karakters, de *flow of life*.

### 2.2.D. De antropologische waarde van het gezicht.

*Gomorra* toont het alledaagse leven van de mensen uit de wijken van Napels. Shots zijn dan ook in eerste instantie gericht op de handelingen en gezichtsuitdrukkingen van karakters terwijl ze reageren op gebeurtenissen uit hun fysieke omgeving. In de openingsscènes valt op dat de camera steeds beweegt naar *mediumclose* en *close-up* shots van gezichten. In het verloop van de film zijn veel situaties terug te zien waarin *depth of field* bepaald wat in het shot belangrijk is voor de kijker. Deze techniek bepaalt in welke afstand tot de cameralens objecten nog in een scherpe *focus* zijn waar te nemen.<sup>68</sup> Tijdens de scène waarin kleermaker Pasquale wordt benadert door een Chinese concurrent is deze techniek erg opvallend. Een *long take* vanuit een *medium* shot toont Pasquale die zijwaarts richting de camera een sigaret rookt. De achtergrond is *out-of-focus*, maar de *deep-space* compositie geeft ruimte voor de Chinees om Pasquale te benaderen. Je zou verwachten dat vanuit het belang van de dialoog die zal ontstaan, de man ook *in focus* komt. De lens laat echter alleen toe dat Pasquale scherp te zien is, zelfs wanneer de Chinees vlak naast hem staat.

Hetzelfde effect is te zien al Marco en Ciro op het matje geroepen worden door de locale clan baas. Ook deze scène is geschoten in een *long take*, waarin de baas op de voorgrond scherp in beeld is. Ook hier geeft de *deep-space* compositie aan dat er actie te verwachten is vanuit een deuropening in de achtergrond. Marco en Ciro worden binnengeleid, maar staan in de achtergrond *out-of-focus*. Ze krijgen een reprimande waarop ze weerwoord proberen te bieden. Zelfs dan zijn ze niet scherp in beeld. In deze scène lijkt het de nietigheid van de jongens weer te geven ten opzichte van de machthebbers, de camorra.

Opvallend in de episode over Roberto en Franco is de scène waarin met een zakenman onderhandeld wordt over afvalcontracten. Franco zit aan tafel met de man en Roberto neemt alles waar van een afstand. De dialoog kenmerkt zich door het *shot/reverse-shot* patroon. Er wordt heen en weer gesneden tussen Franco en de zakenman aan de andere kant van de tafel. De dialoog begint met een *over shoulder medium* shot op Roberto. Het shot komt van de schouder van de onbekende zakenman en *tilt* omlaag naar een *close-up* van Franco. Gesneden wordt vervolgens naar een *medium establishing* shot waarop de zakenman te zien is aan tafel met Franco. Vervolgens wordt teruggegaan naar het *close-up* van Franco en een *reverse medium close* op de zakenman. Dit wordt enkele keren herhaald waarna de scène wordt beëindigt met een *tilt* vanuit de *close-up* van Franco, naar een *medium* shot van Roberto.

---

<sup>68</sup>Bordwell, D. en Thompson, K. *Film Art: An Introduction*. New York: McGraw Hill, 2001. 202.



Tijdens de scène waarin Marco en Ciro in onderhandeling zijn met een obscure vent over een moordaanslag, zien we wederom een *shot/reverse-shot* patroon. Lange *establishing* shots situeren de drie personen aan een tafel. *Close-up* shots registreren de reacties van Marco en Ciro op het lugubere voorstel van de man. Een *over shoulder medium close* shot toont het ernstig verminkte gezicht van de man. Het *shot/reverse-shot* patroon wordt hier niet zozeer ingezet voor de continuïteit van het dialoog, maar om de authenticiteit van de gezichten en gezichtsuitdrukkingen vast te leggen.

### **2.2.E. Goddelijke cameravoering.**

Naarmate de episodes tot afsluiting komen zien we steeds meer gebruik van ‘grote’ camera technieken. Don Ciro overleeft ternauwernood een schietpartij, waarna een shot van bovenaf volgt hoe hij zich tussen de lijken door uit de voeten maakt. Een *long take* beëindigt met een *crane* shot legt vast hoe Don Ciro de drukte van het verkeer invlucht. Kleermaker Pasquale rijdt gedesillusioneerend weg in zijn truck en verdwijnt in de *flow of life*. Ook hier gefilmd met een *crane* shot. Het meest in het oog springt de afsluiting van de film waarin Marco en Ciro na een achtervolging in de val worden gelokt. Ze stappen nietsvermoedend een motor op om hun doelwit te volgen. De sequentie begint met een *point-of-view shot* vanuit de jongens op hun doelwit Beppe. Als Beppe wegrijdt in zijn auto kan de achtervolging beginnen. Een *extreme long shot*<sup>69</sup> van zo’n 32 seconden met een vaste camerapositie, toont een lange afgelegen weg waarover de auto van Beppe rijdt, pas een tijd later gevolgd door de jongens op hun motor. De tijdspanse van dit shot is lang en past niet bij de Hollywood conventies van een flitsende achtervolging. In contrast met deze conventies veroorzaakt de *long take* hier een opbouw van spanning en ongeduld bij de kijker. Als de auto uit het shot verdwenen is zien we de jongens in de verte pas het shot binnen rijden. Het shot eindigt pas als ze straat zijn afgereden en verdwenen om de hoek.

Wat volgt is een *high angle following shot*, de camera lijkt boven de jongens te zweven. Ze zijn nu op een drukker weg belandt en naderen een rotonde waar ze Beppe uit het zicht verliezen. De rotonde wordt rondgereden waar de camera vastlegt hoe het levendige verkeer zijn gang gaat en toevallige voorbijgangers niet op of om kijken van de jongens op de motor. Na lang twijfelen wordt een weg ingeslagen waar de jongens voorzichtig de auto volgen. *Crosscutting* naar een *medium close shot* van Beppe in de auto bevestigt de kijker in

---

<sup>69</sup>Ik doel met deze term op de afstand tussen camera en object niet te verwarren met de term *long take*.

de informatie die het al had gekregen; Beppe hoort in het complot en lokt de jongens verder de val in. Op het strand aangekomen wordt middels *crosscutting* getoond hoe de jongens en een aantal mannen met wapens elkaar besluipen. Montage wordt hier ingezet om de kijker een kennis te geven over causale, temporele en ruimtelijke informatie.<sup>70</sup>

In het weergeven van dit fysische bestaan, verschilt film van fotografie omdat het met behulp van filmische technieken realiteit representeert terwijl het evolueert in de tijd. Dit wordt het best gekarakteriseerd door het vastleggen van beweging. In zijn behandeling van *Paisà* kent Bazin de ‘neorealistische camera’ de eigenschap toe de menselijke kwaliteit van de *Bell & Howell newsreel camera*<sup>71</sup> te behouden, waarbij de sturing van de camera bijna onderdeel is van het bewustzijn van de cameraman.<sup>72</sup> Camerabeweging in *Gomorra* geeft de kijker de ruimte om de realiteit van de onbekende wereld van de Napolitaanse achterbuurten te observeren. De *hand-held* cameravoering gecombineerd met *travelling* en *panning* shots in *Gomorra* kenmerkt zich door de gevoeligheid voor de incidentele gebeurtenissen uit de fysieke realiteit.

Het medium film bezit volgens Kracauer de functie dat het zaken onthult die met het blote oog niet gezien worden, fenomenen toont die normaal gesproken te overweldigend zijn voor het bewustzijn en bepaalde aspecten van de wereld onthult die speciale modi van realiteit genoemd mogen worden.<sup>73</sup> Deze functies komen tot uiting door het gebruik van bepaalde filmtechnieken. Zo wordt het kleine gevangen in de vorm van *close-ups*. Kracauer geeft aan dat het *close-up* vooral een onthulling is van een nieuw aspect van de fysische realiteit. Het shot onthult nieuwe en onverwachte zaken als huidoppervlak en ogen. Het close-up blaast de gevangenis van de conventionele realiteit op en toont zo een realiteit die met het blote oog niet snel te vangen is.<sup>74</sup>

De grote winst van de mediums fotografie en film op de traditionele kunst, is dat ze de capaciteit bezitten om het ‘grote’ te omvatten. Het is voor beide technisch mogelijk om een

---

<sup>70</sup>Bordwell, D. en Thompson, K. *Film Art: An Introduction*. New York: McGraw Hill, 2001. 275.

<sup>71</sup>*Bell and Howell* was een fabrikant van filmmachines en brachten in de jaren '20 journal- en amateurcamera's als de *Filmo* (1923) en de *Eyemo* (1925) op de markt.

<sup>72</sup>Bazin, A. *What is Cinema?II*. Berkeley: University of California Press, 1967-1972. 33.

<sup>73</sup>Kracauer, S. *Theory of Film: the Redemption of Physical Reality*. London: Oxford University Press, 1976. 46-58.

<sup>74</sup>*Ibidem*.

grote ruimte of massa vast te leggen in haar toevallige verschijning.<sup>75</sup> Met de opbouw van de climax in de film wordt steeds meer gebruik gemaakt van cameratechnieken die meer neigen naar door Bazin benoemde ‘Goddelijke’ *crane* shots van de Hollywood film. De shotvoering in de achtervolging is daarin bijzonder omdat het de nadruk legt op het contrast tussen de beweging en omgeving. Tijdens een achtervolging worden er manoeuvres uitgevoerd die lijken te worden veroorzaakt door de toevalligheden van de zich omringende fysische realiteit. Het doet ons het belang realiseren van beweging als een belangrijk onderdeel van de realiteit.<sup>76</sup>

---

<sup>75</sup>Ibidem. 48.

<sup>76</sup>Kracauer, S. *Theory of Film: the Redemption of Physical Reality*. London: Oxford University Press, 1976. 41.

## 2.3. Geluid.

### 2.3.A. Omgevingsgeluid.

Neorealistische films werden vaak op locatie geschoten en dat had het gevolg dat het geluid apart en vaak in de studio werd opgenomen. Tegenstrijdig ten opzichte van de realistische registratie, gaf het de regisseur wel de mogelijkheid om het geluid zo vorm te geven dat het ondersteunend werkt voor het beeld. In een interview met *Cineaste* zegt regisseur Matteo Garrone over het geluid in *Gomorra*:

*“The use of sound is very important in the film since Leslie Shatz was the sound designer. While I recorded the sound in Naples, I went to work on the design in L.A. We wanted to make this element invisible, however. If the audience starts thinking about the artistry of the sound design, or how you’ve moved the camera, you’re finished. The subject of the movie was so powerful that you didn’t need any embellishments”<sup>77</sup>*

Het onderwerp van de film is ondertussen duidelijk en gaat over de realiteit van het dagelijks leven in Napels. De vormgeving van het geluid moet de functie hebben de realiteit te ondersteunen. Een manier waarop dit tot uiting komt in de film is dat omgevingsgeluid niet wordt gefilterd ten faveure van dialoog. Een voorbeeld hiervan is de openingsscène van de episode over Totò. Het doel van de scène is om de kijker te introduceren in de wereld van de jongen. Het begint in de winkel van zijn moeder. Zij noemt producten op die Totò vervolgens van de schappen pakt en in plastic tassen stopt. Zowel de camera als het geluid zit daarbij dicht op de actie. Geluid van bronnen dichtbij de camera zijn dan ook goed te horen. Zo kan het dat het geluid dat ontstaat door plastic zakken te vullen geluid van de dialoog tussen Totò en zijn moeder overheerst. Geluid dat we snel verkiezen te negeren wordt dus juist op de voorgrond geplaatst. Dit heeft het effect dat de kijker zich meer bewust is van de alledaagse geluiden uit de zich omringende fysische realiteit.

Dit effect manifesteert zich vooral in het omgevingsgeluid. Wanneer Totò met de boodschappen de woning uitloopt en de straat oversteekt, hoor je het zoemen van verkeer in de verte, een leeg blikje dat door de wind over de straat rammelt, maar vooral het onverstaanbare geschreeuw van mensen in de buurt. Het zijn manifestaties van de fysische wereld om Totò heen. Het benadrukt het episodische karakter van Totò’s verhaal dat slechts één is in een wereld waar ontelbare andere ‘verhalen’ zich afspelen. Het zijn geluiden die

---

<sup>77</sup>Porton, R. “Inside The System.” *Cineaste* 34 (2009): 15.

ontstaan uit de *flow of life* en toevallig lijken opgevangen door de camera. Doordat het niet gefilterd wordt stroomt het geluid van het leven op straat de scènes binnen.

Dat de regisseur bij de vormgeving van het geluid niet overal in de film vasthoudt aan de primair registrerende functie van het medium film, blijkt uit de eerste scène over Roberto, de jongen die in de leer gaat bij een handelaar in chemisch afval. De eerste shots vangen de twee in verlaten gebieden. Eerst verschijnen ze uit putten bij een tankstation, vervolgens zijn ze middels een *extreme long shot* gesitueerd in wat lijkt op een lege steengroeve. Garrone wil hier trouw blijven aan de ongefilterde registratie van geluid, maar doet toch concessies ten faveure van de dialoog. De afstand van de camera tot de bron van het geluid, Roberto en zijn kompaan is groot. Toch is het geluidsperspectief zo gevormd dat de dialoog tussen de twee goed te volgen is. Het volume van het gesprek lijkt harder dan de afstand van de camera tot de bron zou doen geloven. Wanneer een derde man de locatie komt binnenlopen en begint te praten, volgt een close-up shot op de drie personen. Het volume van de dialoog is luider doordat de microfoon nu dicht op de bron zit. Toch is de verhouding tussen de verschillende afstanden in de twee shots en het luider worden van het volume scheef.

### **2.3.B. Dialoog: Dialect en straattaal.**

Dialoog kan een belangrijke factor zijn voor de geloofwaardigheid van een verhaal, zowel in een ‘realistische’ als in een fantasievolle film. Op het gebied van dialoog is in *Gomorra* de rol van het Napolitaanse dialect belangrijk. De context van receptie speelt in dit geval wel een rol. Een gemiddelde Nederlandse kijker zal geen Italiaans spreken en al zeker niet op de hoogte zijn van de eigenaardigheden van Napolitaans dialect. De kijker is overgeleverd aan ondertitels en de kwestie van het Italiaanse *regionalisme*<sup>78</sup> dat zich kenmerkt door de vele verschillende dialecten zal hem mogelijk ontgaan. Het Napolitaans dialect wordt door het merendeel van de Italiaanse bevolking niet verstaan, maar ook het ongetrainde Hollandse oor merkt op dat de taal minder melodieus en wat grover lijkt dan het Florentijns, de algemene Italiaans voertaal. Verfijnde stijlkenmerken in het dialect en bepaalde woordkeuzes van de acteurs, zouden voor het geoefende oor een herkenning met de werkelijkheid kunnen betekenen.

---

<sup>78</sup> Er zijn boeken vol geschreven over het Italiaanse regionalisme, maar de Oostenrijkse staatsman Metternich zei eens hard maar treffend dat Italië ‘een louter geografische expressie’ is. In het verleden bestond Italië uit een lappendeken van koninkrijken, vorstendommen en graafschappen. Dit leidde tot *campanilismo* : ‘Wij hebben de mooiste klokkentoren (*campanile*)’. Men was vooral gebonden aan de dichtstbijzijnde grote stad en sprak in het plaatselijke dialect. Niet bevorderlijk voor de identificatie met de Italiaanse staat. (Zie:

De breuk met het herkenbare Florentijnse Italiaans en de eerste ontmoeting met het ‘boerse’ Napolitaans veroorzaakt ook voor de leek een realistisch effect. Het taalgebruik symboliseert op deze manier de aparte cultuur van de streek Campania, de stad Napels en mogelijk zelfs van een wijk als Secondogliano. Als Don Ciro en Totò in hun scènes over straat lopen is er steeds *extern diegetic* geluid te horen van mensen die wat naar elkaar roepen. Meer dan uitstoten van klanken lijkt het niet, maar gecombineerd met beeld is te zien dat het gaat om mensen die op wacht staan in de wijk. Met de verschillende kreten wordt aan elkaar doorgegeven wanneer er iemand de wijk inkomt. Als Totò zijn eerste klusjes uitvoert voor de drugdealers in de buurt zit hij ook op wacht. De kreten hebben voor het realiteitseffect verschillende functies. Ten eerste zijn ze onderdeel van het Napolitaanse dialect wat de authenticiteit van het verhaal versterkt. Ten tweede representeren ze de macht en controle die de camorra uitoefent over de wijk waarin het verhaal zich afspeelt. De klanken die te beschrijven zijn als *extern offscreen diegetic* geluid herinneren de kijker bovendien aan de omringende fysieke werkelijkheid.

Het boerse dialect komt ook tot uiting in de episode over de twee pubers, Marco en Ciro. De scène waarin de twee te zien zijn in de verlaten villa begint met een hoop geschreeuw. Marco overtroeft in zijn geschreeuw zijn rechterhand Ciro die zijn kameraad naar de mond praat. Ze komen tot bedaren wanneer Marco in een lege badkuip gaat zitten. Ciro gaat op de rand zitten en een dialoog begint over het verkrijgen van macht.<sup>79</sup> We horen nu voor het eerst het onverstaanbare, schorre stemgeluid van Marco. Even denk je als kijker dat hij in zijn identificatie met de Hollywood gangsters het typische zware stemgeluid van Godfather Don Corelone imiteert. Hij valt niet uit zijn rol en de schorheid lijkt vooral een teken te zijn dat hij zich veel overschreeuwt. Het is een verschil met zijn tengere kompaan Ciro, die worstelt met een baard in de keel. Hoewel het stemgebruik verschillend is, lijkt het timbre en de klankhoogte de onstuimigheid van de twee te representeren. Hun acties bevestigen dit. Later in de film worden de jongens benadert door een lid van de camorra. Zijn gezicht is verminkt en zijn spraak is niet meer dan gerochel, dat veroorzaakt lijkt door een chirurgische ingreep aan zijn keel. De onstuimigheid van het taalgebruik van de jongens valt in het niet bij de rauwe, verraderlijke stem van de man. De jongens bezwijken voor het geld dat hij ze biedt om een moord te plegen. Het blijkt een valstrik dat de jongens de dood in lokt.

---

<sup>79</sup> Deze compositie verwijst wederom direct naar een scène in *Scarface* (1983), waarin Tony Montana op de top van zijn macht, gezeten is in een gouden bad. Hij wordt daarbij geflankeerd door zijn rechterhand Manolo.

Klankhoogte en timbre in de dialoog lijken hier bepaalde karaktereigenschappen te representeren.

### 2.3.C. Muziek: *Neomelodica*.

Filmmuziek kan de emotionele beroering van de filmkijker sterk beïnvloeden. Ook kan muziek geassocieerd worden met bepaalde stukken van het narratief. Een melodie of een bepaald tekstfragment uit een lied kan worden geassocieerd met bepaalde karaktereigenschappen, settings, situaties of ideeën. Het kan hier gaan om gecomponeerde filmmuziek, maar er kan ook sprake zijn van muziek dat ontstaat vanuit een bron in het verhaal, *diegetic sound*. De door Nino Rota gecomponeerde soundtrack van *The Godfather* voorziet de trilogie van een epische dimensie. De toevoeging van Mascagni's *Cavallaria Rusticana* verbindt de film aan de Siciliaanse folklore en de mythe van de 'rustieke ridderlijkheid'.

In *Gomorra* wordt geen gebruik gemaakt van gecomponeerde filmmuziek, maar is gebruik gemaakt van het genre van de *neomelodica*. Het is typisch Napolitaanse popmuziek dat het leven in de volksbuurten bezingt. Iedere wijk, iedere buurt, iedere straat in Napels heeft zijn eigen neomelodicazanger. De mierzoete muziek past bij het uiterlijk van de zangers die perfect zijn gekapt, hun wenkbrauwen epilieren en rondlopen in zuurstokkleurige kleding. De liederen gaan over verloren liefdes, zieke familieleden en de moeilijkheden om brood op de plank te krijgen. Inhoudelijk verschillen ze niet veel van het wereldberoemde Napolitaanse levenslied *O' sole mio*<sup>80</sup>. De populariteit van de neomelodica is echter vooral beperkt tot de regio Campania, daarbuiten wordt het al snel gezien als een product van de camorra.

De kijker wordt voor het eerst geconfronteerd met de muziek in de openingssequentie, waar de pompende vrolijke housemuziek, de gangsters begeleidt bij hun zonnekuur. De muziek klinkt dof wanneer de camera in de verkleedhokjes staat. Dit komt doordat de muziek haar bron heeft in de op het scherm gerepresenteerde wereld, de *flow of life*. Zoals de naam al zegt wordt de muziek 'incidenteel' in verband gebracht met de van belang zijnde situatie. Bij de analyse van de openingssequentie viel het contrast al op tussen het geweld dat te zien was en de vrolijke muziek die erbij klonk. De muziek ondersteunt het visuele doordat het een bepaalde symbolische waarde meedraagt. Het is hierbij niet van belang op welke manier het

---

<sup>80</sup>Vertaling: *Mijn zon*. De titel van het lied is Napolitaans dialect waarbij de *O'* gezien moet worden als het Italiaanse lidwoord *Il*. Vandaar dat de vertaling van de titel niet is: *O mijn zon*.

synchroon loopt aan de actie. Incidentele muziek is op die manier gelijk gesteld aan natuurlijk omgevingsgeluid.

Wanneer we de basiseigenschappen van geluid benaderen in relatie tot het medium film kunnen we met Bazin spreken dat de ongefilterde registratie van geluiden een verhoogde notie van realisme veroorzaakt. Net als zichtbare fenomenen wordt geluid opgenomen door een camera en behoren ze tot materiële realiteit. Volgens Kracauer roept de natuur van geluiden fysische realiteit op. Uit het volume van geluiden bepalen we onder andere de afstand tot de bron. Geluiden zorgen er zo voor dat de luisteraar zich afstemt op zijn fysische omgeving door de origine van de geluiden in een bepaalde regio te plaatsen. De frequentie van geluiden die bepaald wordt door hoe hoog of laag een geluid klinkt en ook het timbre of klankkleur, roept beelden op van haar bron, maar ook beelden van bepaalde activiteiten en manieren van gedrag die verbonden zijn met dat geluid of er aan relateren in de herinnering van de luisteraar. Deze basiseigenschappen van geluid hebben gevolgen voor de manier waarop we een film ervaren.



### 3. Conclusie.

In 1957 beschrijft Pier Paolo Pasolini het Italiaanse neorealisme als een reflectie van een vitale crisis in de Italiaanse cultuur.<sup>81</sup> De veranderingen in het Italië van 1945 waren oppervlakkig en gericht op het behoud van macht voor kapitalisten, de Katholieke kerk, rechtse politici en de VS. De opmerkelijke films die samenvielen met deze veranderingen werden ruwweg geschaard onder de noemer van neorealisme. Ze ademden originaliteit en enthousiasme en legden de nadruk op sociaal realisme. De algemene karakteristieken werden gevormd door het gebruik van echte locaties, amateuracteurs en een documentaire stijl van filmen. Toen de neorealistische wind was gaan liggen en men nog eens goed keek naar de films, bleek dat er geen enkele blauwdruk te vinden was die op de hele periode was toe te passen.

Wat overbleef was volgens André Bazin een esthetiek van de realiteit die een evolutie was van de mise-en-scène technieken van Orson Welles en Jean Renoir. Een combinatie van *long takes*, *deep-focus* shots en *mobile framing* zorgden voor een ontologische eenheid van de realiteit die gefilmd werd. De neorealistische filmmakers respecteerden zo de ware roeping van het medium film; de ontluiting van de werkelijkheid. Volgens Siegfried Kracauer is de straat de locatie per uitstek waar de fysieke werkelijkheid zich toont in al haar toevallige eigenaardigheden. Juist deze locatie is de broedplaats voor de verhalen van de meeste neorealistische films. Door niet in te grijpen in wat er voor de camera gebeurt lijkt men toevallig te stuiten op verhalen die ontstaan en verdwijnen in de *flow of life*.

Met de verfilming van Roberto Saviano's bestseller *Gomorra*, nam regisseur Matteo Garrone de taak op zich de realiteit van het leven onder het juk van de camorra te tonen. Een realiteit die ver af staat van geromantiseerde visie op de maffia die voortleeft in de filmische gangsterwereld van Hollywood. De filmische middelen die Garrone hiervoor inzet maakten zo'n vijftig jaar geleden films als *Roma, città aperta* (1945), *Paisà* (1946), *Ladri di biciclette* (1948) en *Umberto D* (1951) tot hoogtepunten van een filmbeweging. Dit onderzoek toont aan dat de realistische esthetiek van de neorealistische filmmakers als Visconti, De Sica en Rossellini nog steeds zijn invloed heeft op hedendaagse filmmakers. Ook in *Gomorra* werkt de realistische filmstijl vanuit een oppositionele positie. Het tonen van de realiteit van de Napolitaanse maffia, werkt perfect in oppositie tot de magische wereld van de Hollywood

---

<sup>81</sup> Adams, S.P. *Vital Crises in Italian Cinema: Iconography, Stylistics, Politics*. Austin: University of Texas Press, 1995.

gangster. De sociaal-politieke toestand van Italië waar politieke corruptie en een beperkte persvrijheid steeds zorgelijkere vormen aannemen, biedt een vergelijkbare context met die van het naoorlogse Italië.

De episodische structuur van *Gomorra* toont de kijker fragmenten van de realiteit. Het is vervolgens aan de kijker de fragmenten aan elkaar te relateren en een weg te vinden in deze onbekende wereld. De ontwikkeling in het narratief hangt daarbij af van incidentele gebeurtenissen, die ontstaan vanuit de *flow of life*. Ook in *Gomorra* is daarbij de straat de broedplaats van het leven. *Panning, tracking, tilt* en *following* shots vangen de karakters in realistische settings. De *long take* en *deep-focus* techniek stelt de camera in staat om rustig de eigenaardigheden van de locaties te vangen. Het geeft de kijker de tijd de alledaagse realiteit van de karakters tot zich te nemen. De acteurs komen van Napolitaanse theatergezelschappen en hun fysieke uiterlijke en persoonlijke levenservaring geven de film een authentieke waarde. Dit ontstaat vooral ook doordat de karakters trouw blijven aan het Napolitaanse dialect. Mocht je als kijker denken een woordje Italiaans te kunnen spreken, dan heeft de gevatte straattaal uitgesproken door rauwe doorleefde stemmen, een ontvullende en authentieke waarde. De zoete klanken van de Napolitaanse neomelodica muziek lijken de algehele stemming van de film te verlichten, maar contrasteren wreed met het brute geweld waarmee de camorra haar machtspositie behoudt.

Eerder zijn dit soort analyses gebruikt om uitspraken te doen over de ontwikkeling van de Italiaanse filmcultuur. Zo ziet Millicent Marcus de dood van Federico Fellini in 1993, als een symbolisch punt van waaruit de heropbouw van de Italiaanse filmcultuur weer gestalte kreeg, na het verval van de industrie door de deregulering van televisie in Italië.<sup>82</sup> Ze behandelt films van Rossellini en Visconti als model waartegen ze Italiaanse films uit de jaren '80 en '90 kan analyseren en bepleit dat individuele films uit die periode, elementen bevatten die de neorealistische traditie binnen de Italiaanse film voortzetten. Zo trekt ze de afwijzende houding van critici ten opzichte van de ontwikkeling van de filmcultuur, in twijfel. In haar enthousiasme voor het neorealisme gaat ze naar mijn mening echter voorbij aan het feit dat niet alle films in deze traditie zijn te plaatsen. De Italiaanse filmcultuur kent bijvoorbeeld ook een sterke komische filmtraditie, de *commedia all'Italiana*. Sitney Adams gaat uit van de bovenstaande uitspraak van Pasolini en bepleit dat opelevingen in de Italiaanse cinema veelal

---

<sup>82</sup> Marcus, M. *After Fellini: National Cinema in the Postmodern Age*. London: Johns Hopkins University Press, 2002.

samenvielen met crisisperiodes in Italië.<sup>83</sup> In dat licht zou *Gomorra* met haar eigen realistische stijl, genoemd kunnen worden in een rij recente Italiaanse films als *La meglio Gioventù* (2003), *Mio fratello è figlio unico* (2008), *Il Divo* (2008), *Videocrazy* (2009) en *La Siciliana Ribelle* (2010). Filmmaker Nanni Moretti mag hier apart genoemd worden als filmmaker die zich uitgesproken inzet tegen de weg die Italië is ingeslagen onder Silvio Berlusconi. Zo wordt in zijn film *Il caimano* (2006) de justitiële controverse rond Berlusconi getoond. Of het nu is middels documentaire, sociale satire, kritisch realisme, komedie of melodrama, refereren deze films allen aan de sociaal-maatschappelijk en culturele ontwikkelingen en toestand van Italië. Ze kenmerken een Italiaanse filmcultuur waar de sociaal-politieke en maatschappelijke betrokkenheid, een erfenis is van het neorealisme.

---

<sup>83</sup> Adams, S.P. *Vital Crises in Italian Cinema: Iconography, Stylistics, Politics*. Austin: University of Texas Press, 1995.

## Bijlage.

Episode	Synopsis
Openingssequentie	Mannen bezoeken zonnestudio en beginnen elkaar te vermoorden
Geldloper Don Ciro	Geldloper Don Ciro betaalt het salaris uit aan trouwe clanleden
Jonge Toto	Toto brengt boodschappen rond voor zijn moeder
Geldloper Don Ciro	Geldloper Don Ciro betaalt het salaris uit aan trouwe clanleden
Jonge Toto	Toto brengt boodschappen bij Maria
Opstandige pubers	Pubers wanen zich in Scarface en overvallen drugdealers
Afvalverwerker Roberto	Roberto zoekt met baas naar plaatsen waar chemisch afval te dumpen
Kleermaker Pasquale	Pasquale en zijn baas krijgen order om jurken na te maken, Pasquale wordt benaderd door Chinese concurrent
Jonge Toto	Tijdens een politieactie vind Toto wapens en drugs en brengt deze terug bij de clan
Geldloper Don Ciro	Brengt geld bij onder andere Maria, waar hij schijnbaar een zwak voor heeft. Hij merkt spanningen op in de wijk
Jonge Toto	Toto wil zich aansluiten bij een clan en ondergaat een ontgroening
Afvalverwerker Roberto	Roberto gaat aan het werk, bezoekt Venetië
Opstandige pubers	Pubers worden op de vingers getikt door lokale baas, maar negeren dit en stelen wapens
Kleermaker Pasquale	Besluit in te gaan op aanbod van Chinezen
Geldloper Don Ciro	Don Ciro belandt tussen vuren door een bendeoorlog. Hij weet niet meer zeker wie bij wie hoort en wordt bedreigd.
Jonge Toto	Toto is volop aan het werk voor een clan, zijn moeder is hier niet blij mee.
Afvalverwerker Roberto	De contracten zijn getekend en nu ziet Roberto hoe en door wie het afval wordt gestort.
Geldloper Don Ciro	Don Ciro wordt meer en meer bedreigd en gaat over straat in kogelvrij vest.
Opstandige pubers	Het geduld van de bazen is op en besloten wordt de jongens om te leggen.
Jonge Toto	Toto voelt zich sterk nu hij bij de clan zit maar brengt nog boodschappen rond. Hij komt op bezoek bij Maria die zich verschuilt wegens het overlopen van haar zoon.
Geldloper Don Ciro	Don Ciro kan nog nauwelijks overleven en gaat op gesprek met zijn baas.
Kleermaker Pasquale	De clans komen erachter dat Pasquale bij Chinezen werkt. Tijdens het terugrijden wordt de auto met Pasquale en de Chinezen beschoten.
Jonge Toto	Toto is op de top van zijn geluk wanneer een van zijn vrienden wordt vermoord. Als reactie wordt besloten Maria te vermoorden, Toto moet kiezen.
Geldloper Don Ciro	Don Ciro besluit over te lopen. Zijn eerdere bazen worden vermoord waar hij bij is.
Afvalverwerker Roberto	Roberto ziet de vuiligheid in van zijn werk en besluit te stoppen.
Kleermaker Pasquale	Is gestopt als kleermaker. Als vrachtwagenchauffeur ziet hij hoe door hem gemaakte jurken bij de Oscaruitreiking wordt gedragen.
Opstandige pubers	De pubers wordt nog een keer voorgesteld te werken voor de clan. Ze weigeren dit en lopen vervolgens in een val en worden vermoord.

## **Bibliografie.**

- Adams, S.P. *Vital Crises in Italian Cinema: Iconography, Stylistics, Politics*. Austin: University of Texas Press, 1995.
- Barzini, L. *The Italians* London: Penguin Books, 1968.
- Bazin, A. "The Ontology of the Photographic Image" *Film Quarterly* 13 (1960): 4-9.
- Bazin, A. *What is Cinema? II* Berkeley: University of California Press, 1967-1972.
- Bondanella, P.E. *Italian Cinema from Neorealism to the Present* New York: Continuum, 1996.
- Bordwell, D. en Thompson, K. *Film Art: An Introduction* New York: McGraw Hill, 2001.
- Bordwell, D. en Thompson, K. *Film History: an Introduction* New York: McGraw-Hill, 2002.
- Bosma, P. *Filmkunde: een inleiding* Nijmegen: SUN, 1991. 199-200.
- Buckland, W. en Elsaesser, T. *Studying Contemporary American Film: a Guide to Movie Analysis* London: Arnold, 2002.
- Fiske, J. "TV Resituating the Popular in the People" *Continuum* 1 (1988): 56.
- Ginsborg, P. *Italy and its Discontents 1980-2001* Londen: Penguin Books, 2003.
- Gunning, T. "What's the Point of an Index? Or, Faking Photographs" *NORDICOM Review* 5 (2004): 39-43.
- Hesling, W. "De Mythe van het Risorgimento. Visconti's *Il Gattopardo*" *Feit en Fictie: Tijdschrift voor de Geschiedenis van Representatie* 5 (2001): 20-33.
- Hibberd, M. *The Media in Italy: Press, Cinema and Broadcasting from Unification to Digital* Berkshire: Open University Press, 2008.
- Kracauer, S. *Theory of Film: the Redemption of Physical Reality*. London: Oxford University Press, 1976.
- Marcus, M. *After Fellini: National Cinema in the Postmodern Age* London: Johns Hopkins University Press, 2002.
- Marcus, M. *Italian Film in the Light of Neorealism* New Jersey: Princeton University Press, 1986.
- Porton, R. "Inside The System" *Cineaste* 34 (2009): 12-16.
- Ricciardi, A. "The Italian Redemption of Cinema: Neorealism from Bazin to Godard" *Romanic Review* 97 (2006): 483-501.
- Saviano, R. *Gomorra: een reis door het imperium van de camorra* Amsterdam: Rothschild & Bach, 2007.

