

Richard III hebben we samen vertaald met een schrijver die goed Engels kent. *Much ado about nothing* heb ik geregisseerd omdat er toevallig een schitterende vertaling beschikbaar was van de dichteres Sophia de Mello Breyner Andresen. Voor *Het Park* van Botho Strauss hebben we ook zelf een vertaling moeten maken. Er zijn geen vertalingen omdat er geen uitgevermarkt voor bestaat. Soms kan het gebeuren dat er een passie bestaat voor een auteur. Zo is er een vrouw die een universitaire thesis geschreven heeft over Heiner Müller en ook sommige van zijn teksten vertaald heeft. Zo konden we *De Opdracht* spelen. Stukken van Kroetz, Horvath, zelfs *Woyzeck* van

Buchner waren dank zij ons een revelatie voor het Portugese publiek."

"Er zijn weinig Portugese theater-schrijvers. We kennen maar twee theatergenies, Gil Vicente (1446-1537) en Antonio José da Silva (1705-1739). Buiten hen is er niet veel. Gil Vicente wordt nu veel in Portugal gespeeld omdat de ontdekkingsreizen dit jaar herdacht worden en Vicente in die periode leefde. Veel gezelschappen hopen daardoor ook wat meer subsidies en contracten binnen te halen. Wij brengen in Brussel zijn eerste komedie *Comédia de Rubena*. In dat stuk zitten veel invloeden, zoals de Spaanse komedie, de traditionele lyriek en zelfs nog een stukje middel-

eeuwse moraliteit. Voor ons komt het verhaal van die vrouw, die zwanger wordt van een priester en haar kind in het geheim ter wereld brengt met hulp van een heks en van duivels, over als een nachtmerrie. We plaatsen het gegeven zowel in de sfeer van de dromen als van de psycho-analyse. Ikzelf speel er de heks in en ook de verteller. Nu je het zegt, het zijn inderdaad typische rollen voor een regisseur-directeur. Onbewust neem ik in deze voorstelling via deze rollen mijn functie over binnen het gezelschap. Tenslotte kan je alleen maar profiteren van de waarheid der dingen."

Pol Arias

De theatraliteit van de cinematografie

Manoel de Oliveira is niet alleen het boegbeeld van de Portugese film, hij is één van de laatste filmmakers die de hele filmgeschiedenis doorlopen heeft. Met de objectiviteit van een kroniekschrijver legt de Oliveira de werkelijkheid als voorstelling, als theater vast op pellicule.

Manoel de Oliveira (82 jaar en nog steeds werkzaam!), één van de laatste grootmeesters die heel de filmgeschiedenis doorlopen heeft (zijn eerste film, een documentaire over de rivier Douro, is een stille film), komt ons vandaag in alle bescheidenheid vertellen dat de kunst van de cinematografie in essentie 'gefilmd theater' is!

De Oliveira: "Je zou me kunnen vergelijken met de kroniekschrijvers uit vroegere tijden, die zich bezig hielden met historische gebeurtenissen en die dat op een heel objectieve manier hebben gedaan. Ze schreven over dingen waar ze iets van afwisten. (...) Aan de ene kant zoek ik iets concreets, dat dicht bij de objectieve werkelijkheid ligt. Maar aan de andere kant kan ik onmogelijk van datgene wat ik in de plaats stel van de werkelijkheid fictie maken en dan de indruk wekken dat dat de werkelijkheid is. Ik moet voorzichtig tewerk gaan om datgene wat als werkelijkheid gepresenteerd wordt ter vervanging van de eigenlijke werkelijkheid, zo weinig mogelijk overtuigend te maken. Je moet er een voorstelling van laten zien, m.a.w. theater tonen. Net andere woorden, theater beschouwen als alles wat geen werkelijkheid is. De voorstelling van de werkelijkheid is theater en de werkelijkheid is de wer-

kelijkheid. En nu wat films betreft, denk ik dat het goed is, dat alles wat zich voor de camera afspeelt, theater is. (...) Het gaat alleen om het registreren op de filmband en op de klankband." (1)

Manoel de Oliveira is van mening dat de cinematografie geen echte specificiteit als kunst bezit. Voor hem bestaat er enkel een technische eigenheid: het vermogen om beelden en klanken op te nemen en weer te geven. Een soort 'terugkeer' naar de vroegste filmvorm: die van Lumière en die van Méliès. De eerste stond in voor een uitvinding waarmee het vanaf 1896 mogelijk werd de realiteit als bewegende beelden voor te stellen. De tweede, de geniale goochelaar en theaterman Georges Méliès, begreep bij het zien van de eerste films van Lumière dat een 'theatrale' enscenering voor de camera noodzakelijk was. De twee uitvinders hadden hetzelfde doel voor ogen: het gebruik van de camera als reproductie-instrument. Lumière en Méliès waren fotografen. Heel de filmgeschiedenis is de geschiedenis van de verdringing van die twee oer-principes in naam van de specificiteit van de filmkunst: enerzijds het verisme bij Lumière en anderzijds 'le merveilleux filmique' van Méliès.

Van Lumière begreep de Oliveira dat de cinématographe ons direct de essentie, de waarheid toont van het voorgestelde. Zoals Méliès is hij er zich van bewust dat het leven onzichtbaar blijft (vluchtig, niet te capteren) en dat, wil men- het toch proberen zichtbaar te maken, men er een geënceneerde voorstelling moet van maken. Zijn grootste zorg is dan het tenderen naar een zo groot mogelijke objectiviteit; al is hij van haar onmogelijkheid bewust. "C'est notre salut: un moyen de contrôler notre subjectivité. L'objectivité nous trace le chemin vers ce qui est juste; mais elle est impossible." (2) Met die ethiek van de afstand heeft Manoel de Oliveira al zijn films gerealiseerd.

In *O Acto da primavera* (Het lijden van Jezus in Curalha - 1963) heeft hij het passiespel dat de bewoners van het dorp Curalha elk jaar opvoeren, nauwkeurig geregistreerd zonder er iets aan te veranderen. Twintig jaar later, in 1985, is het dezelfde bezorgdheid om een precieze opname te maken van wat zich afspeelt, die hem geleid heeft om de zeven uur durende, integrale versie van *Le Soulier de satin* van Paul Claudel te filmen. Het principe is hetzelfde: steeds vertrekt hij van een voorstelling van de realiteit: hier een

passiespel, daar een toneeltekst. Die voorstelling is zijn enige zekerheid. Manoel de Oliveira filmt alleen hetgeen hij kent; daarbuiten wil hij niets verzinnen. Laten zien hetgeen vastgelegd is in een tekst (een roman, een toneeltekst, een muziekstuk) of hetgeen vastgelegd is in de voorstelling die de mensen geven van hun leven (de geschiedenis).

Kroniekschrijver

Zijn films hebben niets gemeen met de klassieke transparantie van de fictie die erop gericht is de blik van de toeschouwers te vangen (d.m.v. de werkelijkheidsindruk) en binnen te leiden in een illusoir spektakel dat voor reëel doorgaat. In die zin zijn de films van de Oliveira 'theatraal' te noemen: ze laten de afstand zien tussen de film (de opname) en hetgeen zich voor de camera heeft afgespeeld. Het is dezelfde afstand waarmee het theater werkt. Met dit verschil dat het theater dat de Oliveira voor zijn camera uitvindt onmogelijk op een echte scène te realiseren is (zowel in behandeling van de ruimte, in het acteerstuk als in het organiseren van de tijd). De Oliveira verkent de theatraleiteit van de cinematografie door het realisme van de fictie te weigeren.

Dit is nauw verbonden met de onderwerpen die hij filmt. Hij interesseert zich voor de waanzin van de passies die mensen ertoe bewegen zichzelf te enceneren in limietsituaties: bv. het mysterie van de 'moedermaagd' in *Benilde ou a virgem-mae* (Benilde, maagd en moeder - 1975 naar een stuk van José Régio), het onmogelijke van de absolute liefde in *Amor de perdição* (Noodlottige liefde - 1978 naar een roman van Camilo Castelo Branco) en *Francisca* (1981 naar een roman van Augustina Bessa Luis); of het latente kannibalisme in aristocratische kringen in de burleske *Os Canibais* (1988 - een gezongen film op muziek van João Paes). Eigenlijk is Manoel de Oliveira bezield door dezelfde subversieve geest als Buñuel. Met een ongemeen scherpe humor onderzoekt hij alle dimensies van het absurde, het surreële die alle menselijke ondernemingen kenmerken: o.a. in *A Caça* (De Jacht - kortfilm uit 1963), in de zwarte comedie *O Passado e o presente* (Verleden en heden - 1972 naar een stuk van Vicente Sanchoz) of in zijn meest desoriënterende film *Mon*

Cas (1986) gebaseerd op een stuk van José Régio, een tekst van Samuel Beckett en 'Het Boek van Job'.

De Oliveira beschouwd zichzelf bovenal als kroniekschrijver. Al zijn films vormen een nauwkeurige meditatie van de periode en het milieu waarin ze zich afspelen (een stuk: geschiedenis die telkens nauw verbonden is met die van Portugal): o.a. de realistische schets van het plattelandleven in het sprookje *A Caça* of in het passiespel *O Acto da primavera*, de onzinnigheid en radeloosheid van de kleine burgerij in *O Passado e o presente*, de wreedheid van de XIXe eeuwse aristocratie in *O Canibais*. *Le Soulier de satin* verhaalt de belangrijke kolonisatietochten van Spanje en Portugal in de XVIIe eeuw. Francisca schetst op een precieze wijze de portugese intellectuele milieus (en het dandyisme) in de XIXe eeuw. Waarschijnlijk is de Oliveira, als cineast, één van de belangrijkste kroniekschrijvers die de cinema gekend heeft. De moeilijke kunst de geschiedenis te verbeelden heeft hij op meesterlijke wijze gerealiseerd in zijn voorlaaste film *Non ou a va gloria de mandar* (Nee of de ijdele roem van het bevelen - 1990) waarin hij terugblijkt op de be-

langrijkste Portugese veldslagen die het land en zijn volk gekenmerkt heeft (tussen 139 voor en 1974 na Christus). Met de objectiviteitsdrang die hem al 60 jaar kenmerkt en zijn aanleg om een burleske voorstelling te realiseren, schetst hij de eeuwige strijd van mensen met elkaar. Waarschijnlijk is het met diezelfde ambities, diezelfde subversieve verbeeldingskracht en diezelfde metafysische opvattingen over de mensheid dat hij zich uiteindelijk aan Dante gemeten heeft om de enige echte 'comédie humaine' te filmen: *A Divina Comedia* (3).

Konrad Maquestieau

- (1) Cahiers de Cinéma nr. 328 - eigen vertaling
- (2) Manoel de Oliveira, Editions Dis-Voir, 1988, p. 91
- (3) Naar aanleiding van EuropaLia-Portugal zal er in het najaar een volledige retrospectieve van het filmoeuvre van de Oliveira in het Brusselse filmmuseum gegeven worden. *A Divina Commedia* zal in Brussel zijn première kennen.

Os Canibais
(1988) (Manoel de Oliveira)

