

(die zich zowat situeerde tussen Dewael en Lang), maar die werd snel aan de dijk gezet en de opvolger heeft weinig oog voor dit soort werk. Er is echter nog veel te doen: er is geen adequate infrastructuur voor hedendaagse dans buiten Acarte; er is geen geld voor produkties (en ook geen ondervangend sociaal zekerheidssysteem waardoor de kunstenaars nog relatief goedkoop zouden kunnen werken); eigenlijk is er ook geen publiek dat deze jonge eigen dans naar waarde kan schatten. Nieuwe voorstellingen komen uit, kunnen dan met moeite enkele keren vertoond worden te Lissabon, soms nog eens één enkele keer te Coimbra of Porto en dat is het dan.

In die zin komt een initiatief als Europa 91 Portugal net op tijd. Wat niemand anders meer kon of wou, deden de verantwoordelijken van Euro-

palia-Portugal nu: geld ter beschikking stellen van jonge choreografen. Zij realiseerden vier produkties en injecteerden heel wat geld in de organisatie van de Bienal Universitario da Coimbra 1990, een festival dat zo goed als alle Portugese hedendaagse dans op het programma had. Of zij zullen kunnen instaan voor het verschaffen van een stabiele basis, is betwifelbaar. Maar ook op middenlange termijn zal de jonge dansscène waarschijnlijk kunnen rekenen op dergelijke eenmalige initiatieven: in 1992 is er 'Portugal 600', een manifestatie die met behulp van culturele uitwisseling de 600 jaar oude alliantie tussen Groot-Brittannië en Portugal wil vieren. In 1994 wordt Lissabon culturele hoofdstad van Europa.

Daarmee is Lissabon dan ook bezig om dezelfde weg op te gaan als Barce-

lona. Daar zijn nu reeds T-shirts met opschriften als I LOVE BARCELONA of BARCELONA, MES QUE MAI (Barcelona, meer dan ooit) schering en inslag. De kracht van deze Catalaanse metropool wordt nu zorgvuldig technocratisch beheerd door politici, in functie van geld en macht. Dat staat ver van de Portugese oorsprongsgronden en -motieven, zowel van de choreografen Aldartra Bizarro Francisco Camacho, Joo Fiadeiro, Vera Mantero, Rui Nunes, Joana Providência, Paulo Ribeiro en Madelena Victorin, als van mevrouw Perdigão. In Lissabon zag ik nog geen T-shirts met zelfverheerlijkingsslogans. Hoelang nog?

Bruno Verbergt

Uit : Vlaanderen, 236, mei-juni 1991, p. 153-156.

**In samenwerking met Klapstuk 91 organiseert Europa 91 het project *Os Novos Portugueses*, waarin de nieuwste lichting Portugese dansers en choreografen getoond wordt.**

## Profiteren van de waarheid der dingen

### Over het theater in Portugal

"Je mag me niet beschuldigen van naïef nationalisme wanneer ik zeg dat we in Portugal prachtige theaterkunstenaars hebben." Aan het woord is Eugénia Vasques, criticus en theaterprofessor in Lissabon: "Al werken onze kunstenaars onder de slechts mogelijke omstandigheden, toch zijn ze geweldig inventief. Zij hebben geen geld om grote produkties op te zetten, zoals ik die in het buitenland kan zien. Zij kunnen niet werken met verbluffende lichteffecten, met geoutilleerde ruimtes, met technologische snuffjes. Dat alles is niet voorhanden. Zij werken nog volgens het beginsel van de kleine intieme familiale sfeer. Toch is het esthetische en artistieke niveau van onze theatermensen even groot als elders." Eugénia Vasques legt de vinger op de wonde van het Portugese theater.

De kunstenaars zijn er maar het geld en de infrastructuur laten het afweten. Sinds 25 april 1974 (de Anjerrevolutie die een einde maakte aan de dictatuur) zijn er slechts twee nieuwe zalen ge-

bouwd. In de provincie verkommeren de oude theaters als er al geen commercieel centrum van gemaakt is. Rondreizen met produkties is zo goed als onmogelijk. Van theaterbeleid is geen sprake, hoor je overal zeggen. Sinds 1985 is er zelfs geen minister van cultuur meer. Die werd toen gedegegrdeerd tot staatssecretaris en staat onder direct gezag van de eerste minister. Al stijgen de theatersubsidies langzaam dan is dat nog altijd bitter weinig. Eén gezelschap, het Teatro Nacional de D.Maria II uit Lissabon, gaat met het hoofdaandeel lopen. Een veertigtal acteurs zitten daar onder contract, maar hebben bitter weinig te doen. Vorig jaar was er nog even hoop toen de bekende regisseur Ricardo Pais binnengehaald werd om orde op zaken te stellen. Maar na één jaar hield ook hij het voor bekeken. Straks is hij te gast in de Munt met een theater-opera. Vijf andere gezelschappen krijgen een tweejaarlijkse subsidie die schommelt tussen 13 en 18 miljoen BF.

Twee ervan zijn ook al eens te zien in het buitenland, het Teatro da Communa en het Teatro da Cornucopia. Een zestal gezelschappen krijgen een jaarlijkse subsidie, tenslotte zijn er de zeer minieme projectsubsidies.

#### Onafhankelijke gezelschappen

In Portugal wordt met veel respect over de 'onafhankelijke gezelschappen' gesproken. Bijna allemaal net voor 74 of net na 74 opgericht. Telkens door een regisseur die dan ook directeur geworden is en die in sommige gevallen ook nog hoofdacteur is. Het zijn privé-initiatieven die meestal ontstaan zijn vanuit de universiteiten. Zij hebben een nieuw publiek gevond en nieuwe professionele theatermensen. Een tweede theatergolf is er gekomen rond 1987. Vanuit de Gulbenkianstichting, ook wel het echte ministerie van cultuur genoemd, is dank zij de ondertussen overleden en werkelijk

**Het ontbreekt het Portugese theater geenszins aan artistieke ambitie. De gebrekkige infrastructuur en de beperkte staatsubsidies geven slechts aan een handvol grotere gezelschappen de kans om zich te profileren. Komt daar nog bij dat het Portugese theater eigenlijk nog in zijn kinderschoenen staat.**

diepbetreunde Maria Madalena Perdigão de organisatie Acarte opgericht. Bekende en vernieuwende theater- en dansgroepen uit het buitenland werden naar Lissabon gehaald, de regisseurs of choreografen ervan gaven eveneens plaatselijke workshops. Dans meer nog dan theater heeft daarvan optimaal kunnen profiteren. Tegelijkertijd ontstonden vanaf '87 sporadisch kleine produktiehuizen. Jonge eigenzinnige regisseurs die nergens aan de bak konden komen kregen plots eerste kansen. Acteurs gingen hoe langer hoe meer circuleren. Ergens was dat trouwens noodzakelijk want de meeste gezelschappen beschikken slechts over een kern van een vijftal vaste acteurs.

### Teatro O Bando

Teatro O Bando is het enige Portugese gezelschap dat niet alleen te zien was in België, maar ook op tal van theaterfestivals over de hele wereld. De stichter en directeur ervan, João Brites, van oorsprong beeldend kunstenaar, heeft als politiek vluchteling in Brussel gewoond en is gehuwd met een Belgische. Zijn kindertheatergezelschap heeft ondertussen wereldfaam

verworven. In Europalia brengt hij een voor zijn doen grote produktie. *Bichos of De dieren*, door hem geregisseerd naar de verhalen van Miguel Torga. Toen João Brites na de gebeurtenissen van 25 april '74 terugging naar Portugal begon hij kindertheater te maken met pamflettaire inhoud en trok ermee de boer op. Hij ging zich hoe langer hoe meer verdiepen in de Portugese culturele traditie en verwerkte zijn liefde voor de beeldende kunst in zijn voorstellingen. Die zijn ondertussen zowel voor kinderen als voor volwassenen bestemd.

### Teatro da Cornucopia

Het Portugese modelgezelschap bij uitstek is al jaren het Teatro da Cornucopia. Het is weinig bekend in het buitenland, al was het dan toch in '84 te gast op de Biënnale van Venetië met *De Opdracht* van Heiner Müller en twee jaar geleden in Frankrijk met een produktie gebaseerd op een tekst van Fernando Pessoa. Ook dit gezelschap onstond in 1973 in Lissabon vanuit het universitair theater. Initiatiefnemers waren Luis Miguel Cintra en Jorge Silva de Melo. Luis Miguel Cintra is ondertussen niet alleen de bekendste

theaterdirecteur en regisseur in Portugal maar ook de bekendste acteur omdat hij de lievelingsacteur is van cineast Manoel de Oliveira. Zij bespelen een ruimte in Lissabon waarbij de tribunes telkens kunnen herschikt worden. Op erg korte tijd vond dit gezelschap een grote aanhang zowel bij acteurs als bij regisseurs die daar inspiratie gingen opdoen. Aanvankelijk werd met voor Portugese normen vrij spectaculaire decors gewerkt. Daar wordt de jongste tijd van afgestapt, de acteur staat opnieuw centraal, hij bepaalt tijdens het repetitieproces hoe de ruimte er gaat uitzien in samenwerking met regisseur Cintra en scenografe Reis.

We spraken met Luis Miguel Cintra over verleden, heden en toekomst van het Portugese theater.

### Late erfgenamen

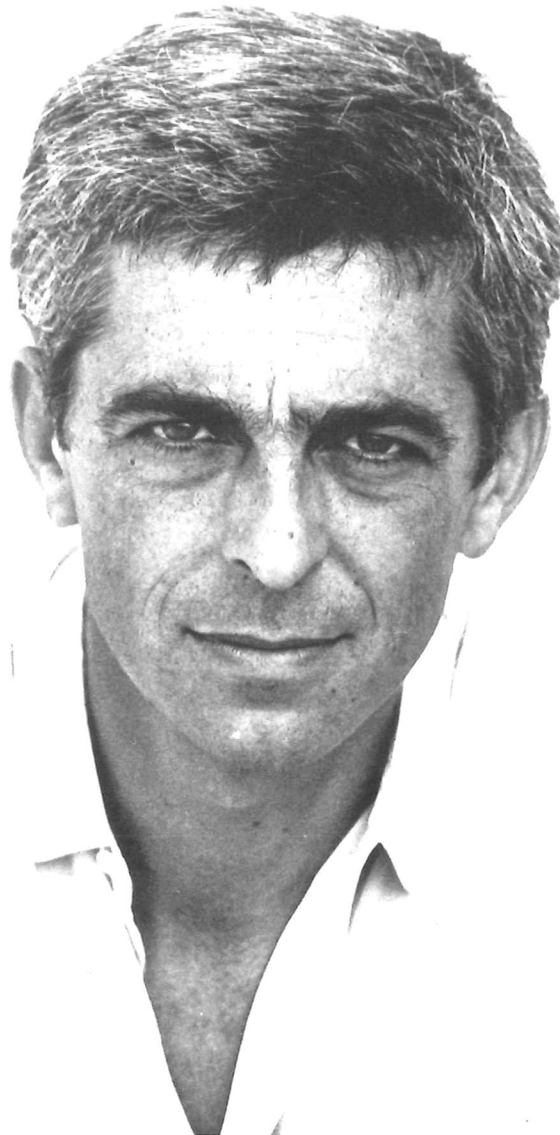
"'Cornucópia' betekent hoorn van overvloed. Een naam waarmee ik van meetaf aan vele kanten mee uit kon. Die naamkeuze was ironisch bedoeld, we hadden toen omzeggens geen geld, nu een beetje meer dan vroeger. Cornucópia is ook de naam van een persوناge uit het eerste stuk dat ik samen

*A Comedia de Rubena (Teatro da Cornucópia)*



met Jorge Silva de Melo geregisseerd heb. Een stuk van een groot Portugees theaterschrijver, António José da Silva. Een auteur uit de achttiende eeuw die elementen uit de barokopera vermengde met de typische populaire Portugese werkelijkheid. Die stijlvermenging leek ons een interessant uithangbord voor ons gezelschap."

"Voor de revolutie van 25 april '74 was het contact met het Europese theatergebeuren erg moeilijk in Portugal. Wij hadden weinig buitenlandse voorstellingen gezien. Wij waren nog bezig met referentiepunten die elders waarschijnlijk allang niet meer golden. Brecht en zijn Berliner Ensemble was een van die sterke punten, daarbij mag je niet vergeten dat Brecht eerst in 1975 kon opgevoerd worden in Portugal. Ook daarom waren volgelingen van Brecht als Giorgio Strehler en Jean Jourdeuil voorbeelden voor ons. We inspireerden ons op wat Jourdeuil en Jean-Pierre Vincent in Frankrijk brachten: experimenteel en tegelijk populair theater. Populair omdat we aan de kant van het volk stonden en niet omdat we een populaire smaak volgden. Dat uitgangspunt is tot vandaag bewaard. Later is er ook de invloed gekomen van de Berlijnse Schaubühne. Jorge Silva de Melo en scenografe Christina Reis zijn daar zelfs stage gaan lopen. Sinds Jorge Silva de Melo in 1980 het gezelschap verlaten heeft om in Parijs te gaan werken is Christina Reis co-directrice geworden."



## Teksttheater

"We hadden niet de illusie om een collectief te vormen. Wij kwamen met de plannen en projecten aan, maar namen wel samen met de leden van het gezelschap de beslissingen. We zijn een beetje als een familie en vandaag botst dat met wat buiten gebeurt. Het wordt moeilijk om zo een structuur te bewaren wanneer alles rondom ons zich professionaliseert en veel technischer wordt, in de slechte zin van het woord. Jonge acteurs, ik verwijt hun dat niet, denken eerder aan hun carrière en willen liefst met zoveel mogelijk regisseurs werken, denken dus niet aan ensemblevorming. Anderzijds is het stimulerend dat acteurs op tijd weggaan om vernieuwing binnen een gezelschap mogelijk te maken. Op dit ogenblik werken we met een vaste kern van vijf acteurs en met een heel kleine administratieve en technische ploeg.

Geld dient om voorstellingen te maken."

"We spelen het normale repertoire, evengoed klassieke als hedendaagse auteurs. Maar onze omgang met teksten is niet deze van het normale repertoiretheater. Onze eigen lezing of de dramaturgische analyse is even belangrijk als de tekst zelf. Door de normalisatie van het politieke leven in Portugal, waardoor de politieke participatie van de bevolking erg is afgezwakt, is de keuze van teksten moeilijker geworden. We willen de toeschouwer blijven provoceren zonder naar het gemakkelijk spectaculaire te moeten grijpen. Ook in Portugal doet de theaterconsumptie haarintrede, hoewel nog veel minder dan elders in Europa. Geen enkele Portugese familie denkt er aan om één keer per maand naar de schouwburg te gaan. Niet toevallig

werken we met reeksen van stukken die we indelen in cycli, zoals de themareeks waarmee we begonnen zijn 'kleine burgerij - revolutie' of 'nadenken over het komische' of 'hedendaags malaise' of nu een cyclus over het theater zelf. Dat doet de toeschouwer nadenken en dat haalt hem uit de uniformisatiesfeer van het theater."

## Vertaalopdrachten

"Shakespeare ben ik erg laat gaan regisseren omdat je daarvoor over een maturiteit moet beschikken. Maar er is ook het probleem van de vertalingen. Er zijn weinig speelbare Shakespeaervertalingen, zijn stukken zijn lang nog niet allemaal in het Portugees vertaald.

*Luis Miguel Cintra*

*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