

Die Bewohner der Escadinhas-Straße im Lissaboner Stadtteil Mouraria sind arm, wenn auch nicht völlig mittellos. Sie erscheinen nicht so sehr als Außenseiter oder Unterprivilegierte, sondern eher als Zeugen aus einer anderen Zeit, Menschen, die über den Strapazen moderner Zeiten stehen. Wie die Stadt Lissabon verbreitet der Film eine Atmosphäre der Dekadenz vergangener Epochen, ruft die glanzvolle Kolonialzeit in Erinnerung, nach der sich der Regisseur selbst zurückzusehen scheint.

In dieser Atmosphäre spielt DIE BÜCHSE. Der portugiesische Staat hat sie einem alten Mann überlassen, der als Mitglied des Blindeninstituts nun Spenden sammeln darf und damit den Neid der gesamten Nachbarschaft erregt. Die Almosenbüchse sichert ihm den Lebensunterhalt zwar nur knapp, aber dafür ohne große Anstrengung. Nach kurzer Zeit wird sie gestohlen. Die Familie des Blinden ist zu Recht empört, organisiert eine Suchaktion und erobert den unscheinbaren Gegenstand zurück.

Die anschließende Ruhe im Viertel hält nicht lange an. Der Schwiegersohn des Alten, ein moderner pikarischer Held mit einer Abneigung gegen Arbeit und mit der Gewohnheit, seiner Frau und ihrem Vater auf der Tasche zu liegen, beschließt, daß das Kästchen unter seiner Aufsicht bleiben soll. Unglücklicherweise sind die übrigen Bewohner des Viertels ausgesprochen eifersüchtig auf den alten Mann und seine von ihnen als ideal erachtete Einkommensquelle. Sie können einfach nicht anders - die Büchse verschwindet erneut, und Blutvergießen ist dieses Mal die Folge.

Wie schon mehrmals im Werk Oliveiras profitiert die Heldin von der sonderbaren Reihe gewaltsamer Ereignisse (In *Os Canibais* beispielweise entflieht Marguerite den Fängen des Grafen, als ihn eine außer Rand und Band geratene Gruppe von Partygästen ins Kaminfeuer stößt). Oliveiras Auflösung der Allegorie bedeutet für die Tochter des Alten die Befreiung von einem Leben, das sie als Sklavin ihres Mannes am Waschbrett verbracht hat.

Jonathan House, in: Moving Pictures, Cannes, 19. Mai 1994

Plötzliche Dada-Zuckungen

(...) Reich versehen mit Elementen aus volkstümlichen Filmen der dreißiger Jahre, im Stil von Alfredo Duarte, mit Zuhältern und Prostituierten, sympathischen Gastwirten und betrunkenen Spitzeln, hat der Film mitunter plötzliche 'Dada'-Zuckungen, wie zum Beispiel das magisch-betörende nächtliche Ballett der kleinen Nymphen. Für eine Darstellung der kleinen Leute, dessen, was sie denken und woran sie leiden, ist das viel. Dem einfachen Volk das Wort zu erteilen, es zu idealisieren, ihm womöglich Mitleid entgegenzubringen, bedeutet immer, es noch mehr auszubeuten. De Oliveira stellt nicht dar. All die Angestellten, die Angehörigen der Mittelklasse, die politischen Parvenus, die sich durch die Gassen von Portugal drängen - sie sehen nicht, was der Film zeigt: nicht die kleinen Leute aus dem Fernsehen nämlich, sondern ihre Wirklichkeit. Hier geht es nicht um die Musik von Salazar und die existentielle Traurigkeit der Aristokratie, die ihre Macht verloren hat, wie Amelia Rodriguez suggeriert, sondern um ein Wunder, das nur die Insel von Capo Verde hervorbringen konnte und von dem ohne diesen Film niemals irgendjemand erfahren hätte: daß es nämlich in Portugal niemandem gelingt, die zahllosen, neben all den amerikanisch anmutenden Einkaufszentren existierenden kleinen Läden der Schuhmacher und Bürstenverkäufer abzuschaffen.

Roberto Silvestri, in: Il manifesto, Rom, 28. Mai 1994

O DIA DO DESEPERO

Der Tag der Verzweiflung

Land	Portugal 1992
Produktion	Madragoa Films, Gemini Films
Buch, Regie	Manoel de Oliveira
Kamera	Mário Barroso
Schnitt	Manoel de Oliveira, Valérie Loiseleux
Ton	Gita Cerveira
Tonschnitt	Christophe Winding
Mischung	François Musy, Hans Kunzi
Ausstattung	Maria José Branco
Kostüme	Jasmin de Matos
Produzent	Paulo Branco
Ausführender Produzent	Camilo João
Skript	Julia Buisel
Regie-Assistenz	José Maria Vaz da Silva
Darsteller	
Ana Plácido	Teresa Madruga
Camilo Castelo Branco	Mário Barroso
Freitas Fortuna	Luís Miguel Cintra
Dr. Edmundo Magalhães	Diogo Dória
Stimmen	Canto e Castro, Ruy de Carvalho
Format	35 mm, 1:1.66, Farbe
Länge	77 Minuten
Uraufführung	13. 8. 1992, Internationales Filmfestival Locarno
Weltvertrieb	Cine Electra National House, 2nd Floor 60-66 Wardour St. GB-London W1V 3HP Tel.: (44-71) 287 11 23 Fax: (44-71) 722 42 51

Mit Unterstützung von Secretaria de Estado da Cultura, Instituto Português de Cinema, Rádio Televisão Portuguesa, Centre National de la Cinématographie.

Inhalt

O DIA DO DESEPERO erzählt die wahre Geschichte der letzten Lebensjahre des berühmten portugiesischen Schriftstellers des 19. Jahrhunderts, Camilo Castelo Branco. Der Film basiert vor allem auf seinen Briefen, die gewissermaßen den roten Faden durch das dramatische Leben eines ebenso polemischen wie romantischen Mannes bilden, der stets mit sich hadert, aber niemals resigniert. Camilo befindet sich ständig in inneren Konflikten - „ein Drama auf der Suche nach Personen“, wie Fernando Pessoa gesagt hätte. Der Schriftsteller wird von einem Augenleiden geplagt, das sich immer mehr verschlechtert. Eines Tages erwacht er blind. Muß man die Blindheit bei einer gequälten Seele wie der seinen als Auftakt für den Schlußakt seines Lebens verstehen?... Und jenseits des Grabes?

Manoel de Oliveira

Oliveira und die Erinnerung an das Haus Branco

O DIA DO DESESPERO ist der Tag im Jahre 1890, an dem sich der fünfundsechzigjährige portugiesische Schriftsteller Camilo Castelo Branco mit einer Kugel aus seinem Revolver umbringt, nachdem man ihm die Unheilbarkeit seiner Krankheit diagnostiziert hat. O DIA DO DESESPERO heißt auch der neue Film von Manoel de Oliveira, der die letzten Lebensjahre Brancos bis zu diesem tödlichen Tag verfolgt. Die Verbindung zwischen Branco und Oliveira besteht schon seit längerem. 1978 hat Oliveira 'Amor de perdição' bearbeitet und diesem Inbegriff eines romantischen Romans ein 'sanftes Gesicht und schönes Bild' verliehen. Ein großer Roman und ein aufsehenerregender Film, der der Filmwelt damals einen jungen portugiesischen Cineasten von siebzig Jahren vorstellte, der uns seither mit seinen Filmen (...) immer wieder in Erstaunen versetzt und inzwischen zum erlauchten Kreis von Bergman, Fellini, Kurosawa, Bresson oder Antonioni gehört. Ist O DIA DO DESESPERO eine raffinierte Rückschau Oliveiras, die uns die komplizierte Persönlichkeit des bereits aus *Francisca* bekannten Branco erneut nahebringen will?

Der Beginn des Films gleicht in der Tat einer Museumsführung: Hier sind wir nun, meine Damen und Herren, und öffnen die Tür zu der Eremitage, in der Branco seine letzten Jahre verbracht hat, in Gesellschaft seiner Geliebten Ana Augusta Placido - seiner 'femme fatale', wie er sie nannte - und seiner beiden Söhne, von denen der eine arm an Geist, der andere offenkundig ein Taugenichts war. Wenn Sie sich umblicken, können Sie feststellen, daß es sich um ein Landhaus in der Gegend von San Miguel de Seide handelt: kräftige Bäume schützen es vor der Sonne, dicke Mauern sorgen für eine kühle Temperatur. Das Innere des Hauses liegt in jenem seltsam lebendigen Halbschatten, den man nur in Häusern des Südens findet und der die Erinnerung zum Klagen bringt. Auf dem Schreibtisch des Schriftstellers liegen einige Blätter, Schreibfedern und ein Tintenfaß. Sehen Sie, wie im Alkoven das Bett des Meisters gerade gemacht worden ist. Seit einem Jahrhundert hat sich hier nichts verändert. Angeblich.

Schon bald beginnt der Humor Oliveiras durchzuschimmern, und Stimmen aus dem Off - sozusagen aus dem Jenseits - flüstern uns etwas ganz anderes zu: nach dem Tod Camilo Castelo Brancos wurde das Haus durch einen Brand völlig zerstört, und nur die Möbel konnten gerettet werden. Man hätte sich denken können, daß der literarische Besuch unter Oliveiras Führung anders verläuft als mit einem Antiquitätenhändler. Er führt uns hinter die Kulissen der Vorstellung, ohne aber den Raum der Fiktion zu zerstören.

Das heißt zum Beispiel, daß sich die Darsteller Teresa Madruga und Mario Barroso dem Zuschauer als Unetelle und Untel vorstellen und erklären, welche Rolle sie nun spielen werden (ich Ana, du Camilo), indem sie mit einem Handgriff die heutige Haartracht mit der alten Perücke, das leichte Sommerkleid von heute mit dem schweren granatfarbenen Samt vom Ende des Jahrhunderts vertauschen. Sie enthalten sich auch nicht eigener Ansichten, Kommentare und Interpretationen über Leben und Werk Camilo Castelo Brancos. Von einem Moment zum anderen könnten sie auch die Kritiker des Films, in dem sie gerade spielen, sein. Da stehen sie am Fuß einer Treppe, vertieft in die ästhetische Beurteilung zweier Bilder: das eine eine Allegorie von Gustave Doré, bei der sie nicht entscheiden können, ob es den Triumph des Lichts oder die Unterwerfung der Erde durch den Himmel darstellt; bei der anderen, einer Radierung, sind sich beide einig, daß sie die Freiheit in Gestalt einer Amazone mit männlichen Zügen und entblößter Brust darstellt. Später sieht man Ana-Teresa an ihrem Frisiertisch, fast

einer Theatergarderobe, an der sie sich darauf vorbereitet, in die Vorstellungswelt der Vergangenheit einzutauchen. Eine exquisite, wenn auch diabolische Höflichkeit Oliveiras, der uns - indem er unaufhörlich Umkehrungen der Standpunkte vornimmt, so daß man nicht mehr weiß, wer wem zusieht - an den Tisch der Darsteller einlädt, um dort elementare Fragen zu reflektieren, unter anderem: Ist der Tod die äußerste Form der Freiheit? Ein Abitursthema, aber auch ein Problem der Philosophie. Jedes Bild fungiert hier also als Gedächtnisstütze, jeder gelesene Text - im wesentlichen aus der Korrespondenz des Dichters - als Erinnerung: vergessen wir nicht, daß jemand sich hier mit fünfundsechzig Jahren das Leben genommen hat, in einem Alter, von dem man normalerweise erwartet, daß der biologische Tod uns diese Entscheidung abnimmt. (...)

Immerhin handelt es sich um einen hervorragenden und anerkannten Schriftsteller, der vom König Dom Luis mit dem Titel des Vicomte von Coreira Botelho ausgezeichnet wurde, um einen unermüdlichen Dauerläufer, der verrückte Liebschaften hat (während einer kurzen Zeit als Seminarist wird er der Liebhaber einer älteren Nonne), bis er die skandalträchtige Beziehung mit Ana Placido eingeht, einer verheirateten Frau, der Tochter eines reichen Kaufmanns aus Porto. Und dennoch, am Ende seiner zunehmenden Blindheit, die ihn in einen sich langsam zur Finsternis verdichtenden Nebel hüllt, hat Branco sich umgebracht.

Die Hypothese Oliveiras lautet, daß der Selbstmord eines Schriftstellers kein gewöhnlicher Selbstmord ist. Schriftsteller, überhaupt Künstler zu sein bedeutet, sich nach dem Tod zu sehnen und zugleich dem Trieb nach Unsterblichkeit unterworfen zu sein. „Ich habe neuerdings posthume Sympathie mit meiner Leiche“, schrieb Branco, „diesem Teils meines Ichs, der mich um einige Jahre überleben wird.“ (...) Was Oliveira (und also uns!) interessiert, ist nicht so sehr, daß Branco sich umgebracht hat - dem Selbstmord haftet immer etwas Lächerliches, ein bißchen Dummheit an neben all dem Unausprechlichen - sondern, daß er während seines ganzen Lebens und Schreibens den Revolver an der Schläfe hatte. (...)

Nachdem die Kamera den Tod Brancos festgehalten hat, verweilt sie sehr lange, das heißt so lange wie nötig, auf der aus der Hand des Schriftstellers gefallenen Zigarre, die auf dem Boden langsam verbrennt.

Manoel de Oliveira klagt nicht, er schulmeister auch nicht, das ist nicht seine Art. Aber er versteht es, seine Melancholie in Bilder umzusetzen. Im Mai 1992 schreibt Oliveira: „Wenn es wirklich eine Mission gibt: welche ist das? Das ist das Geheimnis. Es ist kein Zufall (der Zufall ist in Wirklichkeit nur eine der tausend Formen des Schicksals), daß wir anderen, wir Portugiesen, am westlichsten Punkt Europas im 'Exil' sind, an diesem lusitanischen Strand, wo das Land aufhört und das Meer beginnt. Wo eine Sache aufhört, damit eine andere beginnen kann.“

Man denkt dabei an einen anderen portugiesischen Cineasten, an João Cesar Monteiro. Und man sagt sich: diese kleinen unruhigen, lusitanischen 'Exil'-Filme sind mehr wert als ein großer, von seiner Bedeutung allzu überzeugter Film. Lieber ein nomadischer Film, ein Tuareg-Film, als die Vereinigten Staaten des Films.

Gérard Lefort, in: *Libération*, Paris, 7. April 1993

Gespräch mit Manoel de Oliveira

Frage: Worin besteht für Sie der Zusammenhang zwischen O DIA DO DESESPERO und VALE ABRÃO? (Oliveiras 1993 gedrehter Film *Das Tal Abraham* nach 'Madame Bovary' von Gustave Flaubert, A.d.R.)?

Manoel de Oliveira: Die beiden Hauptfiguren Camilo Castelo Branco und Emma sind sehr interessant. Sie waren sehr lyrische Charaktere, lebten in einer romanhaften Sphäre und lehnten die Anwendung von Macht ab. Camilo Castelo Branco war ein sehr unruhiger, ängstlicher Mann. Er trug sein Leben lang einen ungeheuren Schmerz in sich, dem er entkommen wollte; er führte deshalb ein sehr abenteuerliches Leben, war immer auf Reisen, ein Verführer, noch viel romantischer als seine eigenen Bücher. Ich habe mich entschlossen, seinen Tod ins Zentrum des Films zu stellen. Ich wollte keinen Film über sein Leben drehen, der alle Klischees und alle bekannten Bilder des 'romantischen Künstlers' benutzt, sondern eine Art 'Bericht' von seinem Tod geben. Ich wollte eine mythische Episode aus dem Leben eines großen Schriftstellers, seine letzten Stunden und seine Agonie, auf ungewöhnliche, sagen wir antiromaneske Weise darstellen.

Frage: Dieser Tod wird nie als Episode eines Romans behandelt, sondern wie ein Protokoll.

M.d.O.: Das meine ich mit einem 'antiromanesken' Genre. Ich nehme alle Dokumente jener Zeit sehr ernst. Alles, was im ganzen Film gesprochen wird, stammt aus jener Zeit, aus der Presse, aus den Protokollen zum Tod Camilo Castelo Brancos, aus seinem Briefwechsel, und alles wird gewissenhaft behandelt und auf 'objektive' Weise wiedergegeben. Wenn man einen Film über die Geschichte macht, mit historischen Texten oder Dokumenten, muß man sie respektieren, d.h. lieben, ihnen treu sein, nichts kürzen und nicht verfälschend rekonstruieren. Nehmen wir ein Beispiel: Camilo Castelo Branco schreibt in einem Brief: „Ich bin auf Reisen gewesen, ich war in Braga“. Ich habe seine Reise nicht rekonstruiert, das wäre entweder verlogen oder im besten Fall romanhaft geworden. Ich zeige nur einige Minuten lang das Rad einer Postkutsche, das einem Rad aus der Zeit Brancos gleicht, das Rad dreht sich, dann einen Sandweg, und das zeigt objektiv - beinahe physisch, da sich alles im Kopf zu drehen beginnt - die Bedingungen des Wortes 'reisen' zur damaligen Zeit.

Frage: In der Darstellung von Brancos Selbstmord folgen Sie den Originaldokumenten.

M.d.O.: Niemand war Zeuge dieses Selbstmordes. Er wurde nachträglich von seiner Frau rekonstruiert. Im Film ist es folgendermaßen: man sieht nichts, man hört einen Schuß, dann sieht man etwas Rauch, der vielleicht von einer Zigarre, vielleicht aus einem Revolverlauf kommt, den man nie gesehen hat, und ein Loch im Kopf der Person. Das ist alles. Und der Rauch: kommt er von der Zigarre, die man sieht, oder von dem unsichtbaren Revolver? Man weiß es nicht, vielleicht von beiden, als ob Leben und Tod, Materie und Geist verbunden wären.

Frage: O DIA DO DESESPERO soll eine Art antiromanesker Film über einen romanesken Helden sein?

M.d.O.: Es ist ein Film, der sich dem Nacherfinden, der Bebilderung verweigert, nicht der Vorstellungskraft. Ich bin mit der Darstellung immer sehr vorsichtig. Um Verzweiflung darzustellen, die ja das Thema des Films ist, muß man sich auf jeden Fall vor jeglicher Ausschmückung hüten. In diesem Fall wäre die Rekonstruktion ein gefährlicher Schritt, ein unverzeihlicher Fehler. Nicht aus einem Roman, sondern aus den Dokumenten wird die Agonie deutlich. Zeitungsartikel, ein Protokoll, Aussagen Nahestehender und von Ärzten - wenn man dank dieser Dokumente einen Film über die Agonie auf 'objektive' Weise dreht, zerstört man sie nicht, sie behält ihr Mysterium, ihren ganzen Schmerz, denn man rekonstruiert sie nicht. Ich hatte dabei selbst ein schlechtes Gewissen: sollte man nicht besser alles erklären, deutlich

machen, rekonstruieren? Ich habe versucht, dieser Gefahr zu entgehen, denn das Leben ist etwas Schreckliches, und zuviel zu erklären wäre noch viel schrecklicher.

Das Gespräch mit Manoel de Oliveira führten Antoine de Baeque und Thierry Jousse, in: Cahiers du Cinéma, No. 466, Paris, April 1993

Biofilmographie

Manoel de Oliveira, geboren am 12. Dezember 1908 in Porto, Sohn eines Textilindustriellen, ging in Galizien zur Schule, arbeitete mit zwanzig Jahren gelegentlich als Statist (in *Fatima Milagrosa* von Rino Lupo, 1928), dann als Drehbuchautor (zusammen mit dem Maler Bentura Profirio und dem Zeichner Sampaio). 1929 drehte er seinen ersten Kurzfilm, *Douro, faina fluvial*, den er aber erst 1931 beenden konnte. 1932 wurde er Aktionär der portugiesischen Produktionsgesellschaft Tobis Portuguesa. 1942 inszenierte er seinen ersten abendfüllenden Spielfilm, *Aniki Bobó*. Vierzehn Jahre lang drehte er keinen Film mehr und arbeitete in der Weinherstellung; schließlich, nach einer Reise durch Deutschland, wo er die Farbtechniken studiert und sich mit Spezialgeräten ausgestattet hatte, drehte er den mittellangen Film *O pintor e a cidade*.

Er gilt als bedeutendster Filmregisseur Portugals und als ein im wesentlichen avantgardistischer Filmautor, dessen Werk unter großen Schwierigkeiten entstanden ist.

Filme:

- | | |
|------|---|
| 1931 | <i>Douro, faina fluvial</i> (Harte Arbeit am Fluß Duro; Forum 1981) |
| 1932 | <i>Estátuas de Lisboa</i> |
| 1938 | <i>Já se fabricam automóveis em Portugal</i>
<i>Miramar, praia de rosas</i> |
| 1939 | <i>Família</i> |
| 1942 | <i>Aniki Bobó</i> (Forum 1981) |
| 1956 | <i>O pintor e a cidade</i> (Der Maler und die Stadt; Forum 1981) |
| 1958 | <i>O coração</i> |
| 1959 | <i>O pão</i> (Das Brot; Forum 1981) |
| 1963 | <i>As pinturas do meu irmão Júlio</i> (Die Bilder meines Bruders Júlio; Forum 1981) |
| 1963 | <i>Acto da primavera</i> (Der Leidensweg Jesu in Curalha; Forum 1981) |
| 1971 | <i>A caça</i> (Die Jagd; Forum 1981) |
| 1971 | <i>O passado e o presente</i> (Vergangenheit und Gegenwart; Forum 1981) |
| 1975 | <i>Benilde ou a Virgem Mãe</i> (Benilde, Jungfrau und Mutter; Forum 1981) |
| 1978 | <i>Amor de perdição</i> (Das Verhängnis der Liebe; Forum 1980) |
| 1981 | <i>Francisca</i> (Forum 1982) |
| 1982 | <i>A visita - memórias e confissões</i>
<i>Lisboa cultural</i> |
| 1983 | <i>Nice, à propos de Jean Vigo</i> |
| 1985 | <i>Le soulier de satin</i> |
| 1986 | <i>O meu caso</i> (Mein Fall; Forum 1987) |
| 1987 | <i>A bandeira nacional</i> |
| 1988 | <i>Os canibais</i> |
| 1990 | <i>Non, ou a vã glória de mandar</i> |
| 1991 | <i>A divina comédia</i> |
| 1992 | <i>O DIA DO DESESPERO</i> |
| 1993 | <i>Vale Abrão</i> (Das Tal Abraham) |
| 1994 | <i>A CAIXA</i> |