



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Mission und Kompromiss –
Die Romane *Uma Abelha na Chuva* und *O Delfim* in ihrer
Adaption durch Fernando Lopes“

Verfasser

Ingo Christian König

angestrebter akademischer Grad

Magister der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2013

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 236 357

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Diplomstudium Romanistik Portugiesisch

Betreuerin:

Mag. Dr. Margit Thir

Inhalt

Inhalt.....	1
Danksagung.....	3
Einleitung.....	5
1. Die portugiesische Prosa zwischen Neorealismus und Postmoderne.....	7
1.1. Überblick.....	7
1.2. Der Neorealismus.....	9
1.2.1. Die Geburt des Neorealismus.....	9
1.2.2. <i>Gaibéus</i> (1939) und die Definition der neorealistischen Norm.....	13
1.3. Die »zweite Phase« des Neorealismus.....	15
1.3.1. Qualitative »Aufwertung«.....	15
1.3.2. Carlos de Oliveira und das Jahr 1953.....	17
1.4 Die »Überführung« in die Postmoderne: José Cardoso Pires.....	19
2. Das portugiesische Kino und Fernando Lopes.....	22
2.1. Überblick.....	22
2.2. Der <i>Cine-Clubismo</i> und die »Rückkehr« Manoel de Oliveiras.....	24
2.3. Ein »Neues Kino«.....	27
2.3.1. Die erste Phase des <i>Cinema Novo</i>	28
2.3.2. Die zweite Phase – »O novo cinema novo«.....	31
2.4. Der 25. April 1974.....	32
2.5. Fernando Lopes und die »neue Zeit«.....	33
3. <i>Uma Abelha na Chuva</i> (1953/1971).....	35
3.1. Inhalt: <i>Uma Abelha na Chuva</i> (1971).....	35
3.2. <i>Uma Abelha na Chuva</i> (1953) – Ein Roman des Neorealismus?.....	37
3.2.1. Der Erzählmodus, der psychologische Blick.....	37
3.2.2. Gestaltung statt Beschreibung.....	39
3.2.3. Ein pessimistisches Werk?.....	41
3.3. <i>Uma Abelha na Chuva</i> (1971) – Die Handlung in der Adaption.....	44
3.3.1. Neutralisierung der neorealistischen Programmatik.....	45
3.3.2. Aktualisierung durch Universalisierung.....	48
3.3.3. Lopes' Dialog mit Camilo Castelo Branco.....	50

3.4. Fernando Lopes' Stil.....	55
3.4.1. Kontraste: Innere und äußere Realität, Gegenwart und Vergangenheit.....	55
3.4.2. Metonymien und Metaphern in Bild und Ton	58
3.4.3. Interpretationen: Text, Kontext, Intertext	60
3.4.4. Auflösung der »Erzählung«, Einbezug des Publikums	64
4. <i>O Delfim</i> (1968/2001).....	66
4.1. Inhalt: <i>O Delfim</i> (2001)	66
4.2. José Cardoso Pires' komplexer Roman	69
4.2.1. Erzähler und Erzählstruktur.....	69
4.2.2. Das Problem der Adaption.....	71
4.3. Die Adaption als Lesart	74
4.3.1. Historiographische Aktualisierung	75
4.3.2. Soziologische Vertiefung – »Soziale Komplexe«	77
4.4. Fernando Lopes' »dichter« Stil.....	82
4.4.1. Die visuelle und klangliche Gestaltung von »O Delfim« (2001)	82
4.4.2. Die musikalische Gestaltung von <i>O Delfim</i>	85
4.4.3. Lopes' »intertextuelles Spiel«	88
4.4.4. Der intertextuelle Dialog zwischen 2001 und 1968: Zwei Beispiele	91
4.4.5. Die Amazone	94
4.4.6. Entschlüsselung	96
5. Conclusio.....	99
Literatur- und Quellenverzeichnis	108
Resumo em português	112
Deutsches Abstract	123
Curriculum Vitae	125

Danksagung

Mein Dank gilt all den lieben Menschen, die es mir in den vergangenen Jahren ermöglicht haben, relativ unbeschwert und zufrieden zu leben und zu lernen:

Meinen ProfessorInnen, FreundInnen, meiner Familie.

Danke.

Alexandre O'Neil
O TEJO CORRE NO TEJO

Tu que passas por mim tão indiferente,
no teu correr vazio de sentido,
na memória que sobes lentamente,
do mar para a nascente,
és o curso do tempo já vivido.

Não, Tejo,
não és tu que em mim te vês,
– sou eu que em ti me vejo!

Por isso, à tua beira se demora
aquele que a saudade ainda trespassa,
repetindo a lição, que não decora,
de ser, aqui e agora,
só um homem a olhar para o que passa.

Não, Tejo,
não és tu que em mim te vês,
– sou eu que em ti me vejo!

Um voo desferido é uma gaivota,
não é o voo da imaginação;
gritos não são agoiros, são a lota...
Vá, não faças batota,
Deixa ficar as coisas onde estão...

Não, Tejo,
não és tu que em mim te vês,
– sou eu que em ti me vejo!

Tejo desta canção, que o teu correr
não seja o meu pretexto de saudade.
Saudade tenho, sim, mas de perder,
sem as poder deter,
as águas vivas da realidade!

Não, Tejo,
não és tu que em mim te vês,
– sou eu, em mim, que me vejo!¹

¹O'NEILL, Alexandre: *O Tejo corre no Tejo*. Aus: Idem: *Feira Cabisbaixa* (1965). In: Idem: *Poesias Completas*. Lisboa: Assírio & Alvim 2002. S. 234.

Einleitung

Beschäftigt man sich mit dem portugiesischen Kulturschaffen des zwanzigsten Jahrhunderts, so fällt auf, dass sich vor allem eine – natürlich keineswegs nur für diesen Kontext charakteristische – Frage immer wieder gestellt hat: Darf bzw. *soll* Kunst einen »Kompromiss mit der Realität« eingehen (d.h. etwa explizit politisch engagiert sein) und ist solch ein Engagement mit der Forderung nach einer individuellen Autonomie des Künstlers, der Originalität und formalen Qualität des Werks zu vereinbaren?

Im Zuge der politischen Radikalisierung des Landes durch die Errichtung des *Estado Novo* und den damit verbundenen Widerstand der Linken führte diese polemische Frage ab etwa Mitte der 1930er Jahre auch im künstlerischen Feld und insbesondere seinen erzählenden Teilbereichen zu einer Polarisierung, die bis in die 1960er bestimmend für die Dynamik der portugiesische Kunst sein sollte. Während sich so etwa auf dem Gebiet der Literatur eine politisch engagierte, dem Regime feindlich gesinnte Mehrheit (die Neorealisten) gegen eine am *L'Art-pour-l'art*-Gedanken festhaltende, weitgehend apolitische Minderheit durchsetzte, war es im Kino genau umgekehrt: Hier wurden diskrete Allianzen mit dem *Estado Novo*, Kompromisse mit dem Unterhaltung suchenden Publikum eingegangen, die Produktionen waren dementsprechend weitgehend apolitisch und konservativ; als es ab Mitte der 1960er Jahre mit dem *Cinema Novo* zu Innovationen, ja einem Paradigmenwechsel auf der Leinwand kam, war dieser – zumindest auf den ersten Blick – hauptsächlich formaler Natur. Erst seit der *Primavera Marcelista* bzw. dem 25. April 1974 *scheinen* Literatur und Kino (besonders in ihren dominanten Gattungen, dem Roman und den Spielfilm) nach und nach, in einer Art postmoderner Synthese die alte Dialektik überwunden zu haben.

Das Ziel der vorliegenden Arbeit ist es nun, das Zustandekommen dieser – hypothetischen? – Synthese nachzuzeichnen, von ihren Anfängen bis in die Gegenwart, und zwar mittels der exemplarischen Analyse zweier literarischer Meilensteine dieser Entwicklung sowie ihrer gleichnamigen filmischen Adaptionen durch den portugiesischen Regisseur Fernando Lopes (1935–2012): Carlos de Oliveiras *Uma*

Abelha na Chuva (Original: 1953 / Adaption: 1971) und José Cardoso Pires' *O Delfim* (1968/2001).

Was die grobe Organisation der hier versammelten Ausführungen betrifft, so soll der/dem LeserIn zuerst ein Überblick über die Entwicklung der portugiesischen Literaturlandschaft zwischen den 1930er und den 1980er Jahren sowie ein weiteres Kapitel zu der Entstehung des *Cinema Novo* bzw. Fernando Lopes' Werdegang bis 2001 präsentiert werden; darauf folgt dann der eigentliche Analyseteil, in dem die einzelnen Werke vor allem in Hinblick auf ihre politische und gestalterische Haltung bzw. die im Zuge ihrer Transposition vorgenommenen Modifikationen untersucht werden sollen.

Die in diesem Analyseteil angeführten, jeweils paarweise – also in der Gegenüberstellung von Roman und Adaption – vorgenommenen Beobachtungen und Schlussfolgerungen beruhen auf einer detaillierten Beschreibung der einzelnen Werke (deren Niederschrift aus Gründen des zu erwartenden Umfangs der Arbeit nicht in diese inkludiert werden konnte) und wurden in einem hermeneutischen Prozess generiert: wiederholte separate und vergleichende Lektüre, die Fokussierung auf besonders relevant erscheinende Aspekte und Details, Kontextualisierung und Abstraktion, die Suche nach Beispielen, Theoriebildung.

Die Erkenntnisse, die auf diese Weise in Bezug auf *Uma Abelha na Chuva* und *O Delfim* gewonnen werden konnten, sollen schließlich in einem letzten Schritt in einer erneut den Kontext berücksichtigenden, chronologisch strukturierten Schlussbetrachtung zusammengeführt werden und dabei die ursprünglich aufgeworfenen Fragen beantworten: Welche Brüche und Kontinuitäten lassen sich anhand der Werke feststellen, welche Rückschlüsse lassen sie bzw. die Art und Weise der Auseinandersetzung mit ihnen auf die Transformationen im Kulturschaffen Portugals zu, die Entwicklung des Landes, seiner Gesellschaft, seiner Individuen?

1. Die portugiesische Prosa zwischen Neorealismus und Postmoderne

1.1. Überblick

Im Falle der portugiesischen Literatur der zweiten Hälfte des 20. Jahrhundert kursieren gemäß der für die vorliegende Arbeit zur Hand genommenen literarhistorischen Referenztexte² zwei Arten von Etiketten für die einigermaßen grobe Klassifizierung ihrer Prosa: (1) »Neorealismus« und / oder (2) die mehr oder weniger beliebig verwendeten Begriffe der »postmodernen«, oder aber auch der »postrevolutionären« und sogar »zeitgenössischen« Literatur.³ Was die chronologische Einordnung dieser beiden »Bewegungen« betrifft, beobachten dieselben Werke eine Dominanz des – demnach klassisch »modernen« – Neorealismus in den frühen 1950er Jahren, wobei dieser dann bald von Charakteristika der Postmoderne zuerst stetig »infiltriert« und dann schließlich von ihr »ersetzt« bzw., gemäß der Diktion mancher Referenzwerke, »überwunden«⁴, wird: Die Postmoderne erwächst aus dem Neorealismus in einem quasi-evolutionären Prozess, dessen Ende durch die Nelkenrevolution markiert wird: Der 25. April 1974 steht als symbolisches Datum somit nicht nur für die tief gehenden sozialen und politischen Umwälzungen, denen das Land in dieser Zeit unterworfen wurde, sondern auch einen Umschwung auf dem Gebiet seiner Literatur, der vor allem – aber nicht nur, wie hier gezeigt werden soll – durch die neuen Bedingungen für die literarische Produktion vorangetrieben wurde (vor allem den Wegfall der Zensur).

Der etwa bei Carlos Reis angedeuteten Auffassung, dass sich in der portugiesischen Literatur 1974 ein Paradigmenwechsel vollzog, steht die Tatsache gegenüber, dass der

²Die vorliegenden Texte bzw. Erläuterungen zur portugiesischen Literaturgeschichte und zur Entwicklung des Neorealismus sind vor allem den folgenden Werken entnommen (alphabetische Ordnung): GAVILANES, José Luis / APOLINÁRIO, António (Hrsg.): *Historia de la literatura portuguesa*. Madrid: Ediciones Cátedra 2000; REIS, Carlos: *História Crítica da Literatura Portuguesa [Do Neo-Realismo ao Post-Modernism]* Bd. IX. Lisboa / São Paulo: Editorial Verbo 2005; SIEPMANN, Helmut: *Kleine Geschichte der portugiesischen Literatur*. München: C. H. Beck 2003; THORAU, Henry (Hrsg.): *Portugiesische Literatur*. Frankfurt/Main: Suhrkamp 1997.

³Im Folgenden soll dem Begriff der »Postmoderne« der Vorzug gegeben werden.

⁴Vor allem der dem Neorealismus relativ kritisch gegenüberstehende Carlos Reis verwendet diesen Begriff, aber auch Helmut Siepmann.

bereits erwähnte Übergangsprozess mit dem 25. April 1974 noch nicht eindeutig vollendet war (man denke an einige sehr neorealistische Charakteristika von José Saramagos *Levantado do Chão*), dass er sich nicht nur relativ diskret gestaltet, sondern auch über einen sehr langen Zeitraum hinweg vollzogen hatte: So etabliert der nicht nur auf dem Gebiet des Neorealismus und seiner »Überwindung« bewanderte Reis bereits den Beginn der 1950er Jahre als Ausgangspunkt eines »Verschleißes« bzw. einer »Auflösung« der seit 1939 Monopolcharakter innehabenden Bewegung.⁵ Was spezifische Werke betrifft, traten für Reis die ersten diese »Krise« veranschaulichenden Beispiele im Jahre 1953 auf den Plan, wie er in seinem Beitrag *Narrativa contemporânea (del Neorrealismo a la Revolución de los Claveles)* in der spanischsprachigen portugiesischen Literaturgeschichte *Historia de la literatura portuguesa* erläutert:

Sea como fuere, en 1953, Carlos de Oliveira publicó *Uma Abelha na Chuva*; también en 1953, Agustina Bessa-Luís vio su novela *A Sibila* consagrada por un premio literario, y editada el año siguiente. De este modo, en 1953, uno de los más jóvenes escritores neorrealistas publica una obra que es señal evidente de una casi ruptura interna con el movimiento al que pertenece. Y ese mismo año, se le reconoce a *A Sibila* la originalidade (y, también, la legitimidad cultural) de un proyecto literario alternativo, en relación con los cuadros de referencia ideológica del Neorrealismo.⁶

Das Aufkommen einer neuen, gemäß Carlos Reis' Terminologie »zeitgenössischen« portugiesischen Literatur kündigt sich somit im Kontrast zwischen den neuen Schöpfungen (sowohl Carlos de Oliveiras als auch Agustina Bessa-Luís') und dem Neorealismus an, welcher laut dem ebenfalls von Reis zitierten Eduardo Lourenço »seit dem Erscheinen des Romans *Gaibéus* als alles andere ausschließende Fixierung fast das gesamte portugiesische Romanschaffen« geprägt hatte.⁷

⁵Vgl. REIS, Carlos: *Narrativa contemporânea (del Neorrealismo a la Revolución de los Claveles)*. In: GAVILANES, José Luis e APOLINÁRIO, António (Hrsg.): *Historia de la literatura portuguesa*. S. 645: »[Establecemos] el comienzo de los años 50 como relevante punto de partida de la narrativa contemporánea, entendiéndola elaborada ya en un tiempo literario de desgaste y disolución del Neorrealismo, exactamente hasta que en el año 1974 una profunda transformación política alteró sustancialmente las condiciones en que se procesa la producción literaria. A pesar de ese desgaste, debe señalarse todavía, en los años inmediatamente posteriores a la década de los 50, el hecho de una producción narrativa con afinidades más o menos evidentes con el legado neorrealista.«

⁶REIS, Carlos: *Narrativa contemporânea (del Neorrealismo a la Revolución de los Claveles)*. S. 646.

⁷»fixação quase exclusiva da imaginação romanesca portuguesa desde o aparecimento de *Gaibéus*«, siehe: LOURENÇO, Eduardo: *Sobre Agustina*. In: Idem: *O Canto do Signo. Existência e literatura*. Lisboa: Presença 1994. S. 161.

Wie war es nun zu dieser »Fixierung« gekommen, welche »ideologischen Referenzrahmen« waren es, die Agustina Bessa-Luís bereits nicht mehr als »Gewand«⁸ für ihre *Sibila* verwenden wollte und mit denen – noch relevanter für die vorliegende Arbeit – der Neorealist Carlos de Oliveira laut Reis brach?

1.2. Der Neorealismus

Der Neorealismus stellt heute unbestritten eine der portugiesischen Literaturgeschichte eigene und in ihr auch prominente literarische Bewegung dar. Diese Tatsache wie auch die relative »Einheit« des Neorealismus in der wissenschaftlichen Wahrnehmung ist mehreren Faktoren geschuldet: Was die zeitliche Einordnung des Neorealismus betrifft, weil er sowohl bezüglich seiner Entwicklung als auch in seiner Programmatik in ständiger Auseinandersetzung mit der historischen und sozialen Entwicklung des Landes und seines Systems, des Salazarismus (1933–1974) auftrat; sowie (2) literarhistorisch, weil er in nachvollziehbarer polemischer Spannung mit dem, was ihm voranging und sogar mit dem, was ihm folgte, entstand bzw. verschwand.⁹

1.2.1. Die Geburt des Neorealismus

O neo-realismo também foi um crisma, uma opção. Recebeu esse nome porque devia querer significar uma certa continuidade, uma nova versão, da tradição que o realismo literário instituíra em Portugal, com Eça de Queiroz: uma literatura com um grande conteúdo crítico da realidade, em particular da portuguesa. O neo-realismo seria o realismo do tempo da guerra e do pós-guerra. Na verdade, devia ter-se chamado realismo socialista, mas como não podia ter esse nome, o Joaquim Namorado, creio que foi ele, inventou a designação neo-realismo. Mas era apenas uma máscara.¹⁰

Um die Entstehung der neorealistischen Bewegung gegen Ende der 1930er Jahre verständlich zu machen, ist neben der Beleuchtung ihrer ausdrücklichen »Funktion ideologischer Repräsentation«¹¹ vor allem ihre »transnationale Beschaffenheit«¹² zu

⁸Vgl. Ibid.

⁹Vgl. REIS, Carlos: *História Crítica da Literatura Portuguesa [Neo-Realismo – Post-Modernismo]*. S. 13

¹⁰Eduardo Lourenço im Interview mit Luís Miguel Queirós. QUEIRÓS, Luís Miguel: *Eduardo Lourenço. Retrato de um pensador errante*. In: *Pública* (Wöchentliche Beilage der Zeitung *Público*). 13.5.2007. S. 40–51. Online abrufbar unter: <http://static.publico.pt/docs/cultura/eduardolourenco/04.html> (21.11.2012).

¹¹Vgl. Ibid. S. 14.

¹²Vgl. Ibid. S. 13.

erklären: die Tatsache, dass der Neorealismus sich zwar der spezifischen (sozialen, politischen, literarischen) »Realität« Portugals annahm, dies aber gemäß ausländischer Modelle tat, welche der portugiesischen Kunst die Vorgaben zur »Verarbeitung« der Welt lieferten. Die dafür vorausgesetzte »Kompatibilität« der doch relativ eigenen, wenn man so will: endogenen portugiesischen »Verfassung« (vor allem auf dem Gebiet der Literatur, nach dem selbstbewussten *Modernismo*) mit besagten exogenen Modellen ergab sich indirekt, aus dem New Yorker Börsenkrach 1929 und der darauf folgenden Weltwirtschaftskrise samt ihrer weltweiten Auswirkungen: Die durch die ökonomischen Schwierigkeiten vorangetriebene politische Polarisierung machte den bereits schwelenden Gegensatz zwischen den sozialistischen und konservativen Ideologien immer deutlicher und führte in Portugal und anderen Ländern (wie Italien, Brasilien, Deutschland, Österreich, Spanien) zur Errichtung von Regimen autoritären oder sogar totalitären, in jedem Fall antikommunistischen Charakters. Portugal nimmt neben Spanien in dieser Liste von Ländern eine Sonderstellung ein, und zwar in Bezug auf die Langlebigkeit seines Regimes: Bereits seit einem Militärputsch 1926 keine Demokratie mehr, sollte das Land von 1933 bis 1974 in der Umklammerung des *Estado Novo* gehalten werden.

Diese in der Verfassung von 1933 legitimierte, von ihrer ebenso langlebigen Gallionsfigur António de Oliveira Salazar (1889–1970) geführte, stark katholisch geprägte konservative Diktatur mit faschistischen Zügen (nicht unähnlich etwa dem weitaus kurzlebigeren österreichischen Ständestaat) duldete keine Opposition: Sich aufgrund mehrerer Erfolge (die Bekämpfung der negativen Effekte der Weltwirtschaftskrise, die erfolgreiche Diplomatie während und unmittelbar nach dem Zweiten Weltkrieg etc.) auf ausreichend breiten Rückhalt in der Bevölkerung und aus dem Ausland stützend, unterdrückte das Regime jegliche Versuche oppositioneller (also kommunistischer) Intervention.

Das portugiesische Literaturschaffen der ersten Jahre des *Estado Novo* wurde vorerst durch den *Segundo Modernismo* bzw. *Presencismo* geprägt, eine literarische Bewegung, in deren Zentrum die Zeitschrift *Presença* samt den mit ihr assoziierten Schriftstellern und Kritikern stand. Das zwischen 1927 und 1940 in Coimbra erschienene Blatt sowie der in deren ersten Ausgabe vom 10. März 1927 erschienene manifestartige Text

*Literatura Viva*¹³ von José Régio forderten – damals in Auseinandersetzung mit einer nach der Euphorie um die *Geração do Orfeu* wohl umso schmerzhafteren Stagnation und imitierenden Rückgewandtheit der portugiesischen Literatur¹⁴ – eine neue, »lebendige« Literatur: Ehrlich, kritisch, originell, einzigartig und ohne ausländischen Vorbildern nachzueifern, sollte sie dem Künstler als Individuum Ausdruck verleihen, dabei aber, wie Régio auch implizierte, apolitisch bleiben, sich nämlich »unnahbar in Bezug auf die zeitlichen und räumlichen Umstände«¹⁵ zeigen.

Gegen diese Bewegung des *Presencismo*, mit der neben dem schon erwähnten José Régio Namen wie João Gaspar Simões, Adolfo Casais Monteiro und, wenn auch nicht vorbehaltlos, Miguel Torga assoziiert werden, stellten sich die Neorealisten: Schriftsteller und Kritiker, viele von ihnen im ersten Jahrzehnt nach der Ausrufung der portugiesischen Republik geboren und in Zeiten der sozialen und wirtschaftlichen Krise zu intellektueller Reife gelangt¹⁶, die sich aufgrund ihrer Erfahrungen dem Marxismus verpflichtet fühlten und angesichts der als zu bekämpfend erachteten, nahezu vollständigen Einschränkung der politischen Freiheiten durch den *Estado Novo* das *L'art pour l'art* des *Segundo Modernismo* ablehnten.

Auch wenn der Einfluss des Realismus eines Eça de Queiroz oder aber auch des romantischen und trotzdem sozialkritischen Schaffens eines Camilo Castelo Branco wohl nicht von der Hand zu weisen ist¹⁷, kann dennoch festgestellt werden, dass die direkte bzw. ausschlaggebende (weil auch zeitlich und weltanschaulich nahestehende) ideologische und künstlerisch-literarische Inspiration für die zukünftigen Neorealisten aus dem Ausland kam: Aus der Sowjetunion die Werke etwa Gorkis und Gladkows sowie die stilistischen Vorgaben des Sozialistischen Realismus, die 1932 durch das Zentralkomitee der KPdSU und den Ersten Allunionskongress der sowjetischen Schriftsteller (1934) propagiert worden waren; aus dem restlichen Europa einige französische Autoren (Aragon, Malraux, Nizan) und – allerdings vermutlich in kaum

¹³Vgl. RÉGIO, José: *Literatura Viva*. In: *Presença – Folha de Arte e Crítica*. Nr. 1, 10.3.1927. S. 1–2.

¹⁴Vgl. *Ibid.*

¹⁵»inacessível, portanto, às condições do tempo e do espaço«, siehe: RÉGIO, José: *Literatura Viva*. S. 2.

¹⁶Vgl. REIS, Carlos: *História Crítica da Literatura Portuguesa [Neo-Realismo – Post-Modernismo]*. S. 15

¹⁷Vgl. hierzu etwa das am Beginn des Abschnitts angeführte Zitat Eduardo Lourenços, aber auch das erste Kapitel (»Camilo Castelo Branco, precursor do neo-realismo«) in FERREIRA, Ana Paula: *Alves Redol e o Neo-Realismo Português*. Lisboa: Caminho 1992. S. 25–54.

relevantem Maße¹⁸ – die italienischen Neo-Realisten; aus Amerika der amerikanische Vorkriegsroman, »der mit Steinbeck, Hemingway und Faulkner den sozial Deklassierten thematisierte«¹⁹ bzw. schließlich als vermutlich (auch emotional) stärkster Input der brasilianische Regionalismus, »der mit Jorge Amado, Graciliano Ramos und José Lins do Rego die sozialen Spannungen des Nordostens Brasiliens zum Mittelpunkt ihrer Romane machte.«²⁰

Obwohl die erste Manifestation einer neorealistischen²¹ Attitüde bereits 1932 in einem Artikel aus der Hand Joaquim Namorados gegeben ist (in dem er, eigentlich Friedrich Engels zitierend, eine Literatur forderte, die »durch treue Schilderung der wirklichen Verhältnisse die darüber herrschenden konventionellen Illusionen«²² zerreißen sollte) und sich im Laufe der 1930er Jahre in unterschiedlichen Zeitschriften und Publikationen (*Seara Nova*, *Cadernos da Juventude*, *O Diabo*, *Altitude*, *Sol Nascente*, *Síntese*, *Vértice* etc.) ein erstes Korpus kurzer literarischer und kritischer Texte, aber vor allem

¹⁸Vgl. die Endnote Nr. 3 zu KALWA, Erich: *Der theoretische Diskurs des portugiesischen Neo-Realismus*. In: THORAU, Henry (Hrsg.): *Portugiesische Literatur*. S. 277.

¹⁹SIEPMANN, Helmut: *Kleine Geschichte der portugiesischen Literatur*. S. 208

²⁰Vgl. allgemein zu den internationalen Vorbildern bzw. Vorgängern des Neorealismus: Ibid.; KALWA, Erich: *Der theoretische Diskurs des portugiesischen Neo-Realismus*. S. 260–261; REIS, Carlos: *História Crítica da Literatura Portuguesa [Neo-Realismo – Post-Modernismo]*. S. 15

²¹Neben dem Begriff Neorealismus und dem angesichts der Repression durch das Regime unbenutzbaren Begriff »Sozialistischer Realismus« erwähnt Erich Kalwa in seinem Text auch zahlreiche andere sinnverwandte (aber, wie der Autor ebenso erläutert, keinesfalls immer deckungsgleiche bzw. dem tatsächlichen Literaturoutput Rechnung tragende) Begriffe, die vor, aber auch nach der Durchsetzung der endgültigen Bezeichnung zirkulierten: »soziale Literatur und Kunst«; »proletarische Literatur«; »neuer«, »humanistischer«, »dynamischer«, »dialektischer«, »sozialer«, »kritischer Realismus«. Vgl. KALWA, Erich: *Der theoretische Diskurs des portugiesischen Neo-Realismus*. S. 264–265.

²²Vgl. zu Joaquim Namorados Artikel: PITA, António Pedro: *El Neorealismo*. In: GAVILANES, José Luis / APOLINÁRIO, António (Hrsg.): *Historia de la literatura portuguesa*. S. 581. António Pedro Pita zitiert Joaquim Namorado auf Spanisch (»por una pintura fiel a las relaciones reales, destruye las ilusiones convencionales sobre la naturaleza de estas relaciones«), er weist dabei nicht auf die eigentliche – vielleicht schon von Namorado unterschlagene – Quelle des Zitats hin, Friedrich Engels: »Aber ich meine, die Tendenz muß aus der Situation und Handlung selbst hervorspringen, ohne daß ausdrücklich darauf hingewiesen wird, und der Dichter ist nicht genötigt, die geschichtliche zukünftige Lösung der gesellschaftlichen Konflikte, die er schildert, dem Leser in die Hand zu geben. Dazu kommt, daß sich unter unsern Verhältnissen der Roman vorwiegend an Leser aus bürgerlichen, also nicht zu uns direkt gehörenden Kreisen wendet, und da erfüllt auch der sozialistische Tendenzroman, nach meiner Ansicht, vollständig seinen Beruf, wenn er durch treue Schilderung der wirklichen Verhältnisse die darüber herrschenden konventionellen Illusionen zerreißt, den Optimismus der bürgerlichen Welt erschüttert, den Zweifel an der ewigen Gültigkeit des Bestehenden unvermeidlich macht, auch ohne selbst direkt eine Lösung zu bieten, ja unter Umständen ohne selbst Partei ostensibel zu ergreifen.«, siehe: Friedrich Engels an Minna Kautsky, Brief vom 26. November 1885, in: MARX, Karl / ENGELS, Friedrich: *Werke*. Bd. 36. Berlin/DDR: Dietz Verlag 1956–90. S. 394.

programmatischer Grundsatzserklärungen sammelte²³, sollte erst 1939 mit Alves Redols *Gaibéus* der erste neorealistische Roman erscheinen.

1.2.2. *Gaibéus* (1939) und die Definition der neorealistischen Norm

Vimos muitas miragens no deserto, talvez porque a sede da desafronta nos secasse a lucidez. Precisávamos de ter um povo, criarmo-nos com ele, e caminhámos ao seu encontro sobre nuvens de ilusões, supondo que pisávamos terra firme. E julgámos muitas vezes o País pelo que desejávamos, desconhecendo que as alienações divergem.²⁴

Der portugiesische Neorealismus bedeutet gemäß einer relativ allgemeinen Definition Carlos Reis' die Projektion einer auf dem historischen und dialektischen Materialismus fußenden kulturellen Orientierung auf das Gebiet literarischen Schaffens. Die Bewegung versucht demnach (und wie auch dem obigen Zitat Joaquim Namorados bzw. Friedrich Engels zu entnehmen ist), mit literarischen Mitteln die sozialen Vorgänge und Veränderungen im sozio-ökonomischen System des Kapitalismus (dabei vor allem den Klassenkampf) zu analysieren und dabei auf die Widersprüche hinweisen, durch die sich dieses System auszeichnet: Die Ausbeutung des Menschen durch den Menschen, der Kampf um Grundbesitz, die Permanenz quasi-feudaler Ausbeutungsmechanismen usw. Durch die bewusste, vom Herkömmlichen abweichenden Anwendung dominanter literarischer Genres (Roman und Erzählung) sowie Kategorien (etwa Protagonisten und Raum) versuchte man, der literarischen Botschaft zusätzliche Überzeugungskraft zu verleihen, und zwar mit dem Ziel, Veränderung zu erwirken.²⁵

Ein Kernaspekt des im Sinne dieser Definition »klassischen« frühen (gemäß Reis auch »militanten«²⁶) Neorealismus ist seine der materialistischen Auffassung entsprechende Ablehnung jeglichen Subjektivismus bzw. sein Wille, durch systematisch erzeugte Objektivität zu überzeugen, wie anhand des Beispiels von *Gaibéus* deutlich wird: Die – etwa in der Wiedergabe von Alltag und Sprache – dokumentarische, auf im Milieu der Feldarbeiter des Ribatejo vorgenommenen ethno-sozialen Studien des Autors beruhende Qualität des auch auf eine »folgerichtige« Handlung verzichtenden Situationsromans,

²³Vgl. REIS, Carlos: *História Crítica da Literatura Portuguesa [Neo-Realismo – Post-Modernismo]*. S. 15.

²⁴REDOL, Alves: *Gaibéus*. Mem Martins: Publicações Europa-América 1977. S. 9.

²⁵Vgl. REIS, Carlos: *História Crítica da Literatura Portuguesa [Neo-Realismo – Post-Modernismo]*. S. 16.

²⁶Vgl. etwa Ibid. S. 17.

sowie die in ihm vorgenommene durchaus auch heroisierende Darstellung einer über ihre sozio-ökonomische Situation definierten und unter dieser leidenden Gruppe (anstatt einzelner Individuen) soll so die überindividuelle, gesamtgesellschaftliche Gültigkeit des Beschriebenen, also exemplarisch die in ganz Portugal gegebene Existenz zweier Klassen, einer ausbeutenden und einer ausgebeuteten, sichtbar machen.

[A] sua autêntica experiência, o motor único das suas criações, não pôde ser mais que o do abismo entre o sonho plausível e o obstáculo, o que os não impediu de tentar acreditar esse sonho diante dos outros (e nos melhores, a intervalos diante de si mesmos), em suma, de apelar com persistência para uma esperança e um futuro que o dia-a-dia também com persistência bloqueava.²⁷

Teil dieser »Programmatik« des Aufzeigens systemimmanenter sozialer Ungerechtigkeit ist in den Werken des frühen Neorealismus allerdings auch ihre Funktion als Handlungsanweisung: War der Realismus des 19. Jahrhunderts noch von der sozialen bzw. biologischen Bestimmtheit des Menschen ausgegangen, versucht der Neorealismus, den Blick auf die durch die Widersprüche in der Welt herausgeforderte Veränderung, auf eine mögliche bessere Zukunft zu lenken, die der in den Romanen teilweise (aber keineswegs immer) auch faktisch in Aussicht gestellten Überwindung gesellschaftlicher Entfremdung, der Entstehung eines Klassenbewusstseins, der Solidarität unter den Unterdrückten, der Rebellion folgen kann; diese Veränderung zum Anliegen der intendierten Zielgruppe des Neorealismus, der Arbeiter- und Bauernschaft, in weiterer Folge aber auch des/der kritisch- skeptischen, intellektuellen, bürgerlichen Rezipienten bzw. Rezipientin zu machen, durch die Lektüre klasseninterne und klassenübergreifende Solidarität zu schaffen, stellt eines der Hauptziele des Neorealismus dar, enthält gleichzeitig aber auch den Kern seiner Urproblematik: Wer richtet sich im Neorealismus womit an wen, wie sind ästhetischer Anspruch und systematisierte Kritik mit dem zu vermittelnden Programm der Bewegung bzw. seiner Werke zu vereinbaren?

²⁷LOURENÇO, Eduardo: *Sentido e Forma da Poesia Neo-Realista*. Lisboa: Publicações Dom Quixote 1983. S. 15.

1.3. Die »zweite Phase« des Neorealismus

Foi o que aconteceu aí por 1938–1939 com o neo-realismo, que quis ser mudança de perspectiva na literatura, e, portanto, uma nova experiência para o seu enriquecimento. Como, porém, esses outros escritores [da *Presença*] se vangloriavam da sua posição extrema de arte pela arte, desfigurando-a, a reacção operou-se também por outro excesso, fenómeno natural no jogo das contradições, principalmente quando vem de jovens que se supõem, e ainda bem, capazes de renovar o mundo, o homem e a arte. [...] O excesso, porém, é sempre a ganga fatal [...] Mesmo em arte, o iniciar dos movimentos polémicos jamais se faz por compromissos.²⁸

Wie auch der Autor von *Gaibéus*, Alves Redol, rückblickend kritisierte, fehlte es dem frühen Neorealismus, als dessen Hauptrepräsentant Redol neben Soeiro Pereira Gomes gilt²⁹, trotz seiner vor dem Hintergrund des mittlerweile wütenden Weltkrieges wohl gesteigerten Eindringlichkeit an einer gewissen Qualität des literarischen Diskurses, eine Tatsache, die als Resultat der Ablehnung der Ästhetik etwa der *Presença* zu sehen ist. Auf narrativer Ebene sollte die dem Objektivitätsanspruch, der materialistischen Weltanschauung, also der Auffassung von der »Determination menschlicher Leidenschaften und charakterlicher Anlagen aus den sozioökonomischen Verhältnissen«³⁰ geschuldete »komplette Ausschaltung psychologischer Bedingtheiten, ja individueller Charaktere überhaupt«³¹ sowie die als dogmatisch erachtete Fokussierung auf bestimmte Themen und Aspekte – die Unterdrückung der Protagonisten, die teils mit Gewalttaten einhergehenden ökonomischen Konflikte zwischen den Klassen, immer vor dem Hintergrund sozial besonders deutlich gespaltenen ländlich-feudaler Gebiete (wie etwa jene des Ribatejo bzw. Alentejo) – Kritik (und zwar auch aus den eigenen Reihen) hervorrufen.³²

1.3.1. Qualitative »Aufwertung«

Nachdem der Neorealismus die »batalha pelo conteúdo«³³, also den »Kampf« (man beachte die militaristische Sprache Redols) um die ideologische Repräsentation und eine dominante Stellung im portugiesischen Literaturschaffen gewonnen hatte, begann deswegen – auch im Werk des Autors von *Gaibéus* – ein Prozess der »síntese posterior

²⁸REDOL, Alves: *Gaibéus*. S. 18–19.

²⁹Vgl. REIS, Carlos: *História Crítica da Literatura Portuguesa [Neo-Realismo – Post-Modernismo]*. S. 17

³⁰SIEPMANN, Helmut: *Kleine Geschichte der portugiesischen Literatur*. S. 203

³¹Ibid.

³²Vgl. REIS, Carlos: *História Crítica da Literatura Portuguesa [Neo-Realismo – Post-Modernismo]*. S. 18

³³REDOL, Alves: *Gaibéus*. S. 17.

da qualidade«³⁴. Während so in den 1940er Jahren eine inhaltliche bzw. thematische Erweiterung des Neorealismus ihren Anfang nahm (durch Einbezug städtischer Milieus sowie eine zunehmende Individualisierung der Protagonisten, die Beleuchtung persönlicher, auch amouröser Beziehungen, bspw. in Redols *Os Reinegros*, 1945)³⁵, geriet gleichzeitig auch die formal-strukturelle Gestaltung der Texte, die Möglichkeit des kreativen Experiment wieder ins Zentrum schöpferischer Aufmerksamkeit, wie etwa *Retalhos da Vida de um Médico* (1949) von Fernando Namora deutlich macht.³⁶

Die Tatsache, dass vor allem in der zweiten Hälfte der 1940er Jahren eine allgemeine Qualitätssteigerung der neorealistischen Produktion stattfand, soll jedoch nicht darüber hinwegtäuschen, dass diese Veränderungen nicht nur dem künstlerischen Wunsch nach Ausdruck, sondern auch konkreten praktischen Zwängen geschuldet waren: Mit dem für die ohnehin wegen des Bekanntwerdens der Verbrechen Stalins in der Krise steckenden Kommunisten enttäuschenden Ausbleiben politischer Veränderungen nach dem Zweiten Weltkrieg – das Salazar-Regime hatte sich trotz des Sieges der »demokratischen« oder »kommunistischen« Alliierten gehalten, Portugal war 1949 Gründungsmitglied der Nato – blieben auch Zensur und Repression bestehen, die Neorealisten waren im Laufe der 1940er Jahre entweder dazu gezwungen, im Untergrund zu leben (was Joaquim Soeiro Pereira Gomes 1949 etwa das Leben kosten sollte), oder weniger deutlich politisch engagiert als noch in den frühen Romanen zu schreiben. Direkter und einfacher Ausdruck war auch nicht mehr notwendig, wie man einsehen musste: Die ursprünglich intendierte Hauptzielgruppe des Neorealismus konnte ohnehin kaum erreicht werden, noch 1957 waren 50 bis 60 Prozent der portugiesischen Bevölkerung – und dabei vor allem Menschen von niedrigem sozioökonomischen Status und/oder aus dem ländlichen Raum – Analphabeten.³⁷

Freiwillig und unfreiwillig ging so der Neorealismus durch die hier angedeuteten Verschiebungen – aber ohne dass dabei seine eigentlichen ideologischen Fundamente in Frage gestellt wurden – in eine zweite Phase der »Überwindung« der ersten Phase über; als den bedeutendsten Repräsentanten dieses fortgeschrittenen Neorealismus gibt Carlos Reis – neben Mário Dionísio, dem bereits erwähnten Fernando Namora und João José

³⁴Ibid.

³⁵Vgl. SIEPMANN, Helmut: *Kleine Geschichte der portugiesischen Literatur*. S. 205

³⁶Vgl. Ibid. S. 206.

³⁷Vgl. REIS, Carlos: *História Crítica da Literatura Portuguesa [Neo-Realismo – Post-Modernismo]*. S. 28.

Cochofel – Carlos de Oliveira an, welchem Reis entscheidende Bedeutung für den Neorealismus beimisst.³⁸

1.3.2. Carlos de Oliveira und das Jahr 1953

Carlos de Oliveira³⁹ ist wohl aus zwei Gründen einer der bekanntesten portugiesischen Neorealisten: Einerseits unterscheidet sich sein immer noch ideologisch verpflichtetes episches, aber auch lyrisches Werk in seiner auch heute noch anerkannten literarischen Qualität von vielen anderen Schöpfungen der Bewegung, andererseits steht der Autor mit *Uma Abelha na Chuva* (1953) wie kein anderer für eine »Überwindung« der zunehmend als problematisch erachtete Frühphase des Neorealismus (bzw. ihrer optimistisch-kämpferischen, dogmatischen Programmatik und ästhetischen Vorbehalte): Die bereits im vorangehenden Abschnitt erklärte, durch Änderungen im Geschmack, aber auch äußeren Zwang hervorgerufen Abschwächung der neorealistischen Programmatik geht in Carlos de Oliveiras Werk nämlich mit einer deutlichen Enttäuschung einher, bereits seine ersten Gedichte aber auch Romane beinhalten tragische Elemente (etwa der Tod der Hoffnungsträger und die darauf folgende aber letztendlich im Keim stecken bleibende Revolte in *Uma Abelha na Chuva*), die Zweifel an der sozialistischen Utopie, am Sinn und den Aussichten des kommunistischen Kampfes bzw. an der Rolle des Schriftstellers in diesem aufkommen lassen. Über die Beschreibung der in ihren (sozial-kollektiven oder aber psychologisch-individuellen) Ursachen nicht mehr eindeutigen Entfremdung bzw. Frustration zwischen den bzw. aber auch *innerhalb* der Menschen und Menschengruppen, antizipiert der Autor in seinen Romanen zusätzlich eine neue Art von Weltanschauung, die das Primat der Ökonomie,

³⁸Vgl. REIS, Carlos: *História Crítica da Literatura Portuguesa [Neo-Realismo – Post-Modernismo]*. S. 17–18

³⁹Carlos de Oliveira (1921–1981) wird in Belém do Pará (Brasilien) als Sohn portugiesischer Migranten geboren, welche allerdings bereits zwei Jahre nach seiner Geburt nach Portugal zurückkehren und sich in Cantanhede (Gândara) niederlassen, wo der Vater als Arzt arbeitet. 1933 zieht Carlos de Oliveira nach Coimbra, um dort seine schulische Laufbahn abzuschließen und sich 1941 an der dortigen Universität zu immatrikulieren. Nach dem Abschluss seines Philosophie- und Geschichtsstudiums (1947) zieht der seit 1942 auch schriftstellerisch tätige Carlos de Oliveira nach Lissabon, er heiratet 1949. Bis zu seinem Tod 1981 veröffentlicht Carlos de Oliveira zehn Gedichtbände und fünf Romane (*Casa na Duna*, 1943; *Alcateia*, 1944; *Pequenos Burgueses*, 1948; *Uma Abelha na Chuva*, 1953 und *Finisterra, Paisagem e Povoamento*, 1978); einige seiner Werke werden dabei einem jahrzehntelangen Überarbeitungsprozess unterworfen. Das lyrische Werk des Autors wird 1976 in *Trabalho Poético* versammelt (Band 1: *Turismo, Mãe Pobre, Colheita Perdida, Descida aos Infernos, Terra de Harmonia, Ave Solar, Cantata*. Band 2: *Sobre o Lado Esquerdo, Micropaisagem, Entre Duas Memórias* und schließlich *Pastoral* mit bis dato unveröffentlichter Lyrik). Carlos de Oliveira stirbt 1981 in Lissabon.

die Trennung Individuum-Kollektiv, die Existenz sozialer Klassen in Frage stellt bzw. verwirft: die Postmoderne⁴⁰.

Analog zu der Relativierung eines der wichtigsten klassisch-neorealistischen Standpunkte, dessen Positivismus, der Anspruch auf empirisch-objektive Erfahrung und Bewertung von Konflikten (der Kampf einer heroisierten Arbeiterklasse gegen ihre Ausbeuter), geht Carlos de Oliveira auch formal neue Wege: In seiner *Gândara*-Trilogie, bestehend aus den bis 1970 teilweise mehrmals überarbeiteten Romanen *Casa na Duna* (1943, endgültige Fassung 1964), *Pequenos Burgueses* (1948/1970) und *Uma Abelha na Chuva* (1953/1969) präsentiert er ein »kleines Universum«, das nicht lediglich aus der mehr oder weniger dokumentarischen Erfassung einer Landschaft⁴¹ und eines Volkes entsteht, sondern »neu geschaffen« wird: Carlos de Oliveira erweitert in seinem Werk die Beschreibung einer ohnehin zweifelhaften objektiven sozioökonomischen »Realität« um das irrationale lokale Imaginarium, die Mythen der Region, filtert und umschreibt mittels einer charakteristischen, aus der mineralischen und animalischen Natur schöpfenden Symbolik, bis eine deutlich von der »tatsächlichen«, »historischen«, »materiellen« Gândara abgelöste poetische Landschaft literarische Existenz erhält.⁴²

[A] situação típica ultrapassa ou pode ultrapassar o *onde* e o *quando* (de certa forma o espaço e o tempo) para ascender à exemplaridade fabular, onde há apenas o *que*, o *a quem*, o *como* e o *porquê*. Há, portanto [...], um foco lançado sobre a personagem.⁴³

Durch die Landschaft als erkennbar poetisch markiertes Konstrukt sowie im offenen Umgang mit der Innenwelt der nicht mehr ausschließlich nach ihrer Relevanz in einem

⁴⁰Vgl. dazu die in António Pedro Pitas Text zum Neorealismus resümierten Ausführungen des portugiesischen Literaten bzw. Kulturwissenschaftlers Eduardo Prado Coelho, der sich zwar mit Carlos de Oliveiras letztem Roman *Finisterra* befasste, dessen Aussagen aber unserer Meinung nach durchaus bereits auf *Uma Abelha na Chuva* zutreffen: »Eduardo Prado Coelho propuso otra hipótesis diferente: ¿cuál es la función del tema del fin del mundo o del mundo que se detuvo, es decir, la imagen de *Finisterra*, en la obra de Carlos de Oliveira? ¿Este fin del mundo será, únicamente (como habitualmente se pretende) el fin de una clase?, o ¿será que Carlos de Oliveira nos propone el fin de una determinada visión del mundo que se impone una determinada concepción de la lucha de clases? De esta manera, su obra ha constituido un campo privilegiado para reflexionar sobre la transición de lo moderno a lo postmoderno, la desaceleración de la historia, o lo que uno de sus más jóvenes y pertinentes intérpretes ha denominado *slow motion*.« PITA, António Pedro: *El Neorealismo*. S. 596.

⁴¹Der besagten *Gândara* (»Heide«), ein meernaher, sandiger Landstrich zwischen Figueira da Foz und Aveiro.

⁴²Vgl. REIS, Carlos: *História Crítica da Literatura Portuguesa [Neo-Realismo – Post-Modernismo]*. S. 19–20

⁴³TORRES, Alexandre Pinheiro: *Sociologia e significado do mundo romanesco de José Cardoso Pires* (1964). In: Idem: *Ensaio Escolhido*. Bd. 1. Lisboa: Caminho 1989. S. 189.

nicht mehr alles determinierenden sozio-ökonomischen System gewählten ProtagonistInnen seiner Romane (die Schaffung neuer Perspektiven der subjektiven Wahrnehmung, Beobachtung und Erinnerung) deckt Carlos de Oliveira das sich unter dem Anstrich der Objektivität verbergende Artifizium des bisherigen Neorealismus auf und verhilft so der Bewegung zu neuer Wahrhaftigkeit, wie sie bereits sein vor allem durch sein lyrisches Werk, aber auch seine theoretischen Schriften bekannte neorealistischer Mitstreiter Mário Dionísio 1942 gefordert hatte:

[A obra de arte de verdadeiro realismo] dá as coisas tal qual, sim, mas só o consegue porque usou meios, processos, técnicas que *deformaram* em vez de *fotografarem*. Suponho que só a deformação conseguirá construir aquilo em que todos nós pensamos quando falamos hoje em realismo, ou mais precisamente quando falamos em neorealismo.⁴⁴

1.4 Die »Überführung« in die Postmoderne: José Cardoso Pires

Uma Abelha na Chuva und das Jahr 1953⁴⁵ repräsentieren nicht nur den Höhepunkt einer »zweiten Phase« des neorealistischen Romans, sondern auch dessen Krise: Es folgen mehrere Jahre ohne nennenswerte Prosa neorealistischen Ursprungs; Alves Redol veröffentlicht zwischen *Vindima de Sangue* (1953) und *A barca dos Sete Lemes* (1958) lediglich ein Kinderbuch (*A Vida Mágica da Sementinha*, 1956), Manuel da Fonseca's *Cerromaior* (1943) trennen 15 Jahre von *Seara do Vento* (ebenfalls 1958), Carlos de Oliveira wird – sieht man von Überarbeitungen ab – überhaupt erst wieder 1978 mit *Finisterra* seinen letzten Roman und damit gleichzeitig auch die synthetische Krönung seines Werks⁴⁶ publizieren.⁴⁷

Die »Revolution von 1953«, welche diese fünfjährige allgemeine Schaffenspause des Neorealismus nach sich gezogen hatte und auch nicht ohne Bedauern in der Kritik wahrgenommen worden war (António José Saraiva: *O Neo-Realismo em crise?*, 1955) stellte sich insofern als entscheidend für das weitere Schicksal der in ihrem Engagement immer noch geachteten Bewegung heraus, als sie als ernst genommene Herausforderung

⁴⁴DIONÍSIO, Mário: *Ficha 5*. In: *Seara Nova* N° 765, 11. April 1942. S. 131–132. Bei: REIS, Carlos: *Textos literários (Textos teóricos do neo-realismo português)*. Lisboa: Seara Nova 1981. S. 179.

⁴⁵Man vergesse hier auch nicht Agustina Bessa-Luís' *Sibila*!

⁴⁶Vgl. REIS, Carlos: *História Crítica da Literatura Portuguesa [Neo-Realismo – Post-Modernismo]*. S. 19; aber auch PITA, António Pedro: *El Neorrealismo*. S. 595–596.

⁴⁷Vgl. zu dieser Aufstellung FERREIRA, Ana Paula: *Alves Redol e o Neo-Realismo Português*. S. 240

eine tief gehende theoretische Reflexion (Mário Dionísio: *A Paleta e o Mundo*, 1956) und Öffnung provozierte. Die Krise brachte nicht nur Veränderungen im Werk bereits etablierter Autoren – Alves Redol greift Mário Dionísios Vorschläge begeistert auf, Vergílio Ferreira wendet sich mit der 1959 erschienenen *Aparição* als »portugiesische Adaption« des »nouveau roman«⁴⁸ endgültig von der »narrativen Illusion« des Neorealismus ab⁴⁹ –, sondern erlaubte auch einer neuen kritischen Generation von Schriftstellern (José Cardoso Pires, Urbano Tavares Rodrigues, Augusto Abelaira), sich in die neorealistische Tradition einzuschreiben, diese in ihrem Sinne zu erweitern und letztendlich, während die Diktatur und das Land mit dem Kolonialkrieg, der Annexion Goas, dem Schlaganfall Salazars in die Krise schlitterte, in die sich sowohl dieser als auch der neorealistischen Krise annehmenden Postmoderne⁵⁰ zu überführen:

A ruptura (que não significa oposição total e absoluta ao movimento cuja designação faz parte do novo termo⁵¹), depois da iconoclastia de um Primeiro Modernismo, do retrocesso da Presença, da preocupação marcadamente ideológica do Neo-Realismo ou da respigada ousadia do Surrealismo, ocorre na ficção portuguesa contemporânea (e em virtude de nítidas influências norte-americanas) principalmente depois da publicação de *O Delfim* de José Cardoso Pires.⁵²

Kann man die portugiesischen Prosaschriftsteller zwischen 1939 und 1968 am ehesten anhand ihrer mehr oder weniger deutlichen Zugehörigkeit zum Neorealismus bzw. ihrem mehr oder weniger erklärten Abstand zu diesem (und seiner Ideologie) klassifizieren, erlaubt *O Delfim* (1968) von José Cardoso Pires⁵³ – folgt man der

⁴⁸Hier ist anzumerken, dass die international relevanten Entwicklungen auf dem Gebiet der Prosa (also etwa der »nouveau roman«, die Romane des Existenzialismus) in Portugal sehr wohl rezipiert wurden und auch das Werk mancher Autoren (wie eben Vergílio Ferreira) prägten, jedoch, wie auch schon bisher angedeutet, nie die Herausbildung einer einheitlichen Bewegung bzw. Tradition provozierten.

⁴⁹Vgl. REIS, Carlos: *Narrativa contemporânea (del Neorrealismo a la Revolución de los Claveles)*. S. 655.

⁵⁰Vgl. Ibid.

⁵¹Hier bezieht sich Ana Paula Arnaut auf den Begriff der »Post-Moderne«, wobei sie unter der »Moderne« den *Primeiro Modernismo* des *Orpheu*, den *Segundo Modernismo* der *Presença*, den portugiesischen Neorealismus und den portugiesischen Surrealismus versteht.

⁵²ARNAUT, Ana Paula: *José Cardoso Pires e a ficção post-modernista*. In: Idem: *Post-Modernismo no Romance Português Contemporâneo. Fios de Ariadne. Máscaras de Proteu*. Coimbra: Almedina 2002. S. 356.

⁵³José Cardoso Pires (1925–1998) wird in São João do Peso (Beira Baixa) als Sohn eines Offiziers der portugiesischen Handelsflotte geboren, verbringt nach dem Umzug der Familie allerdings den größten Teil seiner Jugend in Lissabon, wo er 1935 beginnt, Mathematik zu studieren. Nach Abbruch des Studiums 1944 versucht er zuerst, in die Fußstapfen des Vaters zu treten, entscheidet sich aber dann für eine Laufbahn als Journalist. Seine Aktivität als Chronist und Schriftsteller (1949 erscheint sein erster Erzählband *Os caminheiros e outros contos*) bringen José Cardoso Pires in den darauffolgenden Jahrzehnten immer wieder in Konflikt mit der Zensur, 1969, nach der Publikation seines polemischen Romans *O Delfim* (1968), begibt der Autor sich ins selbstgewählte Exil nach London, wo er bis zu

Argumentation Carlos Reis' bzw. Ana Paula Arnauts – trotz oder wegen der Tatsache, dass er alle im obigen Zitat erwähnten literarischen Strömungen in sich vereint, schließlich erstmals die Anwendung einer neuen literarischen (Makro-)Kategorie: die der »zeitgenössischen«, »postmodernen« portugiesischen Literatur. Diese unterscheidet sich keineswegs etwa durch die Verwendung bis dato in der portugiesischen Literatur unbekannter Erzähltechniken und -elemente, oder gar eine komplett unterschiedliche Themenwahl, sondern darin, dass diese Techniken und Elemente nicht nur punktuell (wie etwa bereits 15 Jahre zuvor etwa in *Uma Abelha na Chuva*), sondern so systematisch und häufig angewendet werden, dass sie von einer Art »produktiven Störfaktor« zu Charakteristika des Textes und eines neuen sozio-kulturellen, »postmodernen« Codes werden, der die vorangehenden »konventionellen« Codes (also etwa den des »modernen« Neorealismus), die Logik bis dato »konventioneller«, durchaus auch älterer, »kanonischer« Werke in Frage stellt. Diese Techniken und Elemente sind – im Falle von José Cardoso Pires' *O Delfim*, aber auch in vielen anderen Produkten der portugiesischen Postmoderne (etwa in der Prosa einer Lídia Jorge oder eines José Saramago) – vor allem: eine polyphone und fragmentarische, auch metafiktionale, die »Realitätsillusion« der Literatur aufdeckende Erzählweise; die diskrete Vermischung unterschiedlicher kanonischer und nicht-kanonischer, literarischer und außerliterarischer, verbaler und nonverbaler Werke und Genres (»Literarische Klassiker«, Chroniken, Krimi, phantastisch-utopische Literatur, Presse, Werbung, Kino, Fernsehen, Musik etc.); in vielen Fällen auch die modellhafte, unter Umständen auch parodistische Verknüpfung des Erzählten, der (fiktiven) Mikro-Historie, mit der Makro-Historie.⁵⁴

seiner Rückkehr 1971 am King's College unterrichtet. Nach dem Umbruch 1974 erfährt Cardoso Pires universelle Anerkennung als einer der bedeutendsten Schriftsteller seiner Zeit. José Cardoso Pires stirbt 1998 in Lissabon. Werke (Auswahl): *Histórias de Amor* (Erzählungen, 1952), *O Anjo Acorado* (Roman, 1958), *O Hóspede de Job* (Roman, 1963), *Dinossauro Excelentíssimo* (Satire, 1972), *E agora, José?* (Essay, 1977), *Balada da Praia dos Cães* (Roman, 1982), *Lisboa, Livro de Bordo* (Chroniken, 1997).

⁵⁴Vgl. ARNAUT, Ana Paula: *José Cardoso Pires e a ficção post-modernista*. S. 356ff.

2. Das portugiesische Kino und Fernando Lopes

2.1. Überblick

E acabei por fazer o *Belarmino* contra todas as regras do cinema português daquela altura que era quase inexistente. Fazia-se muitos filmes, mas a questão estética era inexistente. Era um cinema de regime, pequenas comédias populares...⁵⁵

1968, das Jahr in dem *O Delfim* von José Cardoso Pires erschien und die portugiesische Prosa in die Postmoderne überführte, war auch das Jahr, in dem der junge Fernando Lopes mit der Arbeit an der filmischen Adaption von *Uma Abelha na Chuva* beginnen sollte. Dieses zu den bedeutendsten Produktionen des portugiesischen Kinos gezählte Werk⁵⁶ fungiert ebenso wie Carlos de Oliveiras Roman als einer der Höhepunkte einer – in diesem Falle: filmhistorischen – Epoche: der des portugiesischen *Cinema Novo*. Dieses »neue Kino« weist nicht wenige Parallelen mit dem literarischen Neorealismus auf, abgesehen von seiner abweichenden zeitlichen Einordnung entstand es nämlich ähnlich wie dieser als Antwort auf bzw. Protest gegen Bestehendes: das Mainstream-Kino der »bleiernen Jahre« des salazaristischen Portugals. Die Produktionen dieses – im Gegensatz zur Literatur – massentauglichen und deswegen auch potenziell gefährlichen Mediums waren während des Estado Novo einer ständigen (Selbst-)Zensur unterworfen, dieser Umstand wie die besonders nach 1947 eintretende immer schwierigere ökonomische Situation und die damit verbundene Abhängigkeit von staatlichen Förderungen zwangen Portugals Filmschaffende zu am Markt und am Geschmack des Regimes orientierten Produktionen variierender Qualität: Immer wieder seichte, eskapistische Komödien mit viel Musik (etwa die »Lissabonner Komödien« zwischen 1939 und 1947), propagandistische oder die Attraktivität Portugals als Tourismusland unterstreichende Dokumentarfilme, Historienfilme (von denen besonders *Inês de Castro*, 1944, hervorsticht), Adaptionen des portugiesischen Literaturkanons des 19.

⁵⁵SALES, Michelle: *O free cinema, e o cinema novo português, entrevista a Fernando Lopes*. In: *Doc Online. Revista digital de cinema documentário*, Nr. 7, Dezember 2009. S. 142–143. Abrufbar unter: http://www.doc.ubi.pt/07/entrevista_michelle_sales.pdf (30.11.2012).

⁵⁶Vgl. etwa COSTA, João Bénard da: *Portugiesische Filmgeschichte/n*. Rodenbach: Avinus 1997. S. 146; aber auch FERREIRA, Carolin Overhoff: *O cinema português através dos seus filmes*. Porto: Campo das Letras 2007. S. 9.

Jahrhunderts, »bleiern-schwülstige, endlose«⁵⁷ (Melo-)Dramen von ebenso konservativ-katholischer Prägung wie der Estado Novo, sowie teilweise mit großem Staraufgebot gedrehte Filme über Fado (hier vor allem jene mit bzw. auch über Amália Rodrigues⁵⁸), Stierkampf, Sport⁵⁹. Auch das Ausland brachte kaum Bereicherung für die portugiesischen Kinosäle: War man 1945 noch durch die politische Vormachtstellung der USA dazu gezwungen, die antinazistischen und pro-demokratischen Produktionen Hollywoods der vorangehenden Jahre (*Casablanca*, 1942; *The Great Dictator*, 1940 etc.) in das Programm aufzunehmen, fielen etwa 1948/1949 die Filme des italienischen Neorealismus bzw. unkonventionelle französische Filme bereits der verschärften Zensur zum Opfer; generell wurden importierte Filme ab diesem Zeitpunkt mit Steuern belegt.⁶⁰

Was den wirtschaftlichen Erfolg und die kritische Bewertung des allgemeinen portugiesischen Filmschaffens anbelangt, so kam dem Jahr 1947 eine zentrale Bedeutung zu: Für die zuvor sehr produktive, kommerziell weitgehend erfolgreiche portugiesische Filmindustrie »[...] folgten nach 1947 drei Jahrzehnte, die ebenso pechschwarz aussahen wie die Umhänge der Studenten aus Amálias Film.«⁶¹ Mit dem Flop der bis dato teuersten Produktion des portugiesischen Kinos, *Vendaval Maravilhoso* (1949), einer Produktion über das Leben des brasilianischen Dichters António Castro Alves, verlor der portugiesische Film – wie sich herausstellen sollte – für immer den bedeutenden brasilianischen Markt⁶², weder ein Gesetz, das zum Schutz des nationalen Kinos die Gründung eines portugiesischen Filmfonds vorsah (die *Lei de Protecção ao Cinema Nacional* n.º 2027 und der *Fundo do Cinema Nacional*, dem allerdings vorgeworfen wurde, vor allem der Förderung dem Regime genehmer Produktionen zu dienen⁶³), noch die Verwirklichung einiger an alten Strickmustern orientierter Komödien sowie teilweise sehr ambitionierter Projekte (besagte »Historiensinken« bzw. Literaturverfilmungen, die aber beim Publikum durchfielen, etwa *O Cerro dos Enforcados*, die Verfilmung von Eça de Queiroz' *O Defunto*, 1954)

⁵⁷Vgl. COSTA, João Bénard da: *Portugiesische Filmgeschichte/n*. S. 108.

⁵⁸Vgl. Ibid. S. 87 u. 115.

⁵⁹Vgl. zum portugiesischen »Mainstream« vor 1974 vor allem folgende Passagen aus João BÉNARD DA COSTAs *Portugiesischen Filmgeschichte/n*: S. 74–82; 87–88; 94–98; 107–111; 115; 133–134; 143–144.

⁶⁰Vgl. Ibid. S. 104 und 107.

⁶¹Gemeint ist *Capas Negras* von 1947. Vgl. Ibid. S. 87–88.

⁶²Vgl. Ibid. S. 105–106.

⁶³Vgl. Ibid. S. 112.

konnten das Überleben dieser in das Korsett der Vorgaben des Salazar-Regimes gezwängten und zunehmend von ausländischen Produktionen in den Schatten gestellten Industrie sichern: Während 1954 die Produktionsfirma Lisboa Filmes (deren Studios und Labors vier Jahre später abgerissen wurden) mit der Tobis Portuguesa fusionierte, verkündete die Zeitschrift *Imagem* das Ende des portugiesischen Kinos⁶⁴, 1955 wurde kein einziger portugiesischer Langfilm produziert, es war das »ano zero do cinema português«⁶⁵.

2.2. Der *Cine-Clubismo* und die »Rückkehr« Manoel de Oliveiras

[O filme *Belarmino*] era uma forma de resistência cultural e política. E isso vinha de um movimento do qual, de certo modo, todos tínhamos participado, quer eu, quer o Paulo Rocha, quer o Macedo... que era o movimento cinceclubista [...].⁶⁶

Das *Cinema Novo* wurzelt just in der hier geschilderten Dynamik des kommerziellen und qualitativen Niedergangs, hatte dieser doch große Unzufriedenheit bei der damaligen Kritik (also etwa in besagter *Imagem*) hervorgerufen. Eine tendenziell eher linken Ideologien zugewandte Generation intellektueller Cineasten hatte dank des nach Kriegsende erfolgten Aufkommens zahlreicher, der Verbreitung und Rezeption qualitativ hochwertiger Filme verpflichteter Filmclubs ihr Auge geschärft und forderte nun ein neues portugiesische Kino, das dem Land Veränderung bringen sollte. Eine gewisse ideologische Nähe dieses *movimento cine-clubista* zum literarischen Neorealismus zeigte sich nicht nur in diesem Wunsch nach einem nationalen Aufbruch, sondern auch in der begeisterten Rezeption, welche Manuel Guimarães' nüchterne, an den italienischen Neorealismus angelehnte Verfilmung des Romans *Salimbancos* des literarisch-neorealistischen Autors Leão Penedo (1951) ebenso wie die darauf folgende Produktion *Nazaré* (1952, nach einem Drehbuch Alves Redols erfuhren).⁶⁷

⁶⁴Vgl. Ibid. S. 109–111.

⁶⁵MONTEIRO, Paulo Filipe: *Uma margem no centro: A arte e o poder do »Novo Cinema«*. In: REIS TORGAL, Luís (Hrsg.): *O cinema sob o olhar de Salazar*. Lisboa: Temas e Debates 2001. S. 307.

⁶⁶SALES, Michelle: *O free cinema, e o cinema novo português, entrevista a Fernando Lopes*. S. 142.

⁶⁷Vgl. COSTA, João Bénard da: *Portugiesische Filmgeschichte/n*. S. 111–113; sowie MONTEIRO, Paulo Filipe: *Uma margem no centro: A arte e o poder do »Novo Cinema«*. S. 309.

Besonderen Einfluss auf die weitere Entwicklung der portugiesischen Filmlandschaft sollte 1955 die »Wiederentdeckung« des oft als unabhängiger »Vorläufer« der Werke des besagten italienischen Neorealismus⁶⁸ gehandelten Meisterwerkes *Aniki-Bóbo*⁶⁹ (1942, nach der in der *Presença* publizierten Erzählung *Meninos Milionários* von Rodrigues de Freitas) und seines Regisseurs, Manoel de Oliveira, haben⁷⁰. Euphorisch begann man, eine Rückkehr Manoel de Oliveira zu fordern. Der Regisseur, der sich nach diesem ursprünglich relativ negativ rezipierten (ausgepiffen vom breiten Publikum, lediglich von einigen Intellektuellen gelobt) Werk aus dem Filmgeschäft zurückgezogen hatte, sollte an der Spitze eines neuen portugiesischen Kinos stehen – was dann auch geschah: 1956 kehrte Manoel de Oliveira mit dem national wie international gefeierten mittellangen Film *O Pintor e a Cidade* auf die Leinwand zurück, ein Erfolg, der auch das für staatliche Zuschüsse zuständige und bis dahin erfolglos auf konventionell-konservative Produktionen setzende SNI (*Secretariado Nacional de Informação*) dazu brachte, de Oliveira 1958 erstmals zu subventionieren.⁷¹

⁶⁸Paulo Filipe Monteiro spricht von einem »breve eco do cinema neo-realista italiano« (Vgl. Ibid. S. 309). Der italienische Neorealismus als einer der wichtigsten filmischen Bewegungen des 20. Jahrhunderts entstand 1945 als Versuch, die Ereignisse der letzten Kriegsjahre sowie die Nachkriegszeit aufzuarbeiten, und zwar zugleich realistisch und engagiert: In der Darstellung des synthetischen »Zusammenwachsens« des »einfachen« italienischen Volkes bzw. später auch mit den alliierten Befreiern, immer im Kampf gegen den faschistischen Feind, der Darstellung der ökonomischen und sozialen Schwierigkeiten der Nachkriegszeit, des Fortbestehens politischer und sozialer Ungerechtigkeit sollte der Geist des »italienische Frühling« kritisch – wenn auch nicht ganz im Sinne der mit diesem Neorealismus dennoch unzufriedenen Linken – hochgehalten werden. Im Gegensatz zu den großen Studioproduktionen der vorangehenden Jahre drehten die Regisseure des Neorealismus häufig an Originalschauplätzen, stellten professionelle Schauspieler an die Seite von Laien, versuchten generell, die Filmhandlung von Konventionen zu befreien: Zufälle, der teilweise Verzicht auf die Herstellung von kausalen Beziehungen zwischen den Szenen, Auslassungen, offene Schlüsse, die Darstellung der Dramen des Alltags sollten das Publikum überzeugen; – ein Versuch, der letztlich scheiterte: Mangelnder Erfolg an den Kinokassen, die Übernahmen der neorealistischen Ästhetik aber nicht ihrer Anliegen, die wirtschaftliche Erholung Italiens und das Wiedererstarken konservativer Elemente führten dazu, dass der italienische Realismus sich mit Beginn der 1950er Jahre bereits verausgabt hatte. Vgl. THOMPSON, Kristin / BORDWELL, David: *Film History: An Introduction*. Third Edition. New York: McGraw-Hill 2003. S. 362–366.

⁶⁹Der Film *Aniki-Bóbo* scheint trotz seiner weit über die Beschränktheit des zeitgenössischen literarischen Neorealismus hinausgehenden Symbolik bzw. trotz der in ihm vorgenommenen psychologischen Analyse seiner ProtagonistInnen vor allem aus zwei Gründen ein diesem nahestehendes Werk zu sein: Erstens etabliert er über den gezeigten Gegensatz zwischen der im Zentrum der Handlung stehenden Gruppe von Kindern und dem über die Objekte kindlichen Begehrens verfügenden allmächtigen Ladenbesitzer eine *auch* im Sinne der politischen und sozialen Situation Portugals deutbare kritische Allegorie, andererseits präsentiert der Film auf mehr oder weniger dokumentarische Weise eine »Realität« (jene des proletarischen Porto), die mit dem sonst so eskapistischen Kino der Zeit kontrastiert und die so am ehesten in den neorealistischen Romanen zu finden ist. Vgl. dazu die allerdings ein Nahverhältnis zum Neorealismus (dem italienischen wie portugiesischen) eher ablehnenden Ausführungen von COSTA, João Bénard da: *Portugiesische Filmgeschichte/n*. S. 101.

⁷⁰Vgl. Ibid. S. 100–101.

⁷¹Vgl. Ibid. S. 114–116.

In den darauf folgenden Jahren sollte der Regisseur mehrere dokumentarische bzw. halbdokumentarische Filme produzieren: *O Pão* (1959), *O Acto da Primavera* (1962), *A Caça* (1963), *As Pinturas do meu irmão Júlio* (1965).⁷²

1959 war schließlich Schluss mit der Filmclub-Bewegung: Hatte man bereits vorher freie Filmvorführungen verboten und die Filmclubs in die »Normalität« zensierter, registrierter und besteufter Filmvorführungen zurückgeführt, mit der *Cinemateca Portuguesa* 1958 eine offizielle Alternative gegründet, verhinderte man in diesem Jahr auch das seit 1955 jährlich abgehaltene nationale Filmclubtreffen; in den 1960ern folgte schließlich die Beschlagnahmung der Ausrüstung und des Materials der Clubs, deren Zahl sich ebenso wie jene der Mitglieder drastisch verringert hatte und die kaum noch Einfluss auf die Filmszene des Landes hatten.⁷³ Die Situation des portugiesischen Kinos, das trotz des Erfolg der Cineclubs durch das Regime in die Schranken gewiesen worden war, spiegelte in ihrer Ambivalenz jene des Landes wieder: Einerseits erschien das durch erste und kaum zu leugnende innen- und außenpolitische Misserfolge verschreckte Regime unnachgiebiger denn je, andererseits sprachen der wirtschaftliche Aufschwung und der Rückgang des Analphabetismus für eine Gesellschaft im Aufbruch, der man ein neues Kino zumuten konnte und musste⁷⁴ – auch wenn man nicht genau wusste, wie dieses auszusehen hatte. Während man einstimmig das unverändert vor sich hin schwächelnde Mainstreamkino ablehnte, plädierte ein Teil der neuen Generation für ein »moralisches Kino [...] mit demokratischen Wurzeln, gestützt durch einen genuinen, orthodoxen Neorealismus«⁷⁵, der andere für ein avantgardistisches, an der französischen *Nouvelle Vague* orientiertes Autorenkino⁷⁶. Wie

⁷²Vgl. RAMOS, Jorge Leitão: *Dicionário do Cineam Português 1962–1988*. Lisboa: Caminho 1989. S. 286–287.

⁷³Vgl. MONTEIRO, Paulo Filipe: *Uma margem no centro: A arte e o poder do »Novo Cinema«*. S. 307–308.

⁷⁴Vgl. COSTA, João Bénard da: *Portugiesische Filmgeschichte/n*. S. 118

⁷⁵So der Schriftsteller, Journalist und Kritiker Baptista Bastos in *Imagem*, September 1958; zitiert nach COSTA, João Bénard da: *Portugiesische Filmgeschichte/n*. S. 128.

⁷⁶Vgl. Ibid. S. 119–120. Mit dem Begriff *Nouvelle Vague* wird die informelle Bewegung einer Gruppe französischer Filmemacher (viele von ihnen aus der Riege der Kritiker des Filmmagazins *Cahiers du Cinéma*) bezeichnet, die sich ab den späten 1950er Jahren von der damaligen Filmindustrie (mit den damals üblichen Verfilmungen literarischer Vorlagen sowie den konventionellen Finanzierungsmodellen, durch die viele Regisseure unter Kontrolle ihrer Geldgeber standen) abwandte und sich stattdessen verstärkt der zeitlichen, örtlichen und auch sozialen Realität widmen und dabei die eigenen künstlerischen Ansprüche sowie jene eines relativ jungen, intellektuellen Publikums befriedigen wollte. Indem sie dabei mit den narrativen bzw. formellen, generell nach wie vor stark literarisch geprägten Konventionen des Mainstreams brach, unterwarf die *Nouvelle Vague* das Medium Film einer Revision: Visuelle Gestaltung und Schnitt sollten dessen Möglichkeiten in

sich schließlich später zeigte, sollten sich letztere Fraktion durchsetzen, und zwar nicht nur, weil der »naive«, »klassische« Neorealismus (sowohl der portugiesischen Literatur als auch des italienischen Kinos) zur Zeit der Entstehung der ersten Filme des *Cinema Novo* (also in den 1960er Jahren) formell wie inhaltlich bereits überholt waren, sondern auch, weil sich die letztendlich nur in ihrer Subjektivität objektive, politisch nicht eindeutig einordenbare *Nouvelle Vague* viel eher für eine »Adaption« im Rahmen des Systems des *Estado Novo* eignete. – Parallelen mit gewissen Aspekten der (internen) Entwicklung des literarischen Neorealismus, besonders der Polemik, die zur Eröffnung seiner zweiten Phase führte (und die ja nichts weiter war als der Versuch der Auflösung des – scheinbaren? – Gegensatzes zwischen politischem Engagement und dem Bestehen auf künstlerischer Kompromisslosigkeit darstellte) sind auch in dieser »Planungsphase« des *Cinema Novo* kaum von der Hand zu weisen.

2.3. Ein »Neues Kino«

Portanto era todo um movimento que simultaneamente coincidia com o que estava a ser o movimento da *nouvelle vague* na França. [...] Com isso tudo, deu-nos a idéia que o cinema não era uma coisa puramente técnica à americana com os gêneros... Era uma coisa que tinha a ver com nossa própria vida [...]⁷⁷

Bevor – nach einigen auch künstlerisch anspruchsvollen Dokumentarfilmen, die wohl als Vorläufer einer neuen Ära bezeichnet werden können⁷⁸ – erste Spielfilme dieses bereits im Vorfeld viel diskutierten »neuen Kinos« entstanden, sollte es auch auf öffentlich-institutioneller Ebene zu einem Umdenken kommen: Während das SNI dem bestehenden, »talentlosen« Kino immer weniger Vertrauen schenkte, begann man, der neuen Filmgeneration trotz Vorbehalte bezüglich deren politischen Engagements den

Funktion der persönlich-subjektiven Vision des Autors/Regisseurs ausreizen, gleichzeitig wurde den solchermaßen »verfremdeten« Produktionen durch den weitgehenden Verzicht auf Studioaufnahmen, künstliche Beleuchtung, bekannte Schauspieler sowie die Verwendung von einfacher, transportabler Ausrüstung ein »direkter«, dokumentarisch-realistischer Charakter gegeben, in ihnen somit – zumindest annäherungsweise – subjektive und objektive Realität koordiniert. Was ihr politisches Engagement betrifft, war die *Nouvelle Vague* ähnlich ambivalent: Obwohl ihre Filme Ausschnitte einer teils auch kritisch für sich sprechenden Realität zeigen, wird in ihnen jegliche Autorität – auch jene von politischen Bewegungen – tendenziell gescheut und abgelehnt. Vgl. dazu u.a.: THOMPSON, Kristin / BORDWELL, David: *Film History: An Introduction*. S. 443–445.

⁷⁷SALES, Michelle: *O free cinema, e o cinema novo português, entrevista a Fernando Lopes*. S. 141–142.

⁷⁸Vgl. MONTEIRO, Paulo Filipe: *Uma margem no centro: A arte e o poder do »Novo Cinema«*. S. 312 u. 314.

Zugang zum neuen Hoffnungsträger Fernsehen zu ermöglichen (die RTP war 1955 gegründet worden) bzw. rief ein Studienfach »Experimentelles Kino« im Rahmen der Filmkurse der *Mocidade Portuguesa*⁷⁹ sowie Stipendien, die jungen Filmstudenten ein Studium außerhalb Portugals ermöglichen sollten, ins Leben (natürlich mit dem Ziel, die Studenten für eine spätere Kollaboration mit dem Staat zu verpflichten). Einer dieser Studenten war der aus einfachsten Verhältnissen stammende Fernando Lopes⁸⁰, der 1961, nach einem Studienaufenthalt auf der London School of Film Technique, erstmals mit der sich von der üblichen Tourismuswerbung abhebenden Dokumentation *As Pedras e o Tempo* (über die Stadt Évora) auf sich aufmerksam machte.⁸¹

Der erste, durch eine Initiative der sich bereits in arger Bedrängnis befindlichen *cine-clubistas* bzw. der *Imagem* (die 1961 eingestellt wurde) finanzierte und somit unter völlig neuen Produktionsbedingungen gedrehte Spielfilm, der schließlich mit dem Label »Cinema Novo« versehen wurde, feierte 1962 Premiere: José Ernesto de Sousas *Dom Roberto* (wie auch Manuel Guimarães' *Saltimbancos* nach einer Vorlage Leão Penedos) war allerdings nur ein »gutgemeinter«, kaum kontroverser Film, in dem sich letztendlich – trotz der offensichtlichen Unterschiede zum Mainstream – kein wirklicher Bruch vollzog (was der Vergleich mit besagten *Saltimbancos* zeigt).⁸²

2.3.1. Die erste Phase des *Cinema Novo*

Obwohl *Retalhos da Vida de Um Médico* (1962) – da er auf dem Roman des Neorealisten Fernando Namora basierte – sowie *Pássaros de Asas Cortadas* (1963) – für seine Entstehung zeichneten (zumindest auf dem Papier) einige Oppositionelle mitverantwortlich – ebenso wie *Dom Roberto* manchmal zu den ersten Werken des *Cinema Novo* gezählt werden, sollten für den hier hauptsächlich zu Rate gezogenen Cineasten João Bénard da Costa erst die beiden Filme *Os Verdes Anos* von Paulo Rocha (1963), der eine dramatische Liebesbeziehung im modernen Spannungsfeld Großstadt beleuchtet, und *Belarmino* (ein halbdokumentarischer Film mit und über den gleichnamigen Boxer) von Fernando Lopes (1964) für das portugiesische Kino

⁷⁹Bei der *Mocidade Portuguesa* handelte es sich um die Jugendorganisation des *Estado Novo*.

⁸⁰Geb. am 28. Januar 1935 in Maçãs de Dona Maria.

⁸¹Vgl. COSTA, João Bénard da: *Portugiesische Filmgeschichte/n*. S. 121–122; bzw. MONTEIRO, Paulo Filipe: *Uma margem no centro: A arte e o poder do »Novo Cinema«*. S. 314.

⁸²Vgl. Ibid. S. 122–123.

»paradigmatische«, also »echte« Repräsentanten der neuen Strömung sein⁸³: In ihrem intimen Umgang mit der Gefühlswelt der Protagonisten, einer romantisch-fatalistischen Grundhaltung, die aber nicht vor quasi-dokumentarischem Realismus (*Belarmino* wurde ein Nahverhältnis zum zeitgenössischen, auf äußerste Objektivität bedachten *Cinéma Vérité* konstatiert) zurückschreckte und indem es Lissabon (und Portugal allgemein) als Orte individueller (und dennoch kollektiver) Frustration zeigte (weil es »die versunkene Zeit und die unerbittliche, schwere und unfassbare Last, alles das, was so sehr in unserem Land verwurzelt ist und unser zukünftiges Sein bestimmen wird, [...] zum Vorschein«⁸⁴ brachte), läuteten Paulo Rocha und Fernando Lopes – gemeinsam mit Manoel de Oliveira, der mit seinen Filmen sein eigenes hochgelobtes, ja zum Mythos erhobenes Lebenswerk der »Überwindung der Konvention« fortsetzte⁸⁵ – einen erneuten Aufstieg des portugiesischen Kinos ein⁸⁶; einen Aufstieg der allerdings nicht ohne Schwierigkeiten vonstatten ging: Während *Os Verdes Anos* im Ausland gefeiert wurde, die ebenfalls zu den wichtigen Werken dieser Geburtsstunde des Cinema Novo gezähle Fernando-Namora-Verfilmung *Domingo à Tarde* (1966) von António de Macedo sowohl bei der nationalen als auch internationalen Kritik relativ gut ankam, war *Belarmino* lediglich eine »Zeitungsmeldung wert«⁸⁷ und zeigte eines der größten Probleme des neuen Kinos der 1960er auf: das portugiesische Publikum, das mit den neuen Filmen relativ wenig anfangen konnte und wollte.

Einerseits hatte das nationale Kino jener Zeit bereits einen derartig schlechten Ruf, dass man sich selbst auf gute Filme kaum einließ, andererseits fehlte (nicht nur bei den zwar zunehmend alphabetisierten aber immer noch relativ ungebildeten Massen, sondern auch beim potenziell offeneren Bürgertum) das Verständnis und die Begeisterung für die neuen Produktionen, die sich wegen der starken Zensur hinter »suspektem« ästhetischem Avantgardismus versteckten und auf jegliche Regimekritik verzichteten, bzw. zudem auch noch wegen ihrer Billigkeit technische Mängel aufwiesen. Letztlich verdeutlichte besonders die Tatsache, dass man wegen der neuen, relativ kompromisslos an hohen formellen Qualitätsstandards orientierten

⁸³Vgl. Ibid. S. 124–127.

⁸⁴Alberto Vaz da Silva in *O Tempo e o Modo*, Dezember 1963; zitiert nach MONTEIRO, Paulo Filipe: *Uma margem no centro: A arte e o poder do »Novo Cinema«*.

⁸⁵Vgl. zu Manoel de Oliveiras parallel zum jungen Cinema Novo entstehenden Projekten Ibid. S. 128–129.

⁸⁶Vgl. Ibid. 125–127.

⁸⁷Vgl. Ibid. 127–131.

schöpferischen Haltung mit keinem der neuen Filme, weder im In- noch im Ausland Gewinne einfahren konnte⁸⁸, die schwierige Situation, in der sich das *Cinema Novo* befand – zumal es zumindest Mitte der 1960er Jahre kaum Sympathien von Seiten des bedrängten und deswegen eine sehr konservativ-repressiven Haltung einnehmenden Regimes bzw. dessen Institutionen erwarten konnte.

Rettung für die kurz nach ihrem Entstehen bereits bedrohte Bewegung sowie relative Unabhängigkeit für ihre Regisseure kam seitens der nicht der Regierung unterstehenden und über bedeutende Mittel verfügenden *Fundação Calouste Gulbenkian*, einer 1955 ins Leben gerufenen Stiftung, die sich 1967 dazu entschloss, ihre Aktivitäten auch auf den Sektor des Kinos auszuweiten. Gemeinsam mit einigen der bedeutendsten Vertreter des heterogenen Feldes des portugiesischen Films (von den Regisseuren waren neben Manoel de Oliveira u.a. Paulo Rocha, Fernando Lopes vertreten) rief sie das *Centro Português de Cinema* (CPC) ins Leben⁸⁹, dessen Zweck im Manifest *O Ofício do Cinema em Portugal* dargelegt wurde: »A acção do Centro no ciclo da produção, a verificar-se, deverá confinar-se a um auxílio material, abstendo-se de tudo o que possa representar limitação ao caminho livremente escolhido pelos autores-realizadores.«⁹⁰ Doch nicht nur diese Gründung gab Ende der 1960er Anlass zur Hoffnung: 1969 wurde im Zuge des auf den Schlaganfall António de Oliveira Salazars folgenden und von der Regierung des neuen Regierungschefs Marcelo Caetano ermöglichten kulturpolitischen »Tauwetters« (samt teilweiser Lockerung der Zensur) bekannt, dass in Zukunft – tatsächlich erst ab 1973 – ein großzügig finanziertes *Instituto Português de Cinema* die Finanzierung neuer Filmprojekte ermöglichen sollte.⁹¹

⁸⁸Vgl. Ibid. 132–133.

⁸⁹Vgl. Ibid. 135–138.

⁹⁰Zitat aus dem »Manifest« des Centro Português de Cinema *O ofício do cinema em Portugal*; zitiert nach: MONTEIRO, Paulo Filipe: *Uma margem no centro: A arte e o poder do »Novo Cinema«*. S. 321.

⁹¹Vgl. COSTA, João Bénard da: *Portugiesische Filmgeschichte/n*. S. 136–137.

2.3.2. Die zweite Phase – »O novo cinema novo«

Hoje que o cinema passou o seu meio século de existência [...] nós portugueses e cineastas começamos a ver, com mais clareza e confiança, o cinema, como facto cultural, reconhecido pública e oficialmente.⁹²

Der erste Film der zweiten Phase des *Cinema Novo* war ein »Ausreißer« und ebenso wie später *Uma Abelha na Chuva* nicht durch Gulbenkian-Mittel sondern aus privaten Mitteln sowie durch Subventionen des portugiesischen Filmfonds finanziert: Der in der Produktion relativ billige Film *O Cerco* (1970) des Regisseurs António da Cunha Telles, welcher zuvor als Produzent zahlreicher Filme wie *Os Verdes Anos* und *Belarmino* verantwortlich gezeichnet, sich aber wegen mangelnden kommerziellen Erfolges vom *Cinema Novo* distanziert hatte (und dementsprechend von seinen Vertretern, die ihn für die finanzielle Misere verantwortlich machten, geächtet wurde). *O Cerco*, der den Ausbruch einer jungen Frau aus der Oberschicht bzw. einer von Männern dominierten Welt sowie die daraus resultierenden Schwierigkeiten zum Thema hat, sollte der größte kommerzielle Erfolg des *Cinema Novo* werden und der Bewegung erstmals auch von Seiten des offiziellen Portugals Anerkennung verschaffen, und zwar indem er durch das mittlerweile in SEIT (*Secretariado Nacional de Informação e Turismo*) unbenannte SNI in dessen jährlich stattfindenden Preisverleihung zum besten Film 1970 gekürt wurde.⁹³ 1972 war schließlich das große Jahr des *Cinema Novo* und des portugiesischen Kinos: Während neben den ersten sechs von der Gulbenkian-Stiftung finanzierten Filmen (darunter eine Adaption Manoel de Oliveiras) auch Fernando Lopes' erster »echter« Spielfilm, *Uma Abelha na Chuva*⁹⁴, auf die Leinwand kam sowie endlich eine portugiesische Filmhochschule (an der unter anderem Fernando Lopes, Paulo Rocha und Cunha Telles lehren sollten) ins Leben gerufen wurde, schlossen sich die letzten der bis dahin abseits der Bewegung stehenden ernstzunehmenden Regisseure – etwa Cunha

⁹²Fernando Lopes, damals (1972) Präsident des CPC, in seiner Rede anlässlich der Premiere des ersten Gulbenkian-CPC-Films, *O Passado e o Presente* von Manoel de Oliveira; zitiert nach: MONTEIRO, Paulo Filipe: *Uma margem no centro: A arte e o poder do »Novo Cinema«*. S. 324.

⁹³Vgl. COSTA, João Bénard da: *Portugiesische Filmgeschichte/n*. S. 139–140. u. MONTEIRO, Paulo Filipe: *Uma margem no centro: A arte e o poder do »Novo Cinema«*. S. 322–323.

⁹⁴Ebenso wie *O Cerco* war *Uma Abelha na Chuva* – obwohl Fernando Lopes damals Präsident des CPC war – nicht durch Gulbenkian-Mittel, sondern privat bzw. durch den Filmfond finanziert worden, auch *Uma Abelha na Chuva* gewann den großen Preis des SEIT. Vgl. MONTEIRO, Paulo Filipe: *Uma margem no centro: A arte e o poder do »Novo Cinema«*. S. 323.

Telles, aber auch der als *enfant terrible* verschriene João César Monteiro – den Filmemachern des *Centro Português de Cinema* an.⁹⁵

»Die Zeit des alten Kinos war vorüber.«⁹⁶ – Noch vor dem 25. April 1974 entzog der Staat über das nun endlich in Aktion tretende *Instituto Português de Cinema* dem portugiesischen Mainstream, der wie eh und je teils Stars bzw. »Stars« auf den Leib geschriebene Melodramen, Komödien, Propaganda produzierte, sein Vertrauen und bestätigte über die Veröffentlichung einer Liste zu unterstützender Filmemacher die Regisseure des CPC in ihrem Schaffen, dem kaum noch Schranken gesetzt waren: In wenigen Jahren konnte so erstmals nach den 1940er Jahren wieder ein echtes und zunehmend reifes Korpus eines zeitgenössischen portugiesischen Films entstehen.⁹⁷

[No] cinema, nós éramos, de facto, o verdadeiro poder. A geração anterior estava morta. Não admira que, chegado o 25 de Abril, nos déssemos conta de que o nosso problema já tinha sido resolvido antes.⁹⁸

Dass Fernando Lopes solchermaßen über das *Cinema Novo* sprechen kann, liegt vor allem an einer Eigenschaft der Bewegung bzw. dessen Elite: Trotz ihrer »Unnachgiebigkeit« im (in den 1970ern) endgültig gewonnen Kampf um die auch für ihre Finanzierung relevante Anerkennung ihres ästhetischen Radikalismus war sie in ihren Filmen weitgehend apolitisch geblieben.

2.4. Der 25. April 1974

O que é curioso, é que logo a seguir ao 25 de Abril, cada um foi para o seu lado. Uns ficaram agarrados ao partido, outros foram para a extrema esquerda, outros defenderam a idéia de uma democracia oriental, européia, foi o meu caso.⁹⁹

Der 25. April 1974 bedeutete für das portugiesische Kino wie auch für das Land den Ausbruch bis dahin nicht ausgetragener Konflikte: Durch die Möglichkeit der politischen Stellungnahme kam es dabei unter anderem zur Zersplitterung der bis dato

⁹⁵Vgl. COSTA, João Bénard da: *Portugiesische Filmgeschichte/n*. S. 141–143.

⁹⁶Ibid. 143.

⁹⁷Vgl. MONTEIRO, Paulo Filipe: *Uma margem no centro: A arte e o poder do »Novo Cinema«*. S. 324–325.

⁹⁸LOPES, Fernando: *Centro Português de Cinema: entrevista com Fernando Lopes*. In: AA. VV.: *Cinema Novo Português: 1960/1974*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa 1985. S. 68. Zitiert in: MONTEIRO, Paulo Filipe: *Uma margem no centro: A arte e o poder do »Novo Cinema«*. S. 329.

⁹⁹SALES, Michelle: *O free cinema, e o cinema novo português, entrevista a Fernando Lopes*. S. 146.

relativ geschlossen auftretenden Gruppe der Mitglieder des CPC und zur Gründung zahlreicher unterschiedlich positionierter Kooperativen; bei der Produktion der noch vor dem Umbruch geplanten bzw. angekündigten Filme kam es zu Verzögerungen, Vorrang hatte die Dokumentation der Ereignisse. Der vielleicht wichtigste Film dieser Zeit dürfte *As Armas e o Povo* (1975) gewesen sein, der unter der Mitwirkung fast aller Gründer des CPC (unter ihnen auch Fernando Lopes) entstand und die Zeit zwischen 25. April und 1. Mai 1974 dokumentierte.¹⁰⁰

Der nicht immer kritische Enthusiasmus um die als solche empfundene Emanzipation des portugiesischen Volkes sowie der Linksruck in der politischen Landschaft führten dazu, dass linksgerichtete Regisseure und ihre teils propagandistisch anmutenden Produktionen von offizieller Seite bevorzugt wurden (etwa über die Besetzung der Posten im *Instituto Português de Cinema*), weniger dezidiert Partei ergreifende Größen wie Manoel de Oliveira, Fernando Matos Silva und Fernando Lopes wurden in eine fast oppositionelle Haltung gezwungen¹⁰¹; Fernando Lopes nächste Produktion *Nós por Cá Todos Bem* (1976) kann in diesem Kontext betrachtet werden, vermischte sie doch Dokumentation und – teils im Musical-Stil überzeichnete – Fiktion, um Fernando Lopes' Heimatdorf als Ort darzustellen, in dem die Veränderungen entgegen dem Wunschdenken des neuen, urbanen, revolutionären Portugals noch nicht angekommen waren.¹⁰²

2.5. Fernando Lopes und die »neue Zeit«

O problema do cinema português é igual agora como era antes do 25 de Abril num aspecto: O cinema não se faz sem dinheiro e o cinema é uma indústria cara [...]¹⁰³

Die mittlerweile eingetretene Sättigung des portugiesischen Marktes in Bezug auf ideologische Produktionen führte ab Ende der 1970er zum (Wieder-)Erstarken anderer

¹⁰⁰Vgl. COSTA, João Bénard da: *Portugiesische Filmgeschichte/n*. S. 154–157.

¹⁰¹Vgl. Ibid. S. 158.

¹⁰²Vgl. CALVET, Leonor Areal: *Cinema Português. Um País Imaginado*. Bd. 2. Lisboa: Edições 70 2011. 117f.

¹⁰³Fernando Lopes in: *Fernando Lopes, provavelmente*. Portugal 2008. Regie: João Lopes. Bild: Rui Poças. Schnitt: Pedro Duarte. Ton: Pedro Melo. Produktion: Midas Filmes, RTP – Radiotelevisão Portuguesa unter Mitwirkung von: Instituto Camões, Fundação Calouste Gulbenkian. Dauer: 94 Minuten. Format: Betacam Digital. S/W und Farbe. 0:54:53–0:55:16.

Genres: Kriminalfilme, Komödien, Literaturadaptionen (etwa *Amor de Perdição* von Manoel de Oliveira, 1979, der auch international erfolgreich war), die sich zunehmend auch an einem »breiteren Publikumsgeschmack« orientierten; auch Fernando Lopes stellte hier keine Ausnahme dar und versuchte sich mit seinem nächsten Spielfilm, *Crónica dos Bons Malandros* (1984), an einer heiteren Story um einen Einbruch in das Gulbenkian-Museum.¹⁰⁴

In den 1980er Jahren machte sich ein altbekanntes Problem erneut bemerkbar: Die hohen Kosten für Filmproduktionen sowie die Beschränkungen des portugiesischen Marktes (vor allem was den Vertrieb, aber auch das Publikum betraf), Tatsachen, denen man über eine verstärkte Zusammenarbeit mit dem Fernsehen bzw. durch internationalen Kooproduktionen beizukommen versuchte. Die 1980er Jahre waren ein erfolgloses Jahrzehnt, sowohl für das portugiesische Kino generell als auch für Fernando Lopes, dessen *Matar Saudades* (1988), die Geschichte einer Heimkehr in die portugiesische Provinz, die zu einem »Ritual von Gewalt und Leidenschaft« wird, den Regisseur zwar in »Höchstform« zeigte, aber vom Publikum kaum gewürdigt wurde.¹⁰⁵

Zwischen *Matar Saudades* und *O Delfim* (2001) drehte Fernando Lopes, der sich in dieser Zeit auch sehr stark im portugiesischen Fernsehen engagierte, nur einen Spielfilm: *O Fio do Horizonte* (1993), eine Adaption von Antonio Tabucchis Roman *Il filo dell'orizzonte*. Der Thriller um einen Pathologen (in der Hauptrolle: der sehr bekannte französische Schauspieler Claude Brasseur), der auf die Leiche einer jüngeren Version seiner selbst stößt und sich an die Ergründung dieses Mysteriums macht. *O Fio do Horizonte* war Lopes' erste große internationale Koproduktion und sollte in Bezug auf die dem Regisseur bei der Produktion zur Verfügung stehenden Mittel erst durch *O Delfim* übertroffen werden, jenen Film, in dem Lopes sich 30 Jahre nach *Uma Abelha na Chuva* erneut mit der Gesellschaft und der Literatur Portugals vor dem 25. April auseinandersetzen sollte.¹⁰⁶

¹⁰⁴Vgl. COSTA, João Bénard da: *Portugiesische Filmgeschichte/n*. S. 174f. u. 180.

¹⁰⁵Vgl. Ibid. S. 187.

¹⁰⁶Nach *O Delfim* sollte Fernando Lopes bis zu seinem Tod 2012 noch bei folgenden abendfüllenden Filmen Regie führen: *Lá Fora* (2004), *98 Octanas* (2006), *Os Sorrisos do Destino* (2009) und *Em Câmara Lenta* (2012).

3. *Uma Abelha na Chuva* (1953/1971)

3.1. Inhalt: *Uma Abelha na Chuva* (1971¹⁰⁷)

Der fiktive Ort Corgos in der Gândara¹⁰⁸: Ein gut gekleideter Mann steht an einer Bar und schüttet ein Gläschen Schnaps in sich hinein, dann noch eins. Er zahlt und verlässt die Bar, um in der Redaktion des Lokalblattes eine umfassende Beichte abzulegen: Er, Álvaro Rodrigues Silvestre, möchte in aller Öffentlichkeit gestehen, dass er sich in der Vergangenheit auf unmoralische Weise bzw. auf Kosten anderer bereichert hat und dabei zumindest teilweise durch seine Ehefrau, Maria dos Prazeres angestiftet worden ist. Noch während der Herausgeber des Blattes versucht, Álvaro von einem derartigen Geständnis abzuraten, trifft Maria dos Prazeres ein. Sie hat angesichts des Verschwindens ihres Mannes Verdacht geschöpft und durchkreuzt nun dessen Vorhaben. Während der Heimfahrt durch die karge und verregnete, teils überschwemmte Landschaft der Gândara döst Álvaro schnarchend an der Schulter seiner fröstelnden Frau, die ihn wiederholt von sich schiebt. Als der junge Kutscher Jacinto das Gefährt anhält, da eines der Pferde lahmt, weist Maria ihn an, langsam und vorsichtig weiterzufahren. Als Álvaro in seinem Halbschlaf erneut gegen ihren Oberkörper zu kippen droht, verliert die Frau jedoch ihre Beherrschung, richtet sich in der nach vorne hin offenen Kutsche auf und beginnt wild mit Jacintos Peitsche auf die nunmehr galoppierenden Pferde einzuschlagen. Nachdem sie sich wieder beruhigt hat, muss das Gefährt erneut angehalten werden.

Am Abend liest Álvaro laut in einem Abenteuerroman¹⁰⁹. Maria betritt den Raum und fragt ihn nach dem Grund seines Ganges nach Corgos. Er gibt ihr einen Brief zu lesen, in dem Álvaros Bruder Leopoldo, der nach Afrika emigriert war und dessen Besitz Álvaro ebenfalls veruntreut hat, seine baldige Rückkehr ankündigt. Zwischen dem Ehepaar entfacht sich ein Streit, nachdem Álvaro Maria mit einer nicht für deren Ohren bestimmten Passage des Briefes beleidigt, in der Leopoldo die sexuellen Vorzüge der einheimischen Frauen beschreibt. Der Streit eskaliert, als Álvaro seine aus verarmtem adeligen Hause stammende Frau erneut demütigt, indem er sie auf ihre finanzielle

¹⁰⁷ Aus ökonomischen Gründen wird hier lediglich die Handlung des *Abelha*-Filmes von Fernando Lopes wiedergegeben, die in einigen wesentlichen Punkten von jener des Romans aus der Feder Carlos de Oliveiras abweicht. Diese Divergenzen sollen zu einem späteren Zeitpunkt behandelt werden.

Vgl. *Uma Abelha na Chuva*. Portugal 1971. Regie: Fernando Lopes. Adaptionsvorlage: Carlos de Oliveira: *Uma Abelha na Chuva*. Drehbuch: Fernando Lopes. Bild: Manuel Costa e Silva. Schnitt: Fernando Lopes. Ton: Alexandre Gonçalves. DarstellerInnen: Laura Soveral (Maria dos Prazeres), João Guedes (Álvaro Silvestre), Zita Duarte (Clara), Ruy Furtado (Mestre António), Carlos Ferreiro (Marcelo), Adriano Reyes (Jacinto). Produktion: Media Filmes. Premiere: 13.4.1972. Dauer: 76 Minuten. Format: 35 mm. SW.

¹⁰⁸ Bei dem Gândara (»Heide«) genannten Landstrich handelt es sich, wie der Name schon sagt, um eine relativ karge Heide- und (was die meernahen Abschnitte betrifft) Dünen- bzw. Lagunenlandschaft im Dreieck Figueira da Foz–Coimbra–Aveiro, Carlos de Oliveiras Heimat, Schauplatz und Drehort von *Uma Abelha na Chuva* (1953 wie 1968/1969).

¹⁰⁹ *Eça de Queirós*' Übersetzung von H. Rider Haggards *King Solomon's Mines*.

Abhängigkeit hinweist. Nachdem sie ihn, der aus einfachsten Verhältnissen abstammt, mit dem Kutscher ihres Vaters vergleicht, verpasst Álvaro ihr eine Ohrfeige. Später am Abend sperrt Maria ihren mittlerweile reumütigen Ehemann aus dem gemeinsamen Schlafzimmer aus, Álvaro ertränkt seine Frustration und die Scham ob seiner Herkunft in Brandy.

Früh am nächsten Morgen: Jacinto und Clara, die Magd des Hauses, haben die Nacht zusammen verbracht und sprechen nun in der Küche über die Herrschaft. Jacinto meint, dass Álvaro (der ohne sein Wissen an der Tür lauscht) nicht an seine Ehefrau heranreiche und es nicht einmal gewagt habe, ihr ein Kind zu machen. Álvaro zieht sich zurück, trinkt frustriert ein Glas Schnaps.

Am Abend wird im örtlichen Theater eine Bühnenfassung von Camilo Castelo Brancos Amor de Perdição gegeben, in der Rolle des Simão Botelho: Jacinto. Maria dos Prazeres verfolgt von ihrer Loge aus gebannt das Stück und wird dabei von einer besorgen Clara beobachtet. Gegen Ende der Sequenz wird einer der dramatischen Höhepunkte des Theaterstückes gezeigt: Simão, der um die Hand seiner Geliebten Teresa de Albuquerque kämpft, erschießt seinen Rivalen Baltasar.

Álvaro, der von seiner Frau erneut ausgesperrt wurde, verbringt die Nacht unruhig vor sich hin sinnierend, er denkt an den Schuss, welcher der Rivalität zwischen Simão und Baltasar ein Ende gesetzt hat, schließlich (der Morgen graut bereits) fasst er einen Entschluss, den er sogleich in die Tat umsetzt: Er erzählt Claras Vater, dem blinden Mestre António, von deren Beziehung zu Jacinto. Der einfache Mann, der die Tochter gut verheiratet wissen will, beschließt, etwas gegen diese ungewollte Verbindung zu tun und versichert sich dabei der Mithilfe seines Lehrlings Marcelo, indem er diesem Claras Hand verspricht. Die beiden machen sich auf die Suche nach Clara und finden sie an der Seite Jacintos in einem Orangenhain, wo das Paar über eine mögliche Flucht und ein gemeinsames Leben in der Fremde spricht. Von beiden unbemerkt, beobachten Meister und Geselle das Stelldichein, nachdem sich das Paar getrennt hat, lauern sie dem davongehenden Jacinto auf; Marcelo streckt den Rivalen mit einem Stock nieder.

In der Nacht machen sich Mestre António und Marcelo auf, um Jacintos Körper, den sie auf den Rücken eines Esels gepackt haben, zu beseitigen. Als sie erkennen, dass der junge Mann noch Lebenszeichen von sich gibt, fordert António den Gehilfen auf, sein Werk mit einem zweiten Schlag zu Ende zu bringen. Weil in diesem Moment jedoch das Tragtier davonläuft und seine Last abwirft, ergreift Marcelo die Flucht. Der Meister lässt sich an der Seite des röchelnden Jacinto nieder, umfängt ihn mit den Armen und verharret reglos. Da kehrt Marcelo zurück: Er will Clara nach wie vor und ist bereit, Jacinto mit einem weiteren Schlag endgültig das Leben zu nehmen. Nach vollbrachter Tat machen sich die beiden davon, um sich des Leichnams zu entledigen. Als sie im Morgengrauen von ihrem nächtlichen Unternehmen zurückkehren, gibt Mestre António Marcelo zu verstehen, dass dieser die Hand seiner Tochter durch sein Verhalten verloren hätte. Auf dem Gutshof angekommen treffen beide auf Clara: Diese hat nach vergeblicher Suche nach dem Geliebten mittlerweile die Polizei verständigt. Als sie den Vater mit dem Gehilfen sieht, wird ihr alles klar, sie stürzt sich auf Marcelo, der davonläuft und von dem Polizisten mit einem Schuss niedergestreckt wird.

Wenig später hat das Dorf von den Vorgängen erfahren. Die Silvestres stehen am Fenster ihres Hauses und schauen in den Hof, wo sich (von der Kamera nicht erfasst)

ein Mob versammelt hat. Der verzweifelte und reumütige Álvaro gesteht Maria, dass er die Tragödie verursacht hat, weil Jacinto sich gemeinsam mit Clara über Marias Avancen und das Ehepaar im Allgemeinen lustig gemacht hatte. Maria beruhigt Álvaro: Von der Bevölkerung gehe keine Gefahr aus. Dann legt sie Zeugnis ab, von ihrem von Enttäuschungen geprägten Leben mit Álvaro, von ihrem Hass auf Jacinto, weil dieser ihre intimsten Wünsche erkannt hatte, die sie nicht verdrängen konnte.

Nach den Ereignissen zieht sich Álvaro in den Alkoholismus, Maria in die Lektüre von Trivialliteratur zurück.

3.2. *Uma Abelha na Chuva* (1953) – Ein Roman des Neorealismus?

Das Thema der Rolle von Carlos de Oliveiras *Uma Abelha na Chuva* (1953) in der Entwicklung des Neorealismus wurde im Rahmen der vorliegenden Arbeit bereits aufgegriffen: Laut Carlos Reis steht der Roman wenn nicht gar für einen vollständigen Bruch mit dem Neorealismus, so zumindest für die »Überwindung« einer ersten »militanten« Phase der Bewegung, deren Produktion man von unterschiedlichen Seiten anlastete, dass es ihr an Qualität bzw. adäquater formal-künstlerischer Gestaltung mangle, sowie dass mit ihr zu undifferenziert/offensichtlich linke Propaganda betrieben werde.

Tatsächlich können bei der Analyse des Roman *Uma Abelha na Chuva* einige Elemente bzw. Charakteristika festgestellt werden, die für eine sensible und kritische Auseinandersetzung des Autors mit den angegebenen Kritikpunkten sprechen: (1) der Modus der Erzählung, die zwar von einer Erzählerstimme dominiert wird, die zumeist allwissend und neutral auftritt, in der aber in einem teils subtilen »stilistischen Spiel« auch auf das Innenleben der ProtagonistInnen, deren persönliche Perspektive fokussiert wird, (2) die ästhetische und symbolische »Auf- und Umwertung«, Allegorisierung der beschriebenen Welt und ihrer Vorgänge; (3) der je nach Interpretation grundsätzlich oder aber zumindest oberflächlich pessimistische Grundtenor der Handlung.

3.2.1. Der Erzählmodus, der psychologische Blick

Der Erzählmodus von *Uma Abelha na Chuva* wird generell durch einen die Handlung chronologisch vorantreibenden, prinzipiell dominanten und (relativ) neutralen allwissenden bzw. auktorialen Erzähler geprägt, kann aber durchaus andere Züge

annehmen; etwa wenn dieser Erzähler plötzlich offenkundig wertend die Handlung kommentiert bzw. sich an die AkteurInnen wendet (siehe oben), oder wenn er (wenn auch nur für kurze Zeit) in den Hintergrund verbannt wird, in einer Art subtilem »Sprung« (typisch: der Übergang von der erlebten Rede zum inneren Monolog) in eine plötzliche Innenperspektive bzw. einer Art *stream of consciousness* den Erinnerungen, Gedanken der ProtagonistInnen quasi unvermittelt Raum gegeben wird, dadurch Reflexionen, Spekulationen, Analepsen ermöglicht werden:

Ali vinham agora de regresso, com a égua a tentar vagarosamente o lamaçal: e parece que as ferraduras do bicho mergulham no meu próprio passado.¹¹⁰

Bei dieser Art von »Exkurs« handelt es sich um einen punktuell (bzw. im Fall der Analepsen phasenweise) eingesetzten erzählerischen Kniff. Obwohl Carlos de Oliveira in *Uma Abelha na Chuva* keine systematische Erforschung der menschlichen Psyche vornimmt, stellt er so klar, dass die beschriebene Tragödie, die destruktive Haltung Álvaro (oder Maria dos Prazeres') nicht *nur* durch die gegenwärtigen, unmittelbaren sozio-ökonomischen Bedingungen erklärt werden kann, sondern sich erst durch die Einsicht in die Psyche dieser beiden Protagonisten erschließt:

À génese destas grandes transformações não era estranho o espectro da miséria que o pai lhe metera pelos olhos apovorados desde a infância [...]¹¹¹

Dabei lässt der Roman kaum Fragen offen, was die Gründe für das »unmenschliche«, »verdorben-gallige« Denken und Handeln dreier der vier am ehesten an der Tragödie Schuld tragenden ProtagonistInnen (Álvaro Silvestre, Mestre António, Maria dos Prazeres; der wirklich in Clara verliebte Marcelo bildet hier eine Ausnahme) betrifft: Traumata oder Obsessionen, die ihrerseits in der vergangenen oder gegenwärtigen ökonomischen Situation der Betroffenen wurzeln.¹¹²

¹¹⁰Der Fokus liegt hier auf Maria dos Prazeres. Vgl. OLIVEIRA, Carlos de: *Uma Abelha na Chuva*. Lisboa: Assírio & Alvim 2007. S. 26.

¹¹¹Ibid. S. 82.

¹¹²Die Zweckehe, die Maria dos Prazeres mit Álvaro einging, um ihre verarmte Familie zu retten; die mit drastischen Mitteln (nämlich der Heraufbeschwörung eines Landstreicherlebens) vorgenommene »lição individualista de que o homem é o lobo do homem« (Ibid. S. 82), die Álvaro durch seinen aus armen Verhältnissen und zu Reichtum gekommenen Vater erfahren hat; der Wunsch Mestre Antónios, der Armut zu entkommen, die ihm zeit seines Lebens auch aufgrund seiner Behinderung umso bedrohlicher erscheinen musste: »Desde o nascimento de Clara que embalava o sonho de sair da pobreza pela mão da rapariga: a pobreza, que é a maior cegueira.« (Ibid. S. 84)

Diese »Erforschung« der konfliktgeplagten »Täter« – Claras und Jacintos Psyche wird im Roman *Uma Abelha na Chuva* hingegen kaum behandelt¹¹³ –, ebenso wie der (wenn auch teils sarkastisch anmutende) Kommentar ihrer widersprüchlichen Handlungen und Gefühle durch die Stimme des Erzählers dient letztendlich einem Zweck: Die omnipräsente Frustration und Entfremdung, sowie die daraus resultierende Gewalt als Symptome einer kranken und in ihrer Statik kaum überlebensfähigen¹¹⁴ Gesellschaft darzustellen.

3.2.2. Gestaltung statt Beschreibung

De encontro à noite, parecia uma moeda de ouro. O moço ia hirto, de olhos postos no caminho escalavrado que a lanterna abria a custo, e a tensão (a atenção) dava-lhe um relevo enérgico aos tendões do pescoço que o blusão de bombazina deixava a descoberto.¹¹⁵

Carlos de Oliveira, der bereits in dessen Details – man beachte die obige Beschreibung mit dem später immer wieder aufgegriffenen Vergleich der Goldmünze, sowie dem fast spielerisch anmutenden metasprachlichen Einwurf – »a tensão (a atenção)« – Sensibilität für die formale Gestaltung seines Romans zeigt, unternimmt in *Uma Abelha na Chuva* nicht den Versuch der objektiven Beschreibung bzw. gar soziologischen/ethnographischen Studie einer konkreten Situation bzw. Gruppe; stattdessen erfolgt trotz der teilweise detaillierten Beschreibungen eine Poetisierung, aber auch gewisse Archetypisierung des Geschilderten; dies geschieht vor allem über Metaphern (die sich zu Allegorien entwickeln): Sowohl die Landschaft – eine in ihrer topographischen und sozio-ökonomischen Dimension vage, »zeitlose«, jedenfalls fiktionalisierte Gândara –, als auch die ProtagonistInnen und ihre Beziehungen, Handlungen, werden durch ihre Verknüpfung mit einer ganzen Reihe von Symbolen semantisch »aufgeladen«: Dies geschieht einerseits über die Benennung der Orte (die fiktive Kreisstadt Corgos¹¹⁶ und das Dorf Montouro mit dem Landsitz der Silvestres)

¹¹³ Lediglich Claras Gedankenwelt wird mittels der oben beschriebenen Technik (Erlebte Rede – Innerer Monolog) an einer einzigen Stelle des Romans Raum gegeben, und zwar als sie sich auf die Suche nach dem bereits verschwunden oder sogar toten Jacinto macht. Vgl. Ibid. S. 103

¹¹⁴ Álvaro und Maria dos Prazeres haben keine Kinder, die schwangere Clara stirbt, selbst der alternative Hoffnungsträger Dr. Neto und D. Cláudia vermeiden jegliche Körperlichkeit.

¹¹⁵ Ibid. S. 19

¹¹⁶ Corgo, »s.m. (Do lat. hisp. *corrūgus* 'sulco'). Cf. *corga*. 1. Pop. Sulco aberto pelas águas que correm. [...] 2. Region. Caminho apertado entre montes [...]. 3. Region. Terra grossa e baixa que se encontra no sopé das encostas.« ACADEMIA DAS CIÊNCIAS DE LISBOA: *Dicionário da Língua*

und Personen (Maria dos Prazeres, Álvaro Silvestre, Clara, Jacinto etc.¹¹⁷), andererseits über die ständige, schon im Titel des Romans evidente Präsenz zweier symbolischer Felder (entweder physisch-konkret oder bereits als Basis der vor allem in den Reflexionen der Figur des Dr. Neto¹¹⁸ vorgenommenen Vergleiche und Allegorien), mit deren Elementen alle ProtagonistInnen – allerdings auf unterschiedliche Art – in Berührung kommen bzw. assoziiert werden: (a) das Feld »Wasser« (dessen Elemente – der Regen, die Quelle, der Tümpel, das Meer – unterschiedlichen bzw. ambivalenten Deutungen unterworfen werden können) und (b) das eindeutig »polarisierte« Symbolfeld der Biene (bzw. der Bienenstock, der Honig und andererseits die »Galle« – *mel* vs. *fel* –, die Fäulnis, die entstehen, wenn ein Bienenvolk stirbt).

A abelha foi apanhada pela chuva: vergastadas, impulsos, fios do aguaceiro a enredá-la, golpes de vento a ferirem-lhe o voo. Deu com as asas em terra e uma bâtega mais forte espezinhou-a. Arrastou-se no saibro, debateu-se ainda, mas a voragem acabou por levá-la com as folhas mortas.¹¹⁹

Ebenso wie die Erforschung der Gefühls- und Gedankenwelt der ProtagonistInnen vor allem das Ziel verfolgt, deren pathologisches Verhalten auf sozio-ökonomische Einflüsse zurückzuführen, ist die Verknüpfung von Handlung, Verhalten, ProtagonistInnen mit der Symbolebene letztendlich eine weitere Strategie, um die Deutung des Beschriebenen zu lenken, und zwar im Sinne des Neorealismus: Als im letzten Kapitel des Romans Dr. Neto vom Schauplatz von Claras Selbstmord (durch Ertrinken!) zurückkehrt und noch einmal über die Geschehnisse nachdenkt, sieht er eine Biene aus der »Cidade Verde« (wie Dr. Neto den grünen – die Farbe der Hoffnung! – Heimatstock der Biene genannt hat) fliegen und in Wind und Regen zugrunde gehen. Mit dem Bild dieser »Biene im Regen« wird nicht nur der Titel des Romans erklärt, sondern auch Claras Rolle im Roman abstrahiert: Clara war die »ideale Biene«, Zukunftshoffnung, die im Regen/Wasser (Element, welches die Erforschung von Marias

Portuguesa Contemporânea. Lisboa: Verbo 2001. S. 977.

¹¹⁷So fällt etwa der Widerspruch auf, der den beiden Namen wie auch dem Verhalten der Eheleute inhärent ist (Maria dos Prazeres, die frigide, kinderlose Frau mit ihrer unterdrückten Sexualität und seltenen Wutanfällen, Álvaro Silvestre – lat. *albus* »weiß«, *silva* »Wald – der religiös-hilflose Feigling, der aber – von Ur-Ängsten – getrieben zum Verbrecher wird) und mit der fast arkadischen Einfachheit von »Jacinto« bzw. der Unumstößlichkeit des Namens »Clara« kontrastiert.

¹¹⁸Die Rolle dieses wichtigen Protagonisten des *Abelha*-Romans (auch in Bezug auf die Adaption) soll auf den folgenden Seiten noch genauer analysiert.

¹¹⁹OLIVEIRA, Carlos de: *Uma Abelha na Chuva*. S. 132.

und Álvaro vergangenen Erfahrungen einleitet, später auch Begleiter und deswegen Symbol der – wie wir wissen – aus diesen Erfahrungen resultierenden Gewalt- bzw. Unterdrückungsakte) umkommt.

3.2.3. Ein pessimistisches Werk?

Trotz allen Verständnisses, das man als LeserIn für das Verhalten Álvaro und Marias aufbringen kann (und muss?), scheint klar, dass sie die (Ur-)Verantwortung für die Katastrophe des Romans tragen: Im Gegensatz zu Mestre António und Marcelo, die natürlich die »technische« Schuld an der Tragödie (dem Mord an Jacinto bzw. dem darauffolgenden Selbstmord Claras) haben und dementsprechend auch (als einzige) zur Verantwortung gezogen werden, ist es das weit in der Vergangenheit und in ihrer individuellen Psyche wurzelnde Fehlverhalten, die Inkompatibilität der Silvestres bzw. die Intrige Álvaro, die das junge Paar das Leben kostet.¹²⁰

In Carlos de Oliveiras *Uma Abelha na Chuva* fungiert besonders Clara als Repräsentantin einer hoffnungsvollen Zukunft: Während Jacinto in seinem Charakter zwar prinzipiell positiv, in Details aber doch ambivalent dargestellt wird (seine Prahlereien, die ihm das Leben kosten), ist Clara die ideale »neue Frau«: arbeitsam, fruchtbar (sie ist von Jacinto schwanger), bescheiden, couragiert (sie will mit den gesellschaftlichen Normen und der eigene Familie brechen und mit Jacinto durchbrennen; begeht angesichts ihres zerstörten Lebens Selbstmord – im Gegensatz zu Maria dos Prazeres).

Mit Jacinto und Clara (sowie deren Ungeborenem) sterben die möglichen RepräsentantInnen einer »neuen Generation«, durch die Loslösung von Elternhaus und Gutsherren emanzipierter, unabhängiger, glücklicher ArbeiterInnen, die Hoffnung auf eine bessere Zukunft.

Der Tod Jacintos und die durch Clara initiierte Festnahme Mestre António und Marcelos mobilisiert das Volk, das (zumal ja die Mitschuld der Silvestres bzw. Álvaro

¹²⁰Die Schuldfrage ist *im Roman* ein wiederkehrendes Thema; neben Álvaro bzw. Mestre António Rolle als Impulsgeber bzw. Anstifter, sowie natürlich Marcelos faktische Täterschaft behandelt dieser explizit noch eine dritte Art von (Mit-)Täterschaft (also neben Anstiftung und Durchführung): Das tatenlose Zusehen, der Beitrag zum Systemerhalt, wie Dr. Neto im letzten Kapitel erkennen muss: »Também ele tinha ajudado, anos e anos, aquela obra de pintar, repintar, a colmeia dos Silvestres, sem atender a que lá dentro o enxame apodrecia.« Vgl. OLIVEIRA, Carlos de: *Uma Abelha na Chuva*. S. 130f.

noch nicht feststeht und allenfalls vermutet werden kann) allerdings eher instinktiv-neugierig als anklagend bzw. organisiert den *regedor* (Bürgermeister) des Dorfes zu dessen Ermittlungen im Gutshof begleitet und in weiterer Folge das Gebäude »belagert« hält, sich aber schließlich von Maria dos Prazeres vertreiben lässt. Lediglich das Murren der Frauen, Protestrufe und einige Steine, die – von unbekannter Hand geworfen – Fensterscheiben durchschlagen, können als Hinweise darauf gedeutet werden, dass hier eine wenn auch zu keinem Zeitpunkt konkretisierte kollektive Revolte durch die Autorität einer einzigen Frau (Maria) im Keim erstickt wurde; das »Opfer« Jacintos (und, nach dem »Aufstand« allerdings, auch Claras) war vergebens, es hat – wie man es vielleicht von einer »klassischeren« neorealistischen Tragödie erwarten hätte können – keinem »höheren Ziel« Anschub geleistet, auch wenn Dr. Neto in einer seiner Überlegungen gerade diese Möglichkeit hervorhebt.¹²¹

In *Uma Abelha na Chuva* (Roman wie – so viel kann vorweggenommen werden – Film) ist das Volk lediglich Mob: Obwohl »es« anscheinend über ein fast instinkthafes Gefühl für die Ursache der Tragödie, Wahrheit, Recht und Unrecht verfügt, fehlt es ihm an wahren Bewusstsein, Organisation bzw. einer charismatischen Leitfigur aus den »eigenen Reihen« (wie sie etwa Maria für die »Gegenseite« darstellt). Während es der Film bei diesem pessimistischen Resümee belässt, besitzt der Roman aber dennoch einen Protagonisten, der im Sinne eines humanistisch-neorealistischen Ideals eine positive Entwicklung durchgeht und sich zu so etwas wie einem alternativen Hoffnungsträger für das beschriebene Universum aufschwingt: Es ist dies der bereits erwähnte Dr. Neto.

Dieser nimmt von Anfang an eine Sonderrolle im Roman ein: Einerseits, da er (1) textintern das Verbindungselement zwischen der Ebene der Handlung und jener der Symbologie (deren erster Teil, das Feld der »Biene«, in Dr. Netos Reflexionen – siehe oben – ja quasi restlos erklärt wird) darstellt, andererseits, (2) weil über ihn der Text mit dem Kontext, *Uma Abelha na Chuva* mit dem Neorealismus verbunden wird: Dr. Neto, dessen Beobachtung der sterbenden Biene die Romanhandlung abschließt und deren

¹²¹ »– Pois sim, mas tomemos para exemplo as abelhas. Partir do simples para o complexo. Sabe-se que após a fecundação o destino dos machos é a morte. Ora, como fecundar é criar, pergunto eu...« Ibid. S. 44.

Tragik noch einmal unterstreicht, ist die »neorealistische Stimme« in Carlos de Oliveiras *Uma Abelha na Chuva*:

[...] porque o dr. Neto amava a realidade e só daí é que partia para as abstracções, simbologias camponesas em que o mel, por exemplo, quase alcançava o teor da suma perfeição. Largar do concreto para o ideal era o seu lema, assentar a evolução de uma ideia em coisas palpáveis como sementes, flores, abelhas, cortiços, mel [...].¹²²

In seiner Rolle steht der riesige und kräftige Dr. Neto – ebenso wie der Neorealismus (etwa zur *Presença*) – in Opposition zu einer typischen *L'art pour l'art*-Attitüde, die sich ausgerechnet in der gebildeten und künstlerisch tätigen aber blassen und zarten Quasi-Verlobten des Dorfarztes, D. Cláudia offenbart.¹²³

Trotz dieses nicht humorlosen »Spiels« Carlos de Oliveiras mit Text und Kontext, in dem mit den offensichtlichen Schwächen Dr. Netos (dessen Klarsicht bei der auf die Einbeziehung psychologischer Aspekte verzichtenden Analyse¹²⁴ der eigenen, auf platonischem Niveau stagnierenden Beziehung zu D. Cláudia endet) auch eine der Schwächen des klassischen Neorealismus bloßgelegt wird, ist der Arzt die einzige der im Roman dargestellten Figuren, die mit einer halbwegs gültigen Autorität ausgestattet wird, die ihn über die Handlung, fast auf das Niveau des Erzählers hebt; und zwar, weil Dr. Neto die Ereignisse zu deuten versteht, Zusammenhänge erkennt (etwa zwischen Jacintos Tod und den Steinschlägen im Zuge der Beinahe-Revolution¹²⁵) aber eben auch die eigene Mitschuld an der Tragödie.

Wie versucht wurde zu zeigen, verfügt *Uma Abelha na Chuva* von 1953 über Eigenschaften, die den Roman auf den ersten Blick von dem entfernen, was man als »klassischen« oder möglicherweise auch »kanonischen« Neorealismus bezeichnen könnte: Psychologismus und Symbolismus, die Relativierung der dialektischen Gesellschaftsauffassung der Bewegung.

¹²²Ibid. S. 40.

¹²³»[...] a D. Cláudia temia a natureza, a chuva, o sol, o mar, o vento, ignorava as flores que irrompem dos estrumes, e a própria vida humana, as relações sociais, os pequenos equívocos da convicção, as conversas mais acaloradas, assustavam-na.« Ibid. S. 39.

¹²⁴»Largar do concreto para o ideal era o seu lema, [...] e tanto assim que quando partia para o seu platonismo amoroso recusava-se a considerar que fosse a timidez a empurrá-lo, aduzia razões de ordem absolutamente material, científica: sou um heredo-sifilítico; a D. Cláudia, uma constituição linfática, fragilíssima; pois bem, casamo-nos e depois que filhos deitaremos ao mundo?« Ibid. S. 40.

¹²⁵Ibid. S. 125f.

Bei genauerer Analyse zeigt sich – auch entgegen Carlos Reis’ eingangs genannter Feststellung –, dass genau diese Elemente einem Programm entsprechen, das ebenso wie bereits bei Alves Redol eine Reform der Gesellschaft im Sinne eines humanistischen Sozialismus fordert, aber – so eine auch hinsichtlich Fernando Lopes’ Film nicht bedeutungslose Schlussfolgerung – ein anderes Zielpublikum ansprechen sollen: Nicht eine junge Landbevölkerung, die realen Äquivalente von Clara und Jacinto, die bereit im Roman von 1953 kaum als Identifikationsfiguren in Frage kommen, soll *Uma Abelha na Chuva* erreichen, sondern eine intellektuelle oder zumindest gebildete, bürgerliche, anspruchsvolle und für konventionelle Propaganda kaum offene Leserschaft, die sich – wie der alternative Hoffnungsträger des Romans, Dr. Neto, oder dessen apolitische D. Cláudia – noch nicht ihrer Mitverantwortung in Bezug auf die gesellschaftlichen Misere und ihrer potenziellen Rolle bei der notwendigen Veränderung des Status Quo bewusst geworden sind.

3.3. *Uma Abelha na Chuva* (1971) – Die Handlung in der Adaption

Ein Spitzendeckchen oder -taschentuch, das mit Bildern verzogener, brüchiger Felloberflächen überblendet wird; das ist der Hintergrund für die Eingangscredits von Fernando Lopes *Abelha*-Adaption, die 1972 Premiere feierte. Besagtes Spitzendeckchen kündigt nicht nur die im Film zu erwartende Konfliktsituation (der Durchbruch des ständig Unterdrückten und Verdrängten, hinter der bürgerlichen Fassade Versteckten) an, sondern antizipiert auch dessen Form: Ein feines Gespinnst, eher Lücke denn konkrete Materie.

Tatsächlich handelt es sich bei Fernando Lopes’ Film um ein Werk, das zwar in Zusammenarbeit mit dem Autor des Originals bzw. in Auseinandersetzung mit dessen Werk(en) entstand, das gleichzeitig aber auch Abstand zu dem Roman von 1953 wahr:

Tive desde o início inteira liberdade para adaptar. O próprio Carlos de Oliveira, que comigo trabalhou algum tempo, reconheceu que a transposição de *Uma Abelha na Chuva* para o cinema implicava, necessariamente, uma leitura crítica a vários níveis, leitura essa que devia tender à criação de um novo código articulado em termos audiovisuais. Decidimos, pois, a certa altura,

separar-nos convencidos de que o meu corpo-a-corpo com o livro é que daria (ou não) a substância da Abelha-filme.¹²⁶

Der Abstand, die relative Autonomie der intermedialen Transposition zeigt sich nicht nur – wie zu erwarten ist – in ihrer die Möglichkeiten des filmischen Mediums ausreizenden visuellen Inszenierung, sondern vor allem auf einer anderen Ebene: Jener der Handlung mit ihrem divergierenden narrativen Fokus, den zahlreichen Reduktionen und den wenigen Erweiterungen, die Fernando Lopes vorgenommen hat:

3.3.1. Neutralisierung der neorealistischen Programmatik

Wie bereits erläutert wurde, ist *Uma Abelha na Chuva* von 1953 trotz seiner formalen Qualität bzw. der relativen Komplexität und subtilen Zeichnung seiner Charaktere ein programmatisches Werk, das den/die LeserIn mit konkreten Hinweisen für eine abstrahierte bzw. soziale Interpretation der Handlung versorgt. Als Beispiel *par excellence* dieser Programmatik kann die Figur des Dr. Neto angeführt werden: Er ist die »neorealistische Stimme«, verknüpft den Romantext mit dem Kontext und liefert durch seine Betrachtungen und Vergleiche, die Beobachtung der »Biene im Regen« die Metapher des Kampfes des Menschen (1) gegen die Mächtigen oder eher (2) gegen die Zwänge, die sich aus seiner sozio-ökonomischen Situation ergeben – den Schlüssel zum Verständnis des Romantitels; verankert das Werk in der neorealistischen Tradition.

Der Film von 1971 verzichtet nicht nur auf die Verbalisierung der Bienenmetapher – einzig eine kurze Einstellung, die ein Nest wilder Bienen bzw. einige daraus hervorschwirrende Tiere zeigt und die von der Tonspur mit den Geräuschen eines Schäferstündchens von Clara und Jacinto begleitet wird¹²⁷, erinnert an sie –, sondern streicht auch Dr. Neto von der Liste der ProtagonistInnen – gemeinsam mit allen anderen FreundInnen der Silvestres¹²⁸.

Warum diese Neutralisierung des neorealistischen Programms? Die Antwort auf diese Frage hat der Regisseur selbst gegeben, indem er meinte, dass der Eindruck einer

¹²⁶Interview mit Fernando Lopes in *Diario de Lisboa* (14.2.1972), zitiert nach: MATOS-CRUZ, José de (Hrsg.): *Encontro com o Cinema Português*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa 1982.

¹²⁷*Uma Abelha na Chuva* (1971). 0:23:00–0:23:13.

¹²⁸Padre Abel, dessen »Schwester« D. Clemência, sowie D. Cláudia, welche durch zwei namenlose Frauen »ersetzt« werden, die den Silvestres während der Theaterraufführung bzw. Maria am Ende des Filmes Gesellschaft leisten.

Klassenopposition sich auch ohne explizite Inszenierung eines Klassenkampfes von selbst ergeben würde:

[...] comecei logo por deixar de lado todas as considerações sobre a luta de classes – eu achava que aquilo vinha ao de *cima por si mesmo*.¹²⁹

Dieser bewusste Verzicht Fernando Lopes' geht so weit, dass er die Reaktion des »Volkes« auf den Mord an Jacinto (im Roman eine Beinahe-Revolté) auf eine Weise inszeniert, die es dem Publikum überlässt, zu entscheiden, in welchem Ausmaß bzw. ob sie überhaupt stattfindet (oder lediglich ein Produkt der paranoiden Gedankenwelt Álvaro's ist): Obwohl im Anschluss an die Entdeckung der Tat das Volk in einer Reihe sehr dokumentarisch anmutender Einstellungen (es handelt sich vermutlich tatsächlich um nicht weiter inszenierte, authentische Aufnahmen eines verregneten Markttages oder einer Messe) beim Tratsch/Gespräch gezeigt wird¹³⁰, schlägt sich die im Roman geschilderte Versammlung und die sich später in Steinwürfen manifestierende Gewaltbereitschaft des Volkes auf dem Gut der Silvestres lediglich in einer kurzen Sequenz nieder, in der Maria und Álvaro in einer sich im obersten Stockwerk des Gutsgebäudes befindlichen Veranda oder Loggia gezeigt werden: Während Álvaro Maria seine Schuld an der Tat gesteht und von seiner Angst spricht, gelyncht zu werden (»Tens de me ouvir, Maria, porque podem matar-me e não quero morrer com este peso na consciência.«¹³¹), meint Maria zeitgleich, auf das nicht gezeigte (und auch akustisch im Hintergrund – nur der Wind pfeift – nicht präsent) »implizierte« Volk hinabblickend: »Meu Deus, quem sabe de que eram capazes alguns destes.«¹³²

Ebenso wie das »Volk« werden auch dessen Repräsentanten und Hoffnungsträger, Jacinto und Clara, im Film marginalisiert: Obwohl die Konstellation Maria dos Prazeres/Álvaro und Clara/Jacinto als kontrastreiche Gegenüberstellung gegensätzlicher emotionaler und sozialer Paradigmen durch den Film aufrechterhalten wird, fokussiert dieser noch mehr als der Roman auf das erste Paar, der Kutscher und das Dienstmädchen¹³³, mit denen bis auf ein paar Befehle nicht kommuniziert wird,

¹²⁹Interview mit Fernando Lopes in ANDRADE, José Navarro de (Hrsg.): *Fernando Lopes por cá*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa 1996. S. 78.

¹³⁰*Uma Abelha na Chuva* (1971). 0:56:28–0:57:24

¹³¹Ibid. 0:59:02–0:59:07.

¹³²Ibid. 0:59:06–0:59:10.

¹³³Im Roman steht Clara übrigens in keinem direkten Dienstverhältnis zu den Silvestres, das

interessieren hauptsächlich als Elemente der Provokation, Auslöser der Konflikte innerhalb und zwischen Álvaro und Maria dos Prazeres. Während Clara sich im *Abelha*-Film zwar deutlicher als im Roman von ihrem Vater emanzipieren »darf« (es wird nicht nur erwähnt, sondern sogar gezeigt, dass sie die Polizei zu dessen Verhaftung gerufen hat) werden ihre Schwangerschaft und ihr Selbstmord nach dem Tod des Geliebten 1971 komplett ignoriert: Die schwangere Clara, im Roman Personifizierung des Bildes der produktiven bzw. fruchtbaren Biene, (zerstörtes) Symbol der Hoffnung auf eine gerechte Zukunft ohne Unterdrückung, stirbt bei Fernando Lopes nicht¹³⁴ und erfüllt deshalb aber auch nicht die ihr von Carlos de Oliveira (oder zumindest Dr. Neto) zugedachte Rolle.

Während 1953 vor allem die Figur des Álvaro Silvestre und erst in weiterer Folge dessen Ehefrau (aber auch Dr. Neto) Präsenz zeigten, macht Fernando Lopes Maria dos Prazeres zu seiner Hauptfigur. Die eigenartige Mischung aus Roman- bzw. Gedichtzitat und Innerem Monolog¹³⁵ (teils wie im Zitat unten in der dritten Person), mit der einzelne Szenen mit Maria dos Prazeres durch deren Stimme aus dem *Off* begleitet bzw. kommentiert werden, unterstreichen diese Sonderstellung:

Dienstmädchen des Ehepaars heißt Mariana.

¹³⁴ Stattdessen stirbt Marcelo, von einem von Clara herbeigerufenen Gendarmen erschossen (wodurch freilich wiederum die Tragik *seiner* Rolle unterstrichen wird).

¹³⁵ Marias Stimme aus dem *Off* zitiert zweimal beschreibende – durch das Drehbuch modifizierte – Romanpassagen, in denen sie ihrer Jugend gedenkt (wie im oben bereits angeführten »Avançava pelo braço do pai [...]«) bzw. (während der Heimfahrt von Corgos) auch das Gedicht *Insônia* von Carlos de Oliveira (hier als Kommentar von Marias Gegenwart zu deuten): »Penso que sonho. Se é dia, a luz não chega para alumiar o caminho pedregoso; se é noite, as estrelas derramam uma claridade desabitual. Caminhamos e parece tudo morto: o tempo, ou se cansou já desta caminhada e adormeceu, ou morreu também. Esqueci a fisionomia da paisagem e apenas vejo um longo [im Gedicht: *trémulo*] ondular de deserto, a silhueta carnuda e torcida dos cactos, as pedras bicudas [*ásperas*] da estrada. Chove? Qualquer coisa como isso. [nicht mehr im Film: E caminhando sempre, há em redor de nós a terra cheia de silêncio. Será da própria condição das coisas serem silenciosas agora?]« – Vgl. *Uma Abelha na Chuva* (1971), 0:08:00–0:08:45, und OLIVEIRA, Carlos de: *Terra de Harmonia* (1950). In: Idem: *Obras de Carlos de Oliveira*. Lisboa: Caminho 1992. S. 129). Nur einmal gibt Marias innerer Monolog, ihre Stimme aus dem *Off* ganz konventionell ihre »unmittelbaren Gedanken« wieder, und zwar kurz bevor sie zu Beginn des Filmes Clara befiehlt, Jacinto die Kutsche anspannen zu lassen, da sie Álvaros Verschwinden beunruhigt: »Em que loucuras andarás metido agora? / Diz ao Jacinto que prepare a charrete.« Hier wurde eine zusätzliche Tonspur mit den Worten »Em que loucuras andarás metido agora?« unmittelbar vor den Befehl montiert (der erst Teil dieser sehr kurzen Tonspur erklingt noch vor dem Bild-Schnitt zwischen der vorangehenden Einstellung, die Álvaro in der Redaktion zeigt, und jener, in der Maria den Befehl gibt), was freilich die Kausalbeziehung zwischen Verdacht und Befehl unterstreicht, bzw. auch den Verdacht bestätigt (durch die Überlagerung von Verdacht – akustisch – und dem Bild des reuigen Álvaro) – *Uma Abelha na Chuva* (1971). 0:04:16–0:04:19.

*Maria dos Prazeres: Avançava pelo braço do pai, toda de branco, entre um murmúrio de órgão e vozes susurradas. Tinha a certeza de que ia a sorrir. Mas dentro de si nascia um grito, um grito sempre reprimido, e agora, volvidos 20 anos, sentia bem que ainda não o soltara.*¹³⁶

Mit der Fokusverschiebung auf Maria dos Prazeres wird der Figur ein Teil ihrer Härte genommen, die im Roman vor allem durch dessen Fokus auf Álvaro und sein durch Maria hervorgerufenen Leid entsteht¹³⁷; auch ihre aktive Rolle im Erhalt des sozialen Status Quo wird nicht thematisiert: Die ohnehin schon aus dem Bild verbannte Beinahe-Revolution wird keineswegs wie im Roman durch Marias autoritäres Eingreifen beendet, sondern gar nicht (ein weiterer Hinweis auf ihre Bedeutungslosigkeit). Wie im Falle Marias ersichtlich wird, löst der Film die für den klassischen Neorealismus typische, im Roman schon infrage gestellte Täter-Opfer-Konstellation weiter auf: Alle sind Opfer der sozialen Strukturen wie auch der menschlichen Natur, die Bürgerschaft leidet auch, und ihr Leiden ist ernst zu nehmen. Das letzte Bild des *Abelha*-Filmes ist nicht das einer vergeblich gegen Regen und Wind ankämpfenden Biene, sondern Marias Tränen, die auf ihre Stieckerei – gibt es ein Objekt, das besser die Welt einer Frau der höheren Gesellschaftsschichten repräsentiert? – gefallen sind.

3.3.2. Aktualisierung durch Universalisierung

E do modo geral tínhamos em comum o fato de detestarmos as teorias do realismo socialista, do herói positivo... A vida é mais complexa que isso, e isso nós sabíamos.¹³⁸

Die »Ausschaltung« neorealistischer Elemente des Romans, die Hinwendung zu Maria dos Prazeres in Fernando Lopes' Film scheint aus dem Zusammenspiel der persönlichen Präferenzen des Regisseurs, dem (künstlerischen) Zeitgeist sowie wohl auch dem Zwang zur Selbstzensur Ende der 1960er Jahre geschuldet zu sein.

Die in *Uma Abelha na Chuva* von Carlos de Oliveira geschilderte »Realität« war allerdings bereits 1954 in einer Rezension des Romans als überkommen kritisiert worden:

¹³⁶Ibid. 0:03:35–0:03:57.

¹³⁷Álvaro liebt Maria: »Não quis abrir os olhos. Com certeza as chamadas envolviam-na já e ela gritava, a insultá-lo, mas eu amo-a apesar de tudo, amo-a tanto que não posso vê-la no inferno, sufocada, perdida.« Vgl. OLIVEIRA, Carlos de: *Uma Abelha na Chuva*. S. 53f.

¹³⁸SALES, Michelle: *O free cinema, e o cinema novo português, entrevista a Fernando Lopes*. In: *Doc On-line. Revista digital de cinema documentário*, Nr. 7, Dezember 2009. S. 146. Abrufbar unter: http://www.doc.ubi.pt/07/entrevista_michelle_sales.pdf (30.11.2012).

[...] parece-nos que a realidade que Carlos de Oliveira exprime neste livro é uma realidade historicamente ultrapassada. Não é que ela se não possa encontrar nos recantos da província portuguesa dos nossos dias. É sim que os conflitos e os dramas dados em *Uma Abelha na Chuva*, na medida em que ainda são reais nos tempos de hoje, não apresentam já verdadeiro interesse actual, por serem manifestações agónicas da decadência dum modo e duma feição social típicos e representativos no nosso séc. XIX [...], nada, porém, de típico e representativo dos problemas de hoje encontramos nestas páginas. Daí a falta de interesse actual do conteúdo de *Uma Abelha na Chuva*.¹³⁹

Armando Bacelar meinte mit seiner oben zitierten Feststellung keineswegs, dass Anfang der 1950er Jahre in Portugal schon nicht mehr Orte wie das fiktive Montouro bzw. die im *Abelha*-Roman geschilderte Situation, in der die Masse der Landarbeiter durch eine von Konflikten gebeutelte aber dennoch relativ fest im Sattel sitzenden ländlichen Bourgeoisie in Armut und Elend gehalten wird, gefunden werden konnten, sondern vielmehr, dass es sich dabei nicht um die »Regel«, sondern um »Relikte« einer eher dem 19. als dem 20. Jahrhundert entsprechenden Gesellschaftsordnung handelte. Die Kritik zur Entstehungszeit des Werkes legt nahe, dass Vergleichbares ein Jahrzehnt später, Ende der 1960er Jahre wohl kaum noch auffindbar war¹⁴⁰: Auch wenn Portugal immer noch das Schlusslicht Westeuropas darstellte, war bis 1970 die Moderne auch in der Peripherie des Landes angelangt, die Urbanisierung, Bildungsexpansion und das Wachstum der Mittelklasse in jener Zeit lassen vermuten, dass die *faktische* Welt der Großgrundbesitzer, Kutscher und Dienstmädchen wohl kaum noch Resonanz im Alltagsbewusstsein des wohl hauptsächlich städtischen, (bildungs-)bürgerlichen, zu einem Großteil relativ jungen Publikums von Fernando Lopes' Film gefunden hat. Dennoch: Einige der Themen und Probleme von *Uma Abelha na Chuva* waren wohl auch 1970 noch aktuell: Die untergeordnete Rolle der Frau, das Sexual- und Familienleben mit all seinen Konflikten, das Gefängnis des Hauses, der Ehe, der Familie, das Bestehen innerhalb bzw. vor der *peer group* bzw. der Gesamtgesellschaft. Diesen Themen hat sich nun der Film über seine vom Roman divergierende Bewertung Maria dos Prazeres (und, wenn auch in sehr reduziertem Ausmaß, Claras) zugewandt, hat die abgeschlossene Geschichte um den Mord an Jacinto zugunsten der *backstory*, eines allgemeinen und in seiner weiteren Entwicklung offenen Sittengemäldes reduziert,

¹³⁹Das Zitat entstammt einer von Armando Bacelar verfassten Rezension aus der XIV. Ausgabe (Juni 1954) eines der Hauptorgane des Neorealismus, der Zeitschrift *Vértice*, zitiert nach: SILVESTRE, Osvaldo: *Equívoco e Reticência*. In: SERRA, Pedro: *Uma abelha na chuva: uma revisão*. Coimbra: Angelus Novus 2003. S. 39.

¹⁴⁰*O Delfim* von José Cardoso Pires, dessen Handlung 1966 ihr Ende nimmt, fängt den Moment des Untergangs dieses Systems ein.

ein Gemälde, das unter Umständen typisch erscheinen mag: Da *Uma Abelha na Chuva* – ohnehin bereit sehr vage in Bezug auf seine konkrete zeitliche und physische Verortung¹⁴¹ – durch die Adaption (in der die Abwesenheit von Automobilen und die relativ neutral gehaltene Kleidung eine zeitliche Einordnung so gut wie unmöglich machen¹⁴²) jeglicher Anspruch auf Dokumentation einer (damals) gegenwärtigen Realität genommen wird, liegt der Schluss nahe, dass Lopes’ stattdessen den universellen Charakter seiner Adaption unterstreichen wollte. Die zahlreichen *Stills* (in denen Maria dos Prazeres und Álvaro, aber auch die einfachen Dorfmenschen als Repräsentanten des Status Quo »festgehalten«¹⁴³ werden), die im nächsten Abschnitt analysierte Verknüpfung der ProtagonistInnen mit literarischen Charakteren, machen das im Film versammelte Ensemble gemäß dieser Lesart zu Typen, eine Tatsache, die bereits dem Roman von Carlos de Oliveira den Vorwurf der Überzeichnung seiner Figuren einbrachte:

3.3.3. Lopes’ Dialog mit Camilo Castelo Branco

Se não é caricatura o atribuir-se-me essa peregrina ideia do regresso a Camilo, quer pelo meu romance, quer pelas opiniões que transcrevi e que tiveste paciência de ler – então o que será? Se não é caricatura a embirração com a imagenzinha do lago ou o exagero de relacionar as chamadas com os remorsos – então que lhe hei-de eu chamar?¹⁴⁴

– Worte eines verärgerten Carlos de Oliveira zu der oben bereits erwähnten Rezension Armando Bacelars, die neben einer Überkommenheit der im *Abelha*-Roman beschriebenen Realität auch feststellt, dass die Ästhetik (»fazer estilo«, »escrever bem«) des Romans, der dramatische Aufbau seiner sehr konzentrierten Handlung dem Werk Kraft nähmen, unnötiges, die Realität verdeckendes Ornament, ein Rückschritt in das

¹⁴¹ Lediglich die namentliche Erwähnung der Gândara, sowie die Tatsache, dass im Roman der Verkauf der Wälder von Álvaros Bruder Leopoldo mit den steigenden Holzpreisen nach dem Krieg begründet wird, kann als Hinweis auf eine konkrete Epoche gewertet werden (wobei man freilich nicht weiß, ob nicht sogar der Erste und nicht der Zweite Weltkrieg gemeint ist). Vgl. OLIVEIRA, Carlos de: *Uma Abelha na Chuva*. S. 24.

¹⁴² Meiner Einschätzung nach könnte die Handlung ebenso 1900 wie 1950 ihren Lauf nehmen.

¹⁴³ Diese *Stills* scheinen typisch für die *Nouvelle Vague* zu sein, sie dienen dazu, ungelöste Situationen/Probleme aufzuzeigen: »[The] the freeze-frame technique [is] a favored device for expressing an unresolved situation.« – THOMPSON, Kristin / BORDWELL, David: *Film History: An Introduction*. S. 445.

¹⁴⁴ Carlos de Oliveira in einem Zeitungskommentar, zitiert nach: SILVESTRE, Osvaldo: *Equívoco e Reticência*. S. 46.

19. Jahrhundert, die Romantik wären: »[...] estamos no domínio da pura intriga e do puro enredo Camilianos.«¹⁴⁵

Die Assoziation von *Uma Abelha na Chuva* mit Camilo Castelo Brancos Werk, besonders dem Roman *Amor de Perdição* (1862)¹⁴⁶ liegt nahe, die Kritik Bacelars scheint auf den ersten Blick berechtigt, so berechtigt, dass Fernando Lopes sie für seinen Film aufgreift, und zwar in einer relativ langen (ein Eindruck, der durch die Kürze der Adaption noch verstärkt wird), den Film gleichsam in zwei Teile spaltenden Sequenz, bzw. deren teilweisen Wiederholung zu späteren Zeitpunkten. Diese Sequenz – ein kollektiver Gang ins Theater, der im Roman keinerlei Entsprechung findet – stellt eine der bedeutendsten Divergenzen zwischen *Abelha*-Film und *Abelha*-Roman dar: Während Maria dos Prazeres, Álvaro, Clara und der Rest des Dorfes, alle gemäß ihrem Stande entweder im Parterre oder den Logen platziert, einer Bühnenfassung von *Amor de Perdição* folgen, steht Jacinto auf der Bühne¹⁴⁷: Er ist Simão Botelho, den eine aufgrund des Widerstands ihrer Familie unmögliche Liebe zu Teresa de Albuquerque verbindet und der im Sturm der Gefühle seinen Rivalen, den von Teresas Vater bevorzugten Baltasar Coutinho, tötet, eine Tat, die schließlich zu einem – im »Film-Theaterstück« nicht mehr gezeigten – für alle Beteiligten tragischen Ausgang führt.

Von dem im Film Gezeigten interessieren vor allem (1) eine Art einleitender Monolog Simão Botelhos (in dem dieser seine Situation darlegt), (2) die Antwort, die Teresa ihrem Vater gibt, als dieser sie zum Einlenken bewegen will, sowie (3) der Moment, in dem Simão Baltasar erschießt:

¹⁴⁵Ibid.

¹⁴⁶*Amor de Perdição* thematisiert die unglückliche Liebe zwischen Simão Botelho und Teresa de Albuquerque, denen aufgrund eines Familienzwists ihr Glück verwehrt wird. Besonders Teresas Vater, Tadeu de Albuquerque, trachtet mit allen Mitteln danach, eine Verbindung zwischen den beiden zu verhindern: Nachdem der Versuch, Teresa dazu zu bewegen, ihren Cousin Baltasar Coutinho zu ehelichen, am Widerstand der Tochter scheitert, verbannt er sie in ein Kloster. Von dort hält Teresa Briefkontakt mit Simão, der mittlerweile im Hause eines Schmieds lebt. Mariana, die Tochter des Schmieds, unterstützt die Liebenden, obwohl auch ihr Herz Feuer für Simão gefangen hat. Als Teresa in ein anderes Konvent übersiedeln soll, versucht Simão, die Gelegenheit zu nutzen und sie zu entführen. Der Plan schlägt fehl, Simão erschießt Teresas Begleiter Baltasar und wird festgenommen. Nur die Intervention seines Vaters kann ihn vor dem Strang retten, stattdessen wird er nach Indien verbannt. Als Simãos Schiff den Hafen verlässt, stirbt die ohnehin schon schwache Teresa. Verzweifelt wegen des Todes der Geliebten und ebenfalls durch Krankheit geschwächt, stirbt kurze Zeit später auch Simão. Mariana, die Simão begleitet hat, springt dessen Leichnam hinterher, als dieser dem Meer übergeben wird.

¹⁴⁷Dies scheint natürlich nicht sehr realistisch, wird aber in einer späteren Szene (Jacinto rezitiert Simãos Monolog noch einmal für Clara, mehr dazu unten) bestätigt.

Der Monolog Simãos im Theater wird mit zwei parallel abgespielten, in ihrem Wortlaut leicht divergierenden Tonspuren gezeigt: Während in der einen Jacinto/Simão laut und theatralisch seinen Text deklamiert, scheint seine Stimme in der anderen Spur relativ normal, das Gesprochene eher einer intimen Gesprächssituation zwischen zwei Personen angemessen: Wie das (Film-)Publikum zehn Minuten später erfährt, entstammt die zweite Tonspur einer Szene, in der Jacinto seinen Text für Clara spricht. In dieser zweiten Szene erfährt man auch den vollen Text des Monologs; sein mittlerer Teil erklingt nämlich in der ersten (Theater-)Sequenz nicht: Stattdessen hält die Kamera nach den ersten Sätzen, während der Jacinto/Simão auf der Bühne gezeigt wird, auf die fröstelnde, mit starrer und dennoch einen inneren Kampf um Beherrschung verratenden Miene dasitzende Maria, der Monolog mit der doppelten Tonspur wird »ausgefadet«, es ertönt die dreifache Wiederholung der Sätze »Ó Teresa, Teresa. Assim nos vão separar. Quem sabe? Talvez para sempre.«, und zwar lediglich in der zweiten, »intimen« Tonspur. Ein erneutes »Fade out–Fade in« bringt den Bühnenmonolog in doppelter Ausführung zurück, weiterhin wird Maria gezeigt. Als die Sprache schließlich auf den Rivalen Simãos kommt, erfolgt ein Schwenk auf Álvaro, der seinen Kopf Richtung Bühne wendet.

Die Interpretation des eben Beschriebenen liegt auf der Hand: Es soll gezeigt werden, wie Maria sich mit der im Monolog Simãos präsenten Teresa, bzw. Alvaro mit Baltasar identifiziert, sich durch Jacinto und das Werk auf der Bühne persönlich angesprochen fühlt. Diese Identifikation wird auch während der kurz darauf im Theaterstück erfolgenden Konfrontation zwischen Teresa, ihrem Vater und Baltasar deutlich: Während Teresa ihrem Vater den Gehorsam verweigert, sich bereit zeigt, stattdessen ins Kloster zu gehen, dabei auch Baltasar gegenüber ihre Abscheu zum Ausdruck bringt, erscheinen wieder Álvaro und Maria (die sich, anders als Teresa, ihrer Familie zu Liebe mit Álvaro verheiraten ließ) in Nahaufnahme. Unmittelbar im Anschluss wird aber auch Clara im Parterre gezeigt, wie sie zu den Herrschaften hochblickt: Auch ihr scheinen gewisse Parallelen nicht entgangen zu sein.

Schließlich erschießt Simão Baltasar auf der Bühne: Maria bleibt starr, Álvaro wendet wieder den Kopf, sein Gesichtsausdruck verrät Nachdenklichkeit. Am Schluss der (Film-)Sequenz wird die Bühne mit dem Ende der Theaterszene (Simão wird verhaftet) gezeigt, kurz darauf das »andere« Theater: der Zuschauerraum, von der Bühne aus

gesehen, gleichzeitig – innerhalb der Diegese – »realer« Spiegel der Bühne, der mit dieser und dem impliziten (realen) Kinosaal eine *mise en abyme* bildet.

In der an den Theatergang anschließenden Sequenz wird eine in Gedanken versunkene Maria gezeigt, die sich zu Bett begibt und Álvaro erneut aus dem gemeinsamen Schlafzimmer ausgesperrt hat: Dieser verbringt die Nacht wach (es wird dieselbe Einstellung des auf- und abgehenden Álvaro mehrmals wiederholt, dabei aber leicht variiert¹⁴⁸), schließlich verrät der Einschub der Einstellung mit dem Schuss aus Simãos/Jacintos Pistole den Schluss, zu dem Álvaro gekommen zu sein scheint. Doch auch andersorts wirkt das Theaterstück nach: In einem Wirtschaftsgebäude trägt Jacinto, wie bereits erwähnt, Clara noch einmal seinen Monolog vor, die Kamera zoomt dabei stetig auf Clara zu, die allein in einer Kalesche sitzt und deren Gesicht und Haltung zunehmende Verstörung andeuten:

Jacinto: Umas vezes vejo Teresa torturada no meio das mil visões que me relanceiam no atribulado espírito. Ouço os seus gritos e gemidos, arrancados do seu peito pela saudade pedindo ao céu que a salve dos seus algozes. Junto vejo o cândido rosto de Mariana, suplicante, de mãos postas. Mais além, o vulto de Tadeu de Albuquerque, arrastando Teresa a um convento mais longe. A seguir, a figura hedionda de cinismo de Baltasar Coutinho, escarnecendo do nosso amor e antepondo-se à nossa felicidade. Ó, Clara, Clara...¹⁴⁹

Jacinto, der sich während des Vortrags rasiert hat, küsst Clara, die sich nun selbst im dazu verwendeten Spiegel erblickt (Jacinto wird etwas später auch im Spiegel gezeigt, er sieht sich nicht). Clara sinkt (in Andeutung des darauf folgenden, nur in der Tonspur präsenten Liebesspiels) in der Kutsche zurück, während Jacintos/Simãos Dialog in ein »Ó, Clara, Clara...« (man denke an das »Ó Teresa, Teresa« zuvor) übergeht.

Clara hat sich nun auch als Teresa erkannt, aber noch mehr: Wo Jacinto blind bleibt, Maria dos Prazeres (die sich ebenfalls für Teresa hält) die Rolle Claras in der Realität bzw. die Figur der Mariana, der unglücklich in Simão verliebten Tochter eines Schmieds, entgeht (zumindest wird dies in der Inszenierung von Marias »Innensicht« so nahegelegt, welche *genau* diejenige Zeile des Monologs – »Junto vejo o cândido rosto de Mariana, suplicante, de mãos postas.« – übergeht), erkennt bzw. erahnt Clara die komplexen tatsächlichen Verhältnisse (ebenso wie der lauschende Álvaro).

¹⁴⁸Uma Abelha na Cuva (1971). 0:35:18–37:04.

¹⁴⁹Ibid. 0:37:42–0:38:47.

Das Theaterstück erfüllt in Fernando Lopes' *Abelha*-Adaption die Funktion eines Katalysators: Einerseits werden zur Halbzeit des Filmes noch einmal die Verhältnisse in Montouro vorgeführt und abstrahiert, andererseits werden die folgenden Ereignisse des Verbrechens und dessen Nachspiel antizipiert und plausibel gemacht: Maria dos Prazeres erkennt, etwas narzisstisch, in Teresa eine romantisch verklärte Version ihrer selbst, sieht die von ihr als solche empfundene »Gegnerschaft« des Ehemanns bzw. ihre abweisenden Haltung und ihren Ekel ihm gegenüber bestätigt, Álvaro betrachtet den Schuss aus Simãos Pistole als Handlungsanweisung (die allerdings aus einem anderen Jahrhundert stammt); beide verweigern die Reflexion nach bestem Wissen und Gewissen, entziehen sich der Verantwortung gegenüber dem eigenen Leben und jenem der anderen, lassen sich nach Vorbild des Theaterstücks von der Situation tragen, ohne im Endeffekt bzw. im entscheidenden Moment tatsächlich *selbst* zu handeln: Álvaro delegiert den physischen Akt des Mordes an Jacinto, Maria dos Prazeres zieht sich gegen Ende des Romans in die Welt des sentimentalen Romans zurück, statt etwas an ihren »realen« Lebensumständen zu ändern, dem scheinbaren Determinismus und/oder der Statik ihrer Existenz entgegenzuwirken.

Was Fernando Lopes durch seine Einbeziehung von *Amor de Perdição* dem Publikum zeigt, sind weniger die durchaus nicht von der Hand zu weisenden Analogien zu *Uma Abelha na Chuva*, sondern es ist der Kontrast, der trotz allem zwischen beiden Werken und ihren ProtagonistInnen besteht – es scheint, als wäre Lopes zu demselben Schluss gekommen, wie etwa zur gleichen Zeit (1970) Alexandre Pinheiro Torres:

A gente de Camilo vive, age, agita-se, ama, odeia, morre, e mata em grande estilo, mesmo não saindo das suas comunidades fechadas. É ainda uma gente com sangue, talvez a verter o último sangue de que se despõe. Em Carlos de Oliveira – para usarmos a sua linguagem metafórica – o mundo da pequena burguesia já se petrificou, fossilizou e mineralizou para tudo.¹⁵⁰

¹⁵⁰TORRES, Alexandre Pinheiro: *Carlos de Oliveira ou algumas das necessidades não primárias equacionadas pelo neo-realismo* (1970). S. 136.

3.4. Fernando Lopes' Stil

A casa, toda ela, gelava. Porém, no escritório do marido, na sala de jantar, fora possível conseguir um mínimo de aconchego, à custa de tapetes e móveis. No quarto não. Talvez de estar virado ao norte, porque do norte se a chuva é grossa o vento é forte, opinião da D. Violante, embora eu tenha razões melhores (ou piores) para explicar esta gelidez. Perdem-se os outros a falar da humidade, do vento, das chuvas arrastadas do norte: muito bem [...] ¹⁵¹

Bereits am Beginn des *Abelha*-Filmes fällt auf, was sich durch das ganze Werk ziehen, ihm einen visuellen Stempel aufdrücken wird: Bilder von unwirtlichen Orten (ob Landschaften oder Innenräumen), an bzw. in denen der Mensch verlassen, ausgesetzt wirkt: Ohnmächtig und bedeutungslos ¹⁵² scheinen die ProtagonistInnen in der immer wieder, teils über längere Zeit und ohne menschliche Präsenz ¹⁵³ gezeigten, verregneten, mancherorts dramatisch überschwemmten Herbst- bzw. Winterlandschaft; ebenso »verlieren« sich Maria und Álvaro in ihrem Gutshaus, das zu groß und zu kalt ist für sie, die dort ebenso wenig wie in ihrer Beziehung zueinander Geborgenheit finden können.

3.4.1. Kontraste: Innere und äußere Realität, Gegenwart und Vergangenheit

Die »Ausgesetztheit« des Menschen wird auch im akustischen Hintergrund deutlich: Obwohl sich Maria dos Prazeres in der Einstellung im Anschluss an die Titelsequenz im Inneren ihres Hauses befindet, ist noch immer das Pfeifen von Wind vernehmbar, das von Beginn an zu hören war und den Film bis in die Sequenz der Rückfahrt von Corgos hinein begleiten ¹⁵⁴, und auch später, bspw. als Maria nach dem Streit mit Álvaro allein

¹⁵¹ OLIVEIRA, Carlos de: *Uma Abelha na Chuva*. S. 59.

¹⁵² Bedeutungslos wie etwa jene beiden Menschen (Clara und Jacinto?), die in einer Einstellung – *Uma Abelha na Chuva* (1971). 0:22:03–0:22:26 – vor der ersten »Liebessequenz« des jungen Paares kaum sichtbar im Morgennebel unterwegs sind; bedeutungslos (ja fast »surreal« im Sinne von »nicht zu der gezeigten Realität zugehörig«) wie der Eisenbahnzug, der kurz vor der Stellung der Mörder Jacintos kaum sichtbar den Hintergrund der Lagunenlandschaft durchfährt, dann aber plötzlich durch ein (eingespieltes?) Pfeifen auf sich aufmerksam macht, als hätte sich parallel zu der wohl zeitgleich erfolgten Anzeige Mestre Antónios durch seine Tochter eine neue Epoche gegen die alte (die noch auf Kutschen als Transportmittel zurückgriff) durchgesetzt. Ibid. 0:54:11–0: 54:32.

¹⁵³ Eine sehr markante Einstellung (Ibid. 0:07:49–0:09:55) zeigt, obwohl neben einem »Monolog« Marias (eigentlich ein Gedichtzitat) die Schellen der Kutsche zu hören sind und deswegen klar ist, dass es sich um die filmische Wiedergabe der Rückfahrt der Silvestres nach Montouro handelt, eine leere Straße in einer trostlosen Landschaft, erst gegen Ende der Einstellung wird die Kutsche sichtbar, die zuvor hörbare Tonspur mit Cellomusik wird mit der Tonspur der – diegetischen – Geräusche der Kutsche überblendet, durch diese ersetzt.

¹⁵⁴ Mit der Ausnahme des Zeitraums etwa zwischen 0:08:48–0:09:40, in dem nur Cellomusik zu hören ist) bis 0:13:10, Moment in dem Maria eine Art Wutanfall erleidet und in einer berühmt gewordenen Sequenz (0:13:10–0:13:36) auf die Zugpferde einpeitscht (Alles Ibid.).

in ihrem Bett liegt, dieser vergeblich um Einlass in das Schlafzimmer bittet bzw. daraufhin die Nacht allein verbringt¹⁵⁵, vernehmbar sein wird. Auf akustischer Ebene erfolgt so nicht nur eine »Begleitung« des Geschilderten, sondern eine darüber hinaus gehende Erweiterung der Semantik des Filmes.

Auch die Filmmusik erfüllt mehr als eine unterstreichende Funktion: Parallel zu der in den vorangehenden Absätzen erläuterten Handlungsführung (mit dem Einbezug der Romantik eines Camilo Castelo Branco) setzt sie sich mit der »Welt« des 19. Jahrhunderts auseinander:

Die relativ spärlich eingesetzte Originalmusik des *Abelha*-Films (Komponist: Manuel Jorge Veloso) kennt zwei Modi: Einen »atonal-modernen« Modus (im Stile etwa Schönbergs, Bergs, Ligetis) – präsent in der Titelsequenz¹⁵⁶ (Klavier/Percussion), während der Fahrt Maria dos Prazeres nach Corgos¹⁵⁷ bzw. der Rückfahrt des Ehepaars Silvestre¹⁵⁸ (Cello) sowie im Zuge der Beseitigung der »Leiche« Jacintos¹⁵⁹ (Flöte/Percussion) – und einen »harmonisch-romantischen«, an Schubert, Schumann, Chopin erinnernden Modus, präsent während der Szene, in der sich Maria vor der Sequenz des Theatergangs zurechtmacht¹⁶⁰ (eine ruhig-melancholische Klavier-Melodie), während der Szene, in der Jacinto für Clara seinen Monolog rezitiert¹⁶¹ (eine andere, dynamischere, »plätschernde« Melodie, in der Cello und Klavier interagieren)

¹⁵⁵Ibid. 0:19:35–0:22:27.

¹⁵⁶Bzw. etwas darüber hinaus (Ibid. 0:01:21–0:03:38).

¹⁵⁷Ibid. 0:04:25–0:05:28.

¹⁵⁸Ibid. 0:08:45–0:09:50.

¹⁵⁹Ibid. 0:46:25–0:48:13 und 0:49:22–0:51:15.

¹⁶⁰Ibid. 0:24:07–0:26:25. Maria vor dem Spiegel: Sie zieht sich eine weiße Seidenbluse an und zupft sie zurecht. Sie wendet sich hin und her, betrachtet sich, probiert eine dunkle Kette an, legt sie wieder weg, holt ein mit schwarzen Rüschen versehenes Cape aus einem Schrank, legt es vor dem Spiegel an, begutachtet sich erneut und legt es ebenfalls weg. Während sie aus dem Bild verschwindet, um ein anderes Cape hervorzuholen, erfasst die Kamera weiterhin den leeren Raumausschnitt mit Kommode, Tür, Spiegel, dem Bett und einen sacht wehenden Vorhang im Hintergrund. Als Maria dann zurückkommt, um ein zweites, ähnliches Cape anzuprobieren, nur um sich schließlich doch für das erste zu entscheiden, ertönt aus dem *Off* ihre Stimme (Romanzitat als innerer Monolog, vgl. OLIVEIRA, Carlos de: *Uma Abelha na Chuva*. S. 20.): »Tudo se foi. As cadeiras forradas a damasco, os armários de talha, os guarda-loiças de cristais finíssimos, as camas torneadas, os quadros das paredes, a prata dos talheres, tudo se foi enre lágrimas. As jóias do colo e os anéis dos dedos. Tudo se foi. Espingardas, galgos, cavalos, carruagens, o punhal antigo cravado de diamantes. Tudo se foi entre lágrimas.« Maria geht noch einmal im Zimmer auf und ab, betrachtet sich ein letztes Mal im Spiegel, verlässt dann den Raum, kurz mit der Hand das zweite Cape berührend.

¹⁶¹Ibid. 0:37:07–0:39:01.

sowie im Abspann¹⁶² (in dem das Klavier-»Thema« von Marias Ankleideszene erneut aufgegriffen wird).

Durch die Kombination Handlung–Musik verdeutlichen die beiden Modi der Originalmusik auf akustischer Ebene den Kontrasts zwischen (1) der von Einsamkeit und Entfremdung geprägten »realen«, gewalttätigen (aber dabei unromantischen) Gegenwart des 20. Jahrhunderts (präsent in den atonalen Musikpassagen) und (2) einer nostalgisch-verbrämten, »idealen« Vergangenheit (der des 19. Jahrhunderts im Falle Marias, die ja während der Ankleideszene wehmütig an die Requisiten ihrer Jugend erinnert und die sich später in die romantisierte Vergangenheit ihrer Romane flüchtet) oder aber auch Zukunft (die harmonische, aber letztendlich unmögliche »Utopie«, die Jacinto und Clara repräsentieren¹⁶³).

Der auf nicht mehr als zwei Instrumente zurückgreifenden Originalmusik stellt Fernando Lopes *Abelha*-Adaption noch ein drittes musikalisches Element zur Seite: Giuseppe Verdis Ouvertüre der Oper *La Forza del Destino* (1862)¹⁶⁴, die die Theatersequenz begleitet und als »Erweiterung« des »romantischen« Modus betrachtet werden könnte. Treten Manuel Jorge Velosos Klaviersolo bzw. das Duett für Cello und Klavier jedoch noch als subtile akustische Repräsentanten eines an einzelne ProtagonistInnen gebundenen »Ideals«, das mit deren individuellen gegenwärtigen oder zukünftigen Realität (das Unglück Marias, die zerstörte Zukunft der Liebenden) kontrastiert, auf, verhält es sich mit dem klassisch-romantischen Orchesterwerk anders: Es stellt, ebenso wie die Theaterfassung von *Amor de Perdição*, einen – pathetischen – Gegenentwurf zum gesamten (in diesem Fall: akustischen) Universum des Filmes dar, eines Universums, das – bis auf die beiden »Versatzstücke« der Romantik, musikalische

¹⁶²Ibid. 1:04:10–1:05:50 (Schluss).

¹⁶³Eine »Utopie«, deren Scheitern auch visuell-intertextuell kurz nach der Liebesszene prophezeit wird: Nachdem Álvaro das Paar bereits denunziert hat, treffen sich Clara und Jacinto in einem Orangerienhain. Die Sonne blitzt durch die Baumkronen (ein Unikum im Film!), ein weißes Pferd trabt schnaubend im Hintergrund vorbei. Während Jacinto von Flucht spricht, pflückt er eine Orange für Clara, die Kamera hält auf die Frucht: »Fugimos daqui, o mundo é grande e em toda a parte se vive.« Obwohl Clara Angst vor der Reaktion ihres Vaters hat, nimmt sie die Orange. Das Bild ist komplett: Adam und Eva, die sich gegen das Gebot Gottes wenden und ihre Vertreibung aus dem Paradies besiegeln. Vgl. Ibid. 0:43:05–0:43:23.

¹⁶⁴Ibid. 0:26:28–30:2:26 (praktisch die gesamte Theatersequenz lang) bzw. – hier wird ein nüchterner, trister Teil der Ouvertüre verwendet – gegen Ende des Filmes: 1:01:17–1:01:34 sowie 1:02:09–1:02:23.

Die Handlung von *La Forza del Destino* ist natürlich ebenso wie jene von *Amor de Perdição* eine romantisch-tragische, sie soll hier nicht wiedergegeben werden, da im Gegensatz zu Camilo Castelo Branco's Roman keine eindeutigen Parallelen zwischen den Charakteren festgestellt werden konnten.

»Konstrukte«, die eine imaginierte vergangene oder zukünftigen Welt repräsentieren – atonal ist: Atonal wie die Passagen der Titelsequenz, der Kutschfahrten, der Mordnacht, atonal wie die alles dominierende, die Musik letztendlich marginalisierende Geräuschkulisse des Filmes.

3.4.2. Metonymien und Metaphern in Bild und Ton

Porque eu hei-de fazer uma partitura musical normal e não dodecafónica por exemplo, ou seja a imagem conta uma coisa e o som conta outra? Pode contradizer-se, inclusivamente, e é daí que nasce uma síntese atonal, digamos assim, não dodecafónica, atonal, e a »Abelha« é um filme atonal.¹⁶⁵

Was für die akustische Ebene des Filmes festgestellt werden konnte, gilt schließlich auch – und Fernando Lopes hat es selbst so formuliert – für die allgemeine Gestaltung seines Werkes: Bild und Ton (Geräusch, Musik, Mono- und Dialog) bilden eine »synthetische Einheit«, die nicht jener einer »normalen« filmischen Komposition entspricht, d.h. *nicht* auf eine als »natürlich« empfundene (weil konventionelle) Erzählweise, bzw. die willentliche Aussetzung der Ungläubigkeit (oder besser: die Aussetzung der Reflexion, auch und vor allem in Bezug auf das Medium!) seitens der RezipientInnen abzielt.

Durch seine verfremdende (und das Publikum wachrüttelnde) Montage von Bild und Ton (1) unterstreicht Fernando Lopes den Sinn des Gezeigten bzw. des »Hörbaren« oder (2) erweitert ihn: Ersteres wurde bereits anhand der musikalischen Gestaltung erläutert, letzteres wird sehr gut angesichts einer kurzen Szene im Anschluss an die Theatersequenz deutlich:

Maria (die in dieser Szene übrigens einmal die »vierte Wand« und damit die »Illusion« des Filmes durchbricht) macht sich in dieser Szene für die Nacht zurecht (von »Entkleiden« kann kaum die Rede sein, sie trägt mehrere Schichten, ist nie ganz nackt) und sperrt den später an der Tür rüttelnden Álvaro abermals aus.¹⁶⁶

¹⁶⁵Fernando Lopes, *provavelmente* (2008). 0:34:40–0:35:01.

¹⁶⁶Vgl. *Uma Abelha na Chuva* (1971). 0:32:36–0:35:06. Gezeigt werden ein Schwenk über Marias mit Rüschen und Pailletten besetztes dunkles Cape, daraufhin Maria von schräg oben in ihrem Schlafzimmer, wie sie sich die weiße Seidenbluse auszieht (sie trägt nach wie vor einen Rock, darunter ein seidenes Unterhemd), sich die Hochsteckfrisur löst, die offenen Haare zurechtreicht und

Auf akustischer Ebene interessiert diese Szene, weil sie im Gegensatz zu der bereits erwähnten Parallelszene (dem Ankleiden vor dem Theatergang, das von dem romantischen Klavier-»Thema« und Marias Monolog aus dem *Off* – der Rekonstruktion der Welt ihrer Kindheit und Jugend – begleitet wird¹⁶⁷) ohne Worte und Musik auskommt bzw. stattdessen neben der »natürlichen« Geräuschkulisse der gezeigten Vorgänge (das Abstreifen der Kleidung, Schritte, das Rütteln an der Tür) fast ständig¹⁶⁸ eine zweite Tonspur mit dem Geräusch der Schellen der Kutsche und dem schallenden Klappern von Pferdehufen zu hören ist: Werden in der Ankleide-Szene Marias Gedankenwelt, ihren Erinnerungen, ihrem Unterbewusstsein noch durch den Monolog und die Musik mehr oder weniger explizit und ausführlich Ausdruck gegeben, so erfolgt in der zweiten, zweieinhalb Minuten langen und dennoch wortlosen Szene lediglich eine Richtungsangabe: Schellen und Hufgeklapper verweisen auf Jacinto, es bleibt dem Publikum überlassen, die durch das bewusste Weglassen eines (wie die erste Szene zeigte) durchaus möglichen Monologs entstehende »Lücke« zu füllen.¹⁶⁹

Ebenso wie sich der Film – extradiegetischer! – Musik oder Geräusche bedient, um metaphorisch entweder auf einen Zustand, eine Tat (Melancholie, Gewalt¹⁷⁰) oder gar

dann emotionslos direkt in die Kamera blickt, als ob sie sich im Spiegel betrachtete. Nach diesem »Durchbruch der vierten Wand« verlässt Maria kurz das Bild, um die Tür ihres Zimmers zu versperren (wie bereits in der Nacht zuvor), nimmt schließlich ihr spitzenbesetztes Nachthemd zur Hand, beutelt es aus und knöpft es auf. Nach einem kurzen, unerwarteten Schnitt wirft sie das Nachthemd aber schließlich auf das Bett. Nachdem sie sich auch den Rock ausgezogen hat, legt sie auch ihr Unterhemd ab, unter dem sie ein weiteres (!) Unterhemd trägt. Letztendlich streift sie ihr Nachthemd über. Draußen stapft Álvaro die Treppen Richtung Schlafzimmer hinan, woraufhin wieder Maria dos Prazeres gezeigt wird, die mit starr-angespanntem Ausdruck (sie scheint nach den Schritten zu lauschen) in ihren Kopfpolster zurücksinkt, während Álvaros Rütteln an der Klinke zu vernehmen ist.

¹⁶⁷ Vgl. Fußnote 160.

¹⁶⁸ Nur während Álvaro gezeigt wird nicht – was als eines der vielen Beispiele für die Fokusverschiebungen, die der Film vornimmt, gedeutet werden kann.

¹⁶⁹ Tatsächlich deckt sich die behandelte Szene mit dem Kapitel XIV. des Romans, in dem sich eine fröstelnde Maria umzieht und in ihrem Bett verkriecht, um in einer Art Wachtraum vor sich hin zu meditieren: »Vê-o saltar da boleia e cada vez mais doirado meter o ombro à charrete atolada. Um homem assim poderia quebrar para sempre o gelo do meu quarto. Mas não. Lá ia ele, nítido e luminoso, deitar a cabeça de fogo na enxerga piolhosa duma camponesa qualquer. Na meia sonolência em que estava, percebeu de repente que batiam à porta do quarto e ouviu a vou lamurienta do marido: – Abre, Maria.« OLIVEIRA, Carlos de: *Uma Abelha na Chuva*. S. 61.

¹⁷⁰ Die musikalische Transposition der Melancholie wurde bereits erläutert; Gewalt wird – naturgemäß? – atonal »adaptiert«, vgl. *Uma Abelha na Chuva* (1971) ab 0:50:55: Nachdem Marcelo Jacinto endgültig erschlagen hat, machen sich der Lehrling und sein Meister erneut auf, um den Leichnam verschwinden zu lassen. Die bis dahin hörbare Flötenmusik (die in ihrer atonalen Subtilität das heimliche Verwischen der Spuren des begangenen Verbrechens untermalt) geht in eine Kakophonie von lauten, »knarrend-reibenden«, metallischen Klängen (möglicherweise mit einem offenen Klavier produziert, dessen Saiten »direkt« – und eventuell mit einem Metallobjekt – »bespielt« wurden) über, als ob erst jetzt die wahre Ungeheuerlichkeit der Vorgänge (und ihrer unerbittlichen Urheber) zu Tage träte.

eine ganze Epoche (das 19. Jahrhundert) bzw. metonymisch auf eine Person (Jacinto) zu verweisen, geschieht dies in *Uma Abelha na Chuva* auch mit Bildern: Wie in der Akustik gibt es hier – statische – Metonymien (etwa das immer wieder gezeigte, relative kleine Gemälde eines ein Pferd striegelnden Stallknechts, das ebenfalls einen Bezug zu Jacinto herstellt), aber vor allem Metaphern in bewegten Bildern, die für Vorgänge, Prozesse stehen, dabei der Rezipientin/dem Rezipienten mal mehr, mal weniger kryptisch erscheinen mögen:

Leicht verständlich scheint etwa die Sequenz, in der Álvaro Mestre António von der Beziehung seiner Tochter Clara unterrichtet¹⁷¹: Auf die erste Einstellung, in der Álvaro (der noch in dem Raum, in dem er die Nacht grübelnd verbracht hat, gezeigt wird) sich mit einem »Prepare-se para um golpe, mestre António« an die Kamera wendet, folgt eine zweite, in welcher der am Boden seiner Werkstatt sitzende Mestre António anscheinend¹⁷² einer vor ihm stehenden (aber nicht gezeigten) Person (Álvaro) zuhört, während neben ihm sein Lehrling Marcelo Material (Sägemehl?) in einen Brennofen schaufelt, das Prasseln von Feuer und das Geräusch von Metall auf Stein zu hören sind. Die dritte in dieser Sequenz gezeigte Einstellung zeigt schließlich die Öffnung des Ofens und die Schaufel, mit der nachgelegt wird, ebenso wie Mestre Antónios Gemüt durch Álvaros im Film nicht verbalisierte Denunziation »angeheizt« wird: Die (willentliche) Erzeugung einer physischen Extreme (großer Hitze) entspricht dem von Álvaro initiierten Impuls, der zum Mord an Jacinto führen wird.

3.4.3. Interpretationen: Text, Kontext, Intertext

Lediglich über den Umweg des Romans erschließt sich bereits eine andere, diesem entnommene Bildmetapher aus dem ersten Teil¹⁷³ des Filmes: Als der betrunkene Álvaro nach seinem Streit mit Maria von dieser ausgesperrt wird und für relativ lange Zeit (fast eine Minute¹⁷⁴) ein Klassenfoto (wohl von sich, ärmlich, mit geschorenem

¹⁷¹Beginn der Szene: Ibid. 0:40:33.

¹⁷²Mestre António ist blind. Die Tatsache, dass er nach schräg oben starrt, kann demnach auch bedeuten, dass er nicht einem vor ihm stehenden, impliziten Álvaro lauscht, sondern bereits das Vernommene verarbeitet.

¹⁷³Immer von der »Zäsur« ausgehend, die das Theaterstück für den Film darstellt.

¹⁷⁴Hier handelt es sich selbstverständlich wieder um eine »Auslassung« des Filmes. Der Junge mit geschorenem Kopf wird 47 Sekunden lang gezeigt (Ibid. 0:20:43–0:20:56; 0:21:06–0:21:40), dazwischen hält die Kamera kurz auf den auf das Foto (nicht im Bild) starrenden Álvaro.

Kopf) betrachtet, dabei ein ganz seinem Charakter entsprechendes, »religiös-existenzialistisches« Lied vor sich hin lallt¹⁷⁵, wird auch eine umgekippte Karaffe gezeigt, aus der eine dunkle Flüssigkeit auf ein weißes, teilweise bereits durchtränktes Tischtuch tropft (zuvor war das Klirren von Glas zu hören). Zur befriedigenden Erklärung der Platzierung dieses Bildes, das sonst wohl – und sicher nicht zu Unrecht – als Verdeutlichung des Alkoholmissbrauchs (unter der Annahme, dass es sich bei der Flüssigkeit um Wein handelt) oder aber als Metapher des zuvor stattgefundenen Gefühlsausbruchs und der darauffolgenden Ernüchterung gedeutet werden könnte, kann *auch* der Roman zurate gezogen werden: In diesem übergibt sich nämlich Álvaro aus dem Fenster hinaus, woraufhin dasselbe Bild (tropfender Essig, nicht Wein) beschrieben wird:

Uma cabaça de vinagre despejada, os resíduos ácidos que escorrem com dificuldade pelo interior do bojo até pingarem do gargalo, espessos, vagarosos; a mão na espuma que lhe azedava os lábios; boiar numa onda incerta de enjoo e ter sede de repente como se tivesse de repente uma dor [...]¹⁷⁶

Die – zumindest der Meinung des Verfassers nach – enigmatischsten Bilder des Filmes werden im Anschluss an dessen dramatischen Höhepunkt gezeigt (die Szene, in der Clara ihren Vater und Marcelo nach begangener Tat stellt, der Tod des flüchtenden Marcelo durch den Schuss aus der Waffe des herbeigerufenen Polizisten)¹⁷⁷: Von einer Einstellung der Mauer, an deren anderen Seite sich der tödlich getroffene junge Mann befindet¹⁷⁸, wird, während Glockengeläute ertönt, in die Aufnahme des Abhangs einer Geröllhalde geblendet, deren Oberkante sich ungefähr mit jener der zuvor gezeigten Mauer deckt: Genau dort, am höchsten Punkt der Halde (wo ja kurz zuvor Marcelos abrutschende Hände zu sehen waren) ereignet sich nun eine Explosion, Gestein und Erdrösch bricht aus dem Hang heraus und bildet eine Lawine, die, von der Kamera anfänglich verfolgt, den Hang hinab- und aus dem Bild donnert: Die Kamera hält weiterhin auf die zerfurchte steinerne Oberfläche des Hangs, bis auf die Bewegung des aufgewirbelten Staubs in der Luft ist keinerlei Regung wahrnehmbar. Weitere

¹⁷⁵»[...] Deus te há-de livrar / Das canseiras deste mundo / E dos perigos do além-mar.«

¹⁷⁶OLIVEIRA, Carlos de: *Uma Abelha na Chuva*. S. 51

¹⁷⁷Vgl. für die Szene davor: *Uma Abelha na Chuva* (1971). 0:54:32–0:55:22; bzw. für die besagte »enigmatische« Sequenz: 0:55:22–0:56:28.

¹⁷⁸Im Bild sind nur Marcelos Hände sichtbar, die die Mauer, an der sich der Fliehende hochziehen wollte, umklammert hielten und nun abrutschen, verschwinden.

Einstellungen von zerfurchten, rissigen, teils mineralische Formen aufweisenden, von Geröll überzogenen Felsoberflächen am Fuße des Hanges werden gezeigt, jede dieser statischen Einstellungen (die übrigens fast ident mit jenen sind, die in der Titelsequenz über das Spitzendeckchen geblendet werden) wird von einer Wiederholung des Explosionsgeräusches (seinem Echo?) begleitet; schließlich folgt die Überblendung in die nächste Sequenz¹⁷⁹.

Dass es sich bei den beschriebenen Bildern um eine – wenn auch schwierig zu deutende – Metapher handelt, kann angenommen werden: Die Explosion, ein unerhörtes Ereignis, hat ein normalerweise relativ stabiles Gebilde (Fels) durchbrochen, Gewalteinwirkung hat Bewegung provoziert. Auf die Bilder der Bewegung folgen nun aber wieder statische Einstellungen, Bilder starrer (wenn auch strukturierter) Oberflächen, die mit dem »Nachhall« des Ereignisses kontrastieren.

Wieder ermöglichen Assoziationen (mit oder ohne Kenntnis des Romans) eine zufriedenstellende Deutung der Bilder: Das unerhörte Ereignis (der Mord an Jacinto, möglicherweise auch das ungerechte »Opfer« des manipulierten, instrumentalisierten Marcelo im Film) haben die starre und unerbittliche Gesellschaft (die ja auch im Anschluss gezeigt wird und der über die Litanei im Hintergrund ein ausgeprägter Wertkonservatismus unterstellt wird) aufgerüttelt, hat eine kurzfristige Reaktion, die Freilegung verborgener Kräfte, das Aufflackern von Rebellion provoziert, die sich letztendlich nicht entfalten kann, wirkungslos bleibt¹⁸⁰: Auf eine Erschütterung folgt die augenblickliche Stabilisierung des Systems, alles bleibt beim Alten (was ja auch durch das Ausbleiben von Veränderung im Film, dessen die Zirkularität der Ereignisse verdeutlichenden »Epilog« bestätigt wird).

O Carlos de Oliveira é, sobretudo, um grandíssimo poeta, talvez um dos maiores poetas do século XX português. Como o Fernando Pessoa, Eugénio de Andrade, Mário Cesariny de Vasconcelos, Alexandre O'Neill E foi mais por esse lado poeta que eu peguei o *Abelha na*

¹⁷⁹Sehr dokumentarische Aufnahmen von Menschen auf einem Wochenmarkt, im (akustischen) Hintergrund: Eine vielstimmige, teils geflüsterte Litanei (ein wiederholtes »Ave-Maria«).

¹⁸⁰Dieselbe Dynamik lässt sich auch bei Maria dos Prazeres nachvollziehen, deswegen möglicherweise auch die Kombination des mit ihr assoziierten Spitzendeckchens und den Felsoberflächen in der Titelsequenz: Bei Maria dos Prazeres erfolgt in ihrem Wutanfall, aber auch in ihrer Aussprache mit Álvaro gegen Ende des Filmes eine kurzfristige »Freilegung« ihres eigentlichen, echten, durch Leben und Gesellschaft geschaffenen »harten« und doch verwundbaren Selbst, das sie allerdings nicht weiter konfrontieren möchte: Am Ende bleibt das Spitzendeckchen, die »Maske«, der Rückzug, durch den all ihre menschlichen Eigenschaften (negative wie positive) erstickt werden.

Chuva. O lado material daquela terra pobre, muito mais que a história, digamos, quase neo-realista que existe no livro. Eu nunca quis seguir os ditames do neo-realismo que vinham do realismo socialista.¹⁸¹

Die Interpretation der gezeigten Metapher kann auch von anderer Seite erweitert und sogar bestätigt werden, und zwar über die Lektüre von Carlos de Oliveiras *Micropaisagem* (»Todo o lado telúrico do filme vem da *Micropaisagem*.«¹⁸²). Tatsächlich scheint die oben beschriebene Sequenz eine audiovisuelle Adaption des ersten und längsten Gedichts dieses Bandes, »Estalactite«¹⁸³, zu sein:

O céu calcário
duma colina oca,
donde morosas gotas
de água ou de pedra
hão-de-cair
daqui a alguns milênios
e acordar
as tênues flores
nas corolas de cal
tão próximas de mim
que julgo ouvir,
filtrado pelo túnel
do tempo, da colina,
o orvalho num jardim.¹⁸⁴

Von einem Himmel aus Kalk, einem hohlen Hügel werden bzw. *müssen* Steine und/oder Wassertropfen fallen, um aus den ebenfalls aus Kalk bestehenden Blütenkronen am Fuße des Hügels andere, »zarte« (somit echte) Blumen zu machen: Die »verkalkte« Realität, die unter dem ihr übergeordneten, »idealen« Himmel eine starr-mineralische Existenz fristet, soll so in einer fernen Zukunft (»daqui a alguns milénios«) zu einem Garten werden, der in der Vorstellung des lyrischen Ichs schon Präsenz zeigt (»... julgo ouvir ...«); und deswegen trotz aller Ferne auf die Gegenwart ausstrahlt: Die Vorstellung eines einzelnen Tautropfens im Garten der Zukunft macht für das lyrische Ich einen gegenwärtigen Missstand (ein Mangel an Leben, Frische, Dynamik) auf ebenso schmerzliche Art und Weise deutlich, wie sich das »lyrische Ich des Films«, also der/die Rezipient/Rezipientin angesichts des gescheiterten Lebens der jungen (aber auch

¹⁸¹SALES, Michelle: *O free cinema, e o cinema novo português, entrevista a Fernando Lopes*. S. 145.

¹⁸²Interview mit Fernando Lopes, in: ANDRADE, José Navarro de (Hrsg.): *Fernando Lopes por cá*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa 1996. S. 78.

¹⁸³OLIVEIRA, Carlos de: *Micropaisagem* (1969). In: Idem: *Obras de Carlos de Oliveira*. Lisboa: Caminho 1992. S. 235ff.

¹⁸⁴Ibid. S. 235.

älteren) ProtagonistInnen des Filmes eines Missstandes bewusst werden muss: Das in der Explosionssequenz implizierte Ereignis hat keine Folgen gehabt, die karge und starre Felslandschaft, die Gesellschaft wartet nach wie vor auf Erlösung.

3.4.4. Auflösung der »Erzählung«, Einbezug des Publikums

[Eu] fiz o *Abelha na Chuva* como se tivesse dois filmes lá dentro. Um está na banda sonora e outro, está na imagem. Portanto, era a destruição da narrativa clássica.¹⁸⁵

Gemäß Fernando Lopes hat die Ordnung bzw. »Erzählung« seines Filmes weder linear-evolutiv noch vollständig zu sein: Nicht nur entlarvt die déjà-vu-mäßige Wiederholung mancher Sequenzen (etwa die Establishing Shots zu Beginn des Filmes, das Beinahe-Geständnis in Corgos, ein Streit zwischen Maria dos Prazeres und Álvaro) aber auch einzelner Einstellungen (Álvaros fast zweiminütiges nervöses Auf- und Abgehen vor der Entscheidung, Jacinto zu »zerstören«, scheint aus höchstens zwei oder drei relativ kurzen Shots zusammengeschnitten worden zu sein¹⁸⁶) das lineare Konstrukt des konventionellen Kinos, sondern es wird auch jeglicher Anspruch auf eine lückenlose Deutung der Geschehnisse aufgegeben – eben durch die Auslassung vermeintlich wichtiger Dialoge und Bilder.

Abelha-Roman wie *Abelha*-Film versuchen beide auf ihre Art und entsprechend ihrer Entstehungszeit, der Komplexität der Welt Rechnung zu tragen: Carlos de Oliveiras Werk von 1953, indem es einen Blick in das Innere seiner Figuren wagt, der Film, indem er von vornherein die latente Unangemessenheit des Mediums Films (bzw. jeglicher Medien) anerkennt und auf die einzige Ressource zurückgreift, die diesen »Mangel« kompensieren kann: das Publikum.

Der, oder besser: *ein* »Sinn« des *Abelha*-Filmes ergibt sich im Gegensatz zum Roman nicht aus im Werk bereits enthaltenen verbalisierten Reflexionen und Erklärungen, sondern aus dem *inter-* und *intratextuellen* Wissen (letzteres also Wissen um im selben Werk Wahrgenommenes), Assoziationen (eigentlich nichts anderes als die Verknüpfung des Wahrgenommenen mit einem lediglich unspezifischeren, emotionalen oder kulturellen Intertext), mit dem der/die Rezipient/Rezipientin die visuellen und

¹⁸⁵SALES, Michelle: *O free cinema, e o cinema novo português, entrevista a Fernando Lopes*. S. 145.

¹⁸⁶*Uma Abelha na Cuva* (1971). 0:35:18–0:37:04.

akustischen (und hier vor allem die verbal-akustischen) »Lücken« füllt, die Fernando Lopes' Film aufweist. Eine »Ordnung« entsteht in *Uma Abelha na Chuva* (1971) erst allmählich, und sie entsteht *individuell*:

Die/der Rezipientin, Rezipient muss (re-)konstruieren, wird von Anfang an dazu animiert, sich mit der Adaption, ihren Themen, ihren ProtagonistInnen auseinanderzusetzen, sich zu identifizieren, und zwar auf eine Weise, die nicht durch eine Erzählerstimme provoziert wird, sondern sich »automatisch«, kaum kanalisiert, »ao de cima por si mesmo« entwickelt:

[...]
transforma-se o espectáculo
por fim
no próprio espectador
[...]¹⁸⁷

¹⁸⁷ OLIVEIRA, Carlos de: *Cinema*. Aus: Idem: *Sobre o Lado Esquerdo* (1968). In: Idem: *Obras de Carlos de Oliveira*. Lisboa: Caminho 1992. S. 221.

4. O Delfim (1968/2001)

4.1. Inhalt: O Delfim (2001¹⁸⁸)

Sei, todos nós sabemos, como pesa o tempo vencido sobre quem se aventura a recompô-lo. É um eco a sublinhar as palavras, uma ironia que nos contempla de longe, um aviso.¹⁸⁹

Rahmenhandlung I

Portugal Ende der 1960er Jahre: Zu Beginn von O Delfim steht die Ankunft des Protagonisten der Rahmenhandlung in der kleinen Gemeinde Gafeira. Der sonst namenlose, im Abspann als Caçador (Jäger) bezeichnete, vom Dorfpfarrer auch als Doutor angesprochene Mann aus der Stadt will, wie bereits im Vorjahr, einige Tage auf dem Land verbringen und dabei an einer Jagd in der Lagune am Rande des Dorfes teilnehmen. Kaum angekommen, erfährt er von zwei Todesfällen, die einige Monate zuvor stattgefunden haben: Die Frau und der Leibdiener des ortsansässigen Landadeligen Tomás Manuel da Palma Bravo sind unter mysteriösen Umständen ums Leben gekommen, Palma Bravo selbst hat das Dorf verlassen. Obwohl der Cauteleiro, Losverkäufer und Verbreiter von wahren und unwahren Neuigkeiten, von Mord spricht, haben die Ermittlungen der Polizei sowie die Autopsien ergeben, dass trotz vieler Unklarheiten kein Verbrechen vorliegt. Durch die vorgebrachten Zweifel und die persönliche Freundschaft mit Palma Bravo in den Bann der Ereignisse gezogen, beginnt der »Jäger« dennoch, erneut die tatsächliche Natur und die Chronologie derselben zu rekonstruieren, mithilfe der eigenen Aufzeichnungen, Erinnerungen sowie im Gespräch mit den Dorfbewohnern die Tragödie des Hauses Palma Bravo zu erschließen:

Haupthandlung: Die Tragödie der Palma Bravos

Einige Monate zuvor: Tomás Manuel da Palma Bravo, auch Delfim (Dauphin), Infante (Infant) und Engenheiro (Ingenieur) genannt, ist der Stammhalter der Palma Bravos, jener Adelsfamilie, die seit jeher an der Spitze der hierarchischen Gesellschaftsordnung

¹⁸⁸ Aus ökonomischen Gründen soll hier, wie auch bereits bei *Uma Abelha na Chuva*, lediglich die Handlung des *Delfim*-Filmes von Fernando Lopes wiedergegeben werden.

Vgl. *O Delfim*. Portugal, Frankreich 2001. Regie: Fernando Lopes, unter Mitwirkung von Isabel Ruth. Adaptionsvorlage: José Cardoso Pires: *O Delfim*. Drehbuch: Vasco Pulido Valente, unter Mitwirkung von Maria João Seixas, Fernando Lopes. Künstlerische Leitung: Maria José Branco. Bild: Eduardo Serra. Schnitt: Jacques Witta. Ton: Philippe Morel, Gérard Rousseau. DarstellerInnen: Rogério Samora (Palma Bravo), Alexandra Lencastre (Maria das Mercês), Rui Morisson (Caçador), Milton Lopes (Domingos), Isabel Ruth (Aninhas), Miguel Guilherme (Padre Novo), Rita Loureiro (Mulher Jovem), José Pinto (Cauteleiro), Márcia Breia (Dona da Pensão), Alexandre de Sousa (Regedor), Laura Soveral (Camponesa), Fernando Jorge (Batedor), Sofia Bénard (Criada da Pensão), Joaquim Leitão (Ex-combatente), Paula Guedes (Virgínia), Filipa Gordo (Lurdes), Fernando Heitor (Barman). Produktion: Madragoa Filmes, Gémini Films, RTP – Radiotelevisão Portuguesa, unter Mitwirkung von: Instituto do Cinema, Audiovisual e Multimédia (ICAM), Instituto Camões. Premiere: 19.4.2002. Dauer: 81 Minuten. Format: 35 mm. Farbe.

¹⁸⁹ PIRES, José Cardoso: *O Delfim*. Lissabon: Dom Quixote 2008. S. 215.

des Dorfes Gafeira dessen Geschicke maßgeblich mitbestimmt. Tomás ist der elfte und letzte seines Namens und seiner Art. Die Ehe mit seiner Frau Maria das Mercês ist kinderlos geblieben: Obwohl Maria sich dafür die Schuld gibt, ist nicht auszuschließen, dass Tomás selbst unfruchtbar ist; das durchaus vorhandene sexuelle Interesse der beiden wird kaum gemeinsam befriedigt, während Maria alleine masturbiert, lebt Tomás sich hauptsächlich anderwärtig, mit Prostituierten aus. Dieser »Zeitvertreib« Palma Bravos ist als Teil seiner großen Obsession zu betrachten: die Ausübung von Macht gemäß dem Vorbild seiner Vorfahren und deren machistisch-patriarchalischen Wertekanon.

Tomás leidet allerdings unter den limitierenden Umständen seiner Zeit, der 1960er Jahre: Während sich das Dorf Gafeira bereits zu einem großen Teil seinem Zugriff entzieht (der »Dauphin«, lediglich Thronanwärter, hat kein politisches Amt inne), kompensiert er diesen Mangel mittels einer nur mäßig erfolgreichen öffentlichen Inszenierung seiner Person, vor allem aber durch die Ausübung seiner Rechte als Besitzer der Lagune, die neben dem Dorf die zweite Hälfte des in Roman und Film etablierten, funktional größtenteils in sich geschlossenen sozio-geographischen Raums ausmacht: Durch Wächter und Wachhunde verwehrt Palma Bravo der gemeinen Bevölkerung den Zugang zu diesem vor allem für Fischerei und Jagd relevanten Ort, schafft jene Exklusivität, die so sehr seinem Wesen entspricht:

*Palma Bravo: Adoro exclusividades. Adoro. Positivamente.*¹⁹⁰

Zum Machtbereich des Ingenieurs (derjenige seiner drei Spitznamen, der nicht auf eine dynastische Nomenklatur zurückgreift, sondern auf die mehr oder weniger republikanische Moderne verweist, und – wohl nicht grundlos – vor allem von der Dorfbevölkerung verwendet wird) gehört auch der Stammsitz der Palma Bravos, die Casa da Lagoa, mit ihren BewohnerInnen: Neben dem Ehepaar Palma Bravo sind das Aninhas, die Haushälterin, und der einhändige Mulatte Domingos, der neben seinen Funktionen als Leibdiener und Stallbursche auch als Projektionsfläche der Machtphantasien Tomás' herhält: Domingos ist für Tomás ein Projekt der Zähmung und Abrichtung, ähnlich einem Hund.

Während Maria das Mercês, die durch ihre Kinderlosigkeit nicht in der Lage ist, Tomás in seiner Position als würdiges Familienoberhaupt zu bestätigen, in einer sadistischen Kombination aus Beachtung und Desinteresse in einem fegefeuerartigen Zustand der Isolation und Vereinsamung gehalten wird (Einer Freundin vertraut sie an: »Tu não vais acreditar, minha querida, mas eu até sonho com o telefone ou que entra alguém aqui na quinta. Tu acreditas que eu passo dias, dias inteiros sem falar?«¹⁹¹), muss Domingos den Herren auf Schritt und Tritt auf dessen machistischen Ego-Trips (im Jaguar in die Nachtclubs von Lissabon) begleiten und imitieren, als eine Art Visitenkarte die Reputation und Potenz des Herren unterstreichen.

Domingos scheitert in der ihm zugedachten Rolle: Er will und/oder kann nicht mit der Prostituierten Lurdes schlafen, die ihm Tomás zuführt. Dies führt dazu, dass Tomás Zweifel an der Heterosexualität des Dieners kommen, ein Umstand, der gemäß der Logik der Rolle Domingos' als Abbild des Herrn im Falle seines Bekanntwerdens auf ihn zurückfallen und seine Position untergraben muss. Obwohl im Dorf tatsächlich – wenn auch nur ansatzweise – Anspielungen auf eine mögliche bisexuelle Orientierung

¹⁹⁰O Delfim (2001). 0:24:02–0:24:12.

¹⁹¹Ibid. 0:37:52–0:38:08.

des Ingenieurs laut werden, fußen diese allerdings auf Tomás' offensichtlicher Zuneigung zu Domingos und nicht auf dem Verhalten desselben.

Das auch nach außen immer deutlichere Misslingen seiner Kompensationsprojekte, die Tatsache, dass nicht nur sein Umfeld, sondern auch er selbst den eigenen Ansprüchen nicht mehr gerecht werden kann, führen zu einem zunehmenden psychischen Verfall. Palma Bravos, seine Herrschsucht vermischt sich mit Todes- bzw. Begräbnisphantasien, Vorboten des Endes einer Welt:

Der eigentliche Auslöser der faktischen Tragödie ist wiederum Domingos, der im Dorf von einem Kriegsveteranen gedemütigt und beleidigt wird, sich aber nicht zur Wehr setzt. Tomás, der den Angriff aus den oben bereits angeführten Gründen auf sich bezieht, züchtigt daraufhin Domingos, nachdem er ihn in einem ersten Wutanfall fast erschlagen hätte. In der auf den Vorfall folgenden Abwesenheit Tomás' schläft Maria das Mercês mit Domingos, wobei dieser im Ehebett der Herrschaft einen Herzstillstand erleidet (auf sein schwaches Herz wurde bereits vorher, wenn auch ohne Nachdruck und wohl im Scherz durch Tomás hingewiesen).

Maria, so die im Nachspiel der Tragödie erfolgte Rekonstruktion der Ereignisse, lässt den Leichnam des Dieners liegen, flüchtet aus dem Haus und durch die Sumpflandschaft der Lagune Richtung Meer und ertrinkt auf dem Weg dorthin, ob aus freiem Willen oder nicht, bleibt ungeklärt.

Spät in der Nacht kehrt Tomás, der sich in der Gesellschaft der Prostituierten Virginia befunden hat, völlig betrunken heim, begibt sich im Dunkeln ins Bett und schläft ein. Am nächsten Morgen, nach dem ersten Erwachen, tastet Tomás schließlich nach dem Körper auf der anderen Seite des Bettes, beginnt ihn zu streicheln, muss aber mit Entsetzen erkennen, dass die Leiche Domingos' neben ihm liegt. Ein Schrei durchbricht die morgendliche Stille, die bereits (oder noch immer) wache Aninhas, deren Gesichtsausdruck ein tieferes Verständnis der Katastrophe verrät, hält sich die Ohren zu.

Es folgt die Suche nach Maria. Noch am Fundort der Leiche verflucht Tomás sie, verschwindet dann aus Gafeira.

Rahmenhandlung II

Der Film endet mit dem Abschluss der Rahmenhandlung: Die Lagune ist in den Besitz einer örtlichen Genossenschaft übergegangen, deren Präsident (der Bürgermeister des Dorfes) nun für den Verkauf der Jagdlizenzen verantwortlich zeichnet. Am Tag der Rückreise des Jägers findet ein letztes Gespräch zwischen jenem und dem befreundeten Dorfpfarrer statt. Der Geistliche, der unter Gewissensbissen leidet, war er als Beichtvater Maria das Mercês' und Domingos' doch der Einzige, der die Katastrophe möglicherweise abwenden hätte können, zeigt sich beunruhigt: Der betrunkene Tomás ist bei der Tankstelle unweit des Dorfes gesehen worden. Der Jäger beschwichtigt den Freund jedoch: Er kenne Tomás, dieser werde nicht zurückkehren.

4.2. José Cardoso Pires' komplexer Roman

Wie der *Abelha*-Film stellt auch *O Delfim* (dessen Drehbuch aus der Feder des Schriftstellers und Journalisten Vasco Pulido Valente stammt) ein relativ eigenständiges, an das Medium und die eigene Handschrift des Regisseurs, sowie an die Perspektive der Entstehungszeit angepasstes Werk dar. Medium, Entstehungszeit, Handschrift, über die literarische Vorlage hinausgehende intertextuelle Bezüge – entlang dieser Aspekte soll in den folgenden Abschnitten *O Delfim* von 2001 im kontrastierenden Vergleich zur literarischen Vorlage von José Cardoso Pires aus 1968 beleuchtet werden:

4.2.1. Erzähler und Erzählstruktur

[...] e eu fui sempre também sonhando com a hipótese de fazer um dia um filme a partir duma obra dele, que é *muito* atractiva para os cineastas, quase todos os livros dele mereciam ser passados a cinema, exactamente pelas características que eu acho que ele tem como escritor, mas que são pela sua aparente simplicidade – quando se começa a trabalhar sobre elas, essas obras – são *extremamente* difíceis de se fazer em cinema ao nível com que eles trabalham em literatura.¹⁹²

Erzählerische Grundlage José Cardoso Pires' *Delfim*-Romans ist die weit über den Status einer Rahmenhandlung hinweggehende Schilderung eines Rekonstruktionsprozesses:

Der – namenlose – auktoriale Erzähler, der explizit Teil der Diegese ist, nähert sich anhand einer mit dem eigenen Wissen abgeglichenen Reihe von Aussagen bzw. Interpretationen aus zweiter Hand nach und nach einem »tatsächlichen« Tathergang, einer »möglichst wahrscheinlichen«, über Restzweifel mehr oder weniger erhabenen Chronologie der im Zentrum der Roman- und Filmhandlung stehenden, oben bereits beschriebenen Tragödie der Palma Bravos an.

Während so die Todesfälle, anfangs als mysteriöses Verbrechen gehandelt, von Paradigmenwechsel zu Paradigmenwechsel (also dem Erweitern der Quellenlage, der

¹⁹²Interview mit Fernando Lopes in *José Cardoso Pires. Livro de Bordo*. Portugal 1998. Regie: Manuel Mozos. Leitung und Interviews: Clara Ferreira Alves. Bild: Ricardo Rezende, João Ribeiro, Miguel Sargento, Paulo Abreu. Schnitt: Vítor Alves. Ton: Armanda Carvalho. Mit: António Lobo Antunes, Antonio Tabucchi, Edite Cardoso Pires, Fernando Lopes, João Lobo Antunes, Júlio Pomar, Nelson Matos, Óscar Lopes. Produktion: Rosa Filmes, RTP – Radiotevisão Portuguesa. Dauer: 52 Minuten. Farbe. 0:11:26.

Beleuchtung der Denkprozesse der investigativen Erzählerfigur, die zu immer neuen und teilweise überraschenden Schlüssen und Umwälzungen führen) in ihrer Faktizität zwar an Eindeutigkeit gewinnen, werden mit dem Fortschreiten der Handlung ihre weit und breit wurzelnden Umstände – der Kontext – immer relevanter: Die Gesellschaft Gafeiras, ihre Geschichte und Konventionen, deren Wandel im 20. Jahrhundert, in weiterer Folge dann der individuelle Umgang mit diesem Wandel, seine Auswirkungen in der Psyche der Protagonisten. Aus einem – wenn man so will: aus anthropologischer Sicht – quasi-universellen und deswegen simplen mutmaßlichen »Verbrechen aus Eifersucht« wird so die logische Konsequenz eines spezifischen aber komplexen, stark sozial bedingten Prozesses. Ist diese Erkenntnis einmal gewonnen – der auktoriale Erzähler hat sich wie durch die Schichten einer (im Endeffekt kernlosen) Zwiebel zu ihr vorgearbeitet –, stellt sich Ernüchterung ein: Jedes Individuum in einer Gesellschaft ist Täter und Opfer, Schuld eine Frage der Definition und der Machtverhältnisse, Verbrechen eine vage Kategorie, die Wahrheit nur ein annäherungsweise erfahrbares Ideal.

Der »Kriminalroman«, der auf den ersten Seiten von *O Delfim* impliziert wird, hat sich aufgelöst, statt einer Rückkehr zur alten Ordnung, durch die Lösung des Rätsels und die Bestrafung des Schuldigen, hat im Zuge der Vorgänge (die, wie sich zeigt, keinen kriminellen Akt per se darstellen) ein sozio-politischer Paradigmenwechsel (eine Revolution) stattgefunden, dessen kathartische Wirkung aber auch fraglich ist: Der Erzählerfigur – hier können sicherlich Parallelen mit der Figur des Dr. Neto aus *Uma Abelha na Chuva* gezogen werden – sowie auch den Lesern bleibt der bitterer Beigeschmack des Wissens, dass weder die gesellschaftliche noch die erkenntnispezifische Evolution des so komplexen Menschen objektiv, linear oder endlich sein kann.

Obwohl *O Delfim* (1968) auch als verschlüsselte Allegorie Portugals im 20. Jahrhundert gelesen werden kann, scheinen doch seine hier kurz dargelegten psychologischen, soziologischen, historischen und ontologischen Betrachtungen und Schlussfolgerungen den Kern des eigentlichen und – vor allem im Vergleich zur damals zeitgenössischen bzw. etwas früher anzusiedelnden Prosa des Neorealismus – neuen, neuartigen Themas

bzw. Ziels des Romans zu bilden: die nicht notwendigerweise wertende Relativierung von Idealen und menschlichem Verhalten und Handeln. *O Delfim* von José Cardoso Pires überschreitet, »überwindet« damit literarhistorische Grenzen: Vom (fortgeschrittenen) Neorealismus zur postmodernen Literatur.

4.2.2. Das Problem der Adaption

Caçador: Cá estou. Precisamente no mesmo quarto onde faz hoje um ano que me instalei na minha primeira visita à aldeia. E onde, com divertimento e curiosidade, fui anotando as minhas conversas com o Tomás Manuel da Palma Bravo, o engenheiro. A janela de guilhotina, o café, o largo, a estrada de asfalto, um horizonte de pinhais iluminado por uma coroa de nuvens. A lagoa.¹⁹³

Vielleicht der wichtigste Schlüssel zu der oben angedeuteten »Überwindung« des Neorealismus ist die Figur des auktorialen Erzählers, der sich im Roman an die mühselige und psychisch anspruchsvolle Aufgabe des Ordnen und der Bewertung der von allen Seiten auf ihn einströmenden Mythen, Fakten und Meinungen einlässt, einen hermeneutischen Denk- und Reflektionsprozess anstrengt, der in der erzählten Zeit des Romans nicht viel länger als eine einzige Nacht andauert.

»Der Autor in seinem nächtlichen Zimmer« als dominanter, von teils subtilen Analepsen unterbrochene Erzählstrang, die Schaffung einer Pseudo-Vielstimmigkeit¹⁹⁴ durch die Technik der Collage, die Thematisierung des Problems der Erfahrbarkeit zeugenloser Abläufe, die damit verbunden Spekulation, der Zweifel – sind Kernelemente José Cardoso Pires' *Delfim*, deren Darstellung und Umsetzung wohl – wie auch Fernando Lopes in dem oben zitierten Interview nahelegt – eine der Hauptschwierigkeiten in der Produktion des Filmes dargestellt haben mag.

Tatsächlich »funktioniert«, »arbeitet« die Adaption Fernando Lopes' hier, also auf struktureller Ebene und in Hinblick auf seine Hauptfiguren, anders als der Roman, geht einen Kompromiss mit erzählerischen und filmischen Konventionen ein:

So wird der in der Konstruktion des Romans zentrale Plot mit dem Schriftsteller als Hauptfigur zu einer Art Rahmenhandlung reduziert: Gehört demnach zwar die erste

¹⁹³ *O Delfim* (2001). 0:13:27–0:14:01.

¹⁹⁴ Im Falle des Romans von Cardoso Pires empfiehlt es sich, nicht uneingeschränkt von »Vielstimmigkeit« zu sprechen: Die auktoriale Erzählerfigur ist und bleibt ein – wenn auch kritischer – Filter, Schreiber einer Polygraphie.

Hälfte, die Exposition des Filmes noch der mit dem auktorialen Ich-Erzähler des Romans (dem »Schriftsteller«) identen Figur des »Jägers« (man beachte die Umbenennung: vom *Escritor* im Roman zum *Caçador* im Film), so ist dieser in der zweiten Hälfte nur noch an deren Ende präsent (um den »Kreis«, also die Rahmenhandlung, abzuschließen), während sonst die Situation bzw. die Handlungen der ProtagonistInnen der Tragödie vor, während und nach deren Entfaltung präsentiert werden.

Konkret lässt sich dies an den in den respektiven Szenen präsenten Figuren festmachen: Der »Jäger« ist während der ersten 36 Minuten des Filmes in fast allen Szenen als teilnehmender Beobachter persönlich anwesend, und zwar unabhängig von der ähnlich wie im Roman von Analepsen geprägten Chronologie der Handlung – sei es also nach der Tragödie als Besucher des Dorfes und Gesprächspartner seiner einander widersprechenden aber grundsätzlich informativen Bewohner, oder davor, als Tomás' Freund und Gast. Diese erste halbe Stunde von Lopes' *Delfim* trägt demnach dem Modus des Romans Rechnung: Sie etabliert den »Jäger« als reflektierendes Bindeglied zwischen diegetischer Gegenwart und Vergangenheit, Spekulation und Wahrheit.

Ist diese Beziehung einmal hergestellt, verzichten Vasco Pulido Valente und Fernando Lopes aber auf die Vermittlerfigur: Es beginnt der chronologisch zwischen den beiden Aufenthalten des »Jägers« angesiedelte Hauptteil des Filmes, samt dramatischem Höhepunkt (der Tod Domingos' und Maria das Mercês', dessen Entdeckung durch Tomás). Im Gegensatz zu seiner Entsprechung im Roman wird dieser Abschnitt der Handlung, die Katastrophe, im Film explizit bzw. »aus erster Hand« dargestellt: Das bedeutet einerseits, dass – aus narrativer Sicht – direkt und schlüssig auf die Aktionen Maria das Mercês' und Tomás' fokussiert wird, andererseits, dass dies auch dann geschieht, wenn im Rahmen der dargestellten Situationen keine potenziellen Zeugen anwesend sind, die davon berichten und den eingangs etablierten Modus der Rekonstruktion und somit die narrative Logik des Films bestätigen könnten.

Dieser Bruch mit einer der Hauptprämissen von Film und Roman, die durch die filmische Darstellung vermittelte Sicherheit des Ereignishergangs, hält sich allerdings in Grenzen: Die Flucht Maria das Mercês, ihr mysteriöser Tod werden nicht dargestellt; vielmehr kehrt hier, am Ende des Hauptteils des Filmes, dem Epilog der Tragödie, der

vermittelnde *Caçador* zurück, und zwar als Stimme aus dem *Off*, die von Marias Ende berichtet und es kommentiert.

Caçador: Naquela noite, a Mercês correu pelo mato e mato alto, até à Urdiceira. Quando a encontraram tinha feridas, arranhões, na cara, nos braços, nas mãos, nas pernas, nos joelhos, apertava o coração. Eu não digo isto por ser sentimental. Não quero fazer dela uma Ofélia de trazer por casa. Fugiu descalça e em camisa, às cegas, prendeu-se nos galhos, nas silvas, escorregou no musgo, bateu nos pinheiros, coitada. Dois quilómetros, dois quilómetros e tal até à Urdiceira. A lagoa acabou por apanhá-la. Mas tenho a certeza que ela ia na direcção do mar, do mar... só podia ser isso.¹⁹⁵

Insgesamt viermal interveniert der »Jäger« aus dem *Off*, gibt sich trotz seiner unübersehbaren Degradierung durch das Drehbuch als Erzähler zu erkennen: (1) In der Eingangsszene des Filmes – der Aufnahme eines Fluges über die Lagune –, noch vor dem Vorspann, indem er – als Protagonist eigentlich noch unbekannt, relativ kryptisch die Metaphern des Roman zitierend – die Lagune und das Dorf, die Situation vorstellt¹⁹⁶, (2) vor der ersten größeren Rückblende, während er sich zum zweiten Mal in seinem Pensionszimmer einquartiert und dabei seine »Mission« der Erfassung der Person Tomás', der Geographie und Geschichte der Örtlichkeiten (durch Gespräche, Materialiensammlung, Notizen) kommentiert¹⁹⁷, (3) als Kommentator des Todes Maria das Mercês' (siehe obiges Zitat) und letztendlich (4) am Ende des Filmes, wo er der Erschöpfung sowohl seiner selbst als auch der Angelegenheiten Ausdruck verleiht: »E agora o sono, o sono, o sono. Que a noite caia...«¹⁹⁸

A narrativa, próxima do policial, vai processar-se como na »Detective Story« de W. H. Auden: »A sequência é banal. Tudo corre segundo o plano: A disputa entre o senso comum local e a intuição, esse amador irritante que tem sempre a sorte de chegar ao local antes de nós. Tudo corre segundo o plano, a mentira e a confissão até à excitante perseguição final, o assassinio.«¹⁹⁹

¹⁹⁵Ibid. 1:09:24–1:10:13

¹⁹⁶Vgl. Ibid. 0:00:00–0:00:51.

¹⁹⁷Vgl. Ibid. 0:13:27–0:14:01.

¹⁹⁸Ibid. 1:18:25–1:18:36.

¹⁹⁹LOPES, Fernando: *Nota de Intenções*. <http://www.cinemaportugues.ubi.pt/bd/info/3373> (13.10.2012). Anmerkung: Bei dieser *Nota de Intenções* (»Absichtserklärung«) handelt es sich um ein wohl vor dem Dreh von Fernando Lopes erstelltes Exposé des Filmprojekts, das vermutlich von der Produktionsfirma *Madranga Filmes* als Werbe- bzw. Informationstext in der online mittlerweile nicht mehr auffindbaren Webpräsenz des Filmes verwendet und in mehreren Texten (u.a. auch im Nachruf des 2012 verstorbenen Regisseurs in *Público*, vgl. <http://www.publico.pt/Cultura/morreu-o-cineasta-portugues-fernando-lopes-1544368> – 23.10.2012) zumindest teilweise zitiert wurde. Heute ist die *Nota de Intenções* in voller Länge nur noch auf der oben angeführten, dem portugiesischen Kino gewidmeten Seite zu lesen. Der Text ist insofern hochinteressant, als er neben für Lopes relevanten Aspekten des Filmes auch – im Vergleich mit der Endfassung – die Kompromisse aufzeigt, die der Regisseur während der Produktion von *O Delfim* eingegangen sein muss.

Fernando Lopes' *Delfim*-Film ist, wie bereits festgestellt, als Adaption ein Kompromiss. In der Strukturierung seiner Handlung sowie im Umgang mit seinen Protagonisten wird der zentrale Modus des Romans vor allem in der ersten halben Stunde und allenfalls durch die Erzählstimme *angedeutet* bzw. *zitiert*, ohne dabei aber zum Modus des Filmes zu werden. Dieser bleibt – sofern seine Zitate nicht durch das eingelebte Publikum entschlüsselt werden – auf narrativer Ebene konventionell, linear und eindeutig: »A sequência é banal«. Obwohl Lücken zugelassen werden, mit der Figur der »Amazonen« eine implizit-technische Anspielung auf ein komplexeres Realitätskonzept gemacht wird, kann so der Film auf a-priori-Art erschlossen werden, ohne dass Zweifel an der (für die Diegese geltenden) Authentizität des Gezeigten aufkommen könnten; Handlungsabläufe *sind*, sie *werden* nicht (re-)konstruiert: Faktizität statt Triangulation.

4.3. Die Adaption als Lesart

Sendo, seguramente, um dos maiores romances contemporâneos portugueses »O Delfim« é, para mim, sobretudo um prodigioso pretexto cinematográfico para entender paixões e emoções, misérias e grandezas, de um Portugal agonizante, em plena guerra colonial e com o seu ditador (Salazar) a morrer lentamente, como o país.²⁰⁰

Während Vasco Pulido Valente und Fernando Lopes weitgehend – und augenscheinlich bewusst²⁰¹ – auf die erkenntnistheoretischen Einsichten von José Cardoso Pires' *Delfim* verzichten, wird ein anderer bzw. *der* andere Aspekt des Werkes geradezu

²⁰⁰LOPES, Fernando: *Nota de Intenções*.

²⁰¹Wie eventuell mit unterschiedlichen Interpretationen ein und desselben mysteriösen (kriminellen) Aktes filmisch umgegangen werden kann, zeigt – als ein mögliches Beispiel – etwa die genretypische Agatha-Christie-Verfilmung *Death on the Nile* (1978) von John Guillermin. Gerade das Medium des Filmes eignet sich dazu, das »Mögliche« oder auch »Vergangene« in kurzen Einstellungen bzw. Szenen relativ ökonomisch dem Hauptstrang (also dem »Eigentlichen«, »Realen«, »Gegenwärtigen«) gegenüberzustellen und es – besonders relevant im Bezug auf *O Delfim* – mit diesem zu verquicken. Diese Art szenisch umgesetzter Spekulation bzw. Assoziation hat in die Darstellung des zentralen Rekonstruktionsprozesses des *Delfim*-Filmes nicht Einzug gehalten, umso erstaunlicher mag es scheinen, dass sie andernorts dennoch kurz und einmalig zur Anwendung gelangt: Als Tomás in einem der Gespräche mit dem *Caçador* von seinem Onkel Gaspar spricht, dessen Tochter durchgebrannt war und der daraufhin alles, was ihn an sie erinnerte, vernichtete, bevor er auch seinen eigenen Hund und sein Pferd erschoss, um sich von allem, was ihm je lieb gewesen war, befreit zu wissen. Während Tomás erzählt, nähert er sich der statischen Kamera, bis nur noch sein Rumpf erkennbar ist – er quasi zu seinem Verwandten wird – und imitiert mit Händen und Stimme die Schüsse, während zwei kurze Einstellungen in Nahaufnahme in Nahaufnahme den Kopf eines zu Boden fallenden Pferdes zeigen – vgl. *O Delfim* (2001); für die gesamte Erzählung Tomás': 0:30:36–0:33:37; für die Einstellungen mit dem fallenden Pferd: 0:32:57–0:33:00.

hervorgehoben: Seine – anderwärtig ausreichend diskutierte²⁰² und deswegen hier nicht besonders vertiefend beschriebene – Rolle als zwar durchgehend verschlüsselte aber dennoch relativ einfach zugängliche Analyse und Kritik, als »Sittenbild« der letzten Jahre des Estado Novo.

Der Ort Gafeira und die Lagune als Portugal *en miniature*, Tomás, wie António de Oliveira Salazar ein attraktiv-dämonischer, unangepasster Repräsentant der alten Ordnung, der auf obsessive Weise um den Machterhalt kämpft, diese Analogien scheinen so attraktiv zu sein, dass das Drehbuch sie sogar verstärkt; wie etwa in einem Detail der Credits deutlich wird, das eine der Schlüsselszenen des Filmes mit zusätzlicher Bedeutung auflädt: die Beleidigung Domingos' auf dem Dorfplatz, die zu dessen Züchtigung durch Tomás führen wird.

4.3.1. Historiographische Aktualisierung

Während der Aggressor im Roman als Emigrant beschrieben wird, der in den 1960er Jahren stark nach Hautfarbe diskriminierenden USA lebt und wohl auf Heimaturlaub ist²⁰³, bildet der Film den Provokateur als Krüppel ab, der in den Credits zudem als »ex-combatente«, Kriegsveteran (des Kolonialkriegs) ausgewiesen wird.

Dies ist als Divergenz signifikant: Spielt der Roman mittels der Figur des Migranten – aber auch sonst über die ameisenhaften *camponeses-operários*²⁰⁴ – relativ subtil auf die für einen sich mitten im Prozess der Modernisierung befindlichen Staat typischen sozio-ökonomischen Probleme bzw. Konflikte an (also eine Situation, die nicht unbedingt mit dem *Estado Novo* in Zusammenhang zu bringen ist, war sie ja auch anderwärts – wie etwa in Italien – zu beobachten), verlegt sich der Film verstärkt auf die Darstellung eines sehr spezifischen politischen Aspekts der schwächelnden Diktatur: Ihre blinde und aussichtslose Kriegstreiberei, die sowohl in der eigenen Bevölkerung Traumata hinterlässt, als auch die (Ex-)Kolonien – die im durch die Assimilierung »gezähmten« aber auch verkrüppelten, gemäß dem Roman aus Mindelo stammenden²⁰⁵, Mulatten Domingos verankerten Analogien liegen auf der Hand – nachhaltig schädigt. Während

²⁰²Vgl. hierzu beispielsweise BRIESEMEISTER, Dietrich: *Zur Technik der historischen Verschlüsselung in dem Roman O Delfim (1968)*. In: HESS, Rainer (Hrsg.): *Portugiesische Romane der Gegenwart. Interpretationen*. Frankfurt am Main: Vervuert 1992.

²⁰³Vgl. PIRES, José Cardoso: *O Delfim*. S. 169 und 201.

²⁰⁴Vgl. Ibid. S. 69

²⁰⁵Vgl. Ibid. S. 63.

das *Império* zwar über Domingos bzw. über die mögliche Bedeutung der Lagune als – zum Binnenmeer gewordenen – *mar português* im Roman (wie im Film) allgegenwärtig ist, bleibt der immerhin seit 1961 wütende Kolonialkrieg als bewaffneter Konflikt ursprünglich bei Cardoso Pires unerwähnt – trotz der Tatsache, dass *O Delfim* (1968) auf das Zeitgeschehen Rücksicht nimmt, aktuelle Nachrichten (etwa zum Wettlauf ins All) durchaus in die Betrachtungen des auktorialen Erzählers einfließen. Fernando Lopes wiederum übernimmt diese Technik der Collage, bezieht nichtfiktionale mediale Texte in die Diegese seines Filmes ein, und zwar just, um abermals den Krieg in Übersee im Film zu verankern: Er lässt während einer fast identisch im Roman geschilderten Szene²⁰⁶, in der Tomás anlässlich eines Drinks in der *Casa da Lagoa* seine Ansprüche auf die Herrschaft über die Lagune darlegt, auf dem Fernsehbildschirm im Hintergrund Filmmaterial laufen: Paradierende Soldaten, die – hier die Hinzufügung – von ihren Müttern in den Krieg verabschiedet werden, während im Hintergrund ein Schiff zu sehen ist.²⁰⁷

Die beiden hier geschilderten Details sind in der Peripherie des Filmes angesiedelt, also in den Credits bzw. im Szenenhintergrund, lediglich an einer Stelle ist der Kolonialkrieg – allerdings auch nur relativ subtil durch Erwähnung der aufgrund der Zuspitzung des Konfliktes immer bedeutenderen Truppenbewegungen (»O mesmo digo eu, julguei que já estivesses em África.«; »*Aquilo* para vocês está uma ruina, não é?«) – im Dialog präsent, und zwar in einem Gespräch zwischen Tomás Manuel und der Prostituierten Virgínia:

Virgínia: Olá infante, então por aqui?

Palma Bravo: O mesmo digo eu, julguei que já estivesses em África.

Virgínia: Grávida, casada com um alferes.

Palma Bravo: Com um capitão, Virgínia, pelo menos com um capitão.

Virgínia: Eu? Nem com um general!

Palma Bravo: Nisso concordo, positivamente. *Aquilo* para vocês está uma ruina, não é? É a colonização à portuguesa. Arranja-me mais um, Martins.²⁰⁸

Lopes' Film geht mittels kleiner Modifikationen als eine Art aktualisierende Adaption auf jene historische Aspekte der Epoche des damaligen Gegenwartsromans *O Delfim* ein, die in diesem nicht explizit angesprochen wurden – sei es nun wegen der zur Zeit

²⁰⁶Vgl. Ibid. S. 61.

²⁰⁷Vgl. *O Delfim* (2001). 0:22:08–0:23:15.

²⁰⁸Ibid. 0:46:23–0:46:55.

der Publikation allgegenwärtigen Zensur, oder weil Cardoso Pires den Kolonialkrieg entweder (noch) nicht in seiner heute allgemein geläufigen historischen Dimension wahrnahm, oder aber weil er möglicherweise für seine geographisch sehr eng gefasste, »kontinentale«, viel weiter in der Geschichte des Landes wurzelnden Vision Portugals – in der Afrika allenfalls als Rückzugsort für den entehrten *Dauphin* in Betracht gezogen wird²⁰⁹ – nicht von Relevanz war.

4.3.2. Soziologische Vertiefung – »Soziale Komplexe«

Während also mit dem Krieg im Film eigentlich ein zusätzlicher Aspekt der Epoche behandelt wird, erfährt ein anderes Thema eine nicht unbedeutende Erweiterung: Die problematische Rolle des (Groß-)Bürgertums in der Gesellschaft des Estado Novo bzw. Portugals vor dem 25. April 1974. Während der Pfarrer und der Jäger – letztendlich auch der Bourgeoisie angehörend – als Vertreter des Klerus bzw. einer Art von Intelligenzija durch den Film allenfalls als »treue aber limitierte« Versionen ihrer Vorbilder im Roman übernommen wurden, bereichert das Drehbuch die Figuren des *Regedor* (also des Bürgermeisters) aber auch Maria das Mercês' um einige relevante Informationen, die deren Verhältnis zur alten, von Tomás repräsentierten Elite unterstreichen.

Regedor: Não é isso. Tem sorte de ser convidado. Eu nunca fui convidado. E também gosto de caçar. Tanto como o senhor, aposto. Caço desde miúdo. Eu sou a autoridade desta terra. Sou o Presidente da Junta, o chefe dos correios e também mando na guarda... na florestal, entenda-se. Fora que sou o representante da Companhia de Seguros, da Império, e do Grémio da Lavoura, e tenho uma filha em Lisboa, na Faculdade. Mas a mim o senhor engenheiro não convida para nada. Para o senhor engenheiro eu não existo.²¹⁰

Der *Regedor* verleiht in dem sich sehr auf relativ »dichte« Dialoge stützenden Film seinen Minderwertigkeitsgefühlen emotional und vor allem explizit Ausdruck, seine Frustration wurzelt außerdem, wie ersichtlich wird, nicht nur in der Geringschätzung seiner zahlreichen Ämter durch Tomás, sondern auch in der Tatsache, dass der gesellschaftliche Aufstieg – die Teilnahme an der Jagd gilt als Bestätigung desselben – selbst durch die Nachahmung der Eliten (die Tochter wird zum Studieren in die Hauptstadt geschickt) nicht möglich ist. Entsprechend der deutlichen Darstellung der

²⁰⁹Vgl. etwa PIRES, José Cardoso: *O Delfim*. S. 40.

²¹⁰*O Delfim* (2001). 0:04:44–0:05:17.

Ambitionen des *Regedors* fällt auch die mit dem Verschwinden Tomás' einhergehende »Machtübernahme« explizit aus; der Losverkäufer stellt gleich zu Beginn des Filmes fest, dass die Rechte über die Lagune durch die Gründung der Genossenschaft nicht etwa in die Hände eines aus mehreren Personen bestehenden – etwaigen marxistischen Idealen entsprechenden – Konsortiums übergegangen ist, sondern in jene des *Regedors*, selbst nun ein »kleiner *Infante*«:

Cauteleiro: [...] Acabou-se tudo. Comeram-se uns aos outros, tiveram o que mereciam. Agora quem quiser caçar na lagoa, já não precisa da autorização do infante para nada.

Caçador: Eu sei. Recebi uma carta do Rego. Eles agora têm uma cooperative que arrenda a lagoa, não é?

Cauteleiro: Têm não. O Rego é que tem. É um infante em pequenino. ²¹¹

—
Agora é dele que depende a licença de caça, não de Tomás Manuel. ²¹²

Das subtile Unbehagen, das der Roman durch die Andeutung einer im Keim stecken gebliebenen Revolution provoziert, deren Führer sich – ohne die versprochene Demokratisierung voranzutreiben – zu den neuen Herren aufgeworfen haben, wird im genauen Laut des Filmdialogs zur Gewissheit: Der *Regedor* hat nicht etwa als Stellvertreter der Dorfbevölkerung die Funktion Tomás' übernommen, sondern ist ausdrücklich zu einer neuen, wenn auch »abgeschwächten« Version des *Infante* geworden.

Ein Unterschied besteht freilich zwischen ihm und Tomás: Der *Regedor* strebt nicht mehr nach sozialer und räumlicher Exklusivität, bei ihm steht neben der Häufung von Ämtern der wirtschaftliche Profit im Vordergrund, sei es durch Jagdtourismus oder die Belieferung der Hauptstadt mit Wild. Deutlich wird durch diesen Unterschied die eigentliche Veränderung, und zwar in beiden Versionen von *O Delfim*: Die Tatsache, dass neben der eine Art *Ancien Régime* vertretenden traditionellen sozialen Elite (der des adeligen Großgrundbesitzertums) auch deren autokratisch-charismatisches Selbstverständnis bzw. Herrschaftskonzept ersetzt wird bzw. verschwindet ²¹³. Dies geschieht nicht ohne Wehmut und Pessimismus; auch wenn das alte System (das nicht uneingeschränkt mit dem *Estado Novo* gleichgesetzt werden sollte, sondern, wenn man so will, ein allgemeineres »altes Portugal« repräsentiert) letztendlich als grausam und

²¹¹ *O Delfim* (2001). 0:11:12–0:11:37.

²¹² PIRES, José Cardoso: *O Delfim*. S. 68.

²¹³ Vgl. hierzu etwa Max Webers Konzept der charismatischen Herrschaft in: WEBER, Max: *Wirtschaft und Gesellschaft*. Tübingen: Mohr 1922.

unhaltbar präsentiert wird, erfährt es in der Figur Tomás' doch eine gewisse Glorifizierung: Diesem gelingt es als typischer faszinierend-dämonischer *Byronic Hero* seine Welt noch kurz vor dem Untergang zu bewahren und (zumindest ansatzweise) Sympathie oder Verständnis zu erwecken.

Neben dem keineswegs zentralen *Regedor* wird aber vor allem Maria das Mercês stark durch Palma Bravos Status verunsichert. Jenseits der emotional-sexuellen Dimension von Tomás' Macht über die Ehefrau unterstreicht der Film durch Hinzufügungen im Dialog auch deren sozialen Aspekt; Maria das Mercês, im Roman ohne spezifische Schichtzugehörigkeit, aber implizit als aus gutem, im urbanen Raum beheimateten Hause kommend dargestellt (Schulzeit im Konvent, Reitstunden in »Cascais e no campo do Jockey Clube«²¹⁴), äußert sich im Film dazu selbst, und zwar in zwei der wenigen darin gezeigten Akte der mehr oder weniger offenen, an Außenstehende gerichteten Artikulation ihrer Gefühle. So beklagt sie sich in einem Telefonat mit einer ehemaligen Schulkameradin:

Maria das Mercês: [...] Às vezes até me esqueço do som da minha voz e ponho-me para aí a gritar: Maria das Mercês Pereira Palma Bravo, Maria das Mercês da Cunha Pereira Basto, famílias muito conhecidas em Santarém e São Martinho do Porto. [...] ²¹⁵

Indem es Maria ihren Mädchennamen rezitieren, seine relative Bekanntheit in Santarém und São Martinho do Porto hervorheben lässt, verweist Pulido Valentines Drehbuch implizit auf eine – im Gegensatz zum Roman – (provinz-)städtisch-bourgeoise Herkunft Marias, einen sozialen Status, dessen sie sich zwar nicht schämt (vielmehr bringt Maria das Mercês hier ein gewisses bürgerliches Selbstbewusstsein zum Ausdruck), der aber unter jenem Tomás' liegt. Dieser Umstand erfordert letztendlich Kompensation: Maria muss und möchte Tomás' würdig sein, als Ehefrau und als Maria das Mercês Pereira Palma Bravo, *Senhora da Lagoa*; – was ihr nicht gelingt. Ein Faktor ihres Scheiterns ist, wie bereits erwähnt, die Tatsache, dass sie nach Jahren der Ehe kinderlos bleibt. Diese Unzulänglichkeit wird in einer Beichtszene deutlich²¹⁶:

²¹⁴PIRES, José Cardoso: *O Delfim*. S. 153.

²¹⁵*O Delfim* (2001). 0:38:08–0:38:28.

²¹⁶Man beachte, wie der Film mittels dieser beiden Kommunikationsakte Marias Situation umreißt: Diese sind trotz aller Offenheit ausschließlich an Personen gerichtet, die ihr nicht helfen können, ihre verbale Selbstpreisgabe, ja sogar Auflehnung »versiegt« in der Telefonleitung (an deren anderen Ende

Maria das Mercês: Estes nomes, senhor padre. Nomes de filhos que sucederam a seus pais. Benções dos Palma Bravo. E eu seca, seca como as coisas secas. Sem dar um herdeiro ao Tomás.²¹⁷

Da die Fortsetzung der Linie der Palma Bravos als am nächsten liegender Akt der Erfüllung ihrer Rolle unmöglich ist, verlegt sich Maria das Mercês auf den symbolischen Erhalt der Position Tomás': Sie organisiert eine *Consoada*, eine Weihnachtsfeier, zu der in Anlehnung an die Tradition unter Tomás' Vater die Armen und Alten des Dorfes geladen werden. Das Fest gerät zur Farce: Die Organisation erweist sich ob des mangelnden Interesses als schwierig, die geladenen Gästen verlassen frühzeitig die *Casa da Lagoa*, der Abend endet im Alkoholrausch und im Zusammenbruch Domingos, der von Tomás beständig Getränke eingeflößt bekommen hat.

Nun findet diese *Consoada* im Roman 1959 – Maria das Mercês und Tomás sind frisch verheiratet – statt, 7 Jahre vor dem zweiten – übrigens mit 31.10.–1.11.1966 genau datierten – Besuch des auktorialen Erzählers, der diese Art von Ereignissen aus Erzählungen rekonstruiert und kommentiert. Wohl um die sich ohnehin bereits aus 3 Phasen – erster Besuch des *Caçadors*, Zwischenzeit samt Tragödie, zweiter Besuch – zusammensetzende Chronologie des Filmes nicht noch komplexer zu gestalten, siedeln Pulido Valente und Lopes das Weihnachtsfest in besagter Zwischenzeit an.

Dies hat Konsequenzen: Maria das Mercês hat in dieser Konstellation, also nach Jahren der kinderlosen Ehe bereits erkannt, dass sie ihren Mann nur auf symbolischem Wege befriedigen kann, der Eklat gegen Ende der Szenenfolge ist kein Fall der vorübergehenden Entfremdung zweier Frischverliebten (wie im Roman: »Estavam no começo, sofriam um pelo outro.«²¹⁸), sondern Symptom des sich endgültig vollziehenden Bruchs – verdeutlicht noch durch eine der Feier hinzugefügten Szene, in der Maria sich wegen der *Consoada* entschuldigt und vergeblich versucht, sich Tomás anzunähern, dieser sie aber nach kurzem Nachgeben und steifen Liebkosungen abweist.²¹⁹

sich die oberflächliche urbane Welt Lissabons befindet) bzw. dem Ohr des kritischen aber letztlich – auch im Falle Domingos' – nicht intervenierenden Priesters.

²¹⁷Ibid. 0:24:28–0:24:52.

²¹⁸PIRES, José Cardoso: *O Delfim*. S. 135.

²¹⁹Vgl. *O Delfim* (2001). 0:55:42–0:57:19.

Maria und Domingos können Tomás nicht bestätigen, die Dorfbevölkerung hat ihm den Rücken zugewandt, und zwar zugunsten des *Regedors*, nicht nur allgemein-implizit sondern auch konkret-explizit, in der der Dankes- bzw. Abschiedsrede einer geladenen Dorfbewohnerin – Laura Soveral, die Darstellerin der Maria das Prazeres in Lopes' *Uma Abelha na Chuva* (1971)! – anlässlich der *Consoada*:

Camponesa: [...] Por essa grande benção agradecemos a Deus e damos graças ao senhor Dom Tomás e à sua dona Maria das Mercês, que tão generosamente nos mandou convidar, nos mandou chamar²²⁰ para nos virmos sentar a esta farta mesa da ceia da consoada. A nossa gratidão será eterna, como eterna é a vida que o Senhor concede àqueles que na terra só fazem bem. Mas dizem os antigos que tudo tem o seu tempo e eis que chegou a hora de nos despedirmos. Temos que nos preparar para amanhã, é que amanhã é dia de outra festa. É a excursão do senhor regedor.²²¹

Mittels der *Consoada* verknüpft der Film – wieder als deutliche Synthese der im Roman lediglich angedeuteten, gestreuten Informationen – in einer Art Diorama der gesellschaftlichen Krise die sozialen Ängste der Protagonisten: Marias loyaler aber gescheiterter Versuch, Palma Bravo zu stützen und seine Anerkennung zu gewinnen, dessen eigener, aussichtsloser Kampf gegen den Wandel und dessen über die Loyalitätsbekundung der Geladenen präsenten Vertreter, den seinerseits von Komplexen geprägten *Regedor*.

Mit der Szene der *Consoada* wird die soziologisch-historiographische Darstellung der Situation in Gafeira, die psychologische Herleitung des ausweglosen Dilemmas des Dauphins und seines Gefolges abgeschlossen; in der Chronologie des Filmes folgt mit Domingos' Demütigung der Beginn der Katastrophe, des Endes.

Es kann hier festgestellt werden, dass Fernando Lopes' *Delfim*-Film als Adaption von Cardoso Pires' *Delfim*-Roman auf verbaler Ebene einerseits auf die die stark von sozialen Faktoren bzw. Zwängen geprägte Psychologie seiner ProtagonistI Wert legt (man denke an die hinzugefügte Information bezüglich Marias Herkunft), andererseits aber vor allem auf dessen allegorische – bzw. 2001 noch einmal verstärkt

²²⁰Man beachte hier die Korrektur – »mandou convidar« vs. »mandou chamar« (»ließ einladen« vs. »ließ holen«) – in diesem durchaus elaborierten Diskurs der alten Bäuerin. Das einfache Volk ist sich bei Vasco Pulido Valente der Rolle, die ihm bei der *Consoada* zukommt bewusst: Man ist nicht Gast sondern Statist, ganz im Gegensatz zu der Veranstaltung des *Regedors*, auf die nicht ohne deutlich erkennbare Vorfreude hingewiesen wird.

²²¹Ibid. 0:52:45–0:53:45.

historiographische – Dimension fokussiert: Die Beleidigung Domingos' durch einen Veteranen des Kolonialkriegs dient hier als Beispiel *par excellence* dieser Modifikation der Information des Romans, durch welche die Filmhandlung explizit in Bezug zur Historie gesetzt wurde. Führt man sich vor Augen dass der Drehbuchautor Vasco Pulido Valente schließlich vor allem als Historiker, Politikkommentator und Essayist bekannt ist, verwundert dies keineswegs.

Der Film bemüht sich – auch weil auf eine stärker intervenierende Erzählerfigur verzichtet wird – um maximale, im Vergleich zum Roman auch auf der Ebene des Diskurses der ProtagonistInnen sehr explizite Klarheit, sodass das semiologische Verwirrspiel, ebenso wie die große Wahrheitssuche, das Fakten- und Stimmen-Sammeln, die der Struktur des Romans zugrunde liegen und als Themen mit einer Aura universeller Gültigkeit behaftet sind, in ihm nur noch in Anspielungen, Zitaten²²² erkennbar sind, ebenso wie andere, weniger zentrale Topoi des Romans.

4.4. Fernando Lopes' »dichter« Stil

Viele der im letzten Absatz erwähnten Anspielungen sind Elemente audio-visueller Natur und eigentlich nicht handlungstragend: Die Szenerie, wiederkehrende Bilder und Geräusche, die extra- und intradiegetisch eingesetzte Musik; Elemente, die, teilweise durch die Montagearbeit in Lopes' Film mit bestimmten Situationen verknüpft, eine auf Assoziationen basierende und von der verbalen, narrativen Ebene des Drehbuchs unabhängige, spezifische Stimmungen schaffende Sprache sprechen.

4.4.1. Die visuelle und klangliche Gestaltung von »O Delfim« (2001)

Os »décores« e as paisagens, os bichos e os animais, a luz fria atravessada por neblinas que partem da lagoa e envolvem toda a Gafeira (casas e pessoas), serão elementos fundamentais do tratamento da imagem, que se pretende densa, quase palpável.²²³

In seiner visuellen Gestaltung ähnelt *O Delfim* von 2001 in Vielem Lopes' *Uma Abelha na Chuva* (1971). Dies liegt einerseits an den zahlreichen Parallelen in Handlung und

²²²Siehe hierzu die folgenden Abschnitte.

²²³LOPES, Fernando: *Nota de Intenções*.

Figurenensemble, andererseits an den sehr ähnlichen Drehorten (ländliches, meernahes Zentralportugal²²⁴) bzw. dem eigentlichen lokalen Setting (Dorf und Gutshof).

Was die Landschaft betrifft, wird in *O Delfim* im Gegensatz zum *Abelha*-Film und im Widerspruch zu der oben angeführten *Nota de Intenções* Fernando Lopes' allerdings weitgehend²²⁵ auf düstere Landschaftsaufnahmen verzichtet – obwohl lange Passagen des Romans zeitlich Ende Oktober/Anfang November verankert wären, dürfte der Film im Frühjahr bzw. Sommer²²⁶ 2001 gedreht worden sein.

Die »décores«, die Ausstattung ist ähnlich: Porträts des 18. oder 19. Jahrhunderts, sakrale Statuen, altes, teils mit Wappen versehenes Mobiliar, Objekte, die mitunter im Fokus kurzer Einstellungen stehen, transportieren die sozialen und moralischen Zwänge des *Ancien Régimes*²²⁷, begleiten, ebenso wie auch die regelmäßig gezeigten Aufnahmen eines vor schwarzem Hintergrund mal zutraulich hechelnden, mal wütend bellenden Hundes als verstärkender – manchmal auch kontrastierender – Kommentar die (Inter-)Aktionen der so zwischen zwei psychologischen Polen (um mit Freud zu sprechen: *Über-Ich* und *Es*) »aufgespannten« ProtagonistInnen. Diese Art Kommentar einer Person oder Aktion ist auch typisch für *Uma Abelha na Chuva*, dessen Herrenhaus sich von der *Casa da Lagoa* lediglich darin unterscheidet, dass in ihm – mit Fernseher und Telefon – die neue Zeit noch nicht Einzug gehalten hat.

A banda sonora terá dois »leit-motiv« constantes: o ronco brutal do carro (um insólito e fático Jaguar-E) e os latidos pungentes dos mastins de Palma Bravo. A única ligação ao mundo exterior para Maria das Mercês, a reclusa da imensa casa de Tomás, será o telefone e a televisão. O resto, o que se ouve do exterior da Gafeira, é o tilintar das bicicletas dos camponeses e os tiros repetitivos dos caçadores de patos. A música será toda trabalhada a partir de temas da grande tradição barroca portuguesa, inspirada sobretudo num dos seus compositores maiores – Marcos de Portugal.»²²⁸

²²⁴Gedreht wurde *O Delfim* – sieht man von den Szenen in Lissabon ab – in der Gegend um Óbidos, Ourém, Tomar um Torres Novas; *Uma Abelha na Chuva* etwas weiter nördlich, in der bereits öfter genannten *Gândara* zwischen Figueira da Foz und Aveiro.

²²⁵Eine Ausnahme stellen hier lediglich die Einstellungen und Szenen nach Marias Tod dar – Vgl. *O Delfim* (2001), 1:09:27–1:12:21. Angesichts der ersten Minuten des Filmes liegt außerdem die Vermutung nahe, dass ein Blaufilter eingesetzt wurde, um in diesem Teil des Filmes eine etwas »kühlere« visuelle Atmosphäre zu erzielen – Vgl. Ibid. 0:01:37–0:08:35.

²²⁶Das verraten die Vegetation und das Wetter, ebenso deutet die Filmpremiere im April 2002 auf diesen Umstand hin.

²²⁷So verhüllt etwa Maria das Mercês, bevor sie sich der Masturbation hingibt, die etwas groteske Statue einer auf drei Kinderköpfen stehende Muttergottes. – Vgl. Ibid. 0:41:27.

²²⁸LOPES, Fernando: *Nota de Intenções*.

Wie die *Nota de Intenções* zeigt, hätte die neue Zeit auch in der sehr charakteristischen akustischen Gestaltung des Filmes präsent sein sollen: Im gar leitmotivisch angedachten Motorengeheul, im Bimmeln der Fahrräder (also als akustische Vergegenwärtigung einer neuen sozialen Klasse, der anonymen Masse der *camponeses-operários*) oder in den Schüssen der Jäger. Nichts davon ist als »Hintergrundbeschallung« in die Endfassung des Filmes aufgenommen worden, stattdessen dominieren – als Tonspur! – die für das ländliche Setting typischen Geräusche; neben Glockengeläute sind dies vor allem Tierlaute: Vogelgezwitscher, Entengeschnatter, Hundegebell, Froschgequake.

Auch wenn der Jaguar, Ausdruck Tomás' machistischen, narzisstischen und teilweise fast futuristisch (im Sinne des Manifests) anmutenden Selbstbewusstseins²²⁹, als Leitmotiv fallen gelassen wurde, bleibt er im Film nicht ohne akustische Signifikanz: Sein aggressives Brummen untermalt so etwa – die Allgegenwart des Ehemanns gemahnend – eine Reitszene, in der Maria das Mercês nach der *Consoada* in einer Art temporären Befreiungsakt ihr Pferd zum Galopp antreibt.

Ebenfalls im unmittelbaren Vorfeld der Katastrophe, in der Sequenz der Rückkehr des alkoholisierten Tomás in die *Casa da Lagoa*²³⁰, wird der Jaguar nochmals in seiner Bedeutung für den *Delfim* thematisiert: Während der Gesichtsausdruck des erschöpft hinter dem Steuer sitzenden und durch die Nacht rasenden Tomás – ähnlich wie der Akt des Lockerns seiner Krawatte – die schmerzliche und resignative Erkenntnis seines Scheiterns verrät, mischen sich zu dem vorher das klangliche Monopol einnehmenden Rauschen des Jaguars die letzten Takte bzw. Verse des bereits in der vorangehenden Tankstellenszene (in welcher der zunehmend paranoide Tomás seine Beherrschung verliert und handgreiflich wird) und während des Beginns der Autofahrt im Hintergrund hörbar gewesen, dann vom Motorengeräusch übertönten Liedes *Retrato*, dessen Präsenz nun von intradiegetisch anmutender Radio-Lautstärke zu extradiegetisch-universeller, endgültiger Dominanz anwächst:

²²⁹Auf Tomás (mögliche) Vergangenheit als Rennfahrer weisen Film wie Roman hin. Während in Letzterem Zweifel gehegt werden (vgl. PIRES, José Cardoso: *O Delfim*. S. 149), scheint der Film diesen Teil der Biographie Tomás zu akzeptieren und stellt lediglich die Aussagen zur diegetischen Gegenwart infrage; neben der *saudade* Palma Bravos wird dadurch weniger dessen Narzissmus als sein allumfassenden Selbstbetrug zum Ausdruck gebracht: »Barman: Então o senhor engenheiro deixou de correr? / Palma Bravo: Martins, ainda estou a pensar. A Lotus quer, o Jim Clark quer, até me telefonou, mas não sei... aquilo é duro, Martins. Aquilo é muito duro. / Barman: E não tem saudades? / Palma Bravo: É claro que tenho, pá. Então? Em Milão não ganhei por um triz, tive um avaria na transmissão. / Virgínia: Passaram mais de mil anos, Muitos mais...« – Vgl. *O Delfim* (2001). 0:45:54–0:46:24.

²³⁰Ibid. 1:04:18–1:07:19.

Dentro de mim
sinto o desejo insensato
de rasgar este retrato
que odeio por ser o meu
que odeio por ser o meu
que odeio por ser o meu.²³¹

4.4.2. Die musikalische Gestaltung von *O Delfim*

Das von Selbsterkenntnis- und -hass handelnde Lied *Retrato* (1965) ersetzt neben dem Motorengebrumme auch den im Rest des Filmes eigentlich mit Tomás assoziierten Bolero *Sabor a mí* (1959)²³². Die von Tomás selbst bei zwei Gelegenheiten (einem Nachtclubbesuch und der *Consoada*) gesungenen Verse dieser »Konstante«²³³ in Fernando Lopes' Werk verweisen dabei auf ein sehr narzisstisches Selbstbild. Tomás gefällt sich in der Rolle eines altruistischen Wohltäters, der dem lyrischen Du (dem in beiden Fällen zumindest implizit Domingos entspricht) für immer seinen Stempel aufdrückt:

Pasarán más de mil años, muchos más
Yo no sé si tenga amor, la eternidad
Pero allá tal como aquí,
En la boca llevarás, sabor a mí.

No pretendo, ser tu dueño,
No soy nada yo no tengo vanidad
De mi vida, doy lo bueno,
Soy tan pobre que otra cosa puedo dar.²³⁴

In *Sabor a mí* wie in den von dem Lied begleiteten Versuchen Tomás', Domingos zu verkuppeln (sei es mit der Prostituierten Lurdes oder der eigenen Frau, die er Domingos während der *Consoada* zum Tanz zuführt), wird Tomás' Verblendung evident. Ihre Revision erfolgt – das wurde bereits festgestellt – durch *Retrato*: Mit dessen dreimal wiederholten Conclusio – nämlich jener, dass das lyrische Ich sein Porträt und damit sich selbst hasst²³⁵ – und dem Verstummen des Liedes wird klar, dass Tomás bereits vor

²³¹Ibid. 1:06:28–1:07:19. *Retrato* (1965) wurde von Casal Ribeiro und Brasão Gil komponiert, die im Film verwendete Aufnahme von Tony de Matos gesungen.

²³²Für mehr Informationen zu *Sabor a mí* vgl. [http://es.wikipedia.org/wiki/Sabor_a_mí_\(canción\)](http://es.wikipedia.org/wiki/Sabor_a_mí_(canción)) (15.10.2012).

²³³Vgl. *Fernando Lopes, provavelmente* (2008). 0:15:15–0:17:41.

²³⁴Vgl. etwa *O Delfim* (2001). 0:54:21–0:55:25.

²³⁵Hier scheint die Vermutung legitim, dass die Verwendung des im Roman keine Erwähnung findenden Liedes durch Lopes auch eingedenk des Romans *The Picture of Dorian Gray* von Oscar Wilde geschah.

dem tragischen Erwachen am nächsten Tag »besiegt« ist, das Erlöschen der Lichter des Autos bei der Ankunft in der *Casa da Lagoa* ist endgültig²³⁶.

Die durch ihren spezifischen und wiederholten Einsatz weniger – entsprechend dem Erzählmodus durchwegs gefälliger²³⁷ – Stücke geprägte musikalische Gestaltung des sonst eher durch seine auffällige Geräuschkulisse geprägten *Delfim*-Filmes dient, wie in den vorangehenden Erläuterungen angedeutet wurde, vor allem der Beleuchtung der Hauptprotagonisten der in seinem Zentrum stehenden Tragödie, Tomás und Maria das Mercês.²³⁸

Die Arie *Son Regina e Guerriera* aus Marc’ Antonio Portugallos auf Voltaires Tragödie *Sémiramis* (1748) beruhenden Oper *Semiramide* (1801)²³⁹ ist wohl – ganz gemäß Fernando Lopes’ *Nota de Intenções* – das dominanteste Stück des Soundtracks: Es begleitet in einer dem Cello-Stück aus *Uma Abelha nach Chuva* sehr ähnlichen nüchtern-melancholischen Cello-Variation²⁴⁰ nicht nur die ehelichen Begegnungen und Zwistigkeiten Tomás’ und Marias sowie die Anfangs- und Endcredits, sondern ist – analog zu *Sabor a mi* – in seiner gesungenen klassischen Fassung untrennbar mit der Figur der Maria das Mercês verbunden, die durch diesen Umstand – »ihr« Thema dominiert auch die ehelichen Szenen – in der Rolle der eigentlicher Hauptfigur des Filmes bestätigt wird:

Ah Nuni pietosi!
Ah tanto martirio!
Da voi solo imploro
La pace del cor.²⁴¹

²³⁶Vgl. Ibid. 1:07:12–1:07:18.

²³⁷Man denke hier an die atonale Musik von *Uma Abelha na Chuva*.

²³⁸Freilich nicht nur: Das *Sanctus* aus Hector Berlioz’ *Messe Solennelle* (1824) ist etwa als Teil der langen *Establishing Sequence* des Filmes zu verstehen und trägt allenfalls dazu bei, das traditionell-katholische Ambiente, aber auch den im gesamten Film präsenten Gegensatz zwischen einer artifiziellen, zwanghaften Kultur bzw. Gesellschaft (im weitesten Sinne) und der Natur zu etablieren, die in den kurzen, die Sequenz eröffnenden Aufnahmen der Lagune und auffliegender Vögel evoziert wird. Vgl. Ibid. 0:01:37–0:03:47.; zur *Establishing Sequence* siehe auch 4.3.1.

²³⁹In den Credits wird diese Arie fehlerhaft als »La morte de Semiramide« betitelt.

²⁴⁰Diese Variation stammt aus der Feder von Álvaro García Zuniga, Violoncello: Hilary Alper.

²⁴¹»Ach, gnädige Götter! / Ach, welch großes Leid! / Von Euch erlehe ich lediglich / Den Frieden meines Herzens.«

Für den Text der Arie siehe JUNG, Philip (Hrsg.): *Concerts of Vocal and Instrumental Music as performed at the Music Room, Oxford, From October, 1807, to October, 1808*. Oxford: Dawson and Co. 1808. S. 39–40. (Online einsehbar unter <http://google.books.at> – 28.10.2012); für das

Maria das Mercês will wie die ob ihrer Vergangenheit (Gattenmord) und der Gegenwart (inzestuöse Verwicklungen) verzweifelte Semiramis²⁴² ein Ende ihres Martyriums bzw. ihrer ausweglosen Situation, Frieden finden. Dies kann Maria auf zwei Arten erreichen (beide Alternativen werden von der Arie untermalt in Szene gesetzt): Temporär, über die Masturbation, und endgültig, über den Tod, von dem man nicht weiß, ob er Unfall oder Selbstmord war.²⁴³ Die Ambiguität des Ereignisses wird auch durch die Arie unterstrichen, deren titelgebende Passage nicht im Film wiedergegeben wird:

Son Regina e son guerriera,
Ne mi vince un vil timor.²⁴⁴

Die tragische Heldin Semiramis, die Mut fasst, sich ihrer selbst (als Königin und Kriegerin) bewusst wird und sich ihren Ängsten stellt, diese Art der Emanzipation bleibt Maria durch die Umstände entweder vollständig verwehrt oder kann eben nur im Selbstmord erreicht werden. Mit ihrem Tod findet nicht nur Maria das Mercês Frieden, sondern auch die Welt, Gafeira, erreicht, indem der »überwundene« Tomás verschwindet – dieser löst sich einfach in Luft auf, wird vor gleichbleibender Landschaft ausgeblendet²⁴⁵ –, ein neues Gleichgewicht.

Die Verwendung der eben behandelten Musikstücke, also die Integration oder das Zitieren von bereits bestehenden und im Roman unerwähnten musikalischen Texten²⁴⁶

Originallibretto der Oper, das die Arie in der hier präsentierten Form jedoch nicht enthält, siehe CRAVITA, Giuseppe: *La morte di Semiramide: dramma serio per musica*. Lissabon: Simão Tadeu Ferreira 1801. (Online abrufbar auf der Seite der Portugiesischen Nationalbibliothek, <http://purl.pt/88a> – 28.10.2012).

²⁴²Vgl. für den Inhalt der Oper das Libretto – CRAVITA, Giuseppe: *La morte di Semiramide*. – oder auch – weniger ausführlich – eine Inhaltsgabe von Voltaires Tragödie *Sémiramis* (1748), auf welcher ersteres beruht: <http://www.correspondance-voltaire.de/html/werk-theater-voltaire.htm> (28.10.2012).

²⁴³Vgl. *O Delfim* (2001). 0:40:47–43:57 (Masturbation) und 1:11:27–1:12:34 (Tod).

²⁴⁴» Ich bin Königin und bin Kriegerin / Mich besiegt keine gemeine Furcht!«

Vgl. JUNG, Philip (Hrsg.): *Concerts of Vocal and Instrumental Music*. S. 39.

²⁴⁵*O Delfim* (2001). 1:11:47–1:12:06.

Dieses »Verschwinden« kann, zieht man den Roman zu Rate, als ein Zitat des sebastianistischen Mythos bzw. als Entstehungsmoment eines neuen Mythos betrachtet werden: »Qualquer coisa me segreda que há alguém encoberto naquela inundaç o de bruma. Algu m espeado no areal, e a vigiar. S    claridade da antemanhã (que mal se l  ainda nos vidros da janela) posso saber se estou certo ou errado, mas, para já, arrisco um nome – Tomás Manuel. E   isto, suspiro. L  voltamos nós.« PIRES, José Cardoso: *O Delfim*. S. 239f.

²⁴⁶Im Roman wird Musik haupts chlich  ber den Fado thematisiert. Tomás Manuel ist Bewunderer und Verteidiger des Fad s, sieht ihn durch die neue Zeit, die Intellektuellen bedroht: »Conversa. Todos voc s detestam o fado.«  Voc s, quem?   Tu e todos os escritores. S  me falta que também sejas comunista.« (PIRES, José Cardoso: *O Delfim*. S. 95) Während der *Consoada* – im Roman 1959

in den *Delfim*-Film ist eines der zahlreichen Beispiele für Fernando Lopes' intertextuellen Zugang zu seiner Adaption.

4.4.3. Lopes' »intertextuelles Spiel«

Dieser Zugang variiert stark in seiner Verständlichkeit und dementsprechend auch seiner Subtilität: Während die in den 1960er Jahren populären, den sprachlichen und musikalischen Konventionen der 2. Hälfte des 20. Jahrhunderts entsprechenden Stücke *Retrato* und *Sabor a mi* (letzteres trotz der – relativ niedrigen – Sprachbarriere) nachvollziehbar auf die entsprechende Gemütslage Tomas' hindeuten, muss sich *Son Regina e son guerreira* (neben sprachlichen möglicherweise auch aus akustischen Gründen) wohl dem unmittelbaren Verständnis des 2001 zu erwartenden Publikums bereits größtenteils entziehen. Die Existenz von Parallelen zwischen der Figur der Maria das Mercês und Semiramis, die Tatsache, dass die titelgebende Passage der Arie ausgespart wurde etc. sind Aspekte von Lopes' intertextuellen Spiel, die wohl den versierten und/oder interessierten RezipientInnen des Filmes vorbehalten bleiben.

Generell können in *O Delfim* (2001) zwei Arten von Intertextualität bzw. intertextuellen Bezügen unterschieden werden: Jene, die auf José Cardoso Pires' Original verweisen und solche, die Verbindungen zu anderen klanglichen (wie im Falle des Soundtracks) und visuellen, oder aber auch filmischen Texten herstellen:

angesiedelt, nicht in den 1960er Jahren – ist es ein Fado, der aus dem Jahre 1885 stammende relativ berühmte *Fado Hilário* von Augusto Hilário (vgl. für mehr Informationen <http://www.museudofado.pt/personalidades/detalhes.php?id=309> – 29.10.2012), der statt des Liedes *Sabor a mi* erklingt: »[É] um fado de Coimbra que enche a casa do lagar. / Eu quero que o meu caixão / tenha uma forma bizarra, / a forma dum coração, aiii... / >...Ai, a forma duma guitarra«, acompanha Tomás Manuel.« (Ibid., 132) Während das Fest immer deutlicher zum Misserfolg wird, spricht Tomás zweimal relativ abwesend den Titel der aufgelegten Fadoplatte aus: »»Chegam as rosas, desfaz-se o mar...«, diz o Engenheiro. »Amor?«, pergunta Maria das Mercês. »Nada, é o nome do disco.« (Ibid. 133); »No canto [...] a criada defende-se do moço de lavoura [...]. Sentado junto deles, Domingos [...] mantém-se alheado. [...] »Então?« Tomás Manuel aproxima-se dele, de garrafa apontada. Pelo caminho murmura que chegam as rosas e se desfaz o mar.« (Ibid. 133f.)

Der Fado als typisch portugiesische Musikform, die im *Fado Hilário* präsente morbide Verherrlichung des Verfalls und des Todes, der Titel des Albums, der mit der bevorstehenden Ankunft der (roten?) Rosen möglicherweise auf einen »Durchbruch« des Sozialismus verweist, all dies unterstreicht hier – im Gegensatz zum Film – auch auf nationale und möglicherweise sogar politisch konnotierte Weise das Wesen Tomás'.

Zuerst zu nennen wäre hier Fernando Lopes' *Uma Abelha na Chuva* (1971): Abgesehen vom Setting und einigen Parallelen in der Montage von Ton und Bild²⁴⁷ fällt vor allem die (naheliegende) Verknüpfung Maria das Mercês mit der Figur der Maria dos Prazeres auf, sei es (1) im Dialog (die bereits diskutierte Hinzufügung des vollen Namens Maria das Mercês' erinnert an Maria dos Prazeres' hochmütige Nennung ihres Namens zu Beginn des *Abelha*-Filmes²⁴⁸), (2) in der Art, wie Maria das Mercês mehrmals fröstelnd mit Seidenschal, von unten gezeigt wird, oder (3) in der intimen Masturbationsszene²⁴⁹, die wie eine vom Subtext der Frigidität befreite Version der bereits analysierten Ankleideszene der Herrin von Montouro wirkt.

Aber auch andere filmische Texte werden in *O Delfim* zitiert: Neben einem Cameo-Auftritt Fernando Lopes' (er sitzt in Begleitung der Prostituierten Lurdes im bereits erwähnten Lissabonner Nachtclub²⁵⁰) ist so etwa das Schaffen Alfred Hitchcocks in der Figur der Aninhas präsent, die im Film – im Gegensatz zum Roman, wo sie sich vor allem durch ihre Einfachheit auszeichnet – eine gegenüber den allgemeinen Vorgängen in der *Casa da Lagoa* beobachtend-kritische²⁵¹, in Bezug auf Maria das Mercês geradezu ablehnende Haltung einnimmt, wie ihr Mienenspiel und ihre Sprache sowie ihre offensichtliche Zuneigung bzw. Verbundenheit zu Tomás verraten²⁵². Obwohl Aninhas durchaus zu Interventionen fähig ist, Domingos etwa nach dessen Beleidigung durch den Veteranen vor Tomás' Zorn beschützt, versucht sie, der die finale Annäherung zwischen Maria das Mercês und Domingos nicht entgangen ist, keineswegs, Maria von ihrem Vorhaben abzubringen und die sich abzeichnende Katastrophe zu verhindern.²⁵³ Aninhas, die als einzige die Einsamkeit Marias in der *Casa da Lagoa* erträglich machen könnte, ist im Haushalt letztlich passive – wenn auch nicht unbedingt böswillige – Antagonistin. In dieser Rolle wie in ihrer Kostümierung stellt sie eine eindeutige Reverenz vor Daphne du Mauriers Figur der Haushälterin Mrs. Danvers dar, die in

²⁴⁷Die allerdings viel konventioneller wirkt als jene von *Uma Abelha na Chuva*, mit Ausnahme der bereits in Fußnote 201 geschilderten Erzählung Tomás' und den Auftritten der »Amazonen«, die ganz im Stile von Fernando Lopes' Klassiker inszeniert wurde.

²⁴⁸»Maria dos Prazeres Pessoa d'Alba Sancho... *Silvestre*«. *Uma Abelha na Chuva* (1971). 0:07:17–0:07:22

²⁴⁹Vgl. Fußnote 258.

²⁵⁰Vgl. *Ibid.* 0:44:30.

²⁵¹So lauscht Aninhas hinter verschlossenen Türen – vgl. *Ibid.* 0:38:25–0:38:27 –, die Katastrophe gegen Ende des Hauptteils des Filmes hat sie am Fenster stehend bereits – vgl. *Ibid.* 1:09:00–1:09:27.

²⁵²Vgl. *Ibid.* 38:52–39:05, 1:01:20–1:01:43.

²⁵³*Ibid.* 1:02:42–1:02:48.

deren Bestseller *Rebecca* (1939) bzw. in Hitchcocks gleichnamigen Film von 1940 ihre neue Herrin, die zweite Mrs. de Winter, in den Selbstmord treiben will.

Den möglichen Selbstmord Maria das Mercês thematisiert eine weitere, intertextuelle Referenz, welche auf die Figur der Ophelia aus William Shakespeares *Hamlet* verweist. Diese wird ob des versehentlichen Todes ihres Vaters durch die Hand ihres ehemaligen, sie nun aber im Zuge seiner Rachestrategie zurückweisenden Umwerbers Hamlet verrückt und ertrinkt unter ungeklärten Umständen; Teile ihres Umfelds vermuten Selbstmord, andere weisen dies vehement zurück. Schon im Roman wird die Leiche Marias mit jener Ophelias verglichen:

Arrancam de lá o corpo de Maria das Mercês, esse espinho branco cravado no lodo, essa anémona de cabelos soltos a tremularem na corrente. Ofélia, murmuro. Ofélia à flor das águas como no sempre venerado santo William Shakespeare.²⁵⁴

In einem typischen Moment der Ironie – Maria ist und bleibt fiktionale Protagonistin eines Romans – und der Dekonstruktion eines literarischen Klischees weist der auktoriale Ich-Erzähler diesen Gedanken allerdings sofort zurück:

E, francamente, só por delírio pretensioso é possível chegar a tamanha ingratidão para com Maria das Mercês, criatura humana – não dos livros.²⁵⁵

Entsprechend dieser Einsicht kommentiert dann auch im Film – ebenso ironisch, wenn auch erkenntnistheoretisch simpler – die Erzählerstimme aus dem *Off*:

Caçador: [...] Quando a encontraram tinha feridas, arranhões, na cara, nos braços, nas mãos, nas pernas, nos joelhos, apertava o coração. Eu não digo isto por ser sentimental. Não quero fazer dela uma Ofélia de trazer por casa.²⁵⁶

Dieser Moment hier verbal etablierter Intertextualität (der Vergleich mit Shakespeares Ophelia und die Ablehnung dieses Vergleiches) wird wenige Sekunden später wiederholt, und zwar auf visueller Ebene: Maria das Mercês (relativ unversehrte) Leiche, auf einer schwarzen Plastikplane liegend²⁵⁷, entspricht in Position, Kleidung, Gesichtsausdruck, sowie mit den Wasserpflanzen, die ihr Haupt umkränzen, der

²⁵⁴PIRES, José Cardoso: *O Delfim*. S. 148.

²⁵⁵Ibid.

²⁵⁶*O Delfim* (2001). 1:09:28–1:09:46.

²⁵⁷Vgl. Ibid. 1:10:25–1:10:27; 1:10:44–1:11:08; 1:11:27–1:11:41.

Darstellung der Ophelia in John Everett Millais berühmten, den Namen seines Motivs tragenden präraffaelistischen Gemälde aus der Mitte des 19. Jahrhunderts, ist allerdings dessen kalte, entromantisierte Version.

Maria das Mercês wird durch Fernando Lopes' audio-visuelles »intertextuelles Spiel« zumindest in Teilaspekten zur Semiramis, ist und ist auch wieder nicht Mrs. de Winter, Ophelia; für, es sei hier wiederholt, ein versiertes Publikum, vertraut sowohl mit dem allgemeinen westlichen Literaturkanon, dem Kino, der Oper – und José Cardoso Pires' *Delfim* von 1968. Die intertextuellen Referenzen des Regisseurs, seine assoziative Illustration der Vorgänge durch Ausstattung wie akustische bzw. musikalische Gestaltung sind nämlich keineswegs immer Hinzufügungen durch den Regisseur, sondern – wie ja bereits die Figur der Ophelia – aus *O Delfim* von 1968 aufgegriffenen Topoi. Einmal mit Hilfe des Romans entschlüsselt wohnt ihnen in ihrer durch den filmischen Kode gesteigerten Suggestivität eine große sinnstiftende Wirksamkeit auf mehreren Ebenen inne, wie anhand zweier Beispiele gezeigt werden soll:

4.4.4. Der intertextuelle Dialog zwischen 2001 und 1968: Zwei Beispiele

Rotes Tuch, sei es als Kostümjacke, Seidenschal oder Reitjackett markiert – innerhalb der Grenzen des Filmes – als wiederkehrendes Signalobjekt unmissverständlich die oft frustrierte, verdeckte, verhüllte, in drei Szenen des Filmes aufwallende Vitalität und Sinnlichkeit Maria das Mercês'.²⁵⁸ Der in der ambivalenten – Liebe/Sexualität, aber

²⁵⁸Ibid. 0:40:47–43:57: Maria masturbiert. In der Szene erscheinen zwei Kleidungsstücke: Ein schwarzer Spitzenschleier (Maria trägt ihn in während der Beichte bzw. Messe), mit dem zu Beginn der Szene eine Marienstatue verhüllt wird, und ein rotes Kostümjackett, das Maria ebenso wie den Schleier vor dem Akt ablegt. Kurz bevor Maria ihren durch den Klimax der – extradiegetischen – musikalischen Untermalung (der bereits besprochene Abschnitt der Arie *Son regina e guerriera*) unterstrichenen Höhepunkt erreicht, blickt sie für einige Sekunden auf das in Falten am Boden liegende Jackett, das dabei für einige Sekunden bildfüllend von der Kamera herangezoomt wird.

Ibid. 0:48:17–50:36: Maria und Tomás in einem Boot auf der Lagune. Maria sitzt in ein rotes, relativ großzügig dimensioniertes Seidentuch gewickelt am Heck, hält es gegen ihren Leib gepresst, als wollte sie sich gegen die Kälte oder den Wind schützen. Das Gespräch zwischen ihr und Tomás ist entspannt, sie scherzen und lachen, Maria erinnert ihren Mann an sein Versprechen, eines Tages mit ihr nackt in der Lagune zu baden, dabei lockert sie den Schal und gibt ihr Dekolleté zu erkennen. Er bringt Einwände dagegen vor (Fremde Blicke, Erkältung), scheint aber nachzugeben. Schließlich entzieht er ihr das Tuch, woraufhin sie sich genussvoll und verführerisch gibt, ihn fixiert und sich ihm zu einem Kuss entgegenbeugt. Cellomusik setzt ein, die nächste Einstellung ist durch eine Schwarzblende von der vorigen getrennt: Die Lagune, der Rand des Bootes sind sichtbar, das Seidentuch flattert im Wind, von einer außerhalb des Bildes befindlichen Hand gehalten. Schließlich wird es ausgelassen und fällt ins Wasser, wo es unter das Boot getrieben wird.

Ibid. 1:00:29–1:00:46: Nach einem weiteren frustrierten Annäherungsversuch an Tomás galoppiert

auch Gefahr symbolisierenden – Farbe gehaltene Stoff fungiert dabei deutlich als Barriere zwischen Innen und Außen, als Schutzmantel, der Maria vor der in jeder Hinsicht riskanten Preisgabe ihrer selbst bewahrt (wie auch der dramatische Höhepunkt des Filmes beweist) und nur in bestimmten Situationen fallen gelassen wird.

Desses lenços pouco se sabe [...]. Eram vermelhos, está assente; e de merino; vinham de um armazém da Galiza pela via oficial dos correios, com destino a certo lavrador (para o efeito, Tomás Manuel, o Gago), que alindava com eles a cabeça das amantes camponesas.²⁵⁹

Im Roman ist das rote Tuch auch präsent, allerdings in einer anderen Funktion und ohne dass es direkt mit Maria oder ihrem physischen Auftreten in Zusammenhang gebracht würde: Es diene, so die Notizen des auktorialen Erzählers, in der Vergangenheit der »Markierung« der Frauen, die der Großgrundbesitzer, ein Palma Bravo, »besessen« hatte; ist somit auf symbolischer Ebene Ausdruck einer Mischung aus feudalem Selbstverständnis und skrupellosem, auch vor Vergewaltigung nicht zurückschreckenden Machismo, Zeichen des unbeschränkten Zugriffs der Palma Bravos auf ihre Umwelt.

Die Kombination aus beiden Deutungen, jener des Romans und des Filmes (der nicht zufällig auf das Objekt zurückgreift), verleiht schließlich in ihrer tatsächlichen oder vermeintlichen Widersprüchlichkeit – Schutz der individuellen Sphäre vs. Exposition, Inbesitznahme durch einen Palma Bravo – Maria das Mercês zusätzliche Tiefe, drückt noch einmal ihr Dilemma aus: die Tatsache, dass sie weder in ihrer fast masochistischen, ständig frustrierten Gefolgschaft noch mit einem wohl in kompletter Vereinsamung resultierenden Rückzug leben kann.

Während hier bewusst im Dialog mit dem *Delfim* von 1968, aber auch abseits der Vorgabe des Romans bzw. ohne die Kenntnis desselben voranzusetzen²⁶⁰ mit

Maria das Mercês im roten Jagdjackett einen Weg entlang, während im Hintergrund das Brausen des Jaguars verklingt. Sie wird Tomás nicht wiedersehen.

²⁵⁹ PIRES, José Cardoso: *O Delfim*. S.122f.

²⁶⁰ Ein Beispiel für eine andere, sich nicht auf den Roman, sondern lediglich den Kontext der portugiesischen bzw. westeuropäischen Kultur beziehenden visuelle Anspielung in Lopes' Film ist Marias Freizeitbeschäftigung, das Patiencenlegen. Während sie im Roman obsessiv strickt (vgl. Ibid. S. 130) und dabei die Zeit vergehen lässt (Penelope!), spielt Maria das Mercês im Film Solitaire. Im Zuge eines solchen Spiels antizipiert sie dann auch die bevorstehende Tragödie: Sie deckt die »Todeskarte« Pik-As auf – die bereits zuvor zweimal im Film erschien, vgl. *O Delfim* (2001).

Bedeutungen gespielt wird, handelt es sich bei anderen nennenswerten Bildern/Elementen um direkte Zitate. Ein Beispiel:

Neben einer Totalen des Kirchplatzes des fiktiven Ortes Gafeira besitzt der *Delfim*-Film eine ganze Reihe kurzer Einstellungen, die man als Teile einer *Establishing Sequence* bezeichnen könnte²⁶¹: Eine kurze Flugaufnahme der Lagune, Wildvögel im Flug, eine Nahaufnahme eines Altars, auf dem (wohl) der *Padre* (nur die Hände sind sichtbar) seine Stola auslegt, schließlich eine kurze vertikale Fahrt über ein sich auf dem Kirchplatz befindliches Steinkreuz in Richtung seiner Basis, wo bewegungslos eine Eidechse sitzt. Diese – wohl aus Holz oder Kunststoff gefertigte – Eidechse, die in der darauf folgenden, bereits erwähnten Totale auch deutlich erkennbar ist, taucht in weiterer Folge nicht mehr auf, bleibt unkommentiert.

Der Roman gibt der Eidechse jedoch eine explizite Bedeutung: Sie, die von ihrer Warte am Kirchplatz aus die Ereignisse mitverfolgt, symbolisiert die mal reglos wartende, dann sich – mitunter sprunghaft – bewegende portugiesische Zeit, ist Sinnbild der noch nicht zu sich gekommenen portugiesischen Geschichte:

[As] lagartixas [...] são, para mim, o tempo (português) da História.²⁶²

—
[...] o tempo (a lagartixa, disse-se) despertou, deu um salto.²⁶³

Der Roman wird hier definitiv zum Schlüssel, der nicht nur die Bedeutung eines bereits für sich, durch Juxtaposition und Wiederholung mit Sinn erfüllten Elements des Filmes um einen Aspekt erweitert – wie im Falle des roten Tuchs –, sondern das Verständnis eines wohl auffälligen aber durch das Fehlen eines relevanten »Eigenlebens« kaum markierten Wesens erst ermöglicht.

Spezifische Kenntnis Cardoso Pires' Texts wird hier zur Voraussetzung einer umfassenderen Rezeption des Filmes; wie im nächsten Beispiel, das wahrscheinlich –

0:19:00–0:19:06 (Kartenspiel der Dorfbewohner, während über die Todesfälle gesprochen wird);
0:23:10–0:23:42 (Maria legt eine Patience, das Pik-As liegt separat, Tomás spricht über den Tod) –,
kurz darauf folgt ein Pik-Bube. Maria schickt sich an, den Buben auf das As zu legen, zögert, wendet
die Karte in ihren Händen, und legt sie dann umgedreht fort (1:00:46–1:01:20).

²⁶¹Vgl. Ibid. 0:01:37–0:03:47.

²⁶²PIRES, José Cardoso: *O Delfim*. S. 183.

²⁶³Ibid. S. 234.

auch da es sich hierbei nicht um ein lediglich kurz gezeigtes Objekt bzw. Tier handelt – eines der wenigen größeren Rätsel darstellt, die der Film abseits seiner Haupthandlung aufwirft: die Figur der »Amazonen«, möglicherweise das beste Beispiel für Fernando Lopes' Adaptionen-Arbeit:

4.4.5. Die Amazonen

Im Gegensatz zur Eidechse ist die in den Credits lediglich als *Mulher Jovem* bezeichnete »Amazonen« des Romans ein wiederkehrendes Zitat: Eine junge Frau, die im Film einerseits (wie auch der »Jäger«) Teil der Jagdgesellschaft ist, andererseits, gegen Ende (und bereits nach der Katastrophe) in einer sehr surreal anmutenden, im Roman gänzlich fehlenden Szene in einer anderen Funktion auftritt: Während der Feierlichkeiten anlässlich der Freigabe der Lagune und des Verschwindens des Dauphins überquert sie, weiße Flügel an den Rücken geheftet, den Kirchplatz. Bis auf diese vorerst etwas rätselhafte Hinzufügung scheint ihre Präsenz im Film relativ unmotiviert, da sie im Gegensatz zu Wirtin, Losverkäufer, etc. nicht mit dem Schriftsteller-Jäger interagiert. Auch hier schafft der Roman Klarheit, durch eine Szene im Speisesaal der Pension, in der die junge Frau Bridge spielt und vom auktorialen Erzähler beobachtet wird. Dieser gerät ins Schwärmen und beginnt das (Nicht-)Lied *October sigh* zu singen:

Esta canção, *October sigh*, nunca existiu. Nem jamais alguém a poderá repetir, incluindo eu que acabo de a inventar e que não me hei-de lembrar dela por muito tempo. Já a esqueci, *my October sigh*, *my silly and dearest sigh*, e assim é a vida. Esquece-se o que não há, uns acordes, uns versos de imaginação, e esquece-se o que é real e insondável, como o sorriso de um astronauta a duas colunas de jornal ou o espectáculo de uma jovem resplandecente.²⁶⁴

Wie die collageähnlich in den Roman eingestreuten Zeitungszitate (etwa über den besagten Astronauten Edward Aldrin²⁶⁵) übernimmt die »Amazonen« die Rolle einer Art von Versatzstück der Realität außerhalb des literarischen Werkes im literarischen Werk. Sie ist das Objekt eines (übrigens auch im oben bereits angeführten Romanzitat mit dem Vergleich Maria–Ophelia präsentieren) metafictionalen Spiels, eine Metapher für die unterschiedlichen Modalitäten einer niemals restlos kommunizierbaren Realität: Im Gegensatz zu dem Lied *October sigh*, dessen Text zwar angedeutet wird und das

²⁶⁴Ibid. S. 152.

²⁶⁵Vgl. Ibid. S. 113.

dadurch kurzfristig auf dem Papier entsteht, dann aber doch mangels einer Melodie, bzw. aufgrund des Unvermögens des Erzählers (bzw. des Unwillens des Autors?) Fragment bleibt, verweist der Erzähler auf den realen Charakter der Amazone und wirft damit fundamentale Fragen auf: Was bedeutet diese Feststellung? Ist die »Amazone« »nur« real wie etwa Maria das Mercês (Ophelia!), oder die Wirtin der Pension? So real wie der Erzähler? Oder ist sie gar real wie der wohl tatsächlich auch außerhalb des Roman existierende Zeitungsartikel über Edward Aldrin bzw., in weiterer Folge, Edward Aldrin selbst, José Cardoso Pires, der/die LeserIn?

Auch in *O Delfim* von 2001 lässt sich diese Idee, das Spiel mit unterschiedlichen Realitätsniveaus nachvollziehen, es wird im Zuge des ersten Auftritts der jungen Frau mit den Mitteln des Films verdeutlicht, und zwar in einem sehr guten Beispiel medialer Transposition:

Die Sequenz beginnt mit dem *Caçador*, der sich zum zweiten Mal in Gafeira eingefunden hat. Er hat gerade sein Pensionszimmer bezogen, putzt sein Gewehr und blickt aus dem geöffneten Fenster, die Einstellungen zeigen ihn vom Dorfplatz aus, am Fenster stehend, sowie den Blick von seinem eigenen Standpunkt. Man hört Hundegebell, Vogelgezwitscher und Entengeschnatter – neben Glockengeläut die typischen, den Szenen hinterlegten Geräusche Gafeiras –, von draußen grüßt ein vorbeigehender Jäger. Die darauf folgende Einstellung ist eine Kamerafahrt am Eingang der örtlichen Taverne vorbei und dann eine weiße Wand entlang, einer Weißblende ähnlich. Die ebenfalls weiße Wand des Pensionszimmers wird gezeigt, samt einem Bild von Enten an der Wand. In der nächsten Einstellung nähert sich der »Jäger« wieder dem Fenster, das in dieser Einstellung geschlossen ist. Aus dem Off setzt seine Stimme ein: »Cá estou, precisamente no mesmo quarto [...]«.

Die Kamera fährt an das gewellte, teils milchige und gesprungene Fensterglas heran: Durch das Fensterglas hindurch ist eine junge Frau erkennbar, die samt ihren beiden Hunden aus einem Mini – das Auto der modernen, emanzipierten Frau! – steigt und, von der Kamera begleitet, selbstbewusst lächelnd in Richtung der Pension schreitet; dies geschieht in Zeitlupe. Das Fensterglas stört anfangs als milchige und verzerrende Schicht das Bild der Frau, die, nachdem sie einen durch die Kamerafokussierung unscharf-dunklen Fensterbalken »unterquert« hat, umso deutlicher erkennbar ist, je

näher sie der Pension kommt. Gegen Ende der Einstellung legt sich wieder der milchige Schatten eines hellen Fensterbalkens über sie, das durch ihn bereits erhellte Bild wird in einer langen, fünfsekündigen Abblende weiß. Die nächste, durch eine Aufblende etablierte Einstellung stellt wieder eine Fahrt über eine Oberfläche dar: einen Tisch, auf dem der »Jäger« ein Notizbuch mit einer Karte der Lagune aufschlägt, während seine Stimme (nach wie vor aus dem Off) den »Dauphin« zitiert: »Quando eu fizer testamento é na lagoa que quero ser enterrado [...]«. Es folgt ein Gespräch mit der Wirtin der Pension.²⁶⁶

Nicht nur (1) die durch den »markierten« Einsatz filmischer Mittel, also die technische Bearbeitung bzw. Nachbearbeitung (die Zeitlupe, die Blende, die Tonspuren mit den unpassend klingenden Schritten, dem durch seine Omnipräsenz ebenso unglaublichen »Hintergrundrauschen« des Dorfes) geschaffene »künstliche«, sondern auch (2) die durch die Positionierung der Kamera hinter dem Fensterglas verursachte »natürliche« Verfremdung des filmischen Blicks sowie aber auch (3) die Verknüpfung dieser Eindrücke mit der Beschäftigung des *Caçadores* (Sprechen, Lesen, Schreiben, Denken) deuten hier – ganz analog zur erkenntnistheoretischen Botschaft des Romans – auf einen ganz spezifischen Umstand hin: Objektive Realität – die Amazone – kann weder vollständig kommuniziert noch rezipiert werden, da sie immer hinter einem mehr oder weniger subtilen, mehr oder weniger intentionalen – in diesem Fall materiell-technischen, aber in logischer Schlussfolgerung natürlich auch auf der Seite der Rezeption kognitiven – Filter abgefälscht wird. Die Distanz zum Realen variiert allerdings: Ebenso wie die Amazone für kurze Zeit relativ klar und unmittelbar erkennbar ist, ist auch – ebenso wie durch das Investigationsverfahren des auktorialen Erzählers im Roman – eine Annäherung an die Realität möglich.

4.4.6. Entschlüsselung

Ist die Figur der Amazone einmal mit Hilfe des Romans und Fernando Lopes' audiovisueller Adaption entschlüsselt, fällt auch eine Interpretation ihres surrealen Auftritts am Ende des Filmes leichter: Die schöne junge, zudem noch geflügelte Frau überquert

²⁶⁶Vgl. *O Delfim* (2001). 0:12:36–0:14:50.

den Kirchplatz, diese Bühne, die Portugal ist (die Eidechse!), während von der anderen Seite der verkrüppelte Kriegsveteran angehumpelt kommt, im Hintergrund sind Geräusche eines Feuerwerks wahrnehmbar, mit dem das Verschwinden Tomás', der Anbruch der neuen Zeit gefeiert wird. Die Amazone als Metapher der Realität kontrastiert mit dem Veteranen, genau wie die Realität als Ideal »unrein«, im Wechselspiel mit der durchaus niederen²⁶⁷, unvollkommenen menschlichen Grundverfassung auftritt, von ihr verwaschen wird: Auch die wahre Geschichte der *Casa da Lagoa* und Gafeiras wird in den Köpfen der DorfbewohnerInnen nach den Ereignissen andere Formen annehmen.

Yet on the last page just a lingering doubt:
That verdict, was it just? The judge's nerves,
That clue, that protestation from the gallows,
And our own smile ... why yes ...
But time is always killed. Someone must pay for
Our loss of happiness, our happiness itself.²⁶⁸

Letztendlich bestätigt der *Delfim*-Film die resignierte, kritische, ironische Attitüde bzw. den prophetischen Zynismus Cardoso Pires' in Hinblick auf das fragwürdige Urteilsvermögen, die analytische Inkonsequenz des Menschen, welche direkte Folgen in der Geschichte hat, etwa im Roman von 1968 angedeuteten – und 2001 bereits eingetretenen – Zukunft eines Portugals ohne Salazar. Die (unerfüllten) Hoffnungen nach Salazars Schlaganfall 1968 bzw. um die Figur Marcelo Caetano, aber letztendlich auch der sich auf Samtfüßen ankündigende 25. April 1974 waren letztlich Strohfeuer, die Revolution ein kosmetischer Akt. Angesichts der Erkenntnis, dass – sieht man vom »Bauernopfer« einer ohnehin bereits »verfaulten« aristokratischen Elite ab – wer mächtig war wohl auch mächtig bleibt, dass die neue Welt nicht notwendigerweise eine bessere ist und dass dies an einer kulturell geprägten oder gar zu ihrer psychologischen Grundverfassung gehörenden, mehr oder weniger allen Menschen eigenen, mehr oder

²⁶⁷ Teile des »Volkes« werden im Film durchaus als emotional, sensationslüstern und sogar böse, jedenfalls unglaublich dargestellt; besonders trifft das auf die herausragenden menschlichen Informationsquellen des *Caçadores* zu, den *Couteleiro* und die Pensionswirtin: Während sich ersterer letztendlich als halb-verrückter bzw. auch vom Thema besessener Trunkenbold herausstellt – vgl. u.a. *Ibid.*, 1:13:00–0:14:50 –, zeichnet der Film die Pensionswirtin etwas subtiler, als durch ihre romantische Verehrung Tomás' geblendete und gleichzeitig aber perfide Person, deren Lächeln mit dem akkurat platzierten Schlag mit der Fliegenklatsche kontrastiert – vgl. *Ibid.*: 0:10:07–0:10:15.

²⁶⁸ AUDEN, W. H.: *Detective Story* (1936). In: MENDELSON, Edward (Hrsg.): *The English Auden: Poems, Essays and Dramatic Writings 1927–1939*. London: Faber 1986.

weniger stereotypen Denkweise liegt, stellt sich in Roman wie Film enttäuschte Resignation ein.

5. Conclusio

Não, Tejo,
não és tu que em mim te vês,
– sou eu que em ti me vejo!²⁶⁹

Es kommt nicht von ungefähr, dass die Ausführungen der vorliegenden Arbeit mit der Schilderung der »Ablöse« der *Presença* durch den Neorealismus beginnen: Dieser neben der *Questão Coimbrã* vielleicht wichtigste Konflikt der portugiesischen Literaturgeschichte wurde in einer Zeit extremer politischer Polarisierung ausgetragen, einer Polarisierung, die im mehr oder weniger offenen, erfolglosen Kampf der Linken gegen Salazars Estado Novo resultierte und sich dementsprechend auch und insbesondere im literarischen Feld bemerkbar machte. Es dürfte die dort vorwiegende ablehnende Haltung gegenüber dem Regime gewesen sein, deretwegen sich der durch seine starke Affinität zu linken Ideen geprägte Neorealismus schließlich gegen die politisch kaum Stellung beziehende *L'art-pour-l'art*-Bewegung des *Segundo Modernismo* durchsetzen konnte.

Wie auch Alves Redol, Autor des ersten Romans des Neorealismus (*Gaibéus*, 1939), rückblickend feststellte, fehlte es vielen der Publikationen der jungen literarischen Bewegung, die bald Monopolstellung errungen und die ästhetischen Forderungen der *Presença* verworfen hatte, an künstlerischem Wert, auf inhaltlicher Ebene wurde seine in manchen Fällen allzu starke Programmatik des Aufzeigens systemimmanenter sozialer Ungerechtigkeit bzw. seine Heroisierung der »Unterdrückten« als dogmatische Propaganda kritisiert.

Diese Vorwürfe, die sich bis heute halten, können allerdings ihrerseits kritisiert werden: Wenn Carlos Reis, einer der weniger enthusiastischen Experten auf dem Gebiet des Neorealismus, *Uma Abelha na Chuva* (1953) bereits als »Verfallserscheinung« desselben betrachtet, dann wohl nur aus Gründen einer zu eng gefassten Sicht auf die Bewegung: Obwohl es zwar relativ leicht fallen dürfte, durch eine Analyse der frühen Werke des Neorealismus eine Liste gemeinsamer Charakteristika und somit eine relativ

²⁶⁹O'NEILL, Alexandre: *O Tejo corre no Tejo*. S. 234.

trennscharfe Definition aufzustellen, verliert diese bereits vor 1953 an Anwendbarkeit und lässt so – aus heutiger Sicht – eine »literarhistorische Lücke« entstehen, die erst 1968 mit *O Delfim* und der neuen »Makro-Bewegung« der Postmoderne geschlossen werden kann.

Wer richtet sich im Neorealismus womit an wen, wie sind ästhetischer Anspruch und systematisierte Kritik mit dem zu vermittelnden Programm der Bewegung zu vereinbaren? Diese Fragen hat sich Carlos de Oliveira in seinem Werk gestellt und über dessen ästhetische Konzipierung, die in ihm vorgenommene Psychologisierung, die Aussetzung eines oberflächlichen Optimismus und die Ansprache eines bürgerlich-intellektuellen Publikums beantwortet, ohne dabei aufzuhören, sich selbst als Neorealist zu sehen (was sich anhand seiner Reaktion auf die Kritik an *Uma Abelha na Chuva* zeigt).

Entsprechend dieser Entwicklung stellt Alexandre Pinheiro Torres – bereits in Auseinandersetzung mit *Pequenos Burgueses* (1948)! – fest, dass sich der Neorealismus trotz eindeutiger Tendenzen und der zahlreichen Gemeinsamkeiten in der Produktion seiner Frühphase eigentlich nur über *ein* entscheidendes Charakteristikum verfügt, das ihn von anderen literarischen Bewegungen abgrenzt, das auch nach seiner »Weiterentwicklung« durch Carlos de Oliveira erhalten geblieben war und das im Prinzip auf Marx' »Nicht das Bewußtsein bestimmt das Leben, sondern das Leben bestimmt das Bewußtsein«²⁷⁰ zurückzuführen ist.²⁷¹

Wiewohl Carlos de Oliveiras ästhetische und narrative Strategien letztendlich darauf abzielen, die sozio-ökonomische Bedingtheit sehr spezifischen Verhaltens und Handelns²⁷² zu demonstrieren, ist nicht zu leugnen, dass der Autor von der

²⁷⁰MARX, Karl: *Die deutsche Ideologie* (1845/46). MARX, Karl / ENGELS, Friedrich: *Werke*. Bd. 3. Berlin/DDR: Dietz Verlag 1956–90. S. 27.

²⁷¹Alexandre Pinheiro Torres im Wortlaut: »[O neo-realismo] suporta um princípio geral que é apenas este: determinadas condições político-sociais contaminam a tal modo o quotidiano do Homem que tudo o que é reflexo seu, Acção e Sentimento, vem larvado de uma determinada especificidade que seria outra se o referido condicionalismo fosse também outro. [...] A ortodoxia do neo-realismo está apenas em partir do princípio que tal especificidade não existe por reflexo no mundo da matéria (no mundo do hic et nunc) de qualquer arquetipicidade hipostática de um mundo platónico de Ideias. O neo-realismo acredita que as relações patrão-empregado, professor-aluno, marido-mulher, pais-filhos, Estado-súbdito, etc., tem que ver com as estruturas e não hipóstases.« TORRES, Alexandre Pinheiro: *Carlos de Oliveira ou algumas das necessidades não primárias equacionadas pelo neo-realismo* (1970). S. 130.

²⁷²Man denke an dieser Stelle noch einmal an Álvaro Silvestre, dessen auf eine Mischung von Zerstörung und Katharsis abzielenden Aktionen (das Geständnis in *Corgos*, aber auch die Anstiftung zum Mord an Jacinto) sich durch (1) seine sozio-ökonomische Machtposition, (2) seine bescheidenen Wurzeln,

Beschreibung einer gegenwärtigen, faktischen, typischen Realität absieht, um eine autonome fiktive *Gândara* zu schaffen, die gemeinsam mit den sie bevölkernden Figuren in manchem fast archetypisch scheint – was dem *Abelha*-Roman negativ angelastet wurde und dazu führte, dass man in ihm einen Bruch mit dem Neorealismus und eine Rückkehr zu Camilo Castelo Branco sah. Es handelte sich bei diesem Schluss aber, wie auch Alexandre Pinheiro Torres sowie die vorliegenden Arbeit versucht haben zu zeigen, um ein Missverständnis, eine Fehlinterpretation, die im Übrigen die positiven Effekte dieser Zurückweisung der Idee der »regionalen Momentaufnahme« früherer Werke der Bewegung ignorierte: Der Universalcharakter des Romans, der auch ein internationales Publikum ansprechen und zur Identifikation mit seinen ProtagonistInnen motivieren kann.

Estávamos na fase da desconstrução das narrativas. Era o ataque, no fundo, à narrativa que o cinema americano tinha definitivamente imposto, e que impôs e que ainda hoje se mantém [...]. E nesse sentido a *Abelha*, à sua maneira, no conjunto chamado Cinema Novo Português, é verdadeiramente o primeiro gesto radicalmente moderno de Cinema Português, e eu digo isto um bocado imodestamente [...].²⁷³

Fernando Lopes' revolutionäre *Abelha*-Adaption, die gerade in ihrem Bemühen um die Schaffung von Identifikation und universellem Appeal, in ihrer »Rückkehr« bzw. Hinwendung zum formalen Experiment an Carlos de Oliveiras Werk anschließt, muss im Kontext seiner Entstehungszeit betrachtet werden: Damals, Ende der 1960er Jahre, fanden sich die jungen portugiesischen Filmschaffenden in der paradoxen Situation wieder, dass ihnen durch den Zusammenbruch der ohnehin bescheidenen portugiesischen Filmindustrie bzw. den Vertrauensverlust, den deren Repräsentanten in den Augen des Regimes erfahren hatten, Mittel und Wege offen standen, gemäß ihren eigenen, unkonventionellen Vorstellungen zu drehen – solange sie dabei nicht offen soziale und politische Themen ansprachen. Auch der Fernando Lopes jener Zeit »lebte« als einer der Hauptrepräsentanten des *Cinema Novo* dessen teils selbst gewählte, teils wohl oktroyierte *L'Art-pour-l'art*-Existenz, das Arrangement mit dem Regime: Er, der sich zwar in seinem Bruch mit filmischen Konventionen revolutionär zeigte, blieb bis 1974 zumindest auf dem Papier (bzw. auch auf Zelluloid) vergleichsweise apolitisch.

bzw. das damit verbundene Gefühl der Minderwertigkeit gegenüber Maria dos Prazeres (das diese aber aktiv provoziert!), (3) seine Religiosität (bzw. die Angst vor Tod und jüngstem Gericht) erklären lässt.

²⁷³ Fernando Lopes in *Fernando Lopes, provavelmente* (2008): 0:35:06–0:35:52.

Diese Haltung dürfte sich aus zwei Gründen ergeben haben: Seit seiner Studienzeit in England zwar ein überzeugter Befürworter der Demokratie, konnte Lopes sich persönlich wegen seiner Ablehnung realsozialistischer »Diktaturen« mit linken Ideologien kaum anfreunden (was ihn nicht davon abhielt, Werke überzeugter Sozialisten zu adaptieren bzw. in enger Beziehung zu diesen zu stehen), weiters erlaubten ihm wohl weder seine kreativen Ambitionen (konkreter politischer Protest scheint im Gegensatz zu formal-technischer Innovation allenfalls ein sekundäres Anliegen des Regisseurs gewesen zu sein) noch seine Position in der RTP, als Präsident des CPC, als Lehrender auf der 1972 ihre Arbeit aufnehmenden staatlichen Filmhochschule, Sanktionen (wie etwa ein Berufs- oder Leinwandverbot) zu riskieren. Für *Uma Abelha na Chuva* bedeutet das, dass Portugal und die »portugiesische Zeit« zwar in seinen Bildern – der Landschaft, den Gesichtern der Menschen – und in der Sprache präsent bleibt, gleichzeitig der Roman von 1953 aber (1) durch die im Adaptionierungsprozess vorgenommene Dekonstruktion und Reduktion (Durchlöcherung) seiner Handlung, ihre Loslösung vom neorealistischen Kontext (sowie den Verzicht auf jeglichen visuellen Gegenwartsbezug) für eine individuelle Interpretation geöffnet wird, bzw. (2) eine Identifizierung in erster Linie anhand der persönlichen Entwicklung der ProtagonistInnen (bzw. ihres Ausbleibens) und nicht etwa über das Aufzeigen im eigenen Alltag des/der RezipientIn wiedergefundener allgemeiner sozialer Missstände »gelenkt« wird. Durch die zumindest auf explizit-verbaler Ebene vorgenommene »Entschärfung« und »Entkollektivierung« des adaptierten Stoffes sowie durch die Tatsache, dass sich der Film formal auf der Höhe seiner Zeit zeigte, den Vergleich mit den prestigereichen Werken der Ende der 1960er Jahre bereits etablierten (aber immer noch mit dem Begriff der Avantgarde assoziierten) *Nouvelle Vague* keinesfalls zu scheuen brauchte, erfüllte Fernando Lopes alle Voraussetzungen, um nach *Belarmino* einen weiteren Meilenstein des portugiesischen Kinos auf die Leinwand zu bringen – ohne die Umwälzungen von 1974 abwarten zu müssen.

Betrachtet man die »Mängel«, welche das Entstehen und den Aufstieg der in der vorliegenden Arbeit beschriebenen Bewegungen (Neorealismus und *Cinema Novo*) verursacht haben – fehlendes politisches Engagement und ausbleibende (formale)

Innovation in den Werken der jeweiligen »Vorgängergeneration«²⁷⁴ – sowie die Tatsache, dass eben diese »Mängel« (in umgekehrter Reihenfolge) dann wieder dem Neorealismus und dem *Cinema Novo* angelastet werden konnten (ersterem mangelte es in den Augen seiner Kritiker an ästhetischer Qualität, letzteres wurde nicht zuletzt von den Neorealisten und den Vertretern der *Cineclub*-Bewegung wegen seines auf institutioneller wie inhaltlicher Ebene vorgenommenen Arrangements mit dem *Estado Novo* kritisiert), so scheint es nicht verwunderlich, dass *O Delfim* (1968) als Wendepunkt und Klassiker der portugiesischen Literaturgeschichte gilt, »befriedigte« er doch die unterschiedlichsten Ansprüche:

Obwohl José Cardoso Pires' Roman, indem er (1) mit dem Ort Gafeira und seinen BewohnerInnen eine eindeutige und kritische Allegorie Portugals (vor 1974) präsentiert und zudem (2) den Sturz des Estado Novo (bzw. des *Ancien Régimes* im Allgemeinen) in seiner Unaufhaltbarkeit vorwegnimmt, revolutionären bzw. politischen Charakter aufweist und sich so sogar stärker als Carlos de Oliveiras *Uma Abelha na Chuva* in die neorealistische Tradition einzuschreiben scheint, transzendiert er diese auch: Aus formaler Sicht Fernando Lopes' *Abelha*-Adaption nicht unähnlich, deckt der fragmentarische, polyphone, metafiktionale, durch seine intertextuellen Bezüge geprägte Roman *systematisch* die »Realitätsillusion« des (Roman-)Genres auf (anstatt wie der *Abelha*-Roman lediglich stellenweise mit Konventionen zu brechen und dadurch auf eine komplexere Realität als die in seinen Seiten präsentierte hinzuweisen) und stellt dadurch nicht nur die Gültigkeit einer Makro-Historie – von wem auch immer diese »erzählt« wird – infrage, sondern auch die Angebrachtheit jeglichen Idealismus' (der ja im Übrigen bereits auf Handlungsebene enttäuscht wird). Trotz dieser von Resignation kündenden, fast zynischen Botschaft »verrät« *O Delfim* keineswegs seine (bzw. José Cardoso Pires') im Neorealismus zu suchenden »engagierten Wurzeln«. Trotz Verzichts auf die Kommunikation einer dialektisch-materialistischen Weltanschauung und der wohl kaum der typischen neorealistischen Strategie entsprechenden Enthüllung des narrativen und ideologischen Konstrukts lassen sich die Kontinuitäten zwischen dem Neorealismus und postmodernen Werken wie *O Delfim*

²⁷⁴Genauer: Die allzu apolitische Haltung der *Presença*, die in den Augen der Neorealisten der nationalen Lähmung durch den Salazarismus nichts entgegenhalten konnte, sowie die Hoffnungslosigkeit eines in formalen und narrativen Konventionen feststeckenden, kanonische Vorbilder imitierenden, generell erfolglosen nationalen »Mainstream«-Kinos.

(aber natürlich auch späteren, post-revolutionären – und post-kolonialen – Werken wie *Finisterra*, *Os Cus de Judas*, *O Memorial do Convento*, *A Costa dos Murmúrios* etc.) kaum leugnen: Gerade über ihre entlarvende Polyphonie bzw. die in ihnen vorgenommene Dekonstruktion, Revision, »Verfremdung« von Geschichte und Gesellschaft zeigt sich die portugiesische Postmoderne ebenso engagiert auf der Seite der Schwachen und Unterdrückten wie ihre »Vorgängerin«.

War *Uma Abelha na Chuva* (1971) noch die aus privater Tasche finanzierte Adaption eines zwar rezipierten aber natürlich noch nicht kanonisierten Romans einer von staatlich-institutioneller Seite nicht goutierten literarischen Strömung, so stellt Fernando Lopes' *Delfim*-Film (2001) bereits die mit nicht unerheblichen Mitteln produzierte Adaption eines Klassikers dar, der in den drei Jahrzehnten nach Erscheinen des Romans ebenso wie Carlos de Oliveiras *Abelha*-Roman bis in die Klassenzimmer des Landes vorgedrungen war.

Sim, mas é o mais clássico dos meus filmes. Não é por acaso também que foi o que correu melhor com o público e com a crítica, porque as pessoas querem a »narrativazinha«. Mas é muito bem produzido, é um filme bem produzido, que eu gosto, do ponto de vista da produção foi o filme que eu tive mais meios para produzir, com atores muito bons, mas é o mais clássico dos meus filmes.²⁷⁵

Indem Lopes, seit 1972 zweifelsohne in der Film- und Fernsehlandschaft Portugals etabliert, in Bezug auf den Erzählmodus des Filmes einen (aufgrund der Komplexität des Originals vermutlich notwendigen) Kompromiss einging, weitgehend auf den »Wirklichkeitsfragmente« sammelnden auktorialen Ich-Erzähler samt der daraus resultierenden (auch metafikionalen!) Vielstimmigkeit verzichtete, schuf er einen relativ konventionell erzählten Film (»narrativazinha«!) von konventioneller Länge, der weniger Gemeinsamkeiten mit *Uma Abelha na Chuva* aufweist, als angesichts der Ähnlichkeiten in Bezug auf Inhalt und Setting erwartbar gewesen wäre (und etwa noch gemäß dem Exposé des Filmes, der in der vorliegenden Arbeit relativ oft zitierten *Nota de Intenções*, ursprünglich vorgesehen gewesen sein dürfte). Das Primärziel dieser fragwürdigen – weil nicht an die innovativen Eigenschaften des Romans *O Delfim* bzw. der eigenen *Abelha*-Adaption anschließenden – Strategie war jedenfalls – gemäß Lopes –, durch den Film ein relativ breites Publikum anzusprechen (was auch gelang).

²⁷⁵SALES, Michelle: *O free cinema, e o cinema novo português, entrevista a Fernando Lopes*. S. 145.

O Delfim (2001) ist dabei keinesweg unkritisch oder anbiedernd: Neben der in seiner Organisation und in seinem Drehbuch vorgenommene Fokussierung auf die zentrale *ménage à trois*, das individuelle Seelenleben seines byronischen Titelhelden bzw. seiner »heimlichen« Hauptprotagonistin Maria das Mercês, stellt er ein im Gegensatz zu Fernando Lopes' erstem Spielfilm relativ konkretes Sittenbild einer spezifischen, dekadenten Gesellschaftsform dar, die nach der Nelkenrevolution zumindest nominell durch jene der Dritten Republik, also die Gesellschaft des Publikums ersetzt worden war. In einem Jahrzehnt, in dem António de Oliveira Salazar im Rahmen der RTP-Sendung *Os Grandes Portugueses* (2006–2007) mit 41 Prozent der abgegebenen Stimmen zum »größten Portugiesen aller Zeiten« gewählt wird²⁷⁶, wirft Fernando Lopes' Film nicht nur die Frage auf, ob der 25. April 1974 tatsächlich Veränderungen für die portugiesische Gesellschaft gebracht hat, sondern auch, inwiefern die Idee von einem charismatischen Heilsbringer (möge dieser noch so dämonische Züge tragen) nach wie vor Teil der von Opportunismus geprägten nationalen Mentalität ist.

Abseits dieses sicherlich ambivalenten *period piece* mit Gegenwartsbezug, beinhaltet *O Delfim* aber auch ein zweites »Projekt« der Rehabilitierung der vermeintlich fallen gelassenen Themen. Über die Details des Filmes richtet sich Lopes hier allerdings an eine bedeutend enger gefasste (ideale) Zielgruppe, möglicherweise die *peer group* des künstlerischen Feldes bzw. der Kritik: Wie in der vorliegenden Arbeit zu zeigen versucht wurde, ist durch die Bemühung und Analyse der unzähligen verbalen, ikonischen und akustisch-musikalischen, teilweise verschlüsselt anmutenden Zitate bzw. Referenzen eine erweiterte Lesart des Filmes möglich, die auch die (letztendlich nur scheinbar) ausgesparte erkenntnistheoretische Dimension des Romans erfasst und mit der Banalität, durch die sich der Film auf den ersten (streifenden) Blick auszeichnet, kontrastiert, dabei das scheinbar Geschlossene kritisch »öffnet« – wiewohl für eine vertiefende und angemessene Analyse des Filmes neben der relativ genauen Kenntnis des Romans und seiner Motive nicht nur ein großes allgemeines wie auch spezifisches Wissen, sondern wohl auch eine systematische bzw. wiederholte Rezeption des Werkes notwendig erscheint.

²⁷⁶ »Zweiter« wird mit 19,1% der Stimmen Álvaro Cunhal, Generalsekretär der Portugiesischen Kommunistischen Partei von 1961 bis 1992. Vgl. dazu die Homepage der Sendung: <http://www.rtp.pt/wportal/sites/tv/grandesportugueses/> (22.1.2013).

O cinema é vivo, é tudo a mesma coisa e vamos ganhar este... vamos mudar o mundo. Mudar não no sentido revolucionário, era num sentido... era revolucionário mas não no sentido político, num sentido interior.²⁷⁷

Im Gegensatz zu *Uma Abelha na Chuva*, ein Film, der relativ »assoziativ« funktioniert, trotz (oder wegen?) seiner »Atonalität« – es folgt ein dezidiert persönliches Werturteil – einen harmonischen, einheitlichen und autonomen Charakter aufweist, erscheint *O Delfim* (2001) als ein in der Gestaltung der Handlung zwar fast zu simpler, in seinen Details aber wieder anspruchsvoller bis meisterhafter, wenn auch teilweise kryptischer Kompromiss, der letztlich wohl nicht als einzelnes Werk, sondern im Kontext von Fernando Lopes' restlichen Œuvre in den Kanon des portugiesischen Kinos eingehen wird²⁷⁸. Dass die mit der Adaption verfolgte Strategie auch der Regisseur im Nachhinein kritisch gesehen habe könnte, legt auch Lopes' nächste, wieder vergleichsweise experimentelle und in Bezug auf die Handlung sehr offene Produktion *Lá Fora* (2004) nahe:

In dieser Adaption eines Originaldrehbuchs überführt der Regisseur das in *Uma Abelha na Chuva* und *O Delfim* etablierte Motiv des einsamen und unglücklichen (Ehe-)Paares in die von allgemeiner Entfremdung geprägte Gegenwart. Indem er die Hauptrollen wieder mit Alexandra Lencastre und Rogério Samora besetzt, schafft Fernando Lopes Kontinuitäten²⁷⁹, erlaubt es uns, auf seine große, universelle, aber immer in einer »portugiesischen Realität« verwurzelte Mission zu schließen: Die Behandlung der (Un-)möglichkeit von Liebe zwischen Mann und Frau in einer Gesellschaft, die nicht aufhören wird, dekadent und unmenschlich zu sein, solange sich ihre Individuen nicht ihrer Verantwortung den eigenen Gefühlen und Wünschen gegenüber bewusst werden und endlich beschließen, über eine neue, autonome Haltung die ohnehin dysfunktionale

²⁷⁷ Fernando Lopes in *Fernando Lopes, provavelmente* (2008). 0:23:28–0:23:49.

²⁷⁸ So wird *O Delfim* in dem sehr aktuellen und ausführlichen Werk *Cinema Português – Um País Imaginado* nur einer kurzen Analyse hinsichtlich der Darstellung seines Titelhelden unterworfen, während *Uma Abelha na Chuva* eine mehrseitige und detaillierte Behandlung erfährt. Vgl. CALVET, Leonor Areal: *Cinema Português. Um País Imaginado*. Lisboa: Edições 70 2011.

²⁷⁹ Die Erforschung dieser Kontinuitäten stellt ein eindeutiges Desideratum der vorliegenden Arbeit dar, ebenso wie natürlich ein Vergleich der hier versammelten Ausführungen mit den Erkenntnissen, zu denen Carolin Overhoff Ferreira in ihrem sehr schlüssigen Text *Non-inscription and Dictatorship in Non-canonical Adaptations* (2010) gelangt, einem Text, der sich ebenfalls mit Fernando Lopes' Adaptionen befasst und der hier vor allem aus zeitökonomischen Gründen (die Lektüre des Textes erfolgte zwecks der Vermeidung einer eventuellen Beeinflussung erst nach der Fertigstellung des analytischen Teils der vorliegenden Arbeit) leider nicht mehr diskutiert werden konnte. (Vgl. FERREIRA, Carolin Overhoff: *Non-inscription and Dictatorship in Non-canonical Adaptations*, 2010. In: *Adaptation*, Vol. 3/2, 2010. S. 112–131).

Gesellschaft sowie den eigenen, zwanghaften Habitus in Frage zu stellen und dadurch zu Veränderung beizutragen.

Não, Tejo,
não és tu que em mim te vês,
– sou eu, em mim, que me vejo!²⁸⁰

Ingo König, Wien 2013

²⁸⁰O'NEILL, Alexandre: *O Tejo Corre no Tejo*. S. 235.

Literatur- und Quellenverzeichnis

Anmerkung: Die hier getroffene Auflistung umfasst nicht die zahlreichen in Sammelbänden etc. erschienen und in den Fußnoten der vorliegenden Arbeit angeführten Artikel und Werke, sondern lediglich den Titel des jeweiligen Sammelbandes.

Primärliteratur

AUDEN, W.H. / MENDELSON, Edward (Hrsg.): *The English Auden: Poems, Essays and Dramatic Writings 1927–1939*. London: Faber 1986.

PIRES, José Cardoso: *O Delfim*. Lissabon: Dom Quixote 2008.

OLIVEIRA, Carlos de: *Obras de Carlos de Oliveira*. Lisboa: Caminho 1992.

OLIVEIRA, Carlos de: *Uma Abelha na Chuva*. Lisboa: Assírio & Alvim 2007.

O'NEILL, Alexandre: *Poesias Completas*. Lisboa: Assírio & Alvim 2002.

Sekundärliteratur

ANDRADE, José Navarro de (Hrsg.): *Fernando Lopes por cá*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa 1996.

ARNAUT, Ana Paula: *Post-Modernismo no Romance Português Contemporâneo. Fios de Ariadne. Máscaras de Proteu*. Coimbra: Almedina 2002.

CALVET, Leonor Areal: *Cinema Português. Um País Imaginado*. Lisboa: Edições 70 2011.

COSTA, João Bénard da: *Portugiesische Filmgeschichte/n*. Rodenbach: Avinus 1997.

CRAVITA, Giuseppe: *La morte di Semiramide: dramma serio per musica*. Lissabon: Simão Tadeu Ferreira 1801.

FERREIRA, Ana Paula: *Alves Redol e o Neo-Realismo Português*. Lisboa: Caminho 1992.

FERREIRA, Carolin Overhoff: *O cinema português através dos seus filmes*. Porto: Campo das Letras 2007.

GAVILANES, José Luis / APOLINÁRIO, António (Hrsg.): *Historia de la literatura portuguesa*. Madrid: Ediciones Cátedra 2000.

- HESS, Rainer (Hrsg.): *Portugiesische Romane der Gegenwart. Interpretationen*. Frankfurt am Main: Vervuert 1992.
- JUNG, Philip (Hrsg.): *Concerts of Vocal and Instrumental Music as performed at the Music Room, Oxford, From October, 1807, to October, 1808*. Oxford: Dawson and Co. 1808.
- LOURENÇO, Eduardo: *O Canto do Signo. Existência e literatura*. Lisboa: Presença 1994.
- LOURENÇO, Eduardo: *Sentido e Forma da Poesia Neo-Realista*. Lisboa: Publicações Dom Quixote 1983.
- MARX, Karl / ENGELS, Friedrich: *Werke*. Berlin/DDR: Dietz Verlag 1956–90.
- MATOS-CRUZ, José de (Hrsg.): *Encontro com o Cinema Português*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa 1982.
- REDOL, Alves: *Gaibéus*. Mem Martins: Publicações Europa-América 1977.
- RÉGIO, José: *Literatura Viva*. In: *Presença – Folha de Arte e Crítica*. Nr. 1, 10.3.1927.
- REIS, Carlos: *História Crítica da Literatura Portuguesa [Do Neo-Realismo ao Post-Modernismo]*. Bd. IX. Lisboa / São Paulo: Editorial Verbo 2005.
- REIS, Carlos: *Textos literários (Textos teóricos do neo-realismo português)*. Lisboa: Seara Nova 1981.
- REIS TORGAL, Luís (Hrsg.): *O cinema sob o olhar de Salazar*. Lisboa: Temas e Debates 2001.
- SERRA, Pedro: *Uma abelha na chuva: uma revisão*. Coimbra: Angelus Novus 2003.
- SIEPMANN, Helmut: *Kleine Geschichte der portugiesischen Literatur*. München: C. H. Beck 2003.
- THOMPSON, Kristin / BORDWELL, David: *Film History: An Introduction*. Third Edition. New York: McGraw-Hill 2003.
- THORAU, Henry (Hrsg.): *Portugiesische Literatur*. Frankfurt/Main: Suhrkamp 1997.
- TORRES, Alexandre Pinheiro: *Ensaio Escolhidos*. Bd. 1. Lisboa: Caminho 1989.
- WEBER, Max: *Wirtschaft und Gesellschaft*. Tübingen: Mohr 1922.

Nachschlagewerke

ACADEMIA DAS CIÊNCIAS DE LISBOA: *Dicionário da Língua Portuguesa Contemporânea*. Lisboa: Verbo 2001.

RAMOS, Jorge Leitão: *Dicionário do Cinema Português 1962–1988*. Lisboa: Caminho 1989.

Filme

O Delfim. Portugal, Frankreich 2001. Regie: Fernando Lopes, unter Mitwirkung von Isabel Ruth. Adaptionsvorlage: José Cardoso Pires: *O Delfim*. Drehbuch: Vasco Pulido Valente, unter Mitwirkung von Maria João Seixas, Fernando Lopes. Künstlerische Leitung: Maria José Branco. Bild: Eduardo Serra. Schnitt: Jacques Witte. Ton: Philippe Morel, Gérard Rousseau. DarstellerInnen: Rogério Samora (Palma Bravo), Alexandra Lencastre (Maria das Mercês), Rui Morisson (Caçador), Milton Lopes (Domingos), Isabel Ruth (Aninhas), Miguel Guilherme (Padre Novo), Rita Loureiro (Mulher Jovem), José Pinto (Cauteleiro), Márcia Breia (Dona da Pensão), Alexandre de Sousa (Regedor), Laura Soveral (Camponesa), Fernando Jorge (Batedor), Sofia Bénard (Criada da Pensão), Joaquim Leitão (Ex-combatente), Paula Guedes (Virgínia), Filipa Gordo (Lurdes), Fernando Heitor (Barman). Produktion: Madragoa Filmes, Gémini Films, RTP – Radiotelevisão Portuguesa, unter Mitwirkung von: Instituto do Cinema, Audiovisual e Multimédia (ICAM), Instituto Camões. Premiere: 19.4.2002. Dauer: 81 Minuten. Format: 35 mm. Farbe.

Uma Abelha na Chuva. Portugal 1971. Regie: Fernando Lopes. Adaptionsvorlage: Carlos de Oliveira: *Uma Abelha na Chuva*. Drehbuch: Fernando Lopes. Bild: Manuel Costa e Silva. Schnitt: Fernando Lopes. Ton: Alexandre Gonçalves. DarstellerInnen: Laura Soveral (Maria dos Prazeres), João Guedes (Álvaro Silvestre), Zita Duarte (Clara), Ruy Furtado (Mestre António), Carlos Ferreiro (Marcelo), Adriano Reyes (Jacinto). Produktion: Media Filmes. Premiere: 13.4.1972. Dauer: 76 Minuten. Format: 35 mm. SW.

Fernando Lopes, provavelmente. Portugal 2008. Regie: João Lopes. Bild: Rui Poças. Schnitt: Pedro Duarte. Ton: Pedro Melo. Produktion: Midas Filmes, RTP – Radiotelevisão Portuguesa unter Mitwirkung von: Instituto Camões, Fundação Calouste Gulbenkian. Dauer: 94 Minuten. Format: Betacam Digital. S/W und Farbe.

José Cardoso Pires. Livro de Bordo. Portugal 1998. Regie: Manuel Mozos. Leitung und Interviews: Clara Ferreira Alves. Bild: Ricardo Rezende, João Ribeiro, Miguel Sargento, Paulo Abreu. Schnitt: Vítor Alves. Ton: Armanda Carvalho. Mit: António Lobo Antunes, Antonio Tabucchi, Edite Cardoso Pires, Fernando Lopes, João Lobo Antunes, Júlio Pomar, Nelson Matos, Óscar Lopes. Produktion: Rosa Filmes, RTP – Radiotelevisão Portuguesa. Dauer: 52 Minuten. Farbe.

Onlinequellen

LOPES, Fernando: *Nota de Intenções*.

<http://www.cinemaportugues.ubi.pt/bd/info/3373> (13.10.2012).

QUEIRÓS, Luís Miguel: *Eduardo Lourenço. Retrato de um pensador errante*.

<http://static.publico.pt/docs/cultura/eduardolourenco/04.html> (21.11.2012).

SALES, Michelle: *O free cinema, e o cinema novo português, entrevista a Fernando Lopes*. http://www.doc.ubi.pt/07/entrevista_michelle_sales.pdf (30.11.2012).

Wikipedia-Artikel zu dem Bolero *Sabor a mí*:

[http://es.wikipedia.org/wiki/Sabor_a_mí_\(canción\)](http://es.wikipedia.org/wiki/Sabor_a_mí_(canción)) (15.10.2012).

Homepage der Sendung *Os Grandes Portugueses*:

<http://www.rtp.pt/wportal/sites/tv/grandesportugueses/> (22.1.2013).

Missão e Compromisso

Os romances *Uma Abelha na Chuva* e *O Delfim*
e a sua adaptação por Fernando Lopes

Não, Tejo,
não és tu que em mim te vês,
– sou eu que em ti me vejo!¹

Qualquer aproximação suficientemente aprofundada da produção cultural portuguesa do século XX revelará, que uma grande parte da sua dinâmica provém duma só questão muitas vezes repetida: Pode ou, melhor, *deve* o artista entrar num compromisso com a realidade, ou significaria isto »vender« a sua – noutras ocasiões exigida – autonomia artística, abrir mão da originalidade e qualidade formal da sua obra?

Polémica sobretudo nas suas implicações políticas, a superação desta questão levou décadas. Partindo das grandes rupturas dos anos 1930 até a »recuperação« da arte a partir dos anos 1960 e, com os ecos pós-modernos, a actualidade, o presente ensaio procura avaliar essas décadas de luta e de compromissos através da discussão da trajectória de dois romances já canonizados (a obra ainda neo-realista *Uma Abelha na Chuva*, de Carlos de Oliveira, e o vagamente pós-moderno *O Delfim* de José Cardoso Pires) e das suas adaptações, feitas para o grande ecrã por Fernando Lopes, um dos mais importantes representantes do Cinema Novo, que, já no novo milénio, acabou por fazer deles veículos para a comunicação da sua visão própria da sociedade, da arte e do mundo.

Da Presença ao Neo-Realismo

O impulso inicial da acima referida dinâmica deu-se, sem dúvida, no campo literário,

¹O'NEILL, Alexandre: *O Tejo corre no Tejo*. Idem: *Feira Cabisbaixa* (1965). In: Idem: *Poesias Completas*. Lisboa: Assírio & Alvim 2002. p. 234.

com a »substituição« da *Presença*ⁱⁱ pelo movimento neo-realista: este talvez mais importante conflito da história literária portuguesa (para além da *Questão Coimbrã*) surgiu em tempos de extrema polarização política, uma polarização que teve origem com o golpe de Estado de 1926 e de maneira renovada na crise mundial de 1929. Como resultado teve-se luta mais ou menos violenta (depois frustrada) da esquerda contra o poucos anos depois proclamado *Estado Novo* de António de Oliveira Salazar. Esta polarização nota-se também e sobretudo no campo literário, onde se tinha estabelecido um cada vez mais forte e numeroso grupo de jovens intelectuais de convicção marxista que, com a sua reivindicação por uma literatura mais ideológica e oposicionista, puseram fim à atitude *l'art pour l'art* do anteriormente predominante *Presencismo*: os neo-realistas.

Foi o que aconteceu aí por 1938–1939 com o neo-realismo, que quis ser mudança de perspectiva na literatura, e, portanto, uma nova experiência para o seu enriquecimento. Como, porém, esses outros escritores [da *Presença*] se vangloriavam da sua posição extrema de arte pela arte, desfigurando-a, a reacção operou-se também por outro excesso, fenómeno natural no jogo das contradições, principalmente quando vem de jovens que se supõem, e ainda bem, capazes de renovar o mundo, o homem e a arte.ⁱⁱⁱ

O novo e pouco depois já monopolizante movimento literário tinha, porém, alguns defeitos, como até o próprio Alves Redol, autor do primeiro romance neo-realista (*Gaibéus*, 1939), pôde constatar com respeito à sua fase inicial: tendo sido reprovadas não só a atitude apolítica da *Presença* mas também as suas pretensões estéticas, as obras relevavam-se pobres em termos de qualidade formal; quanto ao conteúdo, o seu forte teor programático tal como a pronúncia da injustiça social inerente ao sistema ou a heroificação dos »oprimidos« foi criticado como propaganda dogmática.

Carlos de Oliveira e a renovação do Neo-Realismo

Estas acusações levantadas ainda nos dias de hoje podem, porém, ser postas em questão: Carlos Reis, um dos menos entusiásticos especialistas da pesquisa do Neo-Realismo,

ⁱⁱMovimento literário cujo nome deriva do seu órgão principal, a revista *Presença* (publicada em Coimbra entre 1927 e 1940), e os seus conceitos propagados por José Régio no primeiro número da mesma, em *Literatura Viva*, texto de carácter manifestário que reivindicava uma literatura sincera, original, individual e genuína e, pelo menos implicitamente, apolítica, por querer ser «inacessível, portanto, às condições do tempo e do espaço». RÉGIO, José: *Literatura Viva*. *Presença* – Folha de Arte e Crítica. N.º 1, 10 de Março de 1927. pp. 1,2.

ⁱⁱⁱREDOL, Alves: *Gaibéus*. Mem Martins: Publicações Europa-América 1977. p. 18–19.

considera *Uma Abelha na Chuva* o primeiro sintoma da decadência do movimento^{iv} Tal afirmação reflecte uma perspectiva excessivamente limitada: embora possa resultar bastante fácil armar uma definição ampla e operacional através das características comuns das primeiras obras do Neo-Realismo, a definição perderá a sua aplicabilidade já *antes* de 1953, gerando desta forma uma »lacuna« na »narrativa da história literária« que apenas voltará a ser preenchida em 1968 com *O Delfim* e o novo »macro-movimento« da pós-modernidade (na verdade um »não-movimento«).

Quem é que se dirige a quem, no Neo-Realismo e com que conteúdo? Como se pode compatibilizar pretensões estéticas individuais e crítica geral sistematizada com o programa dum movimento que já não tem as respostas certas para um mundo em plena mudança? São estas as questões colocadas por Carlos de Oliveira em sua obra literária, e às quais responde – simultaneamente – através da sua concepção estética, da psychologização à qual sujeita os seus personagens, da suspensão dum certo optimismo superficial (encontrado em obras anteriores do movimento) e da implicação dum público-alvo já não ideal (por ser não-existente) mas concreto: burguês e/ou intelectual – sem deixar, contudo, de considerar-se um autor neo-realista (o que demonstra também a sua reacção àquelas vozes críticas que consideravam *Uma Abelha na Chuva* uma obra falhada desde um ponto de vista ideológico).

Uma vez posto em evidência o problema de representação do Neo-Realismo parte-se para a sua re-definição: de acordo com as conclusões literárias do próprio Carlos de Oliveira, Alexandre Pinheiro Torres oferece-nos, numa discussão de *Pequenos Burgueses* (1948) desse mesmo autor, a descrição (talvez) mais simples e adequada do Neo-Realismo, uma defesa do movimento^v que conhece apenas *uma* qualidade

^{iv}Cf. REIS, Carlos: *Narrativa contemporânea (del Neorrealismo a la Revolución de los Claveles)*. In: GAVILANES, José Luis / APOLINÁRIO, António (coord.): *Historia de la literatura portuguesa*. Madrid: Ediciones Cátedra 2000. p. 646.

^vO próprio Alexandre Pinheiro Torres: »[O neo-realismo] suporta um princípio geral que é apenas este: determinadas condições político-sociais contaminam a tal modo o quotidiano do Homem que tudo o que é reflexo seu, Acção e Sentimento, vem larvado de uma determinada especificidade que seria outra se o referido condicionalismo fosse também outro. [...] A ortodoxia do neo-realismo está apenas em partir do princípio que tal especificidade não existe por reflexo no mundo da matéria (no mundo do hic et nunc) de qualquer arquetipicidade hipostática de um mundo platónico de Ideias. O neo-realismo acredita que as relações patrão-empregado, professor-aluno, marido-mulher, pais-filhos, Estado-súbdito, etc., tem que ver com as estruturas e não hipóstases.« PINHEIRO TORRES, Alexandre: *Carlos de Oliveira ou algumas das necessidades não primárias equacionadas pelo neo-*

distintiva dele, mantida na obra do autor de *Uma Abelha na Chuva*, e, aliás, derivada duma das mais importantes teses de Karl Marx: »Não é a consciência que determina a vida, mas a vida que determina a consciência.^{vi}

Apesar de as estratégias estéticas e narrativas de Carlos de Oliveira demonstrarem a condicionalidade socio-económica do comportamento muito específico dos seus protagonistas^{vii}, não se pode negar que o autor prescinde, em *Pequenos Burgueses* e, mais ainda, em *Uma Abelha na Chuva*, da descrição duma realidade contemporânea, típica, factual, para criar uma *Gândara* autónoma, visivelmente fictícia que, com os seus habitantes, nos parece quase arquetípica – principal aspecto do romance que resultou na sua inicial recepção negativa. O julgamento de o romance *Uma Abelha na Chuva* ser uma ruptura traidora com o Neo-realismo, ou até um retorno ao século XIX e Camilo Castelo Branco (anos mais tarde comentado por Fernando Lopes na sua adaptação fílmica), é, porém, um equívoco, como Pinheiro Torres e o presente trabalho tentam de evidenciar. Os críticos omitiram nas suas acusações os efeitos positivos de Carlos de Oliveira rejeitar a ideia da »imagem instantânea regional« de, por exemplo, *Gaibéus*: o carácter universal do romance não só facilitava uma recepção do Neo-Realismo por um público internacional mas era também capaz de causar uma identificação mais profunda com os seus protagonistas.

Fernando Lopes e o Cinema Novo

[...] E acabei por fazer o *Belarmino* contra todas as regras do cinema português daquela altura que era quase inexistente. Fazia-se muitos filmes, mas a questão estética era inexistente. Era um cinema de regime, pequenas comédias populares...^{viii}

Da interpelação à identificação, ou *appeal* universal, o retorno e a dedicação ao

realismo (1970). In: Idem: *Ensaio Escolhidos I*. Lisboa: Caminho 1989. p. 130.

^{vi}»Nicht das Bewußtsein bestimmt das Leben, sondern das Leben bestimmt das Bewußtsein« MARX, Karl: *Die deutsche Ideologie* (1845/46). In: MARX, Karl / ENGELS, Friedrich: *Marx-Engels-Werke*. Vol. 3. Berlin/DDR: Dietz Verlag 1956–90. p. 27.

^{vii}Basta aqui lembrar, como exemplo, um dos protagonistas de *Uma Abelha na Chuva*, Álvaro Silvestre, cujas acções (sempre entre destruição e autocatarse) podem ser explicadas (1) pela sua posição socio-económica, (2) através das suas humildes raízes e dos sentimentos de inferioridade frente à mulher, Maria dos Prazeres (provocadora activa deste complexo), ou, então, (3) mediante a sua religiosidade (e o medo que Álvaro tem, da morte, do Juízo Final).

^{viii}SALES, Michelle: *O free cinema, e o cinema novo português, entrevista a Fernando Lopes*. In: *Doc On-line. Revista digital de cinema documentário*, Nr. 7, Dezembro 2009. S. 142–143. Abrufrar unter: http://www.doc.ubi.pt/07/entrevista_michelle_sales.pdf (30.11.2012).

experimento formal – são estas as características que ligam *Uma Abelha na Chuva* à sua adaptação revolucionária de Fernando Lopes. Por outro lado, o filme deveria ser visto no contexto da sua génese: Nos finais dos anos 1960, Portugal estava no meio de grandes transformações – O Salazar doente tinha sido destituído do seu posto, o país estava em plena guerra colonial, a modernização havia chegado até às zonas rurais, a alfabetização criou uma nova juventude crítica – e o novo regime de Marcelo Caetano não sabia com quais meios continuar o curso militarista na África sem garantir mais liberdades à metrópole. Um dos beneficiários desta incerteza era o sector cinematográfico, onde os mais jovens e radicais realizadores portugueses se encontraram numa situação paradoxal. O colapso da indústria fílmica portuguesa nos anos 1950 tinha causado uma grande perda de prestígio para os seus representantes – na sua maioria produtores de filmes convencionais e de puro entretenimento. Já não confiando no velho cinema, o regime optava agora por subvencionar os mais novos; deixava-os com meios e caminhos mais livres para criarem o seu próprio *Novo Cinema*, conforme os próprios conceitos estéticos – mas com a única e grande restrição de não poderem abordar abertamente problemas políticos e/ou sociais.

[No] cinema, nós éramos, de facto, o verdadeiro poder. A geração anterior estava morta. Não admira que, chegado o 25 de Abril, nos déssemos conta de que o nosso problema já tinha sido resolvido antes.^{ix}

Também Fernando Lopes, que com *Belarmino* (1965) já era naquele tempo considerado um dos representantes principais do Cinema Novo, «vivía» a existência *l'art-pour-l'art* do mesmo, em parte por escolha, em parte por obrigação, e sempre em *arrangement* com o regime. Até 1974, Lopes, revolucionário na ruptura com as convenções fílmicas, manteve-se relativamente apolítico, tanto no papel quanto em celuloide. Esta atitude parece ter sido resultado de dois factores: pelo menos desde o seu tempo de estudo em Londres apoiando a ideia dum sistema democrático de feição anglo-saxónica, Fernando Lopes recusou qualquer alinhamento com os movimentos nacionais de esquerda, por eles simpatizarem com os regimes do Socialismo Realista (o que não o impediu de adaptar a obras do socialista Carlos de Oliveira e ter amizades com outros); além disto

^{ix} LOPES, Fernando: *Centro Português de Cinema: entrevista com Fernando Lopes*. In: AA. VV.: *Cinema Novo Português: 1960/1974*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa 1985. p. 68. Cit. in: MONTEIRO, Paulo Filipe: *Uma margem no centro: A arte e o poder do «Novo Cinema»*. p. 329.

nem as suas ambições criativas nem a sua posição na RTP, ou como presidente do Centro Português de Cinema, ou ainda como professor na Escola Piloto para a Formação de Profissionais de Cinema ter-lhe-iam permitido arriscar sanções (como uma interdição profissional).

Uma Abelha na Chuva (1971)

Estávamos na fase da desconstrução das narrativas. Era o ataque, no fundo, à narrativa que o cinema americano tinha definitivamente imposto, e que impôs e que ainda hoje se mantém [...]. E nesse sentido a *Abelha*, à sua maneira, no conjunto chamado Cinema Novo Português, é verdadeiramente o primeiro gesto radicalmente moderno de Cinema Português, e eu digo isto um bocado imodestamente [...].^x

Para a adaptação fílmica de *Uma Abelha na Chuva* tanto o compromisso político do seu realizador como o seu fervor criativo significam grandes modificações: enquanto Portugal e o «tempo português» remanescem presentes no segundo plano, na língua e nas imagens da paisagem e dos rostos da sua gente –, o enredo é desconstruído, reduzido, perfurado, são eliminados quaisquer elementos visuais que possam referir à actualidade pré-25 de Abril, isto é, um quotidiano no qual o espectador possa encontrar-se a si mesmo. A separação do texto original do contexto (neo-realista), a dissociação do mundo apresentado do mundo «real», tudo dirige a obra para uma interpretação solta, vagamente apolítica, mas permite, contudo, também uma melhor ou maior identificação do espectador com os temas universais da obra: o desenvolvimento (ou a estagnação) da vida e dos pensamentos dos seus protagonistas.

Enquanto a aqui descrita «neutralização» do plano explícito e/ou verbal da obra, como também a «des-colectivização» do enredo permitiram a Fernando Lopes uma estreia imperturbada (apesar de *Uma Abelha na Chuva* não ter sido um grande sucesso de bilheteria), foi a sua inovação formal que elevou o filme não só ao nível da então admirada e copiada *Nouvelle Vague* francesa mas também ao cânone do Cinema Português, junto a *Belarmino* – e tudo isto sempre antes do 25 de Abril de 1974.

^xFernando Lopes, *provavelmente*. Portugal 2008. Realização: João Lopes. Imagem: Rui Poças. Montagem: Pedro Duarte. Som: Pedro Melo. Produção: Midas Filmes, RTP – Radiotelevisão Portuguesa, Instituto Camões, Fundação Calouste Gulbenkian. Duração: 94 minutos. Formato: Betacam Digital. P&B e cor. 0:35:06–0:35:52.

Do Neo-realismo à pós-modernidade

A ruptura [...] depois da iconoclastia de um Primeiro Modernismo, do retrocesso da Presença, da preocupação marcadamente ideológica do Neo-Realismo ou da respigada ousadia do Surrealismo, ocorre na ficção portuguesa contemporânea (e em virtude de nítidas influências norte-americanas) principalmente depois da publicação de *O Delfim* de José Cardoso Pires.^{xi}

Considerando os »defeitos« que deram origem ao surgimento dos movimentos aqui descritos (o Neo-Realismo e o Cinema Novo), isto é: a falta seja de compromisso político ou de suficiente inovação formal na respectiva »geração anterior«, e considerando também o facto que os mesmos defeitos foram diagnosticados – em ordem inversa, obviamente – pela crítica do mesmo Neo-Realismo e do Cinema Novo (ao primeiro faltava a qualidade estética, ao segundo neutralidade frente ao regime que o protegia) não nos parece estranho que *O Delfim* (1968) figure como clássico do cânone português e ponto de viragem da história literária do país: José Cardoso Pires satisfaz no seu romance ambas as reivindicações.

José Cardoso Pires: *O Delfim* (1968)

Apesar de o romance *O Delfim* ser considerado (1) político na sua apresentação da localidade da Gafeira com os seus habitantes (uma verosímil aldeia portuguesa e inequívoca e crítica alegoria do Portugal pré-25 de Abril), e ao mesmo tempo (2) revolucionário na sua antecipação da lógica e imparável queda do Estado Novo (ou, também, do *ancien régime* em geral), a obra não só se inscreve na tradição neo-realista: Transcende-a. Desde um ponto de vista narrativo mais parecido à *Abelha na Chuva* de Fernando Lopes do que à *Abelha* de Carlos de Oliveira, o romance fragmentado, polifónico, meta-ficcional e fortemente marcado por suas referências intertextuais desmascara *sistematicamente* a »ilusão de realidade« do género romanesco. Onde o romance *Abelha* quebra parcialmente com convenções, remetendo assim esporadicamente para uma realidade mais complexa do que aquela inscrita, a obra de José Cardoso Pires não só põe em questão a História (com maiúscula) – independentemente de quem a narra – mas também a legitimidade de qualquer »verdade« ou, então, idealismo (idealismo este que, aliás, já vem decepcionado no próprio enredo).

^{xi} ARNAUT, Ana Paula: *José Cardoso Pires e a ficção post-modernista*. In: ARNAUT, Ana Paula: *Post-Modernismo no Romance Português Contemporâneo. Fios de Ariadne. Máscaras de Proteu*. Coimbra: Almedina 2002. p. 356.

Apesar do teor resignante e até cínico da sua mensagem, apesar de renunciar a uma *Weltanschauung* classicamente dialéctica e/ou materialista, apesar da des-ilusão, do abrir-mão da construção narrativa e ideológica que tão pouco corresponde à típica estratégia do movimento de Alves Redol, Soeiro Pereira Gomes e Carlos de Oliveira, nem *O Delfim* nem o seu autor José Cardoso Pires traem as suas »raízes empenhadas«, a sua proveniência do âmbito neo-realista.

Há continuidades importantes entre o Neo-Realismo e a mensagem pós-moderna presente neste romance de 1968 (assim como em obras posteriores, já pós-revolucionárias e/ou pós-coloniais, como por exemplo *Finisterra*, *Os Cus de Judas*, *O Memorial do Convento*, *A Costa dos Murmúrios*): *Justamente* mediante a sua polifonia, a des-construção, revisão, alheação de história(s) e sociedade(s), a pós-modernidade portuguesa mostra-se não menos crítica frente aos poderosos (os que de certa forma controlam o discurso) ou tomando a perspectiva – contando a sua história – dos oprimidos e marginalizados que os seus »predecessores« neorrealistas.

Uma adaptação ambígua: O Delfim (2001)

Sim, mas é o mais clássico dos meus filmes. Não é por acaso também que foi o que correu melhor com o público e com a crítica, porque as pessoas querem a »narrativazinha«. Mas é muito bem produzido, é um filme bem produzido, que eu gosto, do ponto de vista da produção foi o filme que eu tive mais meios para produzir, com atores muito bons, mas é o mais clássico dos meus filmes.^{xii}

Ao contrário de *Uma Abelha na Chuva*, na altura (finais dos anos 60) um romance que apesar das qualidades que o levariam à canonização após o 25 de Abril sofria o estigma de ser uma obra neo-realista, adaptar *O Delfim* em 2001 significava adaptar um clássico. Fernando Lopes, desde 1972 sem dúvida uma figura central no âmbito do cinema e da televisão do país, aproximou-se do romance de José Cardoso Pires através dum compromisso com a sua narrativa: abrindo mão do eu-narrador autorial (coleccionador de »fragmentos da realidade«) e da polifonia (também metaficcional!) do original, o realizador acabou por criar um filme capaz de decepcionar: relativamente convencional (»narrativazinha«!), de duração usual, *O Delfim* de 2001 tem muito menos paralelos com *Uma Abelha na Chuva* do que se poderia esperar (facto que se torna ainda mais

^{xii}SALES, Michelle: *O free cinema, e o cinema novo português, entrevista a Fernando Lopes*. In: *Doc On-line. Revista digital de cinema documentário*. N.º 7, Dezembro de 2009. p. 145.

evidente depois da leitura do *exposé* do filme, a *Nota de Intenções*, na qual é revelado um projecto original mais impressionista^{xiii}). O objectivo primário desta questionável estratégia (que não prevê a transposição das características mais inovadoras do romance) era – segundo um Fernando Lopes desconfiante – alcançar um público mais amplo.

O filme, porém, não é acrítico nem simples: além da sua focalização na central *ménage à trois*, na psicologia individual tanto do seu herói titular byroniano como da sua protagonista principal efectiva, Maria das Mercês (gêmea de Maria dos Prazeres de *Uma Abelha na Chuva*), esse mais bem sucedido filme de Fernando Lopes é um retrato actualizado e concreto dum país e duma específica sociedade decadente, sociedade essa que, depois da Revolução dos Cravos, foi substituída pela actual: a sociedade neo-liberal e corrupta do próprio público.

Numa década, na qual António de Oliveira Salazar ganha mais votos (41%) que qualquer outro n’*Os Grandes Portugueses* da RTP (2006–2007)^{xiv}, o filme não apenas questiona as mudanças factuais (políticas e sociais) que o 25 de Abril parece ter trazido, mas também põe à prova a mentalidade lusa: será que ainda existe a ideia oportunista dum salvador encoberto, demoníaco ou não?

À parte esse *period piece* polémico, *O Delfim* (2001) contém, porém, um outro »projecto«: a »reabilitação« das temáticas supostamente omitidas no primeiro plano da obra, efectuada através dos seus detalhes. Com este projecto, Lopes dirige-se já a um público-alvo muito mais limitado, quase »ideal«; o *peer group* do campo artístico, talvez, ou então a crítica. Como o presente trabalho procura demonstrar, a análise das numerosas citações e referências verbais, icónicas, acústicas, musicais, intertextuais (ou não), permite uma leitura mais extensa do filme, que acaba por abranger, finalmente, a dimensão epistemológica do romance, abrindo assim o enredo apenas aparentemente cerrado e banal.

O esforço que tal leitura requer é, contudo, considerável: conhecimento do romance e

^{xiii} LOPES, Fernando: *Nota de Intenções*. <http://www.cinemaportugues.ubi.pt/bd/info/3373> (13.10.2012).

^{xiv} »Segundo« é, com 19,1% dos votos, Álvaro Cunhal, secretário geral do PCP entre 1961 e 1992. Cf. a página web do programa: <http://www.rtp.pt/wportal/sites/tv/grandesportugueses> (22/01/2013).

dos seus motivos, assim como de outros textos canônicos nacionais e internacionais, conhecimento do contexto histórico, recepção sistemática e repetida, tudo isto é imprescindível para aproveitar a complexidade temática de *O Delfim*.

Fernando Lopes: Síntese

O cinema é vivo, é tudo a mesma coisa e vamos ganhar este... vamos mudar o mundo. Mudar não no sentido revolucionário, era num sentido... era revolucionário mas não no sentido político, num sentido interior.^{xv}

Em comparação à *Abelha na Chuva* (1971) »associativa«, que funciona apesar (ou quiçá *por causa?*) da sua atonalidade e – segue aqui um juízo valorativo decididamente pessoal – convence com o seu carácter harmónico e autónomo, *O Delfim* parece-nos inconsistente no seu compromisso com um público suposta ou implicitamente dividido em termos de capacidade receptiva – facto que pode resultar em a obra, ao contrário da sua irmã, a *Abelha*, entrar no cânone do Cinema Português apenas no contexto de outras produções de Fernando Lopes, por exemplo junto com o filme subsequente: este, assim como também os comentários retrospectivos do realizador (na entrevista aqui citada), insinua uma – pelo menos parcial – insatisfação do realizador, uma certa vontade de voltar ao experimento.

Com *Lá Fora* de 2004, Fernando Lopes retoma o motivo do solitário e infeliz casal (protagonizam Rogério Samora e Alexandra Lencastre, já conhecidos de *O Delfim*) para inseri-lo no mundo contemporâneo, caracterizado por uma alheação geral que se nota tanto no enredo aberto do filme (que parte dum roteiro original) como na sua *mise-en-scène*. *Lá Fora* demonstra, depois de *O Delfim* e *Uma Abelha na Chuva*, o que se tornou, talvez, a grande tarefa de Fernando Lopes:

Discutir, sempre em diálogo distanciado (como experimento formal) com uma determinada »realidade portuguesa«, a (im)possibilidade do amor entre homem e mulher. Daí é que o realizador parte para o social: só quando os indivíduos se consciencializarem da sua responsabilidade com respeito aos próprios sentimentos e desejos, quando assumirem uma atitude autónoma, quando puserem em questão a

^{xv}Fernando Lopes, *provavelmente* (2008). 0:23:28–0:23:49.

sociedade disfuncional e o próprio hábito obrigador, só a partir deste momento a decadência e crueldade do mundo deixará de existir ou, pelo menos, ter impacto.

Não, Tejo,
não és tu que em mim te vês,
– sou eu, em mim, que me vejo!^{xvi}

Ingo König, Viena 2013

Bibliografia/Filmografia: Cf. »Literatur- und Quellenverzeichnis« (pp. 108–112).

^{xvi}O’NEILL, Alexandre: *O Tejo Corre no Tejo*. p. 235.

Deutsches Abstract

Die vorliegende Arbeit versucht, anhand zweier Romane, *Uma Abelha na Chuva* (1953) von Carlos de Oliveira und *O Delfim* (1968) von José Cardoso Pires, sowie deren Leinwandadaptionen (1968/2001) durch Fernando Lopes ein Stück portugiesischer Kultur- und Mediengeschichte nachzuzeichnen: von den 1930er Jahren und dem *Presencismo* über die Nachkriegszeit und den Neorealismus bis hin zum *Cinema Novo*, der Nelkenrevolution und den Anfängen der literarischen Postmoderne, die bis in die mehr oder weniger unmittelbare Gegenwart nachwirkt.

Durch Beleuchtung des Entstehungskontexts der Werke, ihrer Beschreibung und Analyse sowie ihres Vergleichs soll gezeigt werden, wie sich Portugals Kulturproduktion (hier aufgrund der analysierten Werke im Fokus: Prosaliteratur und Kino) seit etwa 1933 im Spannungsfeld zwischen konträren künstlerischen Positionen entwickelte: Diese unterschieden sich vor allem in ihren Auffassungen bezüglich der Wiedergabe der außerliterarischen Realität bzw. der Natur dieser Realität, im weiteren Sinne also auch der politischen Rolle des Künstlers bzw. des Kunstwerks. Während so etwa der Neorealismus (wie anhand Carlos de Oliveiras *Uma Abelha na Chuva* gezeigt wird) von einer dialektisch-materialistischen Weltanschauung geprägt ist und eine Lösung der in seinen Werken thematisierten Probleme der Menschheit über eine Veränderung der sozioökonomischen Bedingungen in Aussicht stellt, gibt sich das portugiesische Kino von Anfang an relativ apolitisch: einerseits, weil es (neben Radio und später Fernsehen) als Massenmedium stärker als die Literatur zensiert und/oder zur Produktion reiner Unterhaltung angeregt wurde, andererseits, weil nach seiner »Reform« durch die jungen aber ebenfalls weitgehend apolitisch agierenden Cineasten des *Cinema Novo* vor allem seine formalen Aspekte in den Fokus gerieten (wovon wiederum Fernando Lopes' Adaption des *Abelha*-Romans zeugt, die auf dessen explizit neorealistischen Elemente fast vollständig verzichtet).

Eine Art »Synthese« der genannten Positionen (des Anspruchs auf formelle Innovation wie politisches bzw. soziales Engagement) ergibt sich zeitgleich mit dem *Cinema Novo* in der literarischen Postmoderne, deren charakteristische Techniken zwar sporadisch

bereits in manchen früheren Werken (unter anderem bei *Uma Abelha na Chuva*) zur Anwendung gekommen waren, deren *systematischer* Einsatz allerdings erst in *O Delfim* feststellbar ist, in seiner polyphonen und fragmentarischen, auch metafikcionalen, die »Realitätsillusion« der Literatur aufdeckenden Erzählweise. Dadurch wird bei José Cardoso Pires (wie später bei José Saramago, António Lobo Antunes, Lídia Jorge etc.) neben der Erzählung vor allem die Makrohistorie sowie jegliche andere vereinfachende (aber potenziell manipulative) Deutung der Welt relativiert, also auch der dialektische Materialismus und die Utopie des Sozialismus. Was wie ein pessimistischer Schluss wirken mag, der in der öffentlichen Wahrnehmung positiv besetzte Ereignisse wie etwa den 25. April 1974 in einem anderen Licht erscheinen lässt (*O Delfim* hat es vorweggenommen, die Adaption des Romans durch Fernando Lopes dreißig Jahre später noch einmal unterstrichen), ist gleichzeitig auch ein Lösungsansatz:

Sind Gesellschaft, Normen, Ideologien einmal ihre hypostatische Gültigkeit genommen, so tritt das oft marginalisierte Individuum in den Vordergrund. Dass dessen manchmal verzweifelte Situation, aber auch sein Potenzial letztlich nicht nur durch die literarische Postmoderne hervorgehoben wird, sondern auch durch Fernando Lopes, in den »Lücken« seiner Filme und in der kontinuierlichen Thematisierung des augenscheinlich nie vollständig zustandekommenden Selbstfindungsprozesses seiner ProtagonistInnen, wird schließlich in einer abschließenden Zusammenführung gezeigt.

Curriculum Vitae

Ingo Christian König

Ausbildung

- 1998 – 2006 Bundesgymnasium Waidhofen an der Thaya
2005: Austauschsemester in Córdoba/Argentinien
- 2007 – 2013 Diplomstudium Romanistik – Portugiesisch, Universität Wien
Spezialisierung auf Literatur und Medien der portugiesischsprachigen
Länder
2010 – 2011: Auslandsaufenthalt an der Universidade Nova de Lisboa
- 2007 – Bachelorstudium Soziologie, Universität Wien

Beruflicher Werdegang

- 2006 – 2007 Zivildienst (Rotes Kreuz, Waidhofen an der Thaya)
- seit 2007 Sonderzahl Verlagsgesellschaft m. b. H.
Freier Mitarbeiter
- seit 2008 Übersetzung (Spanisch, Portugiesisch, Englisch)