

Cinema voor wakkere zombies

Isolde Vanhee

De epische films van de Portugese cineast Pedro Costa vragen om geduldig peuzelwerk. Het zijn pijnlijke wandelingen door de restanten van een mensenleven, een politieke revolutie en een zieltogende beschaving met gedichten, schilderijen en gezangen als zalvende reisgezellen. In zijn verzet tegen een snelle en licht verteerbare cinema wijst Costa de weg naar een mooiere en betere toekomst, voor de jonge filmmaker en de ontredderde mens.

Pedro Costa (1959) bezit geen grootse overtuigingen en geen kip met gouden eieren. Dat beweerde hij althans bij zijn passage op het jongste Courtisane Festival. Hij maakt dan maar films van *leftovers*. Hij voedt zich met de verhalen van de mensen van wie hij houdt en dringt met zijn bescheiden digitale camera hun huizen en herinneringen binnen. Die huizen staan in Fontainhas, een arme en intussen verkavelde buitenwijk van Lissabon waar migranten uit de Kaapverdische eilanden geluk en welstand zochten, maar armoede, drugs en wanhoop vonden. 'Ik had een meisje kunnen zijn', vertrouwde een van hen – Vanda Duarte – hem toe bij hun eerste ontmoeting. Geen prinses, geen heldin. Een gewoon meisje.

Bemin bovenal

Costa kwam per toeval in Fontainhas terecht toen hij na opnames voor zijn tweede langspeelfilm *Casa de Lava* (1994) uit Kaapverdië terugkeerde met brieven van verwanten. De trip naar Kaapverdië had hem verontrust. De remake van Jacques Tourneurs *I Walked with a Zombie* (1943) die hij in gedachten had, was uitgedraaid op een broeierig fresco met mysterieuze vrouwen, gekke mannen, een smeulende vulkaan, een dode hond en – toch wel – een zombie. Of beter: een comapatiënt die wordt gerepatriëerd en uit de doden ontwaakt met behulp van Mariana, de verpleegster die met hem uit Lissabon is meegereisd. Wankelend op de flanken van de vulkaan, van deur tot deur gaand met medicijnen en slaapdronken dansend met de eilandbewoners raakt Mariana steeds meer in de war. En Pedro Costa met haar.

Fritz Lang wist dat hij *Metropolis* (1927) zou maken het moment dat hij Manhattan voor zich zag opdoemen. Net zo werd de filmkunst van Costa geboren bij de aanblik van Fontainhas

Terug in Lissabon wandelde Costa Fontainhas en aldus nietsvermoedend zijn lotsbestemming binnen, het gemoed nog vol en het hart nog wagenwijd open. Zijn ogen bleven plakken aan de gehavende muren en zijn oren laafden zich aan de creoolse klanken tot zijn ziel verdwaalde in de nauwe doorgangen. Alsof deze plaats bestond voor hem en hijzelf voor deze plaats. Wat anders stond hem te doen dan de betovering en de verdoemenis ervan te filmen? Fritz Lang wist dat hij *Metropolis* (1927) zou maken het moment dat hij Manhattan voor zich zag opdoemen. Net zo werd de filmkunst van Costa geboren bij de aanblik van Fontainhas. Hij voelde liefde

voor deze unieke plek en zijn bewoners. Hij wou hun hoogsteigen Homeros worden. Hij zou hun verhaal vertellen. Dat was twintig jaar geleden.

Zoek het schone, vertel het ware

Vastberaden trok Costa met zijn ganse filmgevolg de buurt in. Hij wou de treurnis niet exploiteren zoals de media dat deden en hij wou ontsnappen aan de terreur van de Direct Cinema met haar drang om te objectiveren en de blik van de filmmaker te elimineren. Hij had er vertrouwen in. Costa gelooft immers in de kracht van cinema, in 'de combinatie van beeld en geluid en het narratief dat daaruit groeit'. Oude meesters als John Ford, Yasujiro Ozu en Robert Bresson zouden hem de weg wijzen. Al snel bleken zijn cinefiele ambities te groot voor de wijk. Vooral letterlijk dan. De vrachtwagens reden zich vast en het team stootte op stuurse bewoners. Ze waren er indringers, terwijl Costa zo graag toegang wou tot wat de mensen van Fontainhas dachten en voelden.

Ossos (*Bones*, 1997), de eerste film uit de Fontainhas trilogie, getuigt van dit gevecht: het gevecht om doorheen het fictieve verhaal van een pasgeboren baby en zijn wanhopige ouders het ware gelaat van Fontainhas te tonen, zonder reserve, maar ook zonder overdrijving. Het gehuil van de baby is hartverscheurend, maar tegelijk wordt het drama gesmoord. Door de ellipsen in het verhaal blijft het lot van de baby onduidelijk en de dolende zielen die zich om hem bekommeren worden doorheen longshots gadeslagen eerder dan emotioneel uitgedoed. Costa nam de longshots, het clair-obscur en de claustrofobische ruimtes mee in zijn volgende film, *No Quarto da Vanda* (*In Vanda's Room*, 2000), maar stuurde zijn professionele equipe huiswaarts. Hij koos voor een minimale bezetting, greep naar een bescheiden, digitale videocamera en liet bewust het tempo stokken, zowel in het opnameproces als in de ritmering van de shots.



Cavalo Dinheiro, 2014 © Sociedade Óptica Técnica

Door Ossos besepte Costa dat om de betrokken chroniqueur te worden van deze gemeenschap, hij hun leven moest delen. Hij kon en wou niet langer zijn perspectief en de geplogenheden van de Europese arthousefilm aan hen opdringen, maar moest een stap terug zetten om het verhaal van een van hen te vertellen. Hij koos voor Vanda, een ruwe schone met een heroïneverslaving die de uitzichtloosheid van haar

situatie even fatalistisch als vitaal het hoofd biedt. Drie uur lang wordt haar leven en dat van passanten uit de buurt tot in de kleinste fragmenten uitgelicht, alsof ze figureren in een schilderij van Zurbarán of aan een gedicht van Baudelaire hun couleur locale lenen. Costa wou zo hun routines en overlevingsstrijd binnen een epische traditie plaatsen: ‘Het is zelfs geen traditie. Eerder een affectie, een genegenheid.’

De genegenheid van Costa vertaalt zich in zijn geduldige engagement om de kabbelende gesprekken en kleine gebaren wondermooi, maar ook waarheidsgetrouw weer te geven. ‘Ik ben niet alleen geïnteresseerd in de artistieke kwaliteiten of spanningen – de ogen, de handen, de woorden – maar in de waarheid ervan.’ De kleine kamer van Vanda blijft een armoedig vertrek, maar met de stille allure van een memento mori. De grootsheid komt door de lens. Costa koos dan wel voor een aftands digitaal toestel, maar beknibbelde naar eigen zeggen niet op de kwaliteit van zijn lens. ‘Het is een cliché, maar de mensen moeten groter worden dan hun levens.’ Costa schonk het leven van Vanda een lyrische omlijsting, maar tegelijk bleef het resultaat voor Vanda confronterend en hebben vele andere ‘acteurs’ de film nooit gezien.

Lig dwars, geef u over

In *No Quarto da Vanda* was al zichtbaar – en vooral ook hoorbaar – hoe Fontainhas huis per huis werd gesloopt. Al hebben bulldozers intussen de laatste sporen van het getto uitgewist, toch blijft Costa terugkeren naar deze plek, als naar een imaginaire ruimte waarvan de grenzen zijn bestaan als filmmaker en als mens determineren. ‘Ik heb mijn eigen gevangenis gecreëerd. Ik ben er vrij, maar de beweegruimte is beperkt.’ Binnen die krappe ruimte kan hij zijn filmkunst verder kneden in nauwe verbinding met de mensen die hij er ontmoet. Door deze radicale – en goedkope – manier van werken maakt hij zichzelf vrij van het keurslijf van de filmindustrie, maar vermijdt hij evengoed de recuperatie als geëngageerd filmmaker. ‘Ik heb niet het geld, maar ook niet het verlangen om meer te doen dan gade te slaan hoe mensen hun herinneringen boetsen.’

In *Juventude Em Marcha* (*Colossal Youth*, 2006), het laatste deel uit de trilogie, graaft Costa in de herinneringen van Ventura. In deze ontheemde Kaapverdische patriarch heeft Costa zijn Odysseus gevonden. Ventura is een vat vol verhalen en herinneringen, van hemzelf, maar ook van verwanten en vrienden. Voor Costa was het confronterend dat de herinnering aan de Anjerrevolutie – de militaire staatsgreep die in 1974 het Estado Novo-regime van de macht verdreef – voor Ventura bijzonder traumatisch was, terwijl Costa deze periode koestert als een tijd van jeugdige overmoed, feesten op straat en ontluikende liefdes. Ventura probeert het net allemaal te vergeten, maar de herinneringen blijven onvermoeibaar uit zijn mond stromen. Zoals eerder aan Vanda, die ook in *Juventude Em Marcha* ‘meespeelt’, geeft Costa zijn film uit handen aan Ventura en diens demonen uit het verleden.

Ventura is een dwarsligger. Hij blijft zo lang mogelijk in zijn huis in Fontainhas tot het appartement dat de overheid hem toewijst naar zijn zin is. Het moet groot genoeg zijn, alsof niet alleen al zijn zogezegde kinderen, maar ook de geesten van overleden familieleden er een kamer dienen te krijgen. Voor Costa houdt de film het midden tussen een epische reis en een elegie, ‘een elegie voor dode vrienden, voor geliefden, voor mensen die je bewondert’. Andermaal verheft Costa het uitdovende

migrantenleven van Ventura tot een universeel verhaal van een ontheemde mens, die de hoop op een beter bestaan en een nieuwe thuis niet opgeeft. Als Ventura een liefdesbrief voorleest en refereert aan zijn vertrek uit Kaapverdië schakelt Costa over naar Rubens *Vlucht naar Egypte* (1630-1632), een schilderij uit de collectie van het Museu Calouste Gulbenkian, een museum dat Ventura als bouwvakker mee hielp opbouwen, maar waar hij nu door de suppoosten wordt buiten gekeken.

Nog meer dan zijn haast tedere toewijding aan Ventura en zijn blijvende fascinatie voor Fontainhas valt de hardnekkigheid op waarmee Costa zich verzet tegen overhaasting en dwang van buitenaf. Zijn filmproces is niet vatbaar voor zinloze veranderlijkheid, zoals de zucht naar nieuwe technologieën die de oude routines onnodig maken. 'Routine, altijd maar hetzelfde herhalen, maakt je bewust van bepaalde details, zoals in een schilderij.' Waar hij voordien de routines van zijn protagonisten ritualiseerde, presenteert zijn meest recente film *Cavalo Dinheiro* (*Horse Money*, 2014) zich als één langgerekt exorcismeritueel. In een surreële droomrealiteit lijkt Ventura zijn grip op de werkelijkheid te verliezen, pendelend tussen de catacomben van een staatsziekenhuis en de verlaten bouwwerf waar hij ooit tewerkgesteld was. Zijn handen trillen en zijn tijdsbesef is aangetast. Terwijl zijn herinneringen vervagen tot cryptische bekentenissen, krijgt hij steun, maar ook weerwerk van Vitalina. Zij rouwt om haar dode man, debiteert fluisterend haar geboorte- en huwelijksakte en onderwerpt Ventura aan een bizar zuiveringsritueel.



Quarto da Vanda, 2000 © Contracosta Produções

Toch lijkt vooral de confrontatie met de spookverschijning van een soldaat – een zombie zo je wil – Ventura enigszins te louteren, al praten beide mannen in de beslotenheid van een ziekenhuislift eerder naast dan tegen elkaar. Ook in de rest van de film verdringen monologen de dialogen. Nog nieuw zijn de fluisteringen en de – zelfs naar de normen van Costa – inktzwarte schaduwen waaruit personages opdoemen. Beeld en geluid – en dus de stem van de filmmaker – verdwijnen haast. Foto's, muziek, schilderijen en gedichten eisen steeds nadrukkelijker hun plaats op. De epische dimensie blijft behouden, maar de lyrische omlijstingen worden volwaardige verhaalelementen, zoals het muzikale intermezzo halfweg de film of de liefdesbrief – een mix van echte brieven van migranten en een gedicht van Robert Desnos – waarvan varianten ook al in *Casa de Lava* en *Juventude Em Marcha* opdoken: 'Everyday I learn some new and beautiful words, just for the two of us.'

Preek de passie

Met elke nieuwe film stelt Costa zich vragen bij zijn kunstenaarschap, bij wat hem drijft als filmmaker. Hij kijkt op naar regisseurs die, voortgestuwd door de kracht van hun overtuiging, zich verzetten tegen het gangbare, maar zelf blijft hij wel vanuit het

gangbare denken en zoeken: ‘Cinema gaat niet over de filmmaker, maar over in de wereld zijn, over bepaalde aspecten van tijd en ruimte uitklaren, de grenzen opzoeken en blootleggen die we met zijn allen delen.’ Costa is compromisloos in zijn zoektocht naar schoonheid en waarheid, maar hij geeft zich over aan de omstandigheden en de mensen van wie hij houdt. Hij maakt films als een daad van liefde: ‘Veel van wat me drijft als filmmaker is abstract en ook sentimenteel. Dat hoeft je allemaal niet te weten.’

Cinema gaat niet over de filmmaker, maar over in de wereld zijn, de grenzen opzoeken en blootleggen die we met zijn allen delen

Deze vervlechting van een idiosyncratisch artistiek project en het ethische bewustzijn van het perspectief van de ander, maken de films van Costa tot geliefkoosd voer voor de Franse filosoof Jacques Rancière. In zijn essay *The Politics of Pedro Costa* (2009) pleit Rancière de filmmaker vrij van de zonde van de esthetisering met als argument dat de politieke ondergrond en de poëtische beeldbehandeling eenzelfde waarheid dienen en willen doordringen tot het geheim van de (gemarginaliseerde) ander. Toch loopt Costa naar eigen zeggen hoger op met sociologen en antropologen dan met filosofen. Hij houdt van sociologische films met boodschappen en betreurt zijn eigen gebrek aan overtuiging, zo anders dan de door hem mateloos bewonderde Jean-Marie Straub en Danièle Huillet. Hij maakte dan maar de documentaire *Où gît votre sourire enfoui?* (*Where Does Your Hidden Smile Lie?*, 2001) waarin het koppel filmmakers hun film *Sicilia!* (1999) opnieuw monteert in aanwezigheid van een groep studenten. Het is de ultieme meesterklas in cinema. Straub houdt een tirade over de nood aan ideeën bij filmmakers vooraleer er van de materialisatie in een filmvorm sprake kan zijn. Toch staat Costa vooral stil bij de lang uitgesponnen discussies tussen beide echtelieden over de exacte plaats van een bepaalde cut, die extra millimeter pellicule die het verschil maakt tussen mislukking en meesterwerk.

Ondanks zijn trefzekere gebaren en haast arrogante oogopslag spreekt Costa openlijk over de paniek die hij zelf voelt als filmmaker. Deze bracht hem eerder al tot de radicale keuze om na *Ossos* het klassieke arthouserecept te mijden en ook nu weer – na *Cavalo Dinheiro* – vraagt hij zich af of hij zich andermaal vergist heeft. Wat als zijn verzet tegen snelheid, de filmindustrie en behapbare verhalen hem buitenspel zet? Wat als een publiek dat gewend is aan overdrijving, de gefluisterde woorden van Vitalina niet hoort en niet meer het geduld heeft om Ventura te zoeken in het donker? En vooral, telkens weer: ‘Wat rest er sowieso nog te vertellen na Fritz Lang? En vooral ook na Chaplin?’

Ook zijn eigen leeftijd – hij is intussen zesenvijftig – bezwaart Costa: ‘Je geest wordt minder helder.’ De nakende dood van Ventura hangt onuitgesproken over *Cavalo Dinheiro*. Aan de pijnlijke, maar kostbare geheugenarbeid van Ventura zal met zijn dood een einde komen. Daarna houden enkel de films van Costa zijn herinneringen in leven: ‘Ik ben bang dat mensen zullen sterven, dat ze weggaan.’ Hij maakt zich ook zorgen over de staat van de wereld: ‘Dit is de slechtste tijd ooit. En dat geldt zeker ook voor de cinema.’ Toch pleit hij voor een volle zaal met overwegend filmstudenten voor overgave en de onvermijdelijke angst die daarmee gepaard gaat. Hij wil dat ze de angst voelen voor het volgende shot, zich bewust zijn van wat ze dreigen te missen, van de details. Hij adoreert de oefenarbeid van Chaplin: ‘vijfhonderd keer exact hetzelfde doen en zien hoe de vinger of de pols beweegt’.

Costa toont de schaduw van zijn hand op de muur van de filmzaal. Hij bedenkt zich, andermaal beducht voor het cliché. Hij zucht, herpakt zich en herneemt. 'De nieuwe, digitale camera's geloven niet meer in schaduwen', waarschuwt hij. Ze verhelderen en stellen scherp. Te scherp. 'Herinner mensen eraan dat een deur sluit met een geluid, dat mensen naar een deur toegaan en er doorheen stappen, en niet alleen door muren vliegen. En dat mensen liefdevol zijn en niet vijfhonderd mannen per seconde doden.' Hij zegt het niet, maar twijfelt andermaal of hij het wel goed uitlegt. Recent heeft hij van die rare dromen waarin de sprongen en de shots niet goed zitten, waardoor niemand de duistere beelden nog begrijpt en zijn stille verzet geluidloos wordt.

Isolde Vanhee is docent aan LUCA School of Arts, bestuurslid van Cinema OFFoff en filmredacteur van rekto:verso.

Met dank aan Courtisane en Stoffel Debuysere: courtisane.be en diagonalthoughts.com.