

pismo



*Quand tout le monde va se coucher
Il est plus facile de renoncer
Quand la nuit va arriver
Il est difficile de ne pas pleurer ...*
(Pedro Abrunhosa: C'est difficile)

Francoski naslov filma *Pismo* portugalskega čudeža med režiserji, malo manj kot stoletnega, a neusahljivo ustvarjalnega Manoela de Oliveire, ki skupaj z najpogumnejšim evropskim neodvisnim art producentom Paulom Bracom snema predvsem z deleži francoskega denarja, skriva v sebi precej več pomena kot v slovenščini. *La lettre*, pismo in črka ... Prvo zadeva neko vsebino, ponavadi subjektivno, intimno, drugo v smislu "mrtve črke na papirju" priklicuje čisto, abstraktno formo. *Pismo* je Oliveira posnel po zgodbi *Kneginje Klevske*, slavnega dela Mme. de la Fayette iz 17. stoletja, ki slovi kot edini pravi "veliki" ženski roman evropske literature. Podobno kot Cervantesov *Don Kihot* tudi *Kneginja Klevska* postavlja subjektivnost v razmerju do absoluta na novoveško nepovratno razdvojen in zato tragičen oz. tragikomičen način; oba junaka svojo subjektivno predstavo, (pre)ostanek viteške ljubezni srednjega veka, dojemata kot objektivno realnost, še več, svoji želji hočeta do zadnjega diha podeliti digniteto absolutne, transcendirajoče, božje norme, in to v svetu, kjer je takšno početje lahko v najboljšem primeru opredeljeno kot "krepostna" norost. Nor bi se komu lahko zadel tudi Oliveira, ko si je ta problemski roman iz nekega drugega časa zaželel ponovno izpisati na marmornatem obrazu Chiare Mastroianni sredi sodobnega Pariza, sinonima za moderni *joie de vivre* ... Pa vendar je pismo, ki ga je napisal in odposlal nam, gledalcem, in ki ga v filmu bere redovnica, njegova stalna igralka-ikona Leonor Silveira, s tem, ko se je do popolnosti držal duha črke romana, le tega presešlo na neponovljivo oseben, intimen, idiosinkratičen in predvsem prizadeto človeški način. Da, Manoel de Oliveira nam je prek *Kneginje Klevske* poslal prikrito pismo (po)teptanega humanizma ob koncu dvajsetega stoletja, ko se ob nam skoraj nepredstavljeni mizeriji in ponavljajočih se tragedijah ubožne polovice človeštva, ob genocidih in rekah stradajočih beguncev v Afriki, na primer, zdi janzenistično verovanje v ponižnost in božjo milost, ki pride do vsakogar, kot abstraktna forma, ki svoj izraz najde le še v emfatičnem "Mon Dieu!". Podoba fizičnega in psihičnega trpljenja umirajočih, otrok in mater v agoniji, in mladih misijonark, ki jim ne morejo pomagati, je subtilno posredovana skozi nunino branje pisma gospe De

Cleves, torej skozi glas in črko, ki se v poslednjem, nepremičnem kadru sekvenci, s katerim se film konča, na koncertu pop zvezdnika Pedra Abrunhose, njenega hkrati uslišanega in zavrženega ljubimca, zlijeta v pesmi o ljubezni in smrti, katere čustveni presežek sili gledalca v refleksijo ... O čem, lahko odloči sam, čeprav se mu (pogosto potlačeni) razmislek o lastni etični drži v današnjem "najboljšem izmed svetov", prepolnem nerazrešljivih nasprotij, ponuja kot na dlani. S tega vidika je v filmu ljubezensko samožrtvovanje gospe De Cleves in njena dokončna odpoved mondenosti po pobegu iz neznosnega pekla afriške tragedije bolj stvar nasebnosti ponotranjenega moralnega imperativa, očiščenega patologije posvetnega življenja, kakor patosa zasebnega resentimenta ali histeričnega spregleda, da ima ljubezenska strast prehitro pokvarljiv rok trajanja, kajti pri Oliveiri junakinja na lastni koži in od blizu izkusi, da realno človeško trpljenje preseže in izniči vsa, še tako globoka čustva. Tisto, kar ostaja, kot se ji zapiše v pismu, je nejasen občutek krivde in tesnoba ... In naj srečnejši spomini na otroštvo ter na čas, ki ga je preživljala z materjo na deželi ... Uh! Pri ufilmanju *Kneginje Klevske* je Oliveira z natančnostjo kirurga in instinktom velikega umetnika izrezal, prešil in poudaril tista mesta v zgodbi, ki jih je lahko kar najučinkoviteje transponiral iz ene forme v drugo in iz enega časa v drugega. Pri tem kajpak ne gre za "prikaz propada zastarelih kodeksov aristokracije, ki danes ne veljajo več", ne gre za nikakršne "kodekse" obnašanja, kvečjemu za njihov večni pogoj, za ontologijo same spolne razlike, ki ji je avtor neutrudno na sledi vse od začetka sedemdesetih let, in tetralogije filmov, znane kot *"Amours frustrées"*. Oliveira v *Pismu* virtuozno oscilira med občutjem klasicistične tragičnosti, med sublimno vzvišenostjo strasti in njihovo sodobno profanostjo, saj se v mraku novodobnih mašovnih tragedij kaže vsaka strast, ljubezenska še posebej, zgolj patetična. *Pismo* je režijski monument, ki naravnost navdušuje z arhitekturno, mizanscensko dovršenostjo kadrov sekvenc, ki jih kot v nemih filmih povezujejo mednapisi; slednji zgoščajo dogajanje in dedramatizirajo naracijo, da pride do izraza disonantnost dveh prostorov-časov, sodobnega in klasičnega, ki prek potujitve proizvaja tako pomenljive učinke. Ti so čisto strukturne narave in nimajo nič opraviti z "realistično psihologizacijo", ki bi pri transformaciji problemskega romana v filmsko pripoved itak povsem zgrešila, kar se je zgodilo Formanovemu *Valmontu* (1989), narejenem po de Laclosovih *Nevarnih razmerjih*. Oliveira je svoj film posnel kot igro pogledov, ki jo generira kroženje želje v ljubezenskem trikotniku med zakoncema De Cleves in Pedrom Abrunhoso, kjer nič ne ostane očem skrito razen uganke njene, privilegirano ženske želje ... Mizanscenska kodiranost kadrov sekvenc, v katerih režiser kot marionetist upravlja z igralci do še komaj opaznih nians njihove ekspresivnosti, vodi v absolutno transparentnost filmskih podob, ki v zavest priklicuje Bressona, Dreyerja, Ozuja. V filmsko mojstrski predzadnji in obenem idejno osrednji sekvenci *Pisma* v port-royalskem samostanu, kjer redovnica bere zadnje strani resigniranega obupa gospe Klevske pred njenim umikom v osamljenost lastne narcistične želje, podoba obraza Chiare Mastroianni mortificirajo v večnost besede Oliveirinega pisma, ki ga s črko romana Mme de la Fayette povezuje bressonovskemu podoben kinematograf; zares pa ju poveže glas vesti, ki se prebudi v nas, gledalcih. •

Top 2000

Pismo (A carta, Manoel de Oliveira)