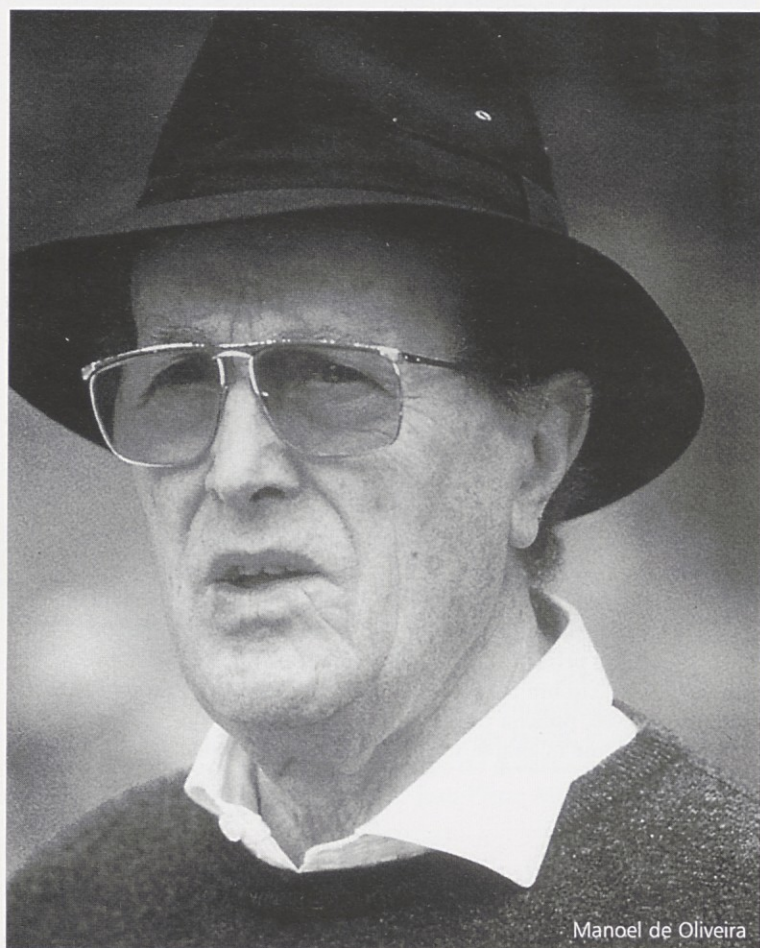


načelo negotovosti



Manoel de Oliveira

Pričujoči zapis je bil prvotno zamišljen kot intervju z režiserjem Manoelom de Oliveiro, ki je nastajal v začetku lanskega decembra med desetdnevni obiskom na lokaciji snemanja njegovega najnovejšega filma *Um princípio de incerteza* (Načelo negotovosti) vzporedno z reportažo s taistega snemanja. Ker pa so odgovori na zastavljena vprašanja pogosto pronicali iz golega opazovanja mojstrove metode dela in sovpadali z njegovimi besedami, sta se pri urejanju beležk naposled oba teksta zlila v enega.

Prva misel, ki se porodi iz premlevanja bogatega opusa štiriindevetdesetletnega režiserja, je zagotovo vtis o izjemni natančnosti, ki prežema vse pore njegovega ustvarjanja in je zagotovo posledica skrbno izdelane teoretske in praktične sheme o filmu kot umetnosti in načinu življenja. O tem priča nenehno poigravanje s filmskimi govoricami, vseprisotna teža zgodovinskega spomina in neizmerna paleta vsebin, katerih plasti se z razmišljanjem poglobljajo in množijo v nedogled. Opazovanje praktičnega načina dela to misel oplemeniti s čudnim paradoksom. V pričakovanju režije, kjer je vsak drobenclaj potrjen strogim analizam, vnaprej skrbno premerjen in obtesan tako, da se brezhibno spoji v predviden končni učinek, sem najprej naletel na

zanimivo dvojnost. Če po eni strani brezpogojno drži, da Oliveira ničesar ne prepušča naključju, obenem vztrajno goji širok prostor za improvizacijo, nekaterim njegovim prepričanjem pa bi izvor prej lahko iskali v manifestu kakšne vročerkvne dogme kot pa v glavi Metuzalema. Tako na primer režiser zahteva, da so interierji vseh filmskih prizorov brez izjeme posneti na realnih lokacijah. Prizor, ki se odvija v zaporu, je bil tako posnet v pravem državnem zaporu, pri čemer za potrebe snemanja delovni urnik kaznilnice niti za hip ni zdrsnil iz svojih okvirjev, temveč so v stranskih vlogah tistih treh kadrov nastopili pravi zaporniki in čuvaji, navdušeni nad privilegijem sodelovanja z legendarnim režiserjem, pa čeprav so vsi do zadnjega prostodušno priznali, da niso v življenju videli prav nobenega izmed njegovih številnih filmov. (Nasploh je bilo podoben odnos opaziti skoraj pri vseh članih presenetljivo majhne in mlade filmske ekipe. Namesto da bi jadikovali nad mizernimi ali celo neobstoječimi honorarji in vihali nosove nad muhastim načinom dela, se je vsak čutil počaščenega, da lahko sodeluje pri tem projektu. Hkrati pa razen dolgoletnega asistenta in tajnice režije nihče ni videl več kot dveh filmov svojega režiserja.) Na podoben način kot v zaporu so snemali še prizore v razkošni obalni igralnici in odvetniških pisarnah v centru Porta, največji izziv pa je predstavljal svojevrsten anahronizem v obliki starinske hiše premožnega moškega, ki ga v filmu upodablja Luís Miguel Cintra. *Načelo negotovosti* je posneto po literarni predlogi portugalske pisateljice Agustine Besse-Luís (tovrstna oblika sodelovanja je obrodila že nekaj morda najboljših Oliveirinih filmov: *Francisca* (1981) in *Abrahamova dolina* (Vale Abraao, 1993)) in je umeščeno v zaprt svet sodobne portugalske aristokracije. Omenjena hiša, kot si jo je zamislila pisateljica, naj bi obstajala nekje v okolici Porta, hkrati pa naj bi ekscentričnost njenih lastnikov dobro stoletje in pol preprečevala vsakršen poseg v ureditev notranjščine in okoliških vrtov. Ker Oliveira ni pristal na snemanje v studiu ali na predruženje notranjosti kakšne druge stare vile, prav tako pa ni hotel snemati v kateri izmed muzejsko zaščitenehih starih hiš, so po dolgih tednih iskanja v predmestju Porta našli skoraj dvesto let staro vilo, v kateri je živela priletna gospa modre krvi, ki je svoje razkošno domovanje nazadnje preurejala, ko si je nekje v petdesetih kupila telefon.

Tovrstno zavračanje snemanja v umetnih okoljih pride še najbolj do izraza takrat, ko se Oliveira (ponavadi s posebnim namenom) le spravi vanje in jih nato z užikom brez odlašanja razgali: spomnimo se le načrtno površno naslikanih kulis v *Pogubni ljubezni* (Amor de perdição, 1978) ali pa uvodnega kadra v filmu *Benilde ali devica mati* (Benilde ou a virgem-mae, 1975), ko dokumentarna kamera plava po zakulisju zapuščenega gledališča (studia) in v nekem kotu najde zgrajeno domovanje junakinje, kar vso prihajajočo izmišljijo, posvečeno prevpraševanju resničnega, postavi pod trojen vprašaj.

In če je miselni tok pozornega gledalca ob spremljanju katerega koli Oliveirinega filma najbolj na gosto posejan prav z vprašaji, potem kot pribito drži, da mojster sam med ustvarjanjem tega ločila že dolgo ne pozna več. Snemanje poteka v enakomernem, umirjenem ritmu; režiserja niti za hip ne izziri nobeno vprašanje tehnične ekipe ali katerega izmed številnih igralcev. Čeprav je odgovor na vse in za vsakega takoj pri roki, Oliveira ne razpolaga prav z nobenim papirjem, temveč ima snemalno knjigo in pogosto tudi dialoge zapisane izključno v svoji glavi, za nameček pa se gospod z devetimi križi na plečih niti enkrat samkrat v skoraj dvanajsturnem delavniku ne zlekne v zanj namenjen režiserski stolček, temveč budno nadzoruje vsako še tako majhno pripravo na snemanje. Zraven je, ko na prizorišče pripeljejo in razpostavijo opremo, igralci mimo njegovega ušesa za vajo ne izgovorijo niti ene vrstice dialoga, pod njegovim očesom poteka vsaka, še tako rutinska faza postavitve luči in kamere. Pri slednji se velja ustaviti za dalj časa, saj morda prav kadriranje posamičnega prizora najbolj jasno opozori na izbrušenost režiserjeve vizije.

Kamera v Oliveirinih filmih je praviloma statična: v povprečju se premakne enkrat samkrat v celem filmu, pa še to le takrat, ko je to res nujno potrebno za naravo posameznega prizora in hkrati povezano s pomembnim sporočilom, ki ga vsebuje gib kamere sam po sebi in je moralo biti posredovano prav v tistem trenutku in prav na tak način. Z enim samim gibom je tako na primer kronan Oliveirin najbolj enigmatičen film, *Božanska komedija* (A divina comédia, 1991), kjer se eden ključnih prizorov, dolg dialog med Ivanom in Aljošo Karamazovim, zaključí z vožnjo kamere, ki spremlja tek enega izmed norcev po hodniku norišnice. Z enim samim gibom, drobnim



Božanska komedija

vodoravnim zasukom kamere prek majhnega prostora, se ponaša tudi *Načelo negotovosti*, vendar mi nihče izmed igralcev in tehnične ekipe ni znal razložiti njegove vloge, Oliveira pa se je konkretnemu vprašanju izmikal, češ da bi mi to pokvarilo vso *negotovost* pri gledanju filma. (Sorodnih pripetljajev je na snemanju sicer kar mrgolelo. Oliveira je delil napotke, ki jim praktično nihče ni vedel pomena, pa so bili vseeno urno in brez vprašanj izpolnjeni.)

Poglavje zase predstavljajo tudi vsi ostali, statični posnetki. Oliveira po tehtnem premisleku zareže robove negibnega kadra v prostor brez vsakršnega posvetovanja z direktorjem fotografije ali igralci, ki bodo začitano polje kasneje zapolnili. Ti robovi so določeni s tako dlakocepsko natančnostjo, da se ostrina slike, ki jo prav tako na začetku vsakega kadra nastavi Oliveira sam, med samim snemanjem prizora absolutno ne sme več spreminjati, saj bi že drobna preostritev očitno preveč posegla v njegovo absolutno vizijo posamezne podobe. Pa čeprav to pomeni, da igralci, ki se sprehajajo skozi globino polja, včasih utonejo v megli in izurjeni ekipi za kamero živčno trzajo prsti. Najbolj očitna je ta nenavadna metoda dela v številnih prizorih *Abrahamove doline*, kjer ostrina kamere vztrajno visi na dušeci scenografiji, nesrečna Ema pa kot duh neostra plava po prostoru.

Še bolj čudna obsedenost preveva snemanje tistih prizorov, kjer sta nepremična oba – kamera in portretiranec. Oliveira vse bližnje plane odmerja strogo po principu katoliškega križa, ki po njegovem predstavlja ultimativni simbol miru in pokoja. Vodoravno črto križa označujeta igralčevi oči, navpičnica pa protagonista (njegov obraz) obvezno razkolje na dve enakomerni celoti, ki zrcalita druga drugo. Vztrajanje pri tej omejitvi naj bi po režiserjevo v gledalcu vzbudilo nelagodje in neopredeljen občutek, kar naj bi imelo za posledico povečanje gledalčeve pozornosti, saj se sicer večina režiserjev drži nenapisanega pravila in svoje igralce kadrira ter razmešča v prostor po potrebi dramatičnosti posameznega prizora – to naj bi gledalca zazibalo v stanje zamaknenosti in mu tako priškrnilo duri do užitja polnega potenciala filma, tega pa si seveda pri zahtevnosti Oliveirinih filmov ne moremo in ne smemo privoščiti. Več kot očitno je, da ob tako natančnih predpripravih Oliveira med snemanjem ne potrebuje nobenega video monitorja, s katerim bi nadzoroval akcijo. Vse okvirje ima začitane v glavi, dogajanje pa spremlja sklonjen in prilepljen pod objektiv kamere, kar nezadržno spominja na črno-bele portrete velikih režiserjev iz preteklosti, ki so v odsotnosti moderne tehnologije med snemanjem prav tako sključeni tiščali glavo k leseni kameri. Oliveira napredek filmske tehnike zavrača tudi pri snemanju zvoka, ki se snema na starinsko, občutljivo in težko nagro, kakršne razen njega v evropskem filmu ne uporablja nihče več.

Podobno brezkompromisno vizijo kot pri določanju robov in kompozicije podobi Oliveira izkazuje pri vodenju igralcev. Čeprav na izčrpnih vajah, ki se začnejo že dolgo pred začetkom snemanja, zabetonira značaj vsake vloge posebej, morajo biti igralci med samim snemanjem pripravljeni na migljaj ukloniti se vsakršnemu hipnemu preblisku režiserja, pa naj se ta še tako ne ujema z njihovo predstavo portretiranega lika. Oliveira svojim igralcem, s katerimi se sicer izvrstno razume in v njihovi družbi preživlja proste urice, z ravnilom na tla ne začrta le natančno predvidenih poti gibanja skozi prostor in s štoparico odmeri sekunde postajališč, temveč skrbno porišo tudi vse stene okrog njih z drobnimi križci, ki označujejo smer njihovih pogledov v vsakem

trenutku trajanja kadra. Od igralcev skratka ne zahteva spretnosti vživljanja v vlogo in čim prepričljivejše izgovorjave vrstic, temveč je njihova poglavitna naloga, da vsako celico svojega fizičnega telesa podredijo režiserjevi viziji in ob vsem skupaj še vedno ohranijo integriteto portretiranega značaja. Nič kaj hvaležna zadolžitev, še posebej če se spomnim, da so neki prizor po večkrat ponavljali izključno zato, ker moški igralec (pravzaprav naturščik: predsednik portugalske kinoteke in režiserjev star prijatelj Joao Benard da Costa) v splošnem(!) planu med jeznim trkanjem s pestjo po mizi s členki prstov ni zadel natančno za to predvidenega mesta na veliki površini.

Ponavljanje kadrov, sicer ustaljena praksa pri še tako velikih in majhnih filmskih produkcijah, je spet razred zase: v vseh desetih dnevih (na dan so posneli v povprečju po tri kadre) nisem videl, da bi kakšen kader ponavljali več kot trikrat! Ponavadi je bil dober celo prvi posnetek, kar izpričuje Oliveirino neomajno zaupanje vase in v svojo ekipo; čvrstost in celovitost vnaprejšnje vizije, ki se na snemanju lahko samo še utelesi. Na začetku sem omenjal improvizacijo; naj tudi zaključim z opazko o prostoru za tovrsten način dela, ki ob vsem zgoraj napisanem začuda ostaja presenetljivo širok. Čeprav se zdi, da lahko obstaja samo en možen način za izvršitev Oliveirinih pikolovskih zamisli, praksa in vsa njena nepredvidljivost izkazujejo ravno nasprotno. *Načelo negotovosti*, posneto povečini v nadzorovanih zaprtih prostorih in v ležernem ritmu treh kadrov na dan, mi sicer ni nudilo priložnosti v živo opazovati Oliveirine bliskovite sposobnosti prilagajanja težavam in obenem ohranjanja prvotne zamisli, sem pa zato slišal za cel kup tovrstnih pripetljajev. Najbolj zanimiva sta morda tista, povezana z Oliveirininim zgodovinskim spektaklom *Ne, ali jalova slava poveljevanja* (Non, ou a vã glória de mandar, 1990), skorajda manifestom preciznega filmskega izraza. Dva od najlepših prizorov tega filma sta po besedah avtorja nastala povsem spontano oziroma pod pritiskom okoliščin, ki niso dopuščale prvotne izvedbe zamisli. Uvodni kader, po besedah programskega vodje Slovenske kinoteke eden najlepših in najbolj nepozabnih kadrov v zgodovini filma – gre za počasno vožnjo kamere okrog enako legega in veličastnega drevesa –, se je porodil v glavi režiserja na nekem prehodu skozi savano, ko ga je pot zanesla prav mimo tega drevesa. Takoj je pod rastlino ukazal pripeljati kamero in v posnetku zaslutil prolog svoji epopeji. Drug primer je izrazito dolga kader-sekvenca, v kateri na ozadju sončnega zahoda skupina vojakov pred odhodom na bojišče razpravlja o ljubezni. Za prizor, posnet v Senegal, je bilo predvidenih štirinajst snemalnih dni in ogromno števil različnih, pomenljivih bližnjih planov, ki bi jih Oliveira nato v montaži sestavil v celoto. Žal sta tik pred predvidenim začetkom tega dela filma za malarijo zbolela dva glavna igralca, Luís Miguel Cintra in Diogo Dória, in naslednjih štirinajst dni preležala v bolnišnici, medtem ko je ostala ekipa čakala. Oliveira je zagato elegantno rešil tako, da je štirinajst snemalnih dni združil v enega in dialoško izredno zahteven ter dolg prizor posnel v enem samem kadru: zaznamovan z umirajočo sončno svetlobo ta zdaj velja za enega najpomembnejših in čudovitih trenutkov filma.

Oliveira seveda tudi v zvezi s svojim najnovejšim filmom ne odstopa od trdno zakoreninjenega mnenja o literarnih in zgodovinskih podlagah, skratka o dejstvih, ki mu služijo kot osnova in vodilo pri razvijanju lastnih idej. Rad pove, da do teh podlag čuti strašansko spoštovanje, ki ga pravzaprav spodbudi k ustvarjanju in je nato prisotno tudi v filmu samem. Po njegovem je vsak režiser, ki se loti prevajanja literature v filmski jezik, v prvi vrsti dolžan dosledno spoštovati duha literarne predloge. V luči tega spoštovanja ima nato pri pisanju s filmskim jezikom popolno svobodo spreminjanja, dodajanja ali krčenja konkretnih literarnih opisov, če le zvesto ohranja duha izvirnika, ki veje iz napisanih dejstev. Tako se je za potrebe filmske vizije Oliveira že dvakrat odrekel izvirnemu naslovu knjige: *Francisca* je posneta po romanu z naslovom *Fanny Owen* (gre za eno in isto osebo), *Načelo negotovosti* pa je v resnici naslov knjižne trilogije, katere prvi del, po katerem je snemal film, nosi naslov *Družinski dragulj*. "Film ni ravno literatura," pove z nasmeškom, ki v negotovost ovija sklep, katerem mediju se je hotel bolj prikloniti. "V najboljšem primeru lahko film govori o literaturi," ostaja še vedno nejasen. "Dejstva niso nekaj, kar bi lahko bilo, temveč nekaj, kar je. In vsak moj film je rezultat skrbnega razmisleka o teh dejstvih. Ta rezultat je moja vizija, za katero sem preprosto prepričan, da je prava." •