



KRALJI IN KRALJICA

ŠPELA BARLIČ

KAJ SE ZGODI, ČE
SHAKESPEARE IN CHAPLIN
SREČATA SODOBNO
ŽAJFNICO, BERGMANA IN
HITCHCOCKA, SVETOVNO
LITERATURO IN GRŠKO
MITOLOGIJO?

Dobimo film, v katerem se lepa dekleta poročajo z mrličmi, prodajalci v špecerijah citirajo Apollinaira in varovanci psihiatričnih ustanov z breakdancem (uspešno) zapeljujejo medicinske sestre. Dobimo *Kralje in kraljico* (Rois et reine, 2004), eruditsko filmsko poslastico francoskega režiserja Arnauda Desplechina, ekstravagantno, maratonsko tragikomedijo, ki raziskuje teme družinskih odnosov, samospoznavanja in odnosov med spoloma.

Če smo čisto natančni, v resnici dobimo kar dva filma v enem. *Kralje in kraljico* namreč sestavljata dve kontrastni, žanrsko različni zgodbi, vsaka s svojim protagonistom, in dodatek, ki oba lika združi ob edinem skupnem interesu v njunem življenju – malem dečku Eliasu. Prva se nam predstavi Nora (Emmanuelle Devos), elegantna, krhka, skoraj otroška 35-letnica, lastnica majhne prodajne galerije v Parizu, kjer nekega dne naleti na reprodukcijo slike Lede in laboda iz 18. stoletja. Podoba jo tako prevzame, da jo odkupi in odnese v dar svojemu očetu (Maurice Garrel), univerzitetnemu profesorju grščine in uveljavljenemu pisatelju, ki živi v Grenoblu in skrbi za Norinega sina Eliasa (Valentin Lelong). Kmalu po prihodu v Grenoble Nora izve, da ima oče raka v zadnjem stadiju in da je pred njim le še nekaj dni življenja. Medtem spoznamo Ismaëla (Mathieu Amalric), ekscentričnega, vihravega violista, ki ga preganjajo davčni uslužbenci in ki je na zahtevo sestre in prijatelja prisilno odpeljan v psihiatrično bolnišnico. Kot Nora se torej tudi on znajde med bolnišničnimi zidovi, le da je njegova izkušnja povsem drugačna. Čeprav kar naprej nejevoljno godrnja, je njegovo bivanje v ustanovi ena sama velika zabavna dogodivščina, v kateri mu uspe zapeljati bolničarko, s

pomočjo svojega opiatom naklonjenega odvetnika izropati lekarno in se spoprijateljiti z očarljivo pacientko. Film enakomerno preklaplja med obema zgodbama in počasi izvemo, da je Ismaël Norin drugi bivši mož (prvi, Eliasov oče, je umrl pred sinovim rojstvom) in da si Nora v pričakovanju očetove smrti in na pragu svoje tretje poroke prizadeva Ismaëla prepričati, da bi

Desplechin, zasledujoč Truffautovo maksimo »vsako minuto štiri ideje«, nanaša en pomenski sloj čez drugega, preigrava celo mavrico čustev in pri tem ves čas vztraja na prepihu tragike in komike.

posvojil Eliasa, ki bodočemu očimu ni preveč naklonjen, Ismaëla pa ima zelo rad.

Nora in Ismaël sledita vsak svoji pripovedni liniji, ki tečeta paralelno in trčita šele ob koncu filma, da bi nekdanja ljubimca na skupni šahovnici odigrala poslednjo partijo. Norina pripoved je podana skozi žanr melodrame, ki svojo tragično heroino premetava iz ene boleče preizkušnje v drugo, Ismaëlove pustolovščine pa so postavljene v okvir burkaške komedije. Tako komika kot tragika sta prignani do skrajnosti, kljub temu pa so prehodi med žanroma izpeljani tekoče in skoraj neopazno. Osnovna zgodba nemalokrat skrene na stranpoti, se zavrtinči v slepih ulicah in spotoma naplavi kopico nenavadnih stranskih oseb. Vse te obrobne epizode in liki skupaj z glavno pripovedjo stkejo gosto pripovedno mrežo, v katero režiser neutrudno vpleta



še najrazličnejše mitološke, filozofske, popkulturne in literarne aluzije. Kar nastane, je prava postmodernistična lepljenka, kjer liki mimogrede zrecitirajo kakega Yeatsa ali Emily Dickinson, prizorišča napolnjujejo podobe prizorov iz antične mitologije in ljudje nosijo imena slavnih literarnih junakov. Vsebino posamezni zgodbi ustrezno nadgrajuje še eklektična zvočna ku-

di, v drugem jih razsuje, v epilogu pa jih spet postavi na lastne noge.

Glavna lika (v dveh odličnih igralskih kreacijah!) sta zasnovana polarno, kot absolutni nasprotji, a sta obenem tudi izrazito večplastna in iz trenutka v trenutek bolj dvoumna. Če je Nora kraljica, lahko rečemo, da je njen oče kralj (Lear), Ismaël pa ne more biti nič drugega kot dvorni norec. Šaljivec in ironik, filozof brez pravega občinstva, v marsičem spominja na lik norca v Shakespearjevem kralju Learu, ki ga režiser navaja kot enega ključnih navdihov za ta film (še eno vzporednico najdemo v prikazu odnosa očehči, medtem ko imeni dveh bolničarjev, Prospero in Canibal, aludirata na dramo Vihar). Njegova trditev, da »ženske živijo v časovnih mehurčkih, moški pa na ravnih linijah«, se v filmu utelesi na dva načina. Najprej formalno, v povezavi s časovno perspektivo. Norina zgodba je podana deloma linearno, deloma pa skozi flashbacke, sanje in posmrtni izpovedi, medtem ko je Ismaëlova pripoved docela premočrtna. Nora je vključena v svoje spomine, Ismaël vedno gleda le naprej in se podaja v vedno nove in vedno bolj absurde dogodivščine. Drugi moment Ismaëlove misli, ki pravzaprav še bolj zadeva njeno nadaljevanje, da »moški živijo, zato da umrejo, ženske pa pač samo živijo«, pa je bolj vezan na vsebino filma in karakterizacijo junakov. Norina zgodba je neke vrste notranje krožno potovanje nazaj k svojemu bistvu. Svojo pot začne obkrožena z moškimi, skozi katere se poskuša osmisliti, kar seveda rezultira le v kopičenju krivde zaradi nezmožnosti izpolnjevanja vseh njihovih pričakovanj, in jo konča »z obema nogama na tleh«, neodvisna in osvobodena krivde. Njena literarna matrica je Nora Henrika Ibse-

na (pisatelj portret lahko za trenutek vidimo viseti na steni očetovega kabineta), velika ikona (ženskega) spoznanja, da je za osebno srečo treba raztreščiti kalupe, v katere nas stiska okolica, obljubiti zvestobo lastnim nazorom in poiskati duhovno vrednost znotraj sebe. Tudi Desplechinova Nora najde notranji mir šele, ko se dokončno izvije iz primeža očetovih živ-

Končni izdelek deluje ravno nasprotno, kot prikaz vsakdanjega življenja in družinskih razmerij, ki večkrat kontrolirano pljuske čez rob realizma – samo zato, da bi bili obe zgodbi videti še bolj resnični od življenja samega.

Kralji in kraljica so namreč svojevrstna igra videzov; film, v katerem ni nič tako, kot je videti na prvi pogled.

lisa, na kateri se družijo najrazličnejši glasbeni slogi, od rapa, hip hopa in jazza, do judovskega klezmerja in sodobne klasike. Desplechin, zasledujoč Truffautovo maksimo »vsako minuto štiri ideje«, nanaša en pomen-ski sloj čez drugega, preigrava celo mavrico čustev in pri tem ves čas vztraja na prepihu tragike in komike, kar zna biti na trenutke skrajno naporno. Še posebej ko se, zasipani z besednimi plazovi, trudimo razločiti prav vsako lucidno iskrico dialoga in poskušamo ob tem ujeti še vse tiste majhne, a tako zelo pomenljive vizualne detajle. Da se v tem pragozdu pomenov ne bi dokončno izgubili, režiser razbije pripoved na dve poglavji in epilog. V prvem poglavju like skrbno zgra-

ljenjskih napotkov in sprejme svojo usodo. Ismaël se, nasprotno, bolj obrača navzven. Je tipičen romaneskni junak, sodobni Don Kihot, neprestano v konfliktu z zunanjim svetom. Upornik brez razloga, vedno na sledi nove nesmiselne avanture (njegova mitološka paralela je Herkul, junaški borec zoper zlo usodo), v trenutkih največjega zanosa celo odet v mušketirsko ogrinjalo, je norčavi, trivialni kontrapunkt Norinemu resnobnemu portretu.

Antična mitologija prežema celoten film, osrednje mesto pa pripada mitu o Ledi in Zevsu, ki privzame podobo laboda, da bi se lahko približal mikavni smrtnici. Ta mit deluje na več ravneh. V prvi vrsti načjenja vprašanje potvarjanja lastne podobe. Kralji in kraljica so namreč svojevrstna igra videzov; film, v katerem ni nič tako, kot je videti na prvi pogled.



Potem ko že mislimo, da dobro poznamo tako oba protagonista kot njune relacije z drugimi liki, nam režiser v drugem delu spodnese tla pod nogami. Norina nedolžna, vilinska pojava dobi pošastne, strašljive dimenzije. Očetov ljubezensko-sovražni dnevniški zapis deluje kot zaušnica iz onstranstva, ki nanjo vrže temno senco. Tudi vzrok smrti Eliasovega očeta postane vprašljiv. Ga je ubila Nora ali je storil samomor in ona le zvrča krivdo nase? Podobno kot pri Nori se skozi film radikalno spremeni tudi naša prvotna percepcija Ismaëla. Iz neotesanega, pohlepne in vase zaverovanega psihotika se prelevi v sicer rahlo teatraličnega, a prijaznega in skrbnega moškega, ki se je pripravljen odpovedati delu dediščine v korist posvojenega bratranca in ki malemu Eliasu v epilogu virtuosno natrese celo prgišče življenjskih modrosti.

Vprašanja, s katerimi nas Desplechin skozi film drega pod rebra, so torej, kakšno podobo imamo sami o sebi, kakšno podobo sebe želimo projicirati navzven in kakšno podobo o nas imajo v resnici drugi? Kako se te podobe med seboj razlikujejo in katera je prava? Kakšne mite o sebi konstruiramo – za sebe in za druge? Nora in Ismaël sta v filmu soočena s šokantnimi mnenji, ki jih imajo njuni bližnji o njiju (Nora s strani očeta, Ismaël pa s strani svojega sodelavca), gledalci pa imamo pred očmi toliko različnih in pogosto nasprotujočih si plati njunih značajev, da lahko na koncu zmedeno ugotovimo le to, da nimamo pojma, kaj naj si sploh mislimo o njiju. Toda prav ta prikaz neštetihih faseta njunih značajev, podanih z različnih zornih kotov, naredi oba lika še kako človeška in našo zmedenost ob tem prikazu presneto pomenljivo. Razplatenost značajev je še dodatno poudarjena s hitro montažo, ki v

en prizor zlepi različne igralčeve interpretacije teksta (zgodí se celo, da isto besedilo slišimo dvakrat, na dva različna načina) in iz kadra v kader premešča lik po površini platna.

Druga aluzija osrednjega mita morda meri na odnos med Noro in njenim očetom, ki ga spet lahko povežemo s kraljem Learom. Prikaz očetove ljubezni do starejše hčerke ima vseskozi neprijeten pridih incestuoznosti. In kje je v tej zgodbi mati? Nikoli je nihče ne omenja, in čeprav je očetovo stanovanje polno slik obeh hčerk in vnuka, na nobeni ni matere. Nora je zasedla izpraznjeno mesto očetove družice, potem je očetova zagrobna jeza pa je jeza kralja Leara, ki razdedini in zavrže hčer Cordelio, ko ta noče odstopiti od izjave, da ga ljubi le kot očeta – nič bolj in nič manj. V tej luči očetovi zapiski izgubijo verodostojnost, Norinemu razjedajočemu občutku krivde zavoljo smrti Eliasovega očeta pa se pridruži še očitke, da očetu ni mogla dati tistega, kar je želel od nje.

Po Desplechinovih besedah je bil njegov namen prikazati dve pravljici, eno temačno in eno veselo, obe pa takšni, da bi se lahko zgodili tudi v resničnem svetu. Končni izdelek deluje ravno nasprotno – kot prikaz vsakdanjega življenja in družinskih razmerij, ki večkrat kontrolirano pljuske čez rob realizma – samo zato, da bi bili obe zgodbi videti še bolj resnični od življenja samega. Mestoma režiser vrine kak nadrealističen vsebinski drobec (npr. ko očetove kritične besede Nori povzročijo opekline na trebuhu), drugič se na ta način poigra s formo. V prizoru Norinega prepira s prvim možem, ki se konča z njegovo smrtjo, denimo kombinira posnetke istega prizora, odigranega dvakrat, na dveh različnih lokacijah – najprej na gle-

dališkem odru z minimalistično scenografijo in črnim ozadjem, potem pa še v pravem, popolnoma opremljenem stanovanju. S tem postopkom realizem okrni le toliko, da mu lahko doda pridih veličastnosti.

Kralji in kraljica so film, v katerem nas za vsakim vogalom čaka novo presenečenje. Desplechinov velikopotezno zastavljeni projekt zahteva spočitega, aktivnega gledalca, opremljenega z dobro kino kondicijo in pripravljenega na vse. Čeprav je film včasih videti kot en sam obširen osebni *hommage* vsemu, kar režiser ceni in ljubi, nosi tudi univerzalno sporočilo. Njegovo bistvo se skriva v zoperstavljanju tistemu, kar je strnjeno v Ismaelovi priljubljeni besedici *impedimenta* (ovira-razum) – obremenjujoči psihološki navlaki, ki jo ljudje tovorimo na svojih plečih in ki je naša največja ovira na poti do samouresničitve. To je tisto, kar Nora v filmu premaga in pred čimer Ismaël svari Eliaša, ko pravi, da moramo sprejeti svoje pretekle zmote, ker ravno te naredijo življenje tako nepredvidljivo in zanimivo.