

KRALJICA MARGOT

LA REINE MARGOT

režija:

Patrice Chereau

scenarij:

Danielle Thompson, Patrice Chereau,
po romanu Alexandra Dumasa

fotografija:

Philippe Rouselot

glasba:

Goran Bregović

igrajo:

Isabelle Adjani, Daniel Auteuil,
Jean-Hugues Anglade, Vincent Perez,
Virna Lisi.

produkcija:

Renn Productions, Francija

2^h44

Au plus pres de Margot« so v *Libérationu* naslovili članek o tem filmu Patricea Chereauja in s tem povedali, kako jih veseli, da se je znanemu gledališkemu in opernemu režiserju tako dobro posrečilo filmsko delo. In to »čisto blizu Margot« je res dober naslov, predvsem zaradi dvomnosti oziroma »polisemije«, ki jo implicira. Jasno, tu gre najprej za bližnje in velike plane, ki dosežejo, da tiste stvari in ljudi tam daleč na filmskem platnu vidimo od blizu ali celo od povsem blizu. Tu gre torej v prvi vrsti za čisto filmsko bližino, ki pa še ne pomeni nujno tudi »človeške«. Chereau nam z bližnjimi in velikimi plani ter gibanjem kamere poskuša približati zgodovino oziroma obdobje verskih vojn v Franciji, ki je kulminiralo s šentjernejsko nočjo, tj. s pokolom protestantov, ki ga je v noči s 23. na 24. avgust 1572 ukazala katoliška kraljica Katerina Medičejska. In prvi »približek« imamo že v grandiozni uverturi, kjer je francoski dvor zbran na poroki kraljčine hčere Margot s Henrikom Navarskim: tu sprva še vse spominja na »spodoben« zgodovinski ali kostumski spektakel in celo tisti dolgi in mučni trenutek tišine, ko Margot na kardinalovo vprašanje, ali bo vzela Henrika za moža, noče odgovoriti, bi bil samo teatralni učinek, če tedaj Margotin brat, kralj Charles IX. ne bi nenadoma stopil iz ozadja, se približal Margot in ji surovo potisnil glavo navzdol, njen krik pa so slišali kot znamenje privolitve. Toda s tem »gagom« poročna ceremonija nikakor ni osmešena, marveč je prej »razgaljena« — ta izraz se zdi primeren že zaradi golote, se pravi golih teles v smrti in seksu, ki jih v filmu ne bo



manjkalo, zaenkrat pa naj nastopa v »dialektiki videza in bistva«, torej kot »trenutek resnice« tiste poročne ceremonije, ki si jo je Katerina Medičejska zamislila kot politično poroko med katoliki in protestanti (Henrik Navarski je bil protestant). In odtlej se vse sprevrča v svoja nasprotja (začenši s tem, da se simbolna sprava med katoliki in protestanti konča kot šentjernejska noč, se pravi kot čista človeška klavnica), le da ne gre več za nobeno »dialektiko videza in bistva«, marveč za tako rekoč »ontološko patetiko« strasti političnega intrigantstva (Katerine Medičejske bi se v podobi Virne Lisi ustrašila sama smrt), incestuozne erotike in spolnosti (med Margot in Henrikom Anjoujskim, ki jo zna prebosti že s pogledom Pascala Gregoryja) in zločinskega uživanja. In ta »patetika« ni toliko teatralna kot je substancialna — navsezadnje že zaradi treh »substanc«, znoja, strupa in krvi, predvsem pa v tem smislu, da se v njej pretaka sama filmska »tubit« teh zgodovinskih oziroma kraljevskih figur: te obstajajo v bolečinah in trpljenju, ki ga zadajajo in včasih prenašajo,

po sovraštvu, ki ga netijo, strahu, ki ga širijo, ter nenehnem medsebojnem nezaupanju in rovarjenju. Če nam je torej ta kraljevska družina iz 16. stoletja tako »blizu«, tedaj ne toliko zato, ker spominja na kakšno mafij-sko familio, kakor pa zaradi teh »pasionantno-patoloških« dokazov njene eksistence, zaradi te kaotičnosti, ki jo porajajo boji za oblast, in vsesplošne atmosfere pogubljenosti. To je, skratka, bližina človeške zveri v potu svojih življenjskih sokov (Charlesa IX. zadnjo tretjino filma obliva dobesedno krvavi znoj, vendar bolj zato, ker je kralj, kot pa zato, ker bi bil res tak zločinec, tako da je v podobi Jeana-Huguesa Anglada gotovo eden izmed najbolj privlačnih likov). In bližina zgodovine kot nočne more, se pravi zgodovine kot prizorišča uresničevanja mračnih sanj.

In Margot? Ona je seveda sam pojem »bližine«, kar pomeni, da se zbliža z najbolj oddaljenim, na eni strani z incestom in na drugi z ekscesom, ko gre na svojo poročno noč na cesto in si — maskirana kraljica — izbere ljubimca. Eksces vendarle ni čisto pravi, ker ta ljubimec ni tako

naključen in poljubno izbran, saj ga je naplavil vrtnec »zgodovinske nujnosti«: Margot je zaman kršila poročno noč, se pravi, zaman se je upirala »prisilni« poroki s protestantskim Henrikom Navarskim, kajti njen »naključni« ljubimec ni bil nihče drug kot protestantski gorečnej La Mole. Vendar to še ni dovolj: La Mole mora na šentjernejsko noč ves krvav pribežati v Louvre, kjer ga reši Margot, da bi se »slepo naključje« potrdilo kot zgodovinsko in ljubezensko fatalno. No, to je tisto, kar nastane iz te bližine Margot: čista, se pravi, popolnoma avratična ikona.

ZDENKO VRDLOVEC

DRAGI DNEVNIK

CARO DIARIO

scenarij in režija:

Nanni Moretti

fotografija:

Giuseppe Lanci

glasba:

Nicola Piovani

igrajo:

Nanni Moretti,

Renato Carpentieri,

Antonio Neiwiller

produkcija:

Sacher film, Italija

1^h36

Komedija? Pogojno da, seveda pa *com-media alla Moretti*, se pravi sofisticirano-referencialna komedijska predstava in nikakor ne kakšna *commedia all'italiana*, ki jo Nanni Moretti sovraži, še posebej kot filmsko preoblečeno opero buffo. In če Dragi dnevnik nima nič skupnega s *commedie all'italiana*, kar hkrati tudi ne pomeni, da je Morettijevo gledanje na italijanski populami žanr zveličavno, potem je to film, ki bi ga lahko označili kot *cinema all'italiana*. Predvsem zato, ker film v svojo komentirano pripoved priključuje dve mitični figuri italijanske filmske zgodovine, Pier Paola Pasolinija in Roberta Rossellinija. Znano je, da je Rossellini ključni avtor italijanskega neorealizma, Pasolini pa sinonim italijanskega novega filma kot drugače francoskega novega vala. Moretti sicer priključuje Rossellinija in Pasolinija, ki naj njegovemu filmu podelita avtorsko držo in estetska zagotovila, a se vendarle nanju ne sklicuje čisto avtomatično.

Film je sestavljen iz treh epizod. Prva, ki obuja spomin na Pasolinija, nosi naslov *Vespa*. Z vespo se po rimskih ulicah ne pre-

važa samo Moretti, ampak je bila vespa tudi modno motorno kolo, s katerim so se prevažali Pasolinijevi ljubimci iz lumpen-proletarskega predmestnega Rima. Seveda pa je vespa tudi metafora za pasolinijevski filmski motor oziroma za njegov »konstruktivistično-sintagmatični« postopek, saj Pasolinijevi filmi prej potujejo skozi prostor kot pa skozi čas. Pasolinijevi filmi namreč skoraj ne poznajo nareka filmskega časa, ki bi ga podpirala evolucija zgodbe ali (v formalističnem žargonu) t. i. *timing*. Njegovi filmi poznajo bodisi kondenziran zgodovinski ali mitični čas (značilen za njegove filmske tragedije, za katere vemo, kaj se bo v njih zgodilo, ne vemo pa, kako), bodisi kaotičen čas sedanjosti, katerega označujejo prej spremembe v prostoru kot pa mehanizmi filmske temporalnosti (dednimo, suspenz, elipse, montažne atrakcije...). Pasolini je kot kontroverzna osebnost ljubil tako zvezdniški »glamour« kot obscenost in perversnost seksualnega in socialnega »dna«. Prav zato tudi ni naključje, da Moretti na svojem rimskem popotovanju sreča Jennifer Beals, si ogleda film Portret serijskega morilca in obišče kritika, ki je evforično pisal o tem filmu. Morettijev napad na zagovornika filma (v katerem so dejanja morilca postavljena kot ena izmed vsakdanjih delovnih obveznosti) nikakor ni neposredno naperjen proti filmskemu kritiku, niti proti filmu, ampak prej zoper potujeni sodobni *modus vivendi*, v katerem je umor postal njegov samoumevni integralni del. In takšno samoumevno dejanje je tudi umor Pier Paola Pasolinija, za katerega še

danes ni znano, ali je bil posledica nekontroliranih instinktov ali pa načrtovano dejanje serijskega morilca. Pasolinijevi smrti se Moretti pokloni z impresivno filmsko vožnjo. Ko se kamera ustavi, nam kader predstavi kraj zločina z nogometnimi vrati v ozadju. Pasolini je namreč kot umetnik in kot človek igral fatalno igro.

Če je Pasolini za svojo diabolično igro plačal s telesom, potem je Rossellini za svojo sveto igro plačal s srcem. Rossellini namreč ni bil samo velik neorealist, ampak tudi razumnik, ki se je emocionalno zapletel z veliko hollywoodsko zvezdo Ingrid Bergman. In napoved razrešitve oziroma konca njunega zapletenega emocionalnega razmerja je bil že film Stromboli, poimenovan po vulkanskem otoku, ki mu je pripisana tudi pomebna vloga v drugi epizodi Morettijevega filma z naslovom *Otoki*. Otoki so v Dragem dnevniku drugo ime za študioznost, kaotičnost, familiarnost, avanturizem in samoto, se pravi za niz eksistencialnih opcij, ki so praviloma nezdružljive. V tem krogu med seboj nezdružljivih modusov vivendi se odigrava tudi drama Ingrid Bergman v filmu Stromboli, poenostavljeno med zakonsko vpetostjo na prozaičnem otoku in sanjami o dinamičnem velikem svetu. Na ironičen način potem te sanje o spektakelsko-avanturističnem svetu Moretti prevaja v nenaden obrat prijatelja, ki se je leta in leta ukvarjal s študijem Joycevega *Ulyssesa*, da bi kar naenkrat postal strasten ljubitelj televizije, še posebej ameriških nadaljevalk. In če se je Ingrid Bergman kasneje ponovno odpravila v

