

LOKACIJE

Filma *Fiorile* (brata Taviani) & *Magnificat* (Pupi Avati) se dogajata nekje zadaj: prvi v času napoleonskih vojn, drugi v srednjem veku, oba pa v Italiji. Oba sta podpovprečna, kar seveda tudi pomeni, da režiserja o času, v katerem ju še ni bilo, fantazirata podpovprečno — ključ do anatomije opic je zanju le ključ do anatomije človeka. Drugače rečeno, šokirala bi nas rada s preteklostjo, pri tem pa pozabita tu in tam zaiti v kino ali pa oplaziti CNN, kjer bi se lahko na lastne oči prepričala, da ni človek nastal iz opice, ampak opica iz človeka. Je kdo rekel Italija? Jasno, če hočeš film, ki se dogaja v davni preteklosti, posneti v Italiji, potem moraš Italijo skriti. Vzemite, denimo, *Magnificat*: Avati dogajanje postavi nekam globoko na podeželje — tu so poljane z visoko & nepokošeno travo, tu je cesta & tu je malo naselje, še najbolj podobno kaki zapuščeni istrski vasi. Film je potemtakem podpovprečen — toda ali je vsaj verjeten? Mu verjamemo, da se dogaja v preteklosti, davni, srednjeveški preteklosti? Ne — kvečjemu lani, ko ga je Avati posnel. Zakaj? Po eni strani, denimo, tudi zato, ker v ustvarjanju vtisa avtentičnosti pretirava: poljane so nepokošene, tako da si lahko mislimo, da so živino tedaj krmili pri Dairy Queenu, ne pa s senom. So mar imeli tedaj res kak tehten razlog, da živine ne bi krmili kar na najbližjem travniku? In dalje: prometa v teh krajih ni prav dosti, pa tudi populacija ni ravno velemestna, tako da ne razumemo, zakaj potem cesta zgleda tako, kot da jo vsak dan utrdi nekaj tisoč kolesljev. In navsezadnje, same stavbe v naselju, zgrajene bržčas ne več kot nekaj deset let pred začetkom dogajanja tega filma, zgledajo tako, kot da so stare že tisoč let. Stavbe so morda res avtentične, toda film bi potem morali posneti pred dobrim tisočletjem. Podobno kot rimske stavbe iz Rosselinijevih bibličnih moralk & TV serij: že leta nič zgledajo stare 2000 let. Junaki pa itak zgledajo kot plesalci v narodnih nošah, ki jih je treba že naslednji dan vrniti v muzej čiste, zlikane & nepoškodovane. In zdaj si filma pogledajte.

CANNES JUNIOR

LUDVIK, KRALJ ÓTROK

LOUIS, ENFANT ROI



scenarij in režija:

Roger Planchon

fotografija:

Gerard Simon

glasba:

Jean-Pierre Fouquey

igrajo:

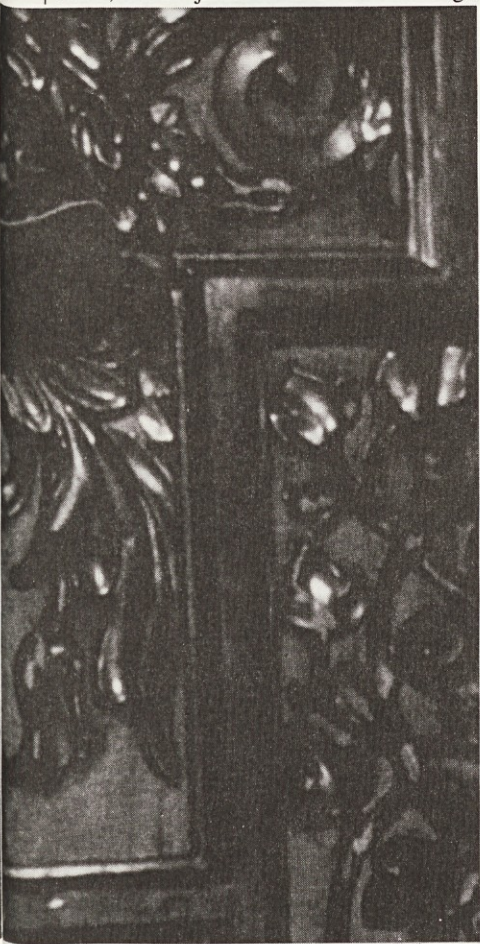
Carmen Maura, Maxime Mansion, Paolo Graziosi,

Jocelyn Quivrin

Francija, 1993

2^h40'

Ali imajo kralji srečno otroštvo? Ali sploh imajo otroštvo? Mar »večni otroci« poznajo otroštvo? Po Philippu Ariesu (*Otrok in družinsko življenje v starem režimu*, Studia humanitatis, 1991) obstajata v zgodovini dve občutji otroštva, za ta Planchonov film o Ludviku XIV. kot otroku pa je relevantno tisto, ki je prevladovalo v srednjem veku in po katerem otroštvo ni obstajalo. To še ne pomeni, da so otroke zanemarjali, zapuščali, ali prezirali, marveč pomeni, da »ni bilo zavesti o otroški posebnosti, po kateri se otrok bistveno razlikuje od odraslega«; zato je otrok, brž ko je lahko živel brez stalnega



(Ludvika) in njegovo sestro gola položijo v posteljo h kralju, tam se ljubčkata in žvrgolita, v kraljevo zabavo. Kralj ga vpraša: *Sin moj, kje je infantinjin sveženj? Ludvik ga pokaže in reče: ni kosti, očka. Nekoliko je napet, nato doda: prej pa je bila, včasih pa je.*« Ali: *»Gospod, kaj ste videli pri Mercierovi? Ludvik odgovori: Videl sem njeno rit. Kaj ste še videli? Hladno, brez smeha odgovori, da je videl njeno pizdo.*« Ludvik XIII. seveda ni Ludvik XIV., toda otroštvo »sončnega kralja« se vsaj v tem Planchonovem filmu, ki bi moral razveseliti francoske »nove zgodovinarje« (to so tisti, ki jih bolj kot veliki zgodovinski dogodki zanimajo vsakdanji imaginariji), ni dosti razlikovalo od otroštva njegovega predhodnika. Dovolj zgovorno je že njegovo razdevičenje: mladi Ludvik se ponoči potika po dvoru in vdre v sobo, kjer imajo skupinsko orgijo; naslednje jutro se dvorni zdravniki oglasijo pri njegovi materi Ani Avstrijski in ji razlagajo, da je njen sin, sodeč po madežih na rjuhi, najbrž dozorel v mladeniča; Ana Avstrijska skliče dvorne dame in izbere madame de Nemours, ki pelje Ludvika v spalnico, medtem ko ves dvor čaka na »izid«. Kraljevo razdevičenje je torej spektakel, prav kot njegovo nastopanje v dvornem baletu in vse, kar se dogaja na dvoru. Ta je videti kot vrhunski bordel, kjer je seks v službi politike in politika v službi užitka, oboje pa se dogaja kot spektakel, se pravi, na odprt, neskrit, torej razviden način. Fascinantnost in osupljivost Planchonovega filma je prav v tej uprizoritvi kraljevske zgodovine kot »velike igre«, kjer je bilo tudi s spolnostjo tako kot z »občutjem otroštva«: na neki način ni obstajala oziroma ni obstajala kot »želja in krivda«, torej s krščansko konotacijo grešnosti. Prav kakor je bilo za to prvo »občutje otroštva« bistveno, da ni poznalo pojma otroške nedolžnosti (ta pojem so sprodcirali cerkveni funkcionarji in moralisti 17. stoletja, ki so tudi oblikovali — pa Ariesu — tisto »drugo občutje otroštva, ki je navdihnilo celotno vzgojo vse do 20. stoletja; to občutje se je formiralo v povezavi s čaščenjem svetega, tj. Kristusovega otroštva, v ikonografiji pa ga je spremljalo upodabljanje angelov kot otrok). Na dvoru Ane Avstrijske, francoskega prvega ministra Mazarina in mladoletnega kralja Ludvika XIV. je spolnost obstajala v funkciji državnih zadev — in teh tedaj ni bilo malo, že zaradi državljanske vojne, ki jo je zanetil upor pariškega parlamanta zoper kralja — kjer je bilo menjavanje političnih zavznikov vselej usklajeno z menjavanjem spolnih partnerjev. In kraljeva vzgoja je bila prav v priučevanju tej »igri menjav«.

spodbujanja matere, dojilje ali negovalke, pripadel družbi odraslih in se od nje ni več razlikoval, kar pomeni, da se je skupaj z odraslimi udeleževal vseh družbenih dejavnosti: iger, poklicev in vojskovanja. Temu srednjeveškemu »občutju otroka« pa je bila prav tako tuja ta zahteva sodobne morale, da se odrasli vpricho otrok vzdržijo slehernega namiga, zlasti šaljivega, na seksualne stvari. »Navada vključevanja otrok v seksualne šale odraslih je bila vsakdanja, splošna in ni nikogar vznemirjala«, pravi Aries in v dokaz navaja tudi dnevnik zdravnika kralja Ludvika XIII. Hedoarda, ki je zapisoval tudi takšne reči: »Njega

ZDENKO VRDLOVEC

FRANÇOIS TRUFFAUT, UKRADENI PORTRETI

Sprerano smrtjo in fenomenalnim opusom je Francois Truffaut prav gotovo postal zadnja legenda francoskega filma. V takem primeru še posebej velja pravilo, naj se o mrtvih govori vse najboljše. Zdi pa se, da sta avtorja dolgometražnega dokumentarca **Francois Truffaut, ukradeni portreti**, Michel Pascal in Serge Toubiana, prekršila to nepisano zaobljubo. Seveda ne na način, da bi o človeku in režiserju, po Vigoju in Renoiru prav gotovo največjem pesniku francoskega filma, govorila omalovažujoče, destruktivno in samovšečno. Odločila sta se namreč, da bosta Truffauta predstavila drugače, kot naj bi to opravil tradicionalni dokumentarec o znamenitem, se pravi ne le cinefilom, ampak tudi širši kulturni publiki poznanem filmskem umetniku. Torej o režiserju, ki ni vznemirjal samo s svojimi filmi, ampak tudi s svojo biografijo. Prav zato tudi svoje sogovornike od igralcev pa do režiserjev nista spraševala o obče poznanih stvareh, ampak sta skušala odkriti tudi tisto bolj obskurno razsežnost Truffauta kot režiserja in človeka. Toubianajevi in Pascalovi portretiranci namreč govorijo o stvareh, ki nakazujejo klice Truffautovega sado-mazohizma, narcisizma in svojevrstne pokvarjenosti. Ti ukradeni portreti (ukradeni zato, ker je treba skrite in prikrite stvari ukrasti iz intimnih trezorjev, v kolikor naj se zrcalijo na filmskem platnu) tako Truffauta osvetljuje tudi v drugačni in neznani luči. Truffauta kot angelsko dušo na določen način ozemljejejo, z nebes ga vabijo na zemljo, ne zato, da bi ga izrisali kot prevaranta in bleferja, ampak da bi mu povrnili človeško fiziognomijo. Truffaut je s tem dokumentarcem samo pridobil, saj se je vsaj za filmski trenutek ponovno inkamiral.

SILVAN FURLAN