

FRANCOSKA REVOLUCIJA

Še do nedavnega, točneje, do Wajdovega filma **Danton**, ki je pač spodbudil tudi zapise o odnosu filma do francoske revolucije, je veljalo mnenje, da je na to temo pravzaprav malo filmov. Letos je ob famozni „Bicentenaire“ izšla **Svetovna filmografija francoske revolucije** Sylvie Dallet in Francisa Gendrona (Ed. Lherminier, Pariz), ki dokazuje, da je bilo na to temo posnetih kar 300 filmov (precej jih je sicer izgubljenih). Ta podatek je seveda impresiven, pa vendar ne priča o ničemer drugem kot o izčrpnem historiografskem delu. Točnejša ostaja prva trditev, in sicer prav kolikor je „impresionistična“. Kaj namreč pomeni to, da je o francoski revoluciji „malo filmov“? Enostavno to, da jih ni veliko zapustilo „močnejšega vtisa“, da je malo „velikih“ filmov, da francoska revolucija nima svojega Eisensteina. Če pa je to vendarle Abel Gance, je treba upoštevati, da je njegov **Napoleon** prestal vrsto predelav, celo iz neme v zvočno verzijo.

François Furet je na prvi strani svoje knjige **Misliti francosko revolucijo** (prevedena v Studia humanitatis, 1989) zapisal, da v zvezi s francosko revolucijo „ni nedolžne zgodovinske interpretacije“. Zgodovinar mora pokazati svoje barve: „Najprej mora povedati, od kod govori, kaj misli, kaj išče: in to, kar napiše o revoluciji, ima pomen, ki je obstajal preden se je lotil dela; njegovo mnenje... je nujno potrebno v zvezi z letoma 1789 in 1793. Naj pove to mnenje, pa je vse povedal, in že je rojalist, liberallec ali jakobinec.“

V bistvu velja to tudi za filmsko interpretacijo, le da je le-ta še veliko bolj tendenciozna, konvencionalna, predvsem pa posredovana z literaturo: prvi filmi o francoski revoluciji (in večina jih je prav iz nemega obdobja) namreč temeljijo na literarnih in dramskih delih, in to bolj ali manj istih. V Franciji sta bila glavna modela dramatik Victorien Sardou in Aleksandre Dumas. Na Sardoujevo delo **Madame Sans-Gêne** (1893) se opira kakšnih ducat filmskih adaptacij (med njimi šest nefrancoskih), medtem ko je znamenita zadeva s kraljičino ogrlico, ki je po Dumasu zapečatila usodo monarhije, inspirirala okoli 10 filmskih naslovov; Dumasovi štirje romani, ki obravnavajo obdo-



NAPOLÉON, REŽIJA ABEL GANCE, 1926

bje od propada Ancien Régima (**Jospeh Balsamo, Kraljičina ogrlica**) do leta 1793 (**Vitezi rdeče hiše, Jehovi tovariši**), pa so dali snov za nad 20 bolj ali manj poljubnih ekranizacij. Po melodrami **Siroti** (1874) francoskih dramatikov D'Enneryja in Cormona je nastalo osem filmskih verzij, med katerimi je najbolj znamenita Griffithova (**Siroti v viharju**, 1921, z Lillian in Dorothy Gish). Po eno ali dve ekranizaciji pa imajo dela Vignyja, Balzaca, Lamartina in Hugoja. — V Angliji je bilo na začetku stoletja daleč najbolj popularno delo o francoski revoluciji roman madžarske baronice Emmuske d'Orczy **The Scarlet Pimpernel** (1905), ki je pustolovska pripoved o aristokratski ligi z viteškim junakom Sirom Percyjem Blakeneyjem, ki z dr-

znimi dejanji in pod različnimi maskami rešuje francoske aristokratske kolege izpod giljotine; roman je imel tolikšen uspeh, da je baronica morala napisati še 20 nadaljevanj, ki so dala sedem ekranizacij — prav tolikokrat je bil adaptiran tudi Dickensov roman **Povest o dveh mestih**. Delo ameriškega dramatika Davida Belasca **Madame du Barry** (1901) je vplivalo na kakšnih 20 filmov o tej pariški kurtizani (najbolj znan je seveda Lubitshev, 1919).

Filmska zgodovina francoske revolucije je potemtakem neke vrste permanentni **remake**, ki na razne načine preigrava eno in isto in precej poenostavljeno pripoved: izhodišče je „la douceur de vivre“ v času Ancien Régima, nakar je ljudstvo nanadoma lačno

Uboj Marata (L'Assassinat de Marat, 1897, G. Hatot, A. Capellani (Francija)
 Robespierrova smrt (La Mort de Robespierre, 1954, G. Hatot (Francija)
 Zadeva z lyonskim kurjem (L'Affaire du courrier de Lyon, 1900, A. Capellani (Francija)
 Manjaka giljotina (Mantec of the Guillotine, 1950, G. Harrison (ZDA)
 Pod zemeljskim (Sous la Terreur, 1907, Gaumont (Francija)
 La Dernière chemise, 1908, A. Capellani (Francija)
 Maryjewa (Un Amour de la du Barry, 1900, A. Capellani (Francija)
 Nursing a Viper, 1909, Griffith (ZDA)
 Strahotina (1909, V. Larsen (Danska)
 La Fin de Robespierre, 1910, Capellani (Francija)

V FILMU



LA MARSEILLAISE (MARSEJKA), REŽUA JEAN RENOIR, 1937

in besno, nezadovoljstvo narašča in že pade Bastilja; nastopijo tragični časi, huda ura za aristokracijo, dokler giljotina ne simbolizira splošnega Terorja; to matrico praviloma dopolnjuje še ljubezenska spletk, medtem ko je v nekaterih ameriških filmih politično, revolucionarno nasilje „seksualizirano“, tj. povezano s spolnim nasiljem (začenši z Griffithovim filmom **Nursing a Viper**, 1909).

„Revolucijski“ film je razvil in gojil močno tipizirane junake. Tako je Robespierre, ki je najbolj zastopan revolucionarni lider, vselej označen kot „negativec“, medtem ko je kot njegov nasprotni pol predstavljen Danton (najbolj izrazito je bila francoska revolucija predstavljena kot rivalstvo te antagonistič-

ne dvojice v nemškem filmu **Danton** (1921), ki ga je po Büchnerjevi drami **Dantonova smrt** režiral ruski emigrant Dimitrij Buchowietzky (Emil Jannings pa je igral glavno vlogo). Prek tega para se v „revolucijskem“ filmu dejansko kažeta dva načina osvojitve in izgube oblasti: Danton si podreja množice, Robespierre pa skrivaj kuje zarote; Danton umira obkrožen s prijatelji, Robespierre pa skrivaj kuje zarote; Danton umira obkrožen s prijatelji, Robespierre pade sam; množica se zbira okoli govornika, Dantona, in se umika od moža skrivnosti, Robespier-
 ra; govornik, h kateremu so obrnjeni vsi pogledi, uteleša drget revolucionarnega občestva, Robespierre pa ni bitje skupnosti in vročica, ki ga prevzame, je samo njegova:

on je kabinetni človek, zaprt v svojo sobo in v svoj mutizem — ne vidi množice, a tudi ne giljotine, zato pa machiavellijevsko usmerja prvo in s svojimi ukazi hrani drugo; Dantonova beseda ravznema telesa, Robespierrova jih seka. Danton torej uteleša fotogenijo francoske revolucije in Robespierre njeno smrt, a prav Robespierre je — kot po Hitchcockovem pravilu, da je od tega, kako vam uspe negativec, odvisen ves film — še najbolj portretiran, zlasti v filmu Anthonyja Manna **Reign of Terror** (1949), kjer ima prav **wise-cracking** dialoge s svojim policijskim politična ničla; če pa je bil kralj dober, možat in s svojim rokodelskih brkljaštvom blizu ljudstvu, je bila kraljica perfidna tujka (hči Marije Terezije) in v skrajnih primerih celo peklenska mrha.

Drugi par sta kralj in kraljica, Ludvik XVI. in Marija Antoinetta. Tudi tu je „revolucijski“ film izbral enega proti drugemu, le da je bil tisti, ki je bil izbran v „pozitivni“ ali „negativni“ vlogi, le redkokdaj en in isti. Se pravi, če je bila kraljica lepa, delikatna in inteligentna, je bil kralj neroda, požeruh ter spolna in politična ničla; če pa je bil kralj neroda, požeruh ter spolna in politična ničla; če pa je bil kralj dober, Možat in s svojim rokodelskih brkljaštvom blizu ljudstvu, je bila kraljica perfidna tujka (hči Marije Terezije) in v skrajnih primerih celo peklenska mrha.

Nekje med dvorom in ljudstvom, „starim režimom“ in revolucijo, je kurtizana, predstavljena predvsem z Madame du Barry. Njena vloga je ambivalentna: na eni strani kot bitje z družbenega roba s svojim libertinstvom, ki jo je privedlo na dvor, tam povzroča zmedo in afere, na drugi pa prav ona, ki je sama zreducirana na podobo in njene attribute (lepota, zapeljivost, vulgarnost), najbolj časti prazne znake umirajoče oblasti (to je lepo vidno na koncu **Noči v Varennih** Ettoreja Scole, kjer kurtizana, ki je spremljala kralja in kraljico na begu, malikuje kraljevsko garderobo na obešalniku). Kurtizana pravzaprav ni toliko vmes med „starim redom“ in revolucijo kot je njun izmeček.

Da je filmska zgodovina francoske revolucije permanentni **remake**, to na svojevrsten način dokazuje tudi nesporno najbolj izjemen, monumental in v sami svoji formi revolucionaren film — **Napoleon** Abela Gancea: torej film, ki ga je Gance snemal s pištolo v roki, s kamerami, ki so letele po zraku kot topovske krogle, film, ki mu je bilo eno platno premalo (eno je pač komaj zadostovalo za figuro Napoleona, kar dve filmski platni pa sta bili potrebni za njegove podvige), ki sega iz nemega obdobja v zvočno in potemtakem ne obstaja v eni sami verziji.

Prva verzija **Napoleona** je bila prikazana 7. aprila 1927 v pariški operi na trojnem platnu; trajala je tri ure in četrť; istega leta je bila v Marivauxu predstavljena šesturna verzija (v štirih večerih po 45 minut). Leta 1935 nastane zvočna verzija (pod naslovom **Napoleon Bonaparte**) s post-sinhroniziranimi igralci iz verzije '27; dodan je prolog in vrsta novih prizorov, več scen pa je izpuščenih

(med njimi tudi Direktorij) in prav tako ni več „triptiha“ (trojnega platna). — Čez 20 let (1955) Gance premontira zvočno verzijo in znova uvede „triptihe“. — Leta 1970 pride do nove, štiriurne verzije z naslovom **Bonaparte in revolucija**, ki jo Gance pripravi s sodelovanjem Clauda Leloucha; tu gre za popolno post-sinhronizacijo verzije '27 s številnimi dodatki in novo montažo. — Kevin Brownlow obnovi nemo verzijo iz 1927, ki jo F. F. Coppola l. 1981 predstavi v ZDA ob glasbi Carmine Coppola (ta verzija je dolga 4 ure oziroma uro manj kot Brownlowova). — Naslednje leto je ta Brownlowova kopija verzije '27 (skoraj popolna: 5 ur 20 minut) predstavljena v Parizu ob orkester-ski spremljavi (glasbo je napisal Carl Davis).

Izvirno nemi film je torej dvakrat spregovoril (1935, 1970) in po 50 letih (1982) spet umolknil, medtem ko je Gance podelil svojo očetovstvo verziji iz 1970, ki je po mnenju ganceologov najslabša. Prva zvočna verzija iz leta 1935 je bila že docela mračna (s komentarjem Théroigne de Méricourt, potem ko se ji je zmešalo), s to novo postsinhronizacijo pa je hotel Gance ujeti politični trenutek in s svojim filmom počastiti republikanski bonapartizem generala de Gaulla. Veličina te Ganceove „napoleoniade“ je kajpada v vizualni atrakciji in mojstrski režiji (zlasti množičnih prizorov), medtem ko je „vodilna ideja“ (ohranjena v vseh verzijah, kot trdi njihov poznavalec Daniel Serceau) pač ta, da obstaja francoska revolucija le prek Napoleona (le-ta po zadušitvi rojalističnega upora tudi vzkligne: „Revolucija, to sem jaz!“), ki mu je podeljena celo mesijanska vloga — dati svetu svobodo in vzpostaviti univerzalno republiko.

Marsejeza (Marseillaise, 1937) Jeana Renoira gotovo ni njegovo najboljšo delo, je pa edini film o francoski revoluciji, ki ne postavlja v ospredje njenih vodilnih glav, marveč jo prikazuje „od spodaj“, z vidika „preprostih ljudi“, ki nimajo herojske vokacije, niti ne fantazirajo, da bi se identificirali z usodo Francije. Ti „preprosti ljudje“ sicer veliko diskurirajo o revoluciji, toda to počnejo nekako tako kot radi pijejo, pojejo, jedo, se zabavajo; celo sam pohod Marsejcev v Pariz je kot nekakšen izlet, zlasti v tem smislu, da vsebuje element nepredvidljivosti (tudi v tem pogledu je **Marsejeza** čisto nasprotje Ganceovega **Napoleona**, ki je v znamenju fatalnosti).

Toda **Marsejeze** ne bi bilo, če ne bi leta 1936 v Franciji zmagala združena levica oziroma Ljudska fronta (Front populaire): film je bil zastavljen dobesedno kot nacionalni projekt, nacionalna superprodukcija, toda navdušenje zanj je plahnelo hkrati s programom družbenih reform ter z naraščanjem razprtij med socialisti in komunisti (te razprtije so se prenesle v samo filmsko ekipo, v kateri so se socialisti povsem desolidarizirali s projektom); film je nazadnje producirala neka manjša družba in je komercialno propadel, kakor je politično propadla Ljudska fronta, ki je Renoiru sugerirala nacio-

nalistično ideologijo („bratsko druženje vseh Francozov“) in politiko „ponujene roke“ katolikom.

Junak filma je torej ljudstvo (z nekaj izstopajočimi posamezniki, zlasti zidarjem Bomierom), a čeprav je revoluciji na pohodu namenjena ura in pol filma, propadajoči monarhiji pa samo pol ure, in čeprav ljudstvu tudi pripada zmaga (s finalno namestitvijo ljudske oblasti v kraljevi palači, kjer nacionalna garda zamenja kraljevo gardo iz uvodne sekvence filma), pa ljudstvo vendarle ni pravi nosilec dogajanja: res je, da se kolektivno odloči za akcijo, ki jo tudi izvrši (če se npr. odločijo zavzeti marsejsko trdnjavo, jo tudi zavzamejo), toda vsa ta dejanja so dejansko le redakcija na ukrepe oblasti, ki potemtakem vodi igro.

Zmagoslavno ljudstvo gre svoji bodočnosti naproti v odprtem prostoru: vse od prve sekvence, kjer nastopi ljudstvo, smo na deželi, vsi veliki govori o naciji so izgovorjeni na prostem, na gori, ki je prej tribuna kot pa pribežališče, ali nad morjem, točneje, z vrha zavzete trdnjave v Marseillesu; tudi če se znajde v pariški topografiji, ljudsko gibanje prebije mreže (npr. zavzetje Tuilerij) in, končno, tudi Bomier umre na prostem. Tej odprtosti se dodaja kronološka kontinuiranost, ki kljub elipsam povezuje epizode revolucionarne aktivnosti, vse uprte v prihodnost: preteklost obstaja le prek reference na antiko — tako je npr. marsejska trdnjava zavzeta kot Troja (resda z vinskim sodom namesto z lesenim konjem). Nasprotno pa so predstavniki oblasti predstavljeni med stebri, zabarikadirani v palačah, kjer se vrata odpirajo le na hodnike. Sama kompozicija kadrov gradi zaprt, zadušljiv prostor, naseljen z objekti, ki spadajo v še vedno navzočo preteklost. Ta prostorska zapora prevaja tudi mentalno zaporo: aristokrati so zaprti v svojo tradicionalno govorico, zakopani v svoje družinske spore in spomine... — poraženi so že zato, ker ne dihaajo svežega zraka in ne razumejejo ničesar, kar se „tam zunaj“ dogaja. Ta zapora pa priča tudi o prikritosti oblasti, njenem tajnem delovanju, ki je pogoj njene učinkovitosti, čeprav je le-ta — z reakcijami, ki jih izkove s svojimi ukrepi — pelje v pogubo. Renoir je očitno sprejel tezo, da je bila lakota eno prvih gibal francoske revolucije. Njegov film je namreč zelo natančno razdelan na nivoju prehrane, kjer sta emblematična zlasti kraljevsko kosilo in ljudska pojedina. Kralj v filmu dvakrat obeduje — 14. julija 1789 in avgusta 1792: to sta dneva ljudskih nemirov, toda kralj — kot v znak politične neodgovornosti? — obakrat mirno obeduje. Toda 14. julija kralj ne jè zato, ker je lačen, ampak ker se je vrnil z neuspešnega lova in bi se rad zadovoljil vsaj z dobro hrano; kralj je gurman, obenem pa je prikazan kot nemočen in odvisen (kot otroku mu morajo pomagati iz postelje) — in takšna podoba kralja upravičuje julij 1789.

Ko avgusta 1792 ljudstvo zavzame Tuilerije, se kralj spet masti, toda zdaj jè tudi paradižnike, „o katerih toliko govorijo“, kot reče, „odkar je prišel bataljon iz Marseillesa“.

Uboj Marata (*L'Assassinat de Marat*, 1897), G. Hatot, A. Capellani (Francija)
 Robespierrova smrt (*La Mort de Robespierre*, 1887), G. Hatot (Francija)
 Zadeva z lyonskim kurirjem (*L'Affaire du courrier de Lyon*, 1900), A. Capellani (Francija)
 Manijak giljotine (*Maniac of the Guillotine*, 1902), G. Harrison (ZDA)
 Pod strahovlado (*Sous la Terreur*, 1907), Gaumont (Francija)
 Kraljičina ogrlica (*L'Affaire des bijoux*, 1908), V. Jasset (Francija)
 Zadnji voziček (*La Dernière charrette*, 1908), A. Capellani (Francija)
 Ljubezen du Barryjeve (*Un Amour de la du Barry*, 1909), A. Capellani (Francija)
 Kāca na prsih (*Nursing a Viper*, 1909), Griffith (ZDA)
 Poroka v času strahovlade (1909), V. Larsen (Danska)
 Robespierrov konec (*La Fin de Robespierre*, 1910), Capellani (Francija)
 Pod strahovlado (*Sous la Terreur*, 1910), Capellani (Francija)
 Madame Sans-Gène (1910), V. Larsen (Danska)
 Madame Tallien (1911), Capellani (Francija)
 Camille Desmoulins (1911), H. Pouctal (Francija)
 Madame Sans-Gène (1911), A. Calmettes (Francija)
 Padec Bastilje (*La Prise de Bastille*, 1911), Rodolfi (Italija)
 Povest o dveh mestih (*A Tale of Two Cities*, 1911), J. S. Blackton (ZDA)
 Živi mrlič (*Le Mort vivant*, 1912), L. Feuillade (Francija)
 André Chénier (1912), Calmettes (Francija)
 Marsejeza (*La Marseillaise*, 1912), E. Arnaud (Francija)
 André Chénier (1913), Feuillade (Francija)
 Robespierre (1913), W. Shay (ZDA)
 Triindevetdeseto (*Quatre-Vingt-Treize*, 1914), Capellani (Francija)
 Du Barryjeva (*La Du Barry*, 1914), E. Benciviga (Italija)
 Madame Tallien (1916), E. Guazzoni (Italija)
 Povest o dveh mestih (*A Tale of Two Cities*, 1917), F. Lloyd (ZDA)
 The Scarlet Pimpernel (1917), R. Stanton (ZDA)
 Madame du Barry (1917), J. Gordon-Edwards (ZDA)
 Marie Antoinette (1918), C. Gallone (Italija)
 Charlotte Corday (1918), P. Zelnik (Nemčija)
 Rojstvo Marsejeze (*La Naissance de la Marseillaise*, 1919), H. Desfontaines (Francija)
 Madame du Barry (1919), E. Lubitsch (Nemčija)
 Madame Sans-Gène (1920), B. Negroni (Italija)
 Siroti v viharju (*Orphans of the Storm*, 1920), Griffith (ZDA)
 Danton (1921), D. Buchowetzky (Nemčija)
 Povest o dveh mestih (*A Tale of Two Cities*, 1922), W. C. Rowden (Anglija)
 Otrok kralj (*L'Enfant roi*, 1923), Jean Kemm (Francija)
 Mandrin (1923), H. Fescourt (Francija)
 Jean Chouan (1923), L. Morat (Francija)
 Imaginarno potovanje (*Le Voyage imaginaire*, 1925), R. Clair (Francija)
 Napoleon (1927), A. Gance (Francija)
 Madame Récamier (1928), G. Ravel, T. Lekain (Francija)
 Poroka v času revolucije (*Revolutions hochzeit*, 1928), A. Sandberg (Nemčija)
 Kraljičina ogrlica (*Le Collier de la reine*, 1929), G. Ravel (Francija)
 Mirabeau (1929), A. Kordjum (SZ)
 Captain of the Guard (1930; glasbena komedija o nastanku Marsejeze), J. Robertson (ZDA)
 Du Barryjeva (*La Du Barry*, 1930), S. Taylor (ZDA)
 Danton (1931), H. Behrendt (Nemčija)
 Madame Guillotine (1931), R. Fogwell (Anglija)
 Danton (1932), A. Roubaud (Francija)
 Madame du Barry (1934), W. Dieterle (ZDA)
 The Scarlet Pimpernel (1934), H. Young (Anglija)
 Povest o dveh mestih (*A Tale of Two Cities*, 1935), J. Conway (ZDA)
 Marsejeza (*La Marseillaise*, 1937), J. Renoir (Francija)
 The Return of Scarlet Pimpernel (1937), K. Schwarz (Anglija)
 Zadeva z lyonskim kurirjem (*L'Affaire du courrier de Lyon*, 1938), M. Lehmann, C. Autant-Lara (Francija)
 Marie Antoinette (1938), W. S. Van Dyke (ZDA)
 Trije bobnarji (*Les Trois tambours*, 1939), M. de Canonge (Francija)
 Madame Sans-Gène (1941), R. Richebée (Francija)
 Kraljičina ogrlica (*L'Affaire du colier de la reine*, 1946), M. L'Herbier (Francija)
 Strahovlada (*The Reign of Terror/The Black Book*, 1949), A. Mann (ZDA)
 Draga Caroline (*Caroline chérie*, 1949), R. Pottier (Francija)
 The Ellusive Pimpernel (1950), M. Powell, E. Pressburger (Anglija)
 Pripoveduj mi o Versaillesu (*Si Versailles m'était conté*, 1953; z Edith Piaf, ki poje „Ça ira“), S. Guitry (Francija)
 Désirée (1954; Marlon Brando v vlogi Napoleona), H. Koster (ZDA)
 Marie Antoinette (1956), J. Delannoy (Francija)
 Povest o dveh mestih (*A Tale of Two Cities*, 1958), R. Thomas (ZDA)
 Zgodovina človeštva (*The Story of Mankind*, 1957), Irwin Allen (ZDA)
 La Fayette (1961), J. Dréville (Francija)
 Madame Sans-Gène (1961), C. Jacques (Francija)
 Marat/Sade (1967), Peter Brooks (Anglija)
 Pričnite revolucijo brez mene (*Start the Revolution without me*, 1970), Bud Yorkin (ZDA)
 Zakonca iz leta II (*Les Mariés de l'an II*, 1971), J.-P. Rappeneau (Francija)
 1789 (1974), A. Mnouchkine (Francija)
 Noč v Varennih (*La Nuit de Varennes*, 1982), E. Scola (Francija-Italija)
 Danton (1982), A. Wajda (Francija-Poljska)
 Zbogom, Bonaparte (*Adieu Bonaparte*, 1985), Y. Chahine (Francija-Egipt)
 Svoboda, enakost, kisló zelje (*Liberté, Egalité, choucroute*, 1985), J. Yanne (Francija)
 Chouans (1988), P. de Broca (Francija)

Hrana ima torej vlogo političnega znamenja, ki kaže, da je kralja že prevzela revolucija: divjačina (jed plemstva iz prvega obeda) je nadomeščena z zelenjavo marsejskih revolucionarjev. Politična preobrazba se kaže na suverenovem krožniku. Ludvika XVI. tako spet reši njegov apetit — v hrani je našel svoje Francoze, potem ko so mu slabi vladni svetovalci ves čas preprečevali, da bi jih spoznal.

Določen odgovor na kraljev prvi obed je prizor, kjer neki kmet ubije goloba na gospodarjevem posestvu: gospodar ga da takoj aretirati in kmet se opravičuje, da ptiči uničujejo njegov pridelek, od katerega živi. Poanta je pač v tem, da medtem ko kralj lovi za zabavo, kmet ubije žival zato, da bi zaščitil svoj pridelek. Kmet je obsojen na galejo, vendar prej zbeži v hribe, kjer z zidarjem Bomierom in carinikom Arnaudom ustanovi rousseaujevsko mikroskupnost, ki temelji na plemenitosti in darovanju. Revolucija se torej prične kot robinzoniada in kot skupen obed. Državljska enakost, svoboda in bratstvo se vzpostavijo okoli mize, ki postane ritualni prostor nove, republikanske družbenosti.

Kamera se prav pogosto ustavlja pri hrani in s temi kulinaricnimi tihožitji ustvarja Renoir nekajne artistske pavze, simbolične uverture v akcijske (tj. revolucionarne) sekvence: podobno kot v Eisensteinovi *Križarki Potemkin*, kjer je nezadovoljstvo s hrano (gniloba in črvičnost mesa je prikazana dobesedno pod lupo) izzvalo upor mornarjev, je tudi tukaj hrana kot nekakšen jedilnik ali recept „revolucionarne pojedine“.

ZDENKO VRDLovec

