



kritika

Ana Šturm **Frankofonija** / *Francofonia*, 2015, Aleksandr Sokurov

Frankofonija

Louvre, eden največjih, najbolj prepoznavnih in najbolj obiskanih muzejev na svetu, je že stari znanec filmskih platen. V filmu **Mesto Louvre** (*La Ville Louvre*, 1990) je Nicolas Philibert dokumentiral obnovo in reorganizacijo muzeja v poznih 80. letih, ko so pred muzejskim poslopjem zgradili slavno stekleno piramido. Prostrane dvorane louvrške palače so za velike denarje najeli za snemanje filma **Da Vincijeva šifra** (*The Da Vinci Code*, 2006, Ron Howard), gverilsko pa sta dve ikonični sceni v muzeju posnela tudi Jean-Luc Godard in Léos Carax. Za slavni prizor, v katerem Anna Karina, Sami Frey in Claude Brasseur v **Nesposobna banda** (*Bande à part*,

1964) tečejo skozi Louvre, Godard ni imel dovoljenja za snemanje. Prizor so morali tako posneti v enem posnetku, varnostniki, ki so poskušali ustaviti uigrani trio, pa niso igralci, ampak muzejski uslužbenci. Še bolj drzen je bil Carax. V filmu **Ljubimca z mostu Pont-Neuf** (*Les amants du Pont-Neuf*, 1991) je nočni prizor obiska Louvra, v katerem Juliette Binoche, da bi si lahko bolje ogledala sliko, pred Rembrandtovim avtoportretom drži prižgano svečo. Carax naj bi prizor posnel, medtem ko je bil varnostnik na stranišču.

Aleksandru Sokurovu se podobnih taktik ni bilo treba posluževati, saj je v

Louvrju lahko snemal z, vsaj tako se zdi, neomejenim dostopom. Muzej pa je poleg Francije, Nemčije in Nizozemske tudi eden od koproducentov **Frankofonije** (*Francofonia*, 2015). Novi film 64-letnega ruskega režiserja je kakor večina njegovih doslej posnetih stvari precej nenavaden in običajnemu gledalcu razmeroma nedostopen, poleg tega pa ga je skoraj nemogoče kategorizirati. Gre za nekakšno izmuzljivo mešanico (psevdo) dokumentarca, filmskega eseja in videoinstalacije, v kateri so pomešane različne avdiovizualne forme, od dokumentarnih do arhivskih posnetkov, igranih vložkov, sanjskih fragmentov, slik, fotografij, šolskih diagramov,



steadicam posnetkov in posnetkov iz ptičje perspektive, očitno narejenih z droni. *Frankofonija* (s podnaslovom *Elegija za Evropo*) je kompleksen film, ki večplastno raziskuje paleto različnih, med seboj bolj ali manj povezanih tematik, od vloge umetnosti in evropske kulturne zapuščine kot bistvenega dela zahodne civilizacije, prek neločljive povezanosti umetnosti in naroda, do razmerja med umetnostjo in močjo.

V *Frankofoniji* se, še bolj kot ponavadi, čuti tudi močna avtorjeva prezenca. V filmu se občasno pojavi v majhni študijski sobici sredi Pariza, kjer se prek Skypa pogovarja z neznanim kapitanom Dirkom, ki z ladjo, polno kontejnerjev, v katerih so shranjeni dragoceni umetniški artefakti, zaskrbljeno pluje po razburkanem Atlantiku, poleg tega pa nas skozi ves film, kot nekakšen dnevnik mnenj in razmišljanj, spremlja režiserjev voiceover. »Louvre, Louvre, ali je mogoče, da je ta muzej vreden več od vse Francije?« se sprašuje. »Kdo potrebuje Francijo brez Louvra? Kdo Rusijo brez Ermitaža? Kaj bi sploh bili brez muzejev?« Tekst včasih postane skoraj pomembnejši od slike. Sokurov zastavi veliko vprašanj in nas popelje v številne miselne sobane in njihove stranske hodnike. A ko se na

koncu hodnika znajdemo pred vrati, za katerimi, tako upamo, bo nekakšen odgovor, tam ni ničesar. Vprašanja ostanejo neodgovorjena. »Moja umetnost in moja dognanja imajo grenak priokus nemoči, ker vem, da nikdar ne bom ničesar do kraja razrešil, le vprašanja postavljam,« je ruski režiser dejal v intervjuju za Sobotno prilogo.

Frankofonija je že drugi izlet Sokurova za debele zidove muzejev. V njegovem najbolj (po)znanem filmu **Ruski zaklad** (Russkij Kovčeg, 2002), nesporni mojstrovini, posneti v enem samem neprekinjenem prizoru, neznan narator pohajkuje po sobanah sanktpeterburškega Ermitaža, v katerem se ob pomoči tisočih statistik pred njegovimi očmi odvije 300 let ruske zgodovine. Že *Ruski zaklad* je bilo brez precej podrobnega poznavanja ruske zgodovine težko spremljati, *Frankofonija* pa je s svojim nenehnim prehajanjem med različnimi plastmi in formami, ki jih poleg tega spremlja še nenehen bolj kot ne kriptičen komentar režiserja, še malo trši oreh. Ve skupaj se, kdo ve zakaj, začne s fotografijama dveh nesmrtnih Rusov, Antona Pavloviča Čehova in Leva Nikolajeviča Tolstoja, ki označujeta konec 19. stoletja, torej konec romantične podobe Evrope in

začetek 20. stoletja, nadaljuje pa z že omenjenimi filozofskimi pogovori prek Skypa. Nevihta na razburkanem morju grozi, da bo potopila ladjo, če se ta ne znebi svojega dragocenega tovora. Gre za rekviem za vsemi izgubljenimi umetninami, ki so skozi stoletja, med »muzejsko mrzlico starega sveta« in dolgo potjo do novih domov v evropskih muzejih, izginili na dno morja, ali za metaforo zgodovine? »Zgodovina je kot morje, veste, tragična in brez milosti,« pravi Sokurov, ki kot Benjaminov oziroma Kleejev *Angelus Novus* za zaslonom računalnika kontemplira nad kaosom in ruševinami zgodovine, kot da bi hotel iz morja rešiti vsa tista potopljena in izgubljena umetniška dela.

Osrednji del filma predstavlja znana zgodba o nenavadnem sodelovanju direktorja louverškega muzeja Jacquesa Jaujarda (Louis-Do de Lencquesaing) in nemškega oficirja, pripadnika posebne nemške enote za ohranjanje kulturnih spomenikov *Kunstschutz*, grofa Franziskusa Wolff-Metternicha (Benjamin Utzerath). Jaujard in Wolff-Metternich sta se med drugo svetovno vojno soočila z vprašanjem varovanja in ohranitve neprecenljivih zbirk in skrbela za to, da so umetnine iz Louvra ostale nedotaknjene. Do časa, ko so nacisti poleteli 1940 vkorakali v Pariz, je Jaujard skoraj vse pomembne artefakte (razen težkih kipov in velikih slik, ki jih ni bilo mogoče neopaženo prepeljati drugam) prestavil v podeželske francoske gradove z globokimi kletmi, kjer so bile umetnine na varnem pred bombardiranjem. Wolff-Metternich, visoko izobražen umetnostni zgodovinar in nemški aristokrat, pa je na drugi strani skušal preprečiti, da bi se francoske umetnine znašle v rokah tretjega rajha.

Sokurov se tu ustavi pri vprašanju: zakaj so imeli Nemci tak odnos do Pariza, medtem ko so povsem brezbrizno uničevali mesta in kulturne spomenike vzhodne Evrope? Nemški aristokrati so pogosto hodili na počitnice v Pariz, kjer so občudovali francosko umetnost in kulturo. Zelo veliko jih je govorilo francosko. Francija je veljala za kulturno središče sveta, predvsem pa Evrope. Je bila njihova kulturna izkušnja

zaradi tega podobna francoski? Je bilo njihovo zavedanje o tem, kaj je vredno in pomembno, torej podobno kot francosko? »Zakaj Evropejcem portreti pomenijo tako veliko, muslimanom pa nič? Kakšna bi bila Evropa brez portretnega slikarstva? Kakšen bi bil jaz, če ne bi vedel, kakšni so bili ljudje pred mano?« se znova brez oprijemljivih odgovorov sprašuje režiser. Muzeji, zgodovinski artefakti in umetniška dela, ki so shranjena v njih, imajo moč, da oblikujejo kolektivni spomin in nacionalne identitete, pa tudi naše lastne. Zaradi njih lahko vemo, kakšne so vrednote naše družbe. Slike nam lahko omogočijo boljše razumevanje tega, kdo smo kot Evropejci. In kdor poseduje muzeje in umetniška dela, lahko uzurpira zgodovinski spomin in usodo ljudi, narodov. Zdi se, da nam Sokurov želi povedati nekaj o tem, vendar je vse skupaj preveč raztreseno in nejasno. Nato pa se med stenami muzeja znajdeti še dva duhova.

Gospod Napoleon Bonaparte (Vincent Nemeth), ki je s svojih vojaških pohodov v Louvrovo zbirko prinesel številna pomembna umetniška dela, in gospodična Marianne (Johanna Korthals Altes), simbol francoske republike, ki Napoleona v svoji smešni rdeči čepici spremlja na vsakem koraku. Oba predstavljata čas, ko se je Louvre vzpostavil kot nacionalni muzej, Napoleon pa je predstavljen tudi kot nekdo, ki se je dobro zavedal, da je umetnost zelo krhek zaklad, ki ga je treba obvarovati za zanamce. Na vojaških pohodih ga je tako spremljal svetovalec, umetnik, diplomat in arheolog, utemeljitelj moderne egiptologije Dominique Vivant Denon; on je bil tisti, ki je odločal, katera umetniška dela bodo po zavzetju ozemlja ali države odpeljali s seboj v Pariz. Napoleonova politika do »ohranjanja« in katalogiziranja umetniških del zavzetih držav je predstavljena zelo enostransko. Nikjer ni zaslediti kakršnega koli prevpraševanja, kaj šele problematiziranja dejstva, da je Evropa brez dovoljenja iz teh držav odpeljala največje kulturne spomenike, ki še danes nelegitimno krasijo neštete sobane premožnih evropskih muzejev in tujim državam odrekajo pravico do dela njihove lastne identitete.

Ob kopici metafor in nenavadnih likov-simbolov film precej prosto prehaja tudi med različnimi časovnimi obdobji. Sokurov nelinearno zasleduje zgodovino Louvra od njegovih začetkov v 12. stoletju, prek renesančnega arhitekta Pierra Lescota, ki je zaslužen za podobo Louvra, kot ga poznamo danes, in francoske revolucije, ko je palača Louvra postala nacionalni muzej, vse do druge svetovne vojne, okupacije Pariza in današnjih časov. Postavlja se vprašanje, ali odprti, prosti slog *Frankofonije* in široka mreža asociacij, ki jo prek filma razgrne Sokurov, vse skupaj povežeta v smiselno filmsko celoto ali pa so drobci informacij, ki jih dobimo skozi sliko, še večkrat pa skozi besede, preveč razpršeni in nezaključeni. Odgovor je precej odvisen od tega, ali o filmu razmišljamo kot o umetniškem delu, o dokumentarcu ali o zelo prostem poetičnem eseju, v katerem številne misli, vprašanja, zgodovinski okruški in podatki kot prosti radikali iščejo plodna

tla, na katerih bi morda lahko zasejali kakšno jasnejšo idejo.

S slednjim seveda ni nič narobe, ker pa tema, ki se je Sokurov loteva, zelo močno rezonira s sedanostjo, predvsem s krizo evropske identitete, na katero nas film na različne načine opozarja – najočitneje skozi Géricaultovo sliko Meduzin splav (*Le Radeau de la Méduse*), ki iz današnje perspektive predstavlja dve plati istega kovanca; na eni strani migrante, ki se množično utaplajo na poti v Evropo, po drugi strani pa Evropo samo kot naluknjano in potapljačo se ladjo –, se zdi taka nedorečenost in ohlapnost skorajda zamujena priložnost. Film, ki govori o velikih narodih, njihovem nacionalnem duhu (*Marianne*), o Evropi in umetnosti, o svetu in o stanju, v katerem se je znašel, bi lahko o vsem skupaj povedal tudi kaj bolj jasnega in oprijemljivega. Tako pa je le bleda svetloba tega, o čemer govori.

