



uvodnik
Ciril Oberstar

Nesposobna banda

O galerijah in kinodvoranah

Težko je v celoti pritrditi temu, kar v enem izmed svojih predavanj na Berkeleyju ugotavlja Greenaway – da je večina doslej narejenih filmov, »začela svoje življenje kot tekst ...«, a trditev vendarle zadene živec kinematografije, čeprav ne zadene mnogih režiserjev, ki so filme ustvarjali brez vnaprejšnjih scenarijev in so osnovno zgodbo razvijali pogosto kar na snemalnih lokacijah. Denimo McCarey, ki je na snemanje prihajal le »z zapiski na rjavem kosu ovojnega papirja«, kakor zapiše Andrej Gustinčič. Ozadje Greenawayeve ugotovitve predstavlja njegova neprizanesljiva ocena, da smo vizualno nepismeni in da kljub več kot stoletni tradiciji nimamo kinematografije, ki bi bila utemeljena na sliki. Kot nekje v svojem prispevku navaja Rok Benčin, so za Greenawaye sodobni filmi še vedno le ilustrirani romani 19. stoletja. Za tekstovno orientirani film naj bi bila kriva »močna vez, popkovina, ki film [...] povezuje s pojmom knjigarne. Kinematografija to ve,

ker se vedno znova vrača v knjigarno po ideje.«

Vse kaže, da se časi obračajo v nasprotni smeri od tiste, pred katero svari Greenaway. V zadnjem času se filmarji pogosteje kot v knjigarno podajajo med stene galerij in umetnostnih muzejev. Ne le zato, da bi se učili od slikarstva ali da bi ufilmili slovita slikarska dela, kar že ves čas počne Greenaway, temveč predvsem zato, da bi tam posneli film. Tako je verjetno najaktualnejši primer filmskega izleta v kako galerijo film **Frankofonija** Aleksandra Sokurova (2015), ki se ukvarja z Louvrom v času nemške okupacije Pariza. Gre za njegov drugi galerijski film; pred več kot desetletjem je namreč v sanktpeterburškem Ermitažu in v enem samem neprekinjenem posnetku posnel sloviti **Ruski zaklad** (2002). O obeh je v tej številki pisala Ana Šturm. Ermitažu so se v preteklem letu poklonili

še v klasičnem dokumentarnem filmu **Razkriti Ermitaž** (Hermitage Revealed, 2014). Dunajski Kunsthistorisches Museum je dobil kar dva filmska portreta. Johannes Holzhausen je ustvaril klasični dokumentarni portret muzeja **Veliki muzej** (Das große Museum, 2014). Jem Cohen pa je nekaj let pred tem posnel odlični fikcijski film z elementi dokumentarnega **Muzejske urice** (Museum Hours, 2012), v katerem poskuša tako rekoč programsko izpeljati razmejitveno črto med filmskim in galerijskim režimom pogleda. Filmsko zgodovino te razlike je za Ekran popisal Nil Baskar.

Razmerje filma z galerijo nikakor ni omejeno le na dokumentarni in umetniški film, galerijski prostori so pogosta lokacija, slike v njih pa pogost rekvizit akcijskih filmov. Tako denimo v predzadnjem Jamesu Bondu, **Skyfall**, kjer Bond v narodni galeriji v Londonu spozna svojega novega Q-ja. Sedita na klopi pred sliko

odslužene Topnjače Temeraire (*Temeraire tugged to her last Berth to be broken up*, 1838) slovitega angleškega slikarja J. M. W. Turnerja, ki naj bi namigovala na Bondovo bojno iztrošenost in morebiti odsluženost v nasprotju z mladostjo in zagnanostjo njegovega novega sodelavca. A tudi biografski film Mika Leigha **G. Turner** (Mr. Turner, 2014) veliko pozornosti namenja galerijskemu prostoru, v katerem so razstavljeni Turner in njegovi sodobniki, in ideji razstavljanja likovnih del na splošno, kar je poleg biografije slikarja druga najpomembnejša tema filma. Če iz filma izluščimo le prizorišča, kjer so slike razstavljene, je nemogoče spregledati zadržanost, ki jo ljudje izkazujejo ob razstavnih prostorih v zasebnih sobanah bogatih na eni strani ter živahnost in polemičnost, ki je prisotna v javnih galerijah, recimo v galeriji Kraljeve akademije za umetnosti v Londonu. V tem duhu Turnerjeva zvestoba ideji ljudstvu dostopne galerije predstavlja enega izmed vrhuncev filma, v katerem Turner zavrne ponudbo premožnega zasebnika, ki bi želel odkupiti vsa njegova dela brez izjeme. »S težkim srcem« in z nekaj obžalovanja mu odgovori, da prodaja nikakor ne pride v poštev: »Te slike,« nekako tako pravi, »predstavljajo dediščino britanskega naroda. ... Svoje delo želim videti razstavljeno na enem mestu, vsega skupaj, na ogled javnosti – gratis.«

Nedavno se je s kamero v galerijo odpravil še najodmevnejši dokumentarist sodobnega časa, Frederick Wiseman. O londonski Narodni galeriji je posnel skoraj triurni dokumentarec. **Narodna galerija** (National Gallery, 2014) je klasičen wisemanovski portret institucije in njene družbene vloge, a se bistveno bolj kot kateri koli drug Wisemanov film ukvarja tudi s predmeti, torej z umetninami, ki jim je ta institucija namenjena. Zdi se, da morda celo bolj kakor z razmerji med ljudmi in njihovim institucionalnim uokvirjanjem, ki so sicer v središču večine njegovih dosedanjih filmov. Kot da bi ga slikarstvo uspelo do te mere zapeljati, da bi opustil svoj siceršnji topus.

Galerije za zgodovino filma seveda niso neznanka. Vprašanje pa je, ali so bile kdaj tako zelo v ospredju filmskega ukvarjanja kakor v zadnjem času. V grobi zgodovinski poenostavitvi bi bilo vseeno mogoče reči,

da je bil galerijski prostor v filmih večinoma le mimobežen, nekako tako kot hitrostno prečkanje Louvra v Godardovi **Nesposobni bandi** (*Bande à part*, 1964), kjer Odile, Franz in Artur podirajo hitrostni rekord v teku skozi galerijo. Glasen topot njihovih korakov, razposajeno smejanje med lovljenjem po galeriji in vpitje paznika, ki jih lovi, je tako rekoč zvočni *hommage* vdora filma v galerijo, v prostor, v katerem je predpisano strogo kodificirano obnašanje – slik in umetniških artefaktov se je prepovedano dotikati, predpisano je diskretno zadrževanje ob slikah klasikov in stroga tišina. Kakor da bi Godard hotel slikam in galeriji očitati odsotnost zvoka. Godard seveda pripada isti generaciji, ki ji je pripadal tudi Jacques Rancière: »Moja cinefilija pripada točno določenemu času, Franciji poznih petdesetih in zgodnjih šestdesetih let 20. stoletja, ko je bilo v Parizu zaznati posebno vrsto cinefilije. Pri tej cinefiliji je bilo pomembno, da je šlo za neke vrste izum oziroma ponovni izum filmske kulture kot umetniške kulture, ki pa je bila popolnoma ločena od kanona kulturne vzgoje.« Galerije in slike v njih so predstavljale staro umetnost, emblem predpisane kulturne vzgoje. Kinodvorane so bile, nasprotno, prostor živega filmskega navdušenja, tudi nad vsem tistim, kar je uradna kultura zavrgla kot ameriški komercialni in zabavni film. Nemara je prav zato galerija za Godardovo *Nesposobno bando* le mimobežen prostor, čeprav so v njegovem le leto dni starejšem filmu **Nori Pierrot** (Pierre le Fou, 1964) slike razstavljene kakor v galeriji; a ravno ne v galeriji, ampak na filmu, ki je povrh vsega za organizacijsko načelo razporejanja slik in filmskih podob izbral kolažiranje podobno tehniko. Potemtakem je film z galerijo prej tekmoval, kot neke vrste alternativni razstavní prostor-čas slik, kot povsem drug režim organizacije pogleda.

Podobno nasprotje med okvirom slike in robom filmskega platna je zelo zgodaj poudaril že Bazin: »Okvir [slike] polarizira zajeti prostor navznoter, za vse tisto, kar nam pokaže filmsko platno, pa lahko domnevamo, da se nadaljuje v neskončnost veselja. Okvir je sredotežen, platno sredobežno.« A zdi se, da novejša filmske izlete v galerijo vodijo drugačni motivi. V ospredju je prej sociološki vidik tega vprašanja, pri katerem ne gre več toliko za razmerje filma do slik, visečih v

galeriji, pozornost ni usmerjena več na vstopanje pogleda v prostor slike, ampak predvsem na zavedanje, da je to prečkanje pogleda iz zunanosti v notranost slike vodeno; da ne gre več za surovo izkustvo gledalca, s katerim je Bazin morda še imel stik, temveč za nekaj, kar je postalo glavno poslanstvo velikih umetnostnih galerij in muzejev, s kultivacijo pogleda. Danes je naloga galerije kot institucije, da pogled obiskovalca pripelje iz zunanosti in mu pomaga čez okvir slike pripotovati v njeno kontemplativno notranost.

V tem kontekstu je mogoče razumeti tudi Wisemanovo ukvarjanje z vodenimi ogledi, njegovo fascinacijo z razlago vsebine slik, ki jo poudari prispevek Andreja Špraha. Tako morda ne gre za zdrs v fetišiziranje slikarstva, ampak za namerno odločitev poudariti pedagoški moment galerije. In morda tudi ni naključje, da prav ta pedagoški in raziskovalni moment, ki ga je v galeriji mogoče opazovati v neposredni soočenosti s sliko, predmetom opazovanja, v ustroju institucij, ki so posvečene ohranjanju in prikazovanju filmov, zelo očitno manjka. Ob splošnem upadanju popularnosti kinodvoran, ki vedno bolj izgubljajo v bitki z individualnim ogledom filmov v domačem okolju, je to morda drugi moment, zaradi katerega se filmarji odpravljajo v galerije in umetnostne muzeje. Nedvomno pa je to, kakor ugotavlja Nace Zavrl, temeljni razlog, zakaj v galerijah svoje filme razstavlja.

Kinoteke in filmski arhivi, ki se ukvarjajo z ohranjanjem filmske dediščine, niso uspeli razviti integralne vloge vizualnega opismenjevanja, ki bi spremljala golo prikazovanje filmov, vsaj ne na tako sistematičen način, kot je to uspelo galerijam. In zdi se, da je prav to točka, ki v zadnjem času fascinira ukvarjanje filma ne toliko s slikarstvom kakor prav z galerijo kot institucijo kultiviranja pogleda. Si je mogoče zamisliti kinoteko, ki bi pred vsakim filmom organizirala predavanje ali vsaj predstavitev filma, njegovih ustvarjalcev, zgodovinskega in kulturnega konteksta, v katerem je nastal ..., ki bi skratka refleksijo filma naredila za integralni del prikazovanja?