

ФИЛМСКА ОДА ЛУВРУ

Александар Сокуров, *Франкофонија (Francofonia)*, интернационална ко-продукција 2015

Inter arma musae tacent

Александар Сокуров важи за једног од најоданијих и најнепоколебљивијих стваралаца уметничког филма друге половине двадесетог века. Често прожети авангардним идејама и експерименталним техникама, његови филмови ретко су били популарни међу широм филмском публиком, али, захваљујући свом врло инвентивном и револуционарном филмском изразу, његово име је било често спомињано у кружоцима који су блиско повезани са филмском уметношћу. За ново филмско читање *Фаустша*, који је уједно и завршни филм тетралогije која се састојала од филмова посвећених Хитлеру, Стаљину, Хирохиту,¹ 2011. године Александар Сокуров добија Златног лава и, након готово тридесет година бављења филмском уметношћу, полако постаје познатији и широј филмској публици. Ипак, оно по чему је руски редитељ најчувенији свакако јесте естетски и технички високо претенциозан филм *Руска барка* (2002), који је снимљен из једног јединог кадра од деведесет минута, што је најдужи непрекинути кадар у читавој историји филма.

Филм *Руска барка* биће коришћен као компаративни ослонац и за ову анализу, пошто тематски одговара Сокуровљевом најновијем филму. Наиме, у оба случаја главни јунак филма није нека особа, већ је привилегована улога протагонисте дата музеју.² У првом случају у питању је

¹ О томе види филмове: *Молох* (1999), *Таурис* (2001) и *Сунце* (2005).

² Дobar пример зашто Сокуров бира баш музеје за главне актере својих филмова крије се можда у најједноставнијој дефиницији музеја, свакодневно доступној на сајту Светског удружења музеја (ICOM), у којој пише да је „музеј непрофитна, стална установа у служби друштва и његовог развоја и отворена

санктпетербуршки Ермитаж, док је у другој ситуацији главна рола поверена париском Лувру. За разлику од *Руске барке*, у којој је све снимљено у једном даху, у *Франкофонији* Сокуров замагљује жанровске границе између документарног и играног филма, конструишући тако жанровски амалгам у ком се документарна веродостојност и наративна фикција преплићу.

Радња филма је смештена у сам освит Другог светског рата, у време када Француска капитулира и Париз бива стављен под немачку управу. Насупрот непрестано бомбардованом и гранатираном Санкт Петербургу, тада Лењинграду, који ће издржати једну од најсуровијих и најдужих војних опсада (872 дана), Париз ће бити проглашен отвореним градом и ниједна бомба неће пасти на њега. Разлог за овакав расплет ситуације треба тражити у Хитлеровој необузданој нетрпељивости према большевцима, који тада нису били сматрани за равноправна људска бића, док је у Французима видео народ са којим је, услед доброг генетског и историјског наслеђа, могућ суживот. Ипак Сокурову, наратору у филму, који је мишљења да уметност не познаје границе, никада не може бити јасно зашто нема више људи попут високог немачког официра грофа Франца Волфа Метерниха, током рата новопостављеног управника Лувра, који схватају значај уметности за човека и људску цивилизацију уопште. Други значајан историјски лик који се спомиње јесте управник свих француских националних музеја, а самим тим и Лувра, до доласка Немаца, Жак Жожар. Занимљиво је да, како сам Сокуров каже, нема много података о односу ове две историјске личности. Зато ће он, користећи се архивским фотографијама и снимцима, настојати да направи имагинарни сценарио по ком су се сусрети између ова два истинска љубитеља и заштитника уметности одигравали.

Поред њих у филму ћемо срести добро познату манифестацију богиње слободе са слике Ежена Делакроа,³ Маријан, симбол француске револуције и републике, којој ће Сокуров дати да непрестано понавља данас помало излизан и нигде применљив мото француске револуције: *слобода, једнакост, браћистиво*. Друга важна личност која се појављује у филму јесте Наполеон, коме Сокуров не одриче мегаломански карактер, али га види и као једног од зачетника модерне археологије и као човека који је многе уметничке раритете донео у Француску. Овде је руски редитељ помало контрадикторан, јер ако знамо да је Наполеон мноштво уметничких дела освојио на крвав начин и донео их као ратни плен, онда не видимо разлога да се Хитлеру одриче то исто право на потражњу дела туђе културе.

јавности, која сабира, чува, истражује, комуницира и излаже материјална сведочанства човека и његове околине, ради проучавања, образовања и забаве”.

³ Ежен Делакроа, *Слобода предводи народ*, 1830.

Сокуров се у овом филму поставио у позицију медијума који може да комуницира како са духовима прошлости, тако и са духовима будућности. Овакав вид филмске композиције довео је до пробијања међу филмацијама популарно названог *четвртог зида*, јер ће се у једном тренутку Сокуров директно обратити глумцима који играју Метерниха и Жожара и у лице им рећи њихове судбине.

За разлику од Годара, који у свом филму *Банда ауџајдера*⁴ (1964), у складу са деконструишућом поетиком француског Новог таласа, разара све важеће културне табуе и сценски приказује најкраћи могући обилазак Лувра, или од увек цинички и аутоиронијски настројеног Вудија Алена,⁵ чак и према музејима, Сокуров музеј доживљава као сакрално место.⁶ Можда управо ту треба тражити кривицу за понекад тако очигледан недостатак полета у овом филму. Услед готово идолопоклоничког става према простору музеја, филм понекад обузме монотона атмосфера, која не може бити размрдана само високоинтелектуалном жанровском мистификацијом. Филму као да недостају неки окидачи који би гледаоца приковали за екран.

На крају, као закључак намеће се чињеница да је *Франкофонија* веома прецизно и пажљиво конструисан раскошни документарно-играни визуелни спектакл, који је услед помало превише заштитнички настројеног редитељског подухвата изгубио на енергичности. Ипак, то нимало не умањује вредност овог филма, који представља праву похвалу уметности, као најважнијој одлици *homo sapiens*-а, која служи да нас интелектуално и емотивно подучава, непрекидно усађујући у нас дух протеклих векова и помажући нам да разумемо и предвидимо оно што нам предстоји.

Иван БАЗРЂАН

⁴ Код нас је из неког разлога наслов овог филма преведен као *Необична банда*.

⁵ О томе види филмове: *Менхейн* (1979) и *Свирај њо йоново, Семе* (1972).

⁶ Још један добар пример филма у ком се музеј не доживљава као контекмплативни простор уздизања људског духа јесте филм *Афера Томаса Крауна* (1968) са Стивом Меквином, римејк са Пирсом Броснаном (1999), будући да у овом филму музеј функционише само као простор који омогућује добар крими-заплет. Не треба ни спомињати савремене блокбастер хитове *Ноћ у музеју* (2006, 2009, 2014), са Беном Стилером у насловној улози, у којима је музеју додељена комична функција.