

„Kwartalnik Filmowy” nr 109 (2020)
ISSN: 0452-9502 (Print) ISSN: 2719-2725 (Online)
<https://doi.org/10.36744/kf.265>
© Creative Commons BY-NC-ND 4.0

Natasza Korczarowska
Uniwersytet Łódzki
<http://orcid.org/0000-0003-3130-128X>

Muzeum w żałobie. Architektoniczne elegie Aleksandra Sokurowa

Słowa kluczowe:

Aleksandr
Sokurow;
kino rosyjskie;
muzeum;
Ermitaż;
Luwr;
architektura

Abstrakt

Artykuł powstał z inspiracji wykładem Rema Koolhaasa poświęconym przestrzeni wystawienniczej Ermitażu. Autorka skupia się na hybrydycznych dziełach rosyjskiego reżysera Aleksandra Sokurowa. W poszukiwaniu subiektywnego autorskiego głosu Korczarowska podejmuje próbę zaadaptowania teorii eseju filmowego (Laura Rascaroli) do celów analizy. Artykuł stanowi szczegółową interpretację *Rosyjskiej arki* i *Frankofonii* ze szczególnym uwzględnieniem relacji między esejem filmowym a architekturą. Traktując filmy Sokurowa jako *architektoniczne eseje filmowe* (Penelope Haralambidou), Korczarowska koncentruje się na filmowych reprezentacjach „doświadczenia muzeum” i związkach owego doświadczenia z problematyką upamiętniania i historycznej traumy. W przekonaniu autorki muzealne filmy Sokurowa mogą bowiem stanowić paradygmatyczny przykład potwierdzający tezę Haralambidou, że architektoniczne eseje filmowe w sposób oczywisty łączą ludzką potrzebę upamiętniania z architekturą.

Let them have their usual gallery narrative; we're being treated to something rather different

Malcom Bradbury, *To the Hermitage*

Don't get me wrong: this is not a metaphor. Buildings do speak to us! They have messages. Of course, some really want a constant dialogue with us. Some rather listen carefully first. And you probably noticed Some of them like us a lot, some less and some not at all.

Wim Wenders, *If Buildings Could Talk*

We wstępie do książki poświęconej dziejom instytucji muzealnych w relacji do zmieniających się praktyk wystawienniczych Didier Maleuvre pisze: *Od momentu swojej oficjalnej inauguracji u progu XIX w. muzeum było czymś więcej niż tylko obiektem historycznym; wytwarzało obraz historii. Kolekcjonując artefakty z przeszłości, muzeum nadaje historii kształt i obecność, definiuje przestrzeń rytualnego spotkania z przeszłością, a w efekcie, wymyśla historię. A jednak, co znaczące, muzeum nie było od swego zarania postrzegane jako strażnik sztuki i historii. (...) Utrata kontekstu, utrata kulturowego znaczenia, unicestwienie bezpośredniego kontaktu z prawdziwym życiem, promowanie alienującego trybu estetycznej obserwacji, wymuszanie pasywnego stosunku wobec przeszłości, podtrzymywanie nostalgicznej aury – muzeum wydaje się uosabiać wszystkie bolączki wieku nowoczesności (...)*¹. Przedmiotem mojego zainteresowania jest „doświadczenie muzeum”, którego poszukuję w dwóch filmach – *Rosyjskiej arce* (*Russkij kowczeg*, 2002) i *Frankofonii* (*Francofonia*, 2015) – rosyjskiego reżysera Aleksandra Sokurowa. Dzieła te stanowią w moim przekonaniu reprezentatywne przykłady tzw. filmowego eseju architektonicznego.

Filmowe reprezentacje „doświadczenia muzeum” lokują się w paradygmacie refleksji André Malraux zogniskowanej wokół pojęcia Muzeum Wyobraźni – pozbawionego ograniczeń czasoprzestrzennych muzeum opartego na obrazach (sfotografowanych przedmiotach sztuki). *Podstawą tego muzeum stają się nie tyle same dzieła sztuki, ile ich reprodukcje umożliwiające całkowicie nowe spojrzenie na dzieła składowane dotychczas w muzealnych salach lub po prostu niemożliwe do wystawienia. (...) reprodukcja wprowadza do oglądu dzieła nowe jakości – na samo reprodukowane na fotografii dzieło sztuki nakłada się dodatkowo intelektualna praca wykonana przez samego fotografa, który zaznacza tym samym swoją własną podmiotowość, opatruje dzieło swoją własną sygnaturą*². Opatrzony autorską sygnaturą eseistyczne obrazy Sokurowa stają się – jak w odniesieniu do reprodukcji fotograficznej diagnozował Malraux – szczególnym medium pomiędzy dziełami sztuki a widzami.

„Doświadczenie muzeum” rozumiane jako „przestrzeń rytualnego spotkania z przeszłością” jest doświadczeniem progowym. Osiemnastowieczni estetycy sformułowali stan progowości w kategoriach filozoficznych, postrzegając go jako wycofanie się z codziennego świata, przejście w czas lub przestrzeń, gdzie zwykle sprawy życiowe ulegają zawieszeniu³. Boddźcem podtrzymującym istnienie nie tylko muzeum sztuki, ale również wszelkich rytuałów jest tęsknota za kontaktem z wyidealizowaną przeszłością⁴. Muzea przypominają miejsca rytualne w dużej mierze ze względu na specyficzne odniesienia architektoniczne. Zaprojektowanie muzeum sztuki to często spełnienie architektonicznych ambicji. O ile w przeszłości kościoły i katedry lokowały się na szczycie hierarchii architektonicznej, o tyle dzisiaj marzeniem każdego architekta jest zaprojektowanie budynku muzealnego. Skalę współczesnych muzeów (w rodzaju zajmującego osiem hektarów Los Angeles County Museum of Art) można porównać wyłącznie z budowlami sakralnymi: świątyniami i bazylikami⁵. Zjawisko to nie dotyczy jedynie muzeów „nowoczesnych”, które zatracają swoją ideę i stają się rodzajem automatu do sterowania ruchem ludzkim⁶. Astolphe de

Custine (Sokurow uczynił go bohaterem *Rosyjskiej arki*) odwiedził Petersburg w 1839 r. W trzytomowym zapisie refleksji z tej podróży można odnaleźć fragmenty świadczące o fascynacji markiza monumentalną architekturą Ermitażu: *Widziałem fasadę nowego pałacu zimowego, kolejny wszechpotężny efekt ludzkiej woli zdolnej zaprzęgnąć siłę fizyczną do walki z prawami natury. Rezultat został osiągnięty, gdyż w ciągu jednego roku pałac powstał z popiołów; i jest, jak sądzę, największy z tych, które istnieją; równy Luwrowi i pałacowi Tuileries wziętymi razem⁷. W 2000 r. Ermitaż przejął budynek dawnego Sztabu Generalnego, a wraz z nim cały plac. Z kompleksu pałaców stał się czymś więcej, niemal osobną dzielnicą: *Ermitaż to ogromne muzeum. Niemal niewyobrażalnie wielkie: 200 tysięcy metrów kwadratowych, każdy z budynków dorównuje wielkością dużemu muzeum. Jeden z nich, Pałac Zimowy, jest niemal tak wielki jako nowojorskie Metropolitan Museum of Art. Powinniśmy właściwie mówić o kompleksie pięciu muzeów. Zwykle muzea podzielone są na działy; Ermitaż ma tyle działów, że ich spis przypomina książkę⁸. W tych świętych murach, gdzie wciąż czuć ducha wiekopomnych wydarzeń – rewolucji, zamachów, uwieńczeń – zwiedzający wydają się elementem obcym, barbarzyńską ludzką hordą⁹.**

Rozmach architektoniczny nadaje muzeom charakter miejsc kultu, do których co roku pielgrzymują miliony turystów z całego świata. *Muzea zawsze porównywano do starych budowli o charakterze ceremonialnym, takich jak pałace i świątynie. Począwszy od osiemnastego aż do połowy dwudziestego wieku były one nawet projektowane w taki sposób, żeby je w jak największym stopniu przypominać. (...) Muzea zwykle odróżniają się od innych budynków swoją monumentalną architekturą, a otaczający je teren jest wyraźnie oznaczony. Zbliżając się do nich, kroczyliśmy po imponujących schodach strzeżonych przez pary monumentalnych marmurowych lwów, wchodzimy do środka przez masywne drzwi¹⁰. W *Rosyjskiej arce* Sokurow już w „uwerturze” podkreśla liminalny charakter „doświadczenia muzeum”. W pierwszych minutach filmu wytwornie ubrane towarzystwo wchodzi do pałacu przez wąską bramę strzeżoną przez uzbrojonych wartowników. Szlaban jest otwarty, lecz wchodzącym towarzyszy obawa: *Co będzie, jeśli odmówią nam wejścia? Nigdy nie byłam tak przerażona*. Architektonicznie zaprojektowany „próg” (element architektoniczny ma tu podwójne znaczenie – zarazem funkcjonalne i symboliczne) oddziela przestrzeń sakralną od świeckiej, czas fizyczny od czasu rytuału (choć u Sokurowa wszelkie granice są płynne – Ermitaż to cała Rosja, *miasto Luwr*¹¹ – Francja). „Doświadczenie muzeum” pozycjonuje odbiorcę poza czasem. Być może w tym fenomenie można upatrywać źródeł ambiwalentnego stosunku wobec muzeum, które w takim rozumieniu staje się oderwaną od życia przestrzenią *alienującego trybu obserwacji estetycznej*¹². Nie bez racji – jak pisze Andreas Huyssen – *muzeum było od zawsze atakowane jako symptom skostnienia kulturowego przez tych, którzy opowiadali się po stronie życia i odnowy kulturowej przeciw śmiertelnemu ciężarowi przeszłości*¹³.*

Czy zastrzeżenia dotyczące alienującego trybu odbioru sztuki można odnieść także do muzeów, które – na płaszczyźnie *stricte* architektonicznej – wpisują się w ściśle określony porządek ideologiczny? W analizowanych przeze mnie filmach Aleksandr Sokurow uczynił przedmiotem refleksji Ermitaż i Luwr: budynki-ikony uwiecznione na tysiącach obrazów, zdjęć i w wielu filmach. W Petersburgu i Paryżu budynki muzealne nie zostały zaprojektowane na wzór *starych budowli o charakterze ceremonialnym*. To stare budowle o charakterze ceremonialnym stały się muzeami. Przestrzenie architektoniczne muzeów – carski Pałac Zimowy i dawna siedziba francuskich królów lokują się w centrum politycznego dyskursu władzy¹⁴. Inicjatorką kolekcji w Ermitażu była Katarzyna Wielka – caryca ufundowała muzeum w 1764 r., niespełna dwa lata po krwawym zamachu stanu i objęciu władzy w Rosji. *Muzeum Luwru powstawało w kontekście burzliwych sporów politycznych dotyczących spadku po dobrach materialnych monarchii i kościoła, wówczas decydowano, co zburzyć i zniszczyć, a co ocalić i zaadaptować (...). W ten sposób zrealizowano ideologiczny i propagandowy*

cel, muzeum było miejscem, gdzie osiągnięcia artystyczne zostały zidentyfikowane z nowym porządkiem politycznym (...)¹⁵.

W często cytowanej przez krytyków wypowiedzi Sokurow stawił tezę o prymarności medium sztuki wobec medium kina: *Dla mnie najsilniejszy impuls w sztuce zawsze pochodzi z malarstwa i muzyki symfonicznej. Żaden z aspektów moich filmów, wizualny czy jakkolwiek inny, nie wynika z inspiracji kinem; wynika z inspiracji tymi dwiema formami sztuki*¹⁶. Czy wybory dokonane przez reżysera mogłyby stanowić świadectwo przekonania, że ponad sztuką i kinem lokuje się... polityka? Nieprzypadkowo przecież przekształcił siedzibę carów w arkę symbolizującą Rosję jako Chrystusa nowoczesnych narodów i jedyną nadzieję na zbawienie dla materialistycznego, burżuazyjnego i dekadentckiego Zachodu¹⁷. A przewodnikiem po labiryncie arki uczynił aroganckiego markiza de Custine, którego dzieła doskonale wpisały się w zimnowojenną narrację o odwiecznym izolacjonizmie Rosji niezdolnej do integracji z Zachodem.

De Custine to postać historyczna, ale w *Rosyjskiej arce* markiz porusza się w czasoprzestrzeni wirtualnej – odwiedza pomieszczenia, które w 1839 r. nie były jeszcze dostępne i rozmawia z ludźmi, który urodził się ponad sto lat później (we *Frankfonii* na podobnej zasadzie funkcjonuje Napoleon). Skłonność do kreowania przestrzeni tego typu stanowi wyraz nostalgii za lokującą się pomiędzy pamięcią a historią *przestrzenią niemożliwą*¹⁸. Zabieg ten świadczy o subiektywnym podejściu Sokurowa do historii (i postaci historycznych): *Korzenie Sokurowa tkwią w historii, co znalazło doskonałe odzwierciedlenie nie tylko w jego wczesnych filmach dokumentalnych – w tym w filmach o postaciach artystów takich jak Dymitr Szostakowicz, Fiodor Szalapin, Andriej Tarkowski, Mścisław Rostropowicz i Galina Wiszniewska, czy o figurach polityków takich jak Borys Jelcyn – ale także w jego filmach fabularnych, zwłaszcza w trylogii o dyktatorach: Hitlerze („Moloch”), Leninie („Cielec”) i Hirohito („Słońce”). Ale Sokurowa nigdy nie interesuje prezentowanie faktów historycznych, lecz pierwiastek osobisty ukryty za postacią historyczną, politykiem czy artystą. To istotny aspekt decydujący o wyborze historycznych i współczesnych figur zaludniających *Ermitaż* w „*Rosyjskiej arce*”, wyborze, który jest skrajnie subiektywny*¹⁹. Historia, choć radykalnie spersonalizowana, jest jednak integralnym elementem eseistyki filmowej Sokurowa.

Subiektywizm to podstawowy wyróżnik „kina w pierwszej osobie”²⁰. Z tej perspektywy niezwykle kuszące okazuje się potraktowanie „muzealnych” obrazów Sokurowa jako esejów filmowych, z którymi – mimo formalnej hybrydyzacji i gatunkowego niedookreślenia – mają pewne cechy wspólne: ustanawiają, jako podstawowe źródło i punkt odniesienia, figurę pozatekstualnego autora; artykułują subiektywny, osobisty punkt widzenia i bazują na określonym typie struktury komunikacyjnej nakierowanej bezpośrednio na widza²¹. W *Rosyjskiej arce* i *Frankfonii* fundamentalny dla eseju autorski głos (*authorial voice*) materializuje się w sposób dosłowny. W pierwszym filmie dyskutujący z de Custine’em niewidzialny Narrator przemawia głosem Sokurowa, w drugim – reżyser pojawia się na ekranie (już na początku widzimy Sokurowa w jego petersburskim gabinecie), a spoza kadru „dialoguje” z Napoleonem i hrabią Wolff-Metternichem. Zwraca się również bezpośrednio do widza: *Czy nie zmęczyło cię jeszcze słuchanie mojej opowieści? Już niewiele pozostało do opowiedzenia*. Eseistyczna strategia komunikacyjna służy aktywizacji odbiorcy. U Sokurowa dokonuje się to za pośrednictwem formy filmowej. Nicholas Rombes zwraca uwagę na aktywizującą funkcję słynnej jazdy kamery w *Rosyjskiej arce*: filmy realizowane w jednym ujęciu wyznaczają zupełnie nowy poziom interakcji z odbiorcą, ponieważ wszystkich formalnych „cięć montażowych” musi dokonać widz²². We *Frankfonii* typowa dla eseju autorefleksyjność i metakrytyczne nastawienie objawiają się dzięki wykorzystaniu *found footage*. Filmy eseistyczne są w sposób szczególny predestynowane do eksplorowania

relacji między obrazem a rzeczywistością, filmem a dokumentem. Z tego powodu eseje filmowe często zawierają materiał archiwalny i *found*, a wiele z nich można określić mianem kolaży filmowych²³. Sokurow włącza w obręb eseju filmowego elementy metatekstowe – słyszymy ponagląjące reżysera głosy członków ekipy, a w kadrze pojawia się klaps z tytułem *Francofonia*. Reżyser w brechtowski sposób komentuje także fragmenty archiwalne: *Wszyscy Francuzi są filmowcami. Kręcą filmy niezależnie od sytuacji*.

W opublikowanym w 2015 r. artykule *The architectural essay film* Penelope Haralambidou zaproponowała pojęcie eseju architektonicznego: hybrydycznego gatunku, który lokuje się na granicy pomiędzy architektonicznym designem, teorią i filmem²⁴. Autorka traktuje esej architektoniczny jako subgatunek eseju filmowego skupiający się na specyficznej problematyce miejskiego lub architektonicznego designu²⁵. Zainteresowanie greckiej architektki filmem wynika z przekonania, że media wsparte technologią cyfrową (nie jest to warunek konieczny²⁶) mogą wpłynąć na afektywny, lecz także polityczny i filozoficzny potencjał myślenia architektonicznego. Właściwe mediom audiowizualnym tworzenie wyobrażeń i opisywanie przestrzeni w czasie kwestionuje granice reprezentacji w architekturze. Muzeum jest jednak specyficzną przestrzenią architektoniczną. W *Rosyjskiej arce* Sokurow wykorzystał jej specyfikę, podkreślając, za pomocą nietypowych rozwiązań formalnych, silne związki pomiędzy filmem a architekturą: *Poruszanie się w przestrzeni galerijnej jest ustruktrowane tak, jak narracja filmowa. Zarówno film, jak i architektura są to media opowiadające historie rozgrywające się w czasie. (...) widzowie poruszają się w przestrzeni filmu w taki sam sposób, jak odwiedzający muzeum poruszają się w przestrzeni fizycznej*²⁷. Rosyjski reżyser jest obdarzony wrażliwością architektoniczną. Jego eseje muzealne stanowią świadectwo umiejętności posługiwania się językiem architektury i wykorzystywania symbolicznego potencjału detalu architektonicznego (taką znaczeniową funkcję pełnią w *Rosyjskiej arce* i *Frankfonii* m.in. drzwi i okna).

W rozważaniach o eseju architektonicznym Haralambidou przywołuje Wima Wendersa, według którego działalnie reżysera filmowego i architekta w sposób oczywisty się zająbiają: obu łączy ta sama obsesja „poczucia miejsca” (*sense of place*)²⁸. W przypadku architektów projektujących budynki muzealne elementem wspólnym byłoby także myślenie interdyscyplinarne. W XXI w. tworzenie muzeum oznacza konieczność kompleksowego łączenia praktyk kuratorskich, architektonicznych, teatralnych i filmowych. Owe praktyki łączy próba stworzenia „środowiska narracyjnego” – doświadczenia integrującego obiekty i przestrzeń z historiami o ludziach i miejscach. Należy je traktować jako element procesu narracyjnego, w którym zarówno wyraża się nasze codzienne doświadczenie i poczucie siebie, jak i doświadczenie tego, co wyjątkowe i unikatowe.

Architekturę należy traktować nie tylko klasycznie jako formę, funkcję i konstrukcję, ale także jako tekst opowiadania, na którego kształt składają się znaczenia²⁹. Twórca muzeum staje się „opowiadaczem historii” (*museum maker as a storyteller*)³⁰. Podążając dalej tym tropem można uznać, że architektoniczne (muzealne) eseje Sokurowa lokują się w paradygmacie „środowiska narracyjnego”, tj. w refleksji traktującej muzeum jako przestrzeń o niezwykłym potencjale narracyjnym. Wydaje się, że Sokurow zadaje tu pytanie: (co by było) gdyby budynki mogły mówić?³¹

Zdaniem Haralambidou eseje filmowe często stają się elegiami o naturze i strukturze pamięci³². Elegijność to dominanta emocjonalna filmów Sokurowa. Słowo „elegia” pojawia się w tytułach wielu jego dzieł (*Frankofonia. Elegia dla Europy; Elegia życia; Rostropowicz, Wiszniewska; Elegia podróżna; Ostatnia elegia; Elegia z Rosji; Prosta elegia; Petersburska elegia; Moskiewska elegia*). W dwóch przypadkach odnosi się ona bezpośrednio do „doświadczenia muzeum”: *Elegia podróżna* – do Museum Boijmans Van Beuningen w Rot-

terdamie, *Frankofonia. Elegia dla Europy* – do Luwru. We *Frankofonii* Sokurow pokazuje muzeum zmienione w ruinę. Ta apokaliptyczna wizja stanowi bezpośrednie nawiązanie do projektu Huberta Roberta, który w 1796 r. zaproponował dwie kontrastujące ze sobą wizje tzw. Wielkiej Galerii. Projekt Roberta stał się przedmiotem ożywionej dyskusji, którą podsumował Denis Diderot³³: *Efektom tych kompozycji, dobrym lub złym, jest pozostawienie nas w stanie słodkiej melancholii. Nasze spojrzenie prześlizguje się po ruinach łuku triumfalnego, portyku, piramidy, świątyni, pałacu i pograżamy się w sobie; kontemplujemy spustoszenia, jakich dokonał czas (...) w takich momentach wokół nas króluje samotność i cisza, jesteśmy jedynymi ocalałymi z narodu, który przestał istnieć. Taki jest podstawowy dogmat poetyki ruin*³⁴.

W interpretacji Sokurowa muzeum to miejsce upamiętnienia rozumiane jako „świadectwo nieciągłości”: *Coś tu jeszcze istnieje, lecz przede wszystkim odsyła do tego, co nieobecne; coś tu jeszcze trwa, ale głównie po to, by sygnalizować przemijanie*³⁵. We *Frankofonii* „świadectwem nieciągłości” jest elegijna w tonacji scena odwiedzin w sali antycznej Luwru: *Piękno starożytnego świata. To tylko fragmenty tej cywilizacji*. Pomimo „fragmentarycznego charakteru” miejsce upamiętnienia odpowiada zmysłowej bezpośredniości kontaktu z minioną rzeczywistością, kontaktu, którego nie da się osiągnąć przez lekturę pism³⁶. W architektonicznych esejach Sokurowa ludzie nawiązują niezwykle intymny, zmysłowy kontakt z obiektami *minionej rzeczywistości*: dotykają zimnych powierzchni marmuru, wdychają woń terpentyny.

Żalobny, refleksyjny nastrój towarzyszący „doświadczeniu muzeum” przywodzi na myśl rozważania Theodora Adorno, wedle którego wyrażenie „muzealny” oznacza przedmioty, w odniesieniu do których obserwator nie zachowuje się jak wobec żywych, zaś one same obumierają. *Są one przechowywane bardziej ze względów historycznych aniżeli z aktualnych potrzeb. Muzeum i mauzoleum łączy nie tylko skojarzenie fonetyczne. Muzea są jak rodzinne groby dzieł sztuki*³⁷. Szkocki architekt Calum Storrie wskazuje możliwość „funeralnej” interpretacji piramidy Luwru i zadaje pytanie: *Czy zbudowano ją, aby wzmocnić powszechnie panujące przekonanie, że wszystkie muzea są grobowcami pełnymi martwych przedmiotów? Może intencją architekta było ośmieszenie imperialnych ambicji, nie tylko Napoleona, lecz samego Luwru*³⁸? Sokurow zapewne nie zgodziłby się z taką argumentacją. Reżyserowi bliska wydaje się idea Muzeum Wyobrażonego tworzącego *ruchomą historię form, które są wyzwolone od historyczności, przenikają się nawzajem i łączą ze sobą, a w ten sposób uzyskany zostaje efekt bezczasowości – dzieła przestają przynależać jedynie do przeszłości, ale stanowią też integralny element teraźniejszości*³⁹. W interpretacji Sokurowa Ermitaż (i Luwr) nie jest grobowcem, lecz arką – skarbnicą dziedzictwa narodowego, której funkcja (dziś może bardziej niż kiedykolwiek wcześniej) wyrasta z aktualnych potrzeb zbiorowości (wątek „ideologicznej aktualizacji” przewija się w wielu recenzjach *Rosyjskiej arki*).

Muzeum Sokurowa doskonale wpisuje się w koncepcję społecznych ram pamięci Maurice'a Halbwachsa. Rosyjski reżyser wykorzystuje architekturę muzeum jako ramę przestrzenną procesu upamiętniania. Nie da się jednak zaprzeczyć, że w ujęciu Sokurowa „doświadczenie muzeum” spowija żalobna aura. Ermitaż zaludniają zjawy z przeszłości. Figury imperatorów odgrywiają przed nami swój spektakl i rozplývają się w bieli mroźnego poranka. „Wieczni ludzie” to nie wielcy bohaterowie historii, lecz anonimowe postacie (jak kobieta podczas codziennej toalety z obrazu van Mierisa, przy którym w zadumie przystaje de Custine) uwiecznione na płótnach starych mistrzów (podobna refleksja pojawia się w odniesieniu do sztuki portretu europejskiego we *Frankofonii*). Szczęólnego znaczenia w tym kontekście nabiera finał *Rosyjskiej arki*, w którym korowód widm opuszcza pałac. Sokurow wygrywa metaforyczne znaczenie pałacowych schodów, na których wszystko się kończy (dla Sokurowa – inaczej niż dla Eisensteina – schody Pałacu Zimowego to symbol

końca świata, a nie początku nowego). *Żegnaj, Europo. To już wszystko*. Finał *Rosyjskiej arki* to finał żałobny, znacząco różniący się od przepelnionego (utopijnym) humanitaryzmem zakończenia zrealizowanego prawie pół wieku wcześniej eseju architektonicznego Alaina Resnais *Toute la mémoire du monde* poświęconego paryskiej Bibliotece Narodowej.

Elementem łączącym film Resnais'go z *Rosyjską arką* jest związek pomiędzy ludzką potrzebą podtrzymywania pamięci a architekturą (biblioteką czy muzeum). Ruchliwa, wszędobylska kamera Resnais'go w połączeniu z komentarzem francuskiego pisarza Remo Forlaniego przekształca bibliotekę w tajemniczy labirynt, coś pomiędzy gmachem a żywym organizmem: po części mózgiem, a po części grobowcem⁴⁰. Dzięki zbliżonym rozwiązaniom formalnym Ermitaż⁴¹ uzyskał „organiczny” charakter w architektonicznym *high concept movie* (trzysta lat rosyjskiej historii⁴² zawarte w jednym dziewięćdziesięciminutowym ujęciu) Sokurowa. Kamera to pierwszoplanowy bohater-przewodnik po labiryncie pamięci petersburskiego muzeum. Sokurow wykorzystuje elementy architektoniczne do kreowania znaczeń metaforycznych. Taką funkcję pełnią m.in. drzwi. Stanowią one kluczowy element sceniczny, sygnalizujący rozpoczęcia i zakończenia, i w ten sposób mogą być wykorzystywane jako rama narracyjna lub znacznik momentów przejścia⁴³. W *Rosyjskiej arce* drzwi to symboliczny próg (zastępujący cięcia montażowe), oddzielający różne porządki temporalne i semantyczne. Otwieranie i zamykanie drzwi to u Sokurowa gra pomiędzy jawnym a ukrytym⁴⁴ (*Proszę nie otwierać tych drzwi. Nie, tych nie! Błagam pana, zawróćmy*), publicznym a prywatnym, obecnym a nieobecnym. Element architektoniczny wyraża charakterystyczne dla „doświadczenia muzeum” dialektyczne napięcie pomiędzy potrzebą upamiętniania i pragnieniem zapomnienia⁴⁵. Struktura opowieści filmowej przypomina wirtualny spacer (identyfikacja z punktem widzenia niewidzialnego Narratora sprzyja immersji widza), ale dzięki spojrzeniu kamery ożywają tu nie obiekty, lecz ludzie. Puste pomieszczenia Ermitażu wypełniają „aktorzy”. Sokurow posługuje się językiem teatru, który idealnie wpisuje się we współczesny dyskurs muzealnego designu, traktującego przestrzeń wystawienniczą w kategoriach sceny (*exhibition re-imagined as stage*). Teatralność doskonale pasuje do środowiska muzealnego. Projektujący wystawy zmieniają percepcję widza oraz sposób postrzegania przestrzeni galeryjnych, wykorzystując w tym celu obiektywy, filtry, lustra, cienie i iluzję. Celem jest wykorzystanie immanentnej teatralności architektury muzealnej; traktowanie przestrzeni w sposób scenograficzny i wytwarzanie współczesnej interpretacji przy użyciu narzędzi scenicznych⁴⁶. Sokurow myśli o architekturze w kategoriach spektaklu. Świadczy o tym wykorzystanie semantycznego potencjału „sceny” jako kluczowego elementu definiującego teatralność. Muzealna przestrzeń „sceny” stanowi ramę oddzielającą rzeczywistość muzeum/teatru od tego, co na zewnątrz. Kamera nie wychodzi poza mury Pałacu Zimowego. W *Rosyjskiej arce* poza „sceną” nie istnieje nic.

Reem Koolhaas ogląda *Rosyjską arkę*

Above the floating mirror or luminescent lake stands a row of splendid buildings, linked together, and suspended there as if by the forces of a mirage.

Malcolm Bradbury, *To the Hermitage*

Latem 2000 r., na zaproszenie dyrektora Ermitażu Michaiła Piotrowskiego (pojawia się on w *Rosyjskiej arce*), Reem Koolhaas przyjechał do Petersburga, by przygotować projekt zagospodarowania ośmiuset sal w budynku Sztabu Generalnego. Autor *Śmieciowej przestrzeni* wspomina, że nie uległ pokusie „unowocześnienia”: *Poczułem, że sam Ermitaż pod-*



Rosyjska arka, reż. Aleksandr Sokurow (2002)

powiada inne sposoby oglądania sztuki i można się na nich wręcz oprzeć, by przeciwdziałać ekscesom. *Ermitaż sam w sobie zawierał prototypy oporu przeciwko zjawisku, o którym wcześniej wspominałem [chodzi o monstualny rozrost przestrzeni muzealnych]*⁴⁷. Zadaniem architekta było posłużenie się wpisaniem w przestrzeń architektoniczną *prototypem oporu* (przykładem takiego działania było przeniesienie najważniejszych dzieł do najbardziej zaniedbanych przestrzeni), by stworzyć *wieloznaczny spektakl współczesności, skarbów kultury i historii dawnej*⁴⁸. Wyzwaniem staje się nie tylko rozmieszczenie ponad trzech i pół miliona eksponatów w dwóch tysiącach sal wystawienniczych, ale *znalezienie wyrazu dla historii Rosji ucieleśnianej przez budynki*⁴⁹.

Koolhaas zwracał uwagę na niezwykle skomplikowany porządek sieciowej organizacji przestrzeni Ermitażu. Odwiedzający poruszają się krętą ścieżką prowadzącą przez nieskończony labirynt sal. Zaprogramowany i ściśle wyznaczony kierunek zwiedzania kłóci się z *autentycznym doświadczeniem muzeum jako miejsca swobodnego błądzenia, swobodnej kontemplacji poszczególnych dzieł, miejsca intymnego kontaktu ze sztuką wedle własnego wyboru*⁵⁰. Ten sam arbitralnie narzucony „kierunek zwiedzania” stanowi podstawę organizacji przestrzeni w filmie Sokurowa. Zdaniem Koolhaasa wyjątkowość *Rosyjskiej arki* polega między innymi na tym, że film nakręcono w jednym ujęciu, którego trajektoria pokrywa się z trasą dzisiejszego zwiedzania⁵¹. Podążając za kamerą-przewodnikiem, wkraczamy w przestrzeń symboliczną, w przestrzeń *wieloznacznego spektaklu*. Już w początkowych minutach filmu odsłania się przed nami przestrzeń hybrydyczna – synteza świątyni, teatru, grobowca i żywego organizmu (skąpane w żółtawym świetle kręte korytarze przypominają trzewia). Bohaterowie kierują się do podziemi, potykają na ciemnych wąskich schodach, mylą drogę. Słabo oświetlone pomieszczenie, przypominające kryptę, odzwierciedla porządek przestrzenny sali teatralnej. Publiczność zgromadzona na parterze obserwuje scenki rozgrywane się na balkonie. Umowny charakter przestrzeni podkreśla komentarz niewidzialnego Narratora: *Czy to wszystko zostało wystawione dla mnie? Czy mam zagrać jakąś rolę? Co to za rodzaj sztuki? Miejmy nadzieję, że nie tragedia*. Za chwilę wraz z narratorem i markizem zajrzymy przez szybę do pomieszczenia, w którym grupka ludzi gorączkowo przegląda gęsto zapisane kartki (podglądamy próbę?). Motyw teatru przewija się w całym filmie (tajemnicze postacie w maskach). Źródłem inspiracji mogły być dla Sokurowa zapiski de Custine'a sporządzone podczas pobytu na dworze carskim: *Im więcej przyglądamy się dworowi, a zwłaszcza dworowi w Rosji, tym większe współczucie musimy odczuwać wobec tych, którzy muszą sprawować nad nim kontrolę. Dwór to teatr, na którego deskach aktorzy spędzają swoje życie, uczestnicząc w próbach. Nikt nie zna swojej roli, a dzień premiery nigdy nie nadchodzi, ponieważ reżyser nie jest zadowolony z efektów*⁵².

U Sokurowa sztuczność pałacowej etykiety znajduje odzwierciedlenie w przestrzennym porządku muzeum, które przemienia się w teatr. A może to fantasmagoryczna przestrzeń „arki” narzuca wszystkim bez wyjątku nienaturalne pozy i niemal baletowy sposób poruszania się („spektakl” nakrywania do stołów jest bardziej fascynujący niż wystawiany w teatrze pałacowym antyczny dramat). Momentami można odnieść wrażenie, że w Ermitażu trwa niekończąca się próba. Teatralizacja przejawia się we wszystkich formach dworskiego ceremoniału (symptomatyczny jest pod tym względem fragment poświęcony audyencji perskich ambasadorów, która odbywa się w nasyconej symboliką imperialną Sali św. Jerzego).

Metafora teatralna realizuje się na wszystkich poziomach wypowiedzi filmowej. Jeremi Szaniawski dostrzega ją w dokonanym przez Sokurowa wyborze odtwórców głównych ról: *aktorstwo w „Rosyjskiej arce”, z akcentem na precyzję i timing, pamięciowe opanowanie tekstu i fizyczną wytrzymałość, ewokuje raczej świat sceny niż kina*⁵³. Zdaniem Nicholasa Rom-

besa efekt sztuczności leży u podstaw całego eksperymentu filmowego Sokurowa: *oglądając „Rosyjską arkę”, jesteśmy zawsze świadomi intensywnej choreografii kamery i aktorów, wiemy, jak cienka granica dzieli nas od błędu, który mógłby zrujnować całe przedsięwzięcie filmowe*⁵⁴. Wspomniany efekt sztuczności jest szczególnie wyraźny w partiach zbiorowych *Rosyjskiej arki*. W finale Wielką Salę Ermitażu (Sala Mikołaja I, w której odbywały się największe bale) wypełnia wirujący tłum. Taniec nie ma jednak w sobie spontanicznej żywiołowości. Perfekcyjna orkiestracja ruchu w przestrzeni przywodzi na myśl refleksję de Custine’a: *W tym pałacu setki par idą jedna za drugą w procesji, przechodząc z jednego ogromnego hallu do drugiego, przebiegając przez galerie przecinające salony i przemierzając cały budynek w takim porządku czy kierunku, jaki dyktuje kaprys jednostki na czele. Początkowo wydaje się to zabawne, ale dla tych, których przeznaczeniem jest tańczyć tak przez całe życie, bale muszą być, moim zdaniem, rodzajem tortury*⁵⁵.

Ermitaż stał się teatrem, świat spektaklu zagarnął przestrzeń. Nie istnieje wyraźna granica między przestrzenią publiczną a prywatną (car Mikołaj II jest podglądany nawet podczas rodzinnego posiłku). Powagę antycznego dramatu wystawianego w monumentalnej sali z marmurowymi kolumnami niszczy nieoczekiwana reakcja carycy: *Muszę siku. Już nie mogę wytrzymać*. Katarzyna ucieka na korytarz i spogląda na niemal pusty dziedzińiec. To jeden z nielicznych w filmie momentów, w których kamera opuszcza pałacowe wnętrza i pokazuje niewielki fragment tego, co się znajduje za oknem. Okno pełni funkcję deformującego pryzmatu: załamuje przestrzeń, nadając jej nierzeczywisty charakter. Spojrzenie nie przynosi ulgi. „Świat na zewnątrz” ograniczony monumentalnymi fasadami uformowanych w prostokąt budynków i oglądany wyłącznie przez kraty przypomina więzienie. Tę partię filmu podsumowuje komentarz markiza: *Rosja jest jak teatr. Teatr!*

Sporadycznie kamera Sokurowa pozwala zajrzeć za kulisy tego wspaniałego rosyjskiego teatru. Tak dzieje się w scenie, w której markiz przez przypadek wchodzi do przypominającego magazyn pomieszczenia skapanego w sieniej poświacie. Otwierając drzwi, wkracza w paradoksalny czas przeszły/przyszły – miejsca eksponatów zajęły proste sosnowe trumny, pod ścianami piętrzą się puste ramy. Trwa niemieckie oblężenie miasta, które pochłonie ponad milion ofiar. Symbolika przestrzeni tworzy syntezę doświadczenia historycznego, które Sokurow chce ukryć przed naszym spojrzeniem (wróci do niego we *Francofonii* z komentarzem: *Jak pragnie się o tym wszystkim zapomnieć*). W innym momencie filmu reżyser konfrontuje mroczną przeszłość komunistyczną (ledwie tu naszkicowaną) ze świetlaną przeszłością imperialną. Istotną funkcję symboliczną pełni kolor, który dominuje w sąsiadujących ze sobą pomieszczeniach. Wizualna metafora to jednak efekt ingerencji twórcy – na etapie postprodukcji Sokurow radykalnie przyciemnił tonację barwną Małej Sali Tronowej, w której dyrektorzy Ermitażu – reprezentujący trzy pokolenia – rozmawiają o ofiarach reżimu. Soczysta czerwień ścian ustąpiła miejsca spłowiałym brązom, złocenia sufitów i drzwi przybrały kolor miedzi, białe marmurowe kolumny poszarzały. W tych detalach odnalazł Sokurow *wyraz dla historii Rosji ucieleśnianej przez budynki*⁵⁶.

Za pośrednictwem kamery – w jednym długim zdaniu – Ermitaż opowiedział swoją (rosyjską, a może europejską?) *wyobrażoną* historię. Jedynie w sakralnej przestrzeni muzeum utrwalona w dziełach sztuki historia mogła ulec przekształceniu w mit – wieczne teraz. Tak oto realizuje się idea Muzeum Wyobraźni, które *do wszystkich wybranych przez siebie dzieł wnosi wieczność (...), a także nieśmiertelność (...), a przynajmniej tajemnicze uwolnienie czasu*⁵⁷. U Sokurowa sakralizacji Ermitażu służy „pełne zachwyty” spojrzenie kamery skupiającej się na detalach architektonicznych tzw. loggii Rafaela: złoceniach luków i drzwi, bogato zdobionych sufitach, kunsztownych mozaikach posadzek. Momentami wydaje się, że detale te budzą większy podziw markiza (widza) niż arcydzieła sztuki europejskiej. Oszałamiający przepych ewokuje doznania (quasi)religijne: *Lepiej niż w Watykanie. To jest Petersburg* (we

Frankofonii Sokurow podda procesowi sakralizacji Wielką Galerię i nazwie Luwr „świątynią malarstwa”). Dla Sokurowa „świątynny” kompleks budynków pałacowych to obdarzony głosem żywy organizm (*organic architecture*), zaś architektura stanowi język, za pomocą którego tworzy się narracja pamięci. Narracja o zapisanym w architektonicznej materii świecie, którego odejście trzeba opłakiwać. *Przerwana historia zastygła w tych pozostałościach i trwa bez związku z życiem lokalnej współczesności, które poszło dalej, a co więcej, wcześniej czy później przeszło do porządku dziennego nad relikdami przeszłości*⁵⁸. Historiozoficzny dyskurs *Rosyjskiej arki* ujawnia fundamentalną dla „doświadczenia muzeum” dialektykę: muzeum jest komorą grobową przeszłości – ze wszystkim, co się odnosi do pojęcia rozkładu, erozji, zapomnienia, a jednocześnie jest miejscem możliwego zmartwychwstania⁵⁹. Wizualną klamrą filmu jest symboliczny próg. W przejmującym elegijnym finale kamera wychodzi przez otwarte drzwi i kieruje spojrzenie na zewnątrz. Za murami muzeum-arki jest tylko lodowate wzburzone morze.

Umberto Eco odwiedza Luwr

The origin of the modern museum would thus be linked to the development of the guillotine.

Georges Bataille, *Architecture*

W 2009 r. Umberto Eco został honorowym kuratorem Luwru. Z tej okazji pisarz udzielił licznych wywiadów. Na łamach „Art Newspaper” Eco stwierdził: *Poszukiwanie Listy [efektem „doświadczenia muzeum” była książka La Vertigine della Lista – polski tytuł: Szaleństwo katalogowania⁶⁰] w korytarzach Luwru było równie ekscytujące, jak polowanie na jednorozca. (...) Począwszy od antyku do 19 stulecia byliśmy więźniami ramy obrazu; w malarstwie rama mówi nam, że „wszystko”, co nas interesuje, jest w środku. Chcę zaprosić ludzi, by wyszli poza formę fizycznych ograniczeń obrazu, by wyobrazili sobie ciąg dalszy (...) Kiedy patrzą, np. na Monę Lisę, by wyszli poza to, co najbardziej oczywiste, by przyjrzeni się krajobrazowi w tle i zastanowili, czy rozciąga się on w nieskończoność – to coś, co prawdopodobnie zamierzył Da Vinci. Patrząc na obraz tak, jakbyśmy mieli kamerę, która wykonuje travelling, aby pokazać nam resztę*⁶¹.

Wypowiedź Eco mogłaby stanowić wprowadzenie do eseju architektonicznego Sokurowa *Frankofonia*. Nie tylko dlatego, że Mona Lisa pojawia się w filmie (co w opowieści o Luwrze dziwić nie powinno). Spróbujmy potraktować budynek paryskiego muzeum jak wspomnianą przez Eco „ramę”, która nakazuje patrzącemu, by skupiał się wyłącznie na tym, co się znajduje „wewnątrz” (na zgromadzonych w muzeum dziełach). Sokurow natomiast zaprasza nas, abyśmy przyjrzeni się samej „ramie”. Lecz także, abyśmy patrzyli na Luwr za pośrednictwem kamery, która wykonuje travelling, aby pokazać nam resztę.

We *Frankofonii* Luwr stanowi integralną część organizmu miejskiego. Wydaje się wrośnięty w tkanę Paryża. Inaczej niż w *Rosyjskiej arce* Sokurow podkreśla tu silny organiczny związek miasta i muzeum. Miasto pochłania Luwr, Luwr rozrasta się (poddane re-witalizacji architektoniczne fundamenty muzeum tworzą labiryntową strukturę podziemnej metropolii) i staje się miastem. Towarzysząc długiej, powolnej jeździe kamery⁶², filmującej w dalekim planie zabudowania pałacowe, nie jesteśmy w stanie dostrzec granicy – gdzie kończy się Luwr a zaczyna miasto.

W początkowych partiach filmu kamera-dron unosi się nad dachami Paryża. Ujęcia ukazujące ciasną paryską zabudowę, filmowaną w miękkim świetle (*Nasze ciepłe i przytulne apartamenty*) są kontrapunktem wcześniejszych ujęć wzburzonego sinoniebieskiego morza. Miasto jest symbolem bezpieczeństwa, morze to pierwotna siła zagrażająca ludziom i sztuce.



Frankofonia, reż. Aleksandr Sokurov (2015)

Podobnie jak w *Rosyjskiej arce* muzeum jest tu przestrzenią, w której czas fizyczny ulega zawieszeniu. Technologia cyfrowa umożliwia realizację sekwencji, w której niemieckie samoloty z okresu II wojny światowej przelatują nad współczesnym Paryżem. A ten współczesny Paryż, za sprawą cyfrowej saturacji obrazu (efekt światłocienia), staje się miastem-fantazmatem. Sokurov inscenizuje przeszłość w trybie przypuszczającym. Odtwarzając pierwszą wizytę Wolff-Metternicha w Luwrze, stylizuje obraz na archiwalną kronikę. *Musimy sobie wyobrazić, jak to zdarzenie przebiegało. Czy mogło wyglądać tak?* – zastanawia się. Dzięki technice *found footage* Sokurov uzyskuje „efekt prawdy”, ale poetyka fragmentów uniemożliwia stworzenie spójnej narracji historiograficznej (podobnie jak zgromadzone w Luwrze asyryjskie reliefy to „tylko fragmenty” antycznego świata). Urywki kronik i filmów, zdjęcia z domowych archiwów czy płótna dawnych mistrzów w połączeniu z technologią cyfrową tworzą kalejdoskopową wersję historii Luwru. Dzięki eksperymentom

wizualnym Sokurowa możemy doświadczyć niemożliwego – odwiedzić Wielką Galerię ogołoconą z dzieł sztuki i być świadkiem trwającego stulecia procesu powstawania kompleksu pałacowego (ta część filmu stanowi autonomiczny fragment nawiązujący do techniki cyfrowej wizualizacji projektów architektonicznych).

W innym fragmencie filmu Sokurow na zasadzie kontrapunktu zestawia współczesne ujęcia ukazujące bogactwo detali architektonicznych (złożone stiuki sufitów, płaskorzeźby, putta) z archiwalnymi nagraniami niemieckich pieśni wojennych. Można odnieść wrażenie, że dźwięki wydobywają się z materialnej substancji budynku. Architektura staje się obdarzonym głosem świadkiem historii. Skrzydlate byki z pałacu asyryjskiego króla mówią: *O strachu przed władzą. O strachu w obliczu władzy. Olśniewające piękno rzemieślniczej roboty, doskonały wytwór strachu. Egipski sfinks, wojenne trofeum Napoleona: Milczy, tak jak milczeć powinien więzień.*

We *Frankofonii* Sokurow pyta: *Luwr, Luwr. Czy możliwe, że to muzeum jest warte więcej niż cała Francja?* I nie jest to wyłącznie pytanie retoryczne. Kryje się w nim kwestia ceny, którą należało zapłacić za ocalenie (trans)narodowego dziedzictwa (jeden z wątków filmu traktuje o pakcie, jaki w czasie rządów Vichy zawarł ówczesny dyrektor Luwru Jacques Jaujard z hrabią Franzem Wolff-Metternichem, nazistowskim oficerem odpowiedzialnym za *Kunstschutz*). Wpisując Luwr w dyskurs polityczny⁶³, Sokurow sięga do genezy paryskiego muzeum jako instytucji stanowiącej produkt rewolucyjnych zdarzeń i strategii służących kontrolowaniu przeszłości⁶⁴. Dlatego w początkowej sekwencji filmu, w odpowiedzi na deklarację przebiegającej korytarzami Luwru Marianny: *Wolność. Równość. Braterstwo*, reżyser odpowiada z ironią: *Nie jestem w nastroju do żartów*. Syntetycznym obrazem relacji władzy i sztuki jest ujęcie, w którym Sokurow wykorzystuje symbolikę istotnego elementu architektonicznego – widzimy Napoleona stojącego w bogato zdobionych wrotach Luwru. Drzwi są jedynie uchylone, zaś cesarz zagradza drogę do pałacu. W ten sposób Sokurow komentuje paradoksalny status instytucji, która od czasów rewolucji manifestacyjnie podkreślała swój populistyczny charakter, a jednocześnie prowokowała współcześnie brzmiące pytania: Czyje muzeum? Czyja sztuka⁶⁵? Szczególne uprzywilejowanie okresu napoleońskiego we *Frankofonii* ma głębokie uzasadnienie w kontekście dyskursu politycznego: *Trzeba pamiętać, że w tym czasie Paryż miał się stać stolicą sztuki i Atenami nowoczesnego świata, zaś Luwr był miejscem świętowania tryumfów wojennych, gdzie Napoleon celebrował na podobieństwo cesarzy republiki rzymskiej prezentację zrabowanych dzieł sztuki. Od tego czasu to „państwo – jak napisze Maleuvre – stało się prawowitym strażnikiem kolektywnej pamięci i śladów przeszłości”⁶⁶. W jednej z kluczowych sekwencji *Frankofonii* Napoleon szuka usprawiedliwienia dla imperialnej polityki: *Z jakiego innego powodu ruszyłbym na wojnę? Dla tego, dla sztuki*. Monumentalna architektura pałacowych wnętrz dominuje nad drobną sylwetką cesarza. Filmowany w planach ogólnych Napoleon wydaje się jednym z eksponatów muzealnych – własnym trofeum wojennym. Co, poza Luwrem, pozostało z jego potęgi imperialnej? I czy Luwr był wart tej ceny?*

W podobnie elegijnej tonacji jest utrzymany finał *Frankofonii*. Sokurow nie pokazuje współczesnego Luwru. Historia okrywa muzeum jak żałobny całun. W ostatnim ujęciu filmu po bohaterach pozostają jedynie puste krzesła. *Muzea nie dbają o to, co dzieje się wokół nich, dopóki zostawia się je w spokoju.*

Architektoniczne eseje Aleksandra Sokurowa wpisują się w długą tradycję Muzeum Wyobraźni kreowanego przez pisarzy, malarzy, filmowców i architektów-wizjonerów. Muzeum istniejącego na kartach książek, w filmowym kadrze czy tylko w przestrzeni wirtualnej. Ermitaż i Luwr stają się w filmach rosyjskiego reżysera przestrzeniami imaginacyjnymi. Takie Muzea Wyobraźni skłaniają do refleksji: dlaczego pisarze i artyści wykorzystują

muzeum jako metaforę i co za pomocą owej metafory mogą zakomunikować? Co się dzieje, gdy te wyobrażone muzea odrzucają główny cel przyświecający muzeum – przekazywania prawdy historycznej?⁶⁷ Sokurow wykorzystuje kreatywny potencjał muzeum (i kreatywny potencjał kina). Wpisuje je w dyskurs historiograficzny, ale posługując się formą eseistyczną, subiektywizuje historię i nadaje opowieści tonację elegijną. W *Rosyjskiej arce* i *Frankofonii* muzea lokują się w „środowisku narracyjnym”. Architektura zostaje obdarzona głosem. W pierwszym z filmów to głos tęsknoty za utraconym Imperium. W drugim – głos wielkiej transnarodowej Historii. Sokurow patrzy na Luwr z perspektywy wydarzeń II wojny światowej. Zestawiając Luwr z Ermitażem (muzeum-świadkiem), konfrontuje doświadczenie okupowanego Paryża z doświadczeniem oblężonego Leningradu. Sokurowa, który w kinie chętnie posługuje się technologią cyfrową, nie interesuje współczesność (ani współczesna sztuka), lecz przeszłość zapisana w materialnej substancji. Rosyjski twórca traktuje budynki jak metafory. Semantyczne bogactwo architektury sprawia, że muzea w sposób daleki od jednoznaczności mówią o historii i o sposobach, w jaki ją upamiętniamy. Opowieści te nie układają się w monolityczną „wielką narrację”. Filmy Sokurowa to dyskurs polifoniczny. Wielogłosowość jest efektem przyjętej perspektywy (dialog pokazadrowego Narratora z postaciami historycznymi) i strategii formalnych (esej, *found footage*). Fragmentaryczne, pełne przemilczeń i nieciągłości opowieści stanowią wnikliwy komentarz naszej współczesności.

¹ D. Maleuvre, *Museum Memories. History, Technology, Art*, Stanford University Press, Stanford 1999, s. 1.

² A. Dziadek, *Muzeum nowoczesności André Malraux*, w: *Muzeum sztuki. Antologia*, red. M. Popczyk, Universitas, Kraków 2005, s. 214.

³ Zob. C. Duncan, *Muzeum sztuki jako rytuał*, tłum. D. Minorowicz, w: *Muzeum sztuki. Antologia*, dz. cyt., s. 290.

⁴ Tamże, s. 295.

⁵ Zob. J. Farago, *Why Museums are the New Churches*, <http://www.bbc.com/culture/story/20150716-why-museums-are-the-new-churches> (dostęp: 5.11.2019).

⁶ R. Koolhaas, dz. cyt., s. 156.

⁷ A. de Custine, *Empire of the Czar. A Journey Through Eternal Russia*, Doubleday, New York 1989, s. 92.

⁸ R. Koolhaas, dz. cyt., s. 163.

⁹ Tamże, s. 163-164.

¹⁰ C. Duncan, dz. cyt., s. 279-283.

¹¹ *La ville Louvre* (1990) to tytuł „muzealnego” dokumentu Nicolasa Philiberta.

¹² Zob. D. Maleuvre, dz. cyt., s. 1.

¹³ A. Huyssen, *Twilight Memories: Marking Time in a Culture of Amnesia*, Routledge, New York 1995, s. 13.

¹⁴ W szerszym rozumieniu można uznać, że „filmy muzealne” lokują się w paradygmacie kina dziedzictwa (tzw. estetyka muzealna jest jednym z wyznaczników for-

malnych *heritage films*), promującego konserwatywną wizję przeszłości, typową dla ideologii klas posiadających.

¹⁵ Zob. M. Popczyk, *Dialektyka początku i końca*, w: *Muzeum sztuki. Antologia*, dz. cyt., s. 271.

¹⁶ Zob. J. Szaniawski, *The Cinema of Alexander Sokurov: Figures of Paradox*, Wallflower Press, New York 2014, s. 289.

¹⁷ Zob. B. Beumers, *Aleksandr Sokurov: Russian Ark*, <https://www.dymocks.com.au/book/aleksandr-sokurov-russian-ark-by-birgit-beumers-9781783207046> (dostęp: 19.11.2019).

¹⁸ Zob. J. Szaniawski, dz. cyt., s. 179.

¹⁹ B. Beumers, dz. cyt.

²⁰ W refleksji filmoznawczej takim mianem określa się eseistykę filmową.

²¹ Zob. L. Rascaroli, *The Personal Camera: Subjective Cinema and the Essay Film*, Wallflower Press, New York 2009.

²² N. Rombes, *Cinema in the Digital Age*, Wallflower, London 2009, s. 30.

²³ Laura Rascaroli wprowadza rozróżnienie pomiędzy materiałem archiwalnym a *found footage*. Zob. L. Rascaroli, dz. cyt., s. 64.

²⁴ P. Haralambidou, *The Architectural Essay Film*, „Architectural Research Quarterly” 2015, t. 19, nr 3, s. 235.

²⁵ Tamże, s. 236.

²⁶ Haralambidou zalicza do grupy esejów architektonicznych m.in. *Człowieka z kamerą* Dzigi Wiertowa.

- ²⁷ T. Duncan, N. McCauley, *A Narrative Journey: Creating Storytelling Environments With Architecture and Digital Media*, w: *Museum Making: Narratives, Architectures, Exhibitions*, Routledge, Oxon 2012, s. 291.
- ²⁸ P. Haralambidou, dz. cyt., s. 235.
- ²⁹ A. M. Wierzbicka, *Architektura jako narracja znaczeniowa*, Oficyna Wydawnicza Politechniki Warszawskiej, Warszawa 2013, s. 143.
- ³⁰ S. MacLeod, L. Hanks, J. Hale, *The Place of Narrative*, w: *Museum Making...* dz. cyt., s. XIX.
- ³¹ *If Buildings Could Talk* to tytuł zrealizowanego przez Wendersa w technologii 3D dwunastominutowego eseju architektonicznego, którego premiera odbyła się podczas 12. Międzynarodowego Biennale Architektury w Wenecji.
- ³² P. Haralambidou, dz. cyt., s. 237.
- ³³ Filozof jest głównym bohaterem powieści Bradbury'ego *To the Hermitage*. Jednym z głównych wątków jest „doświadczenie muzeum” opowiedziane z perspektywy francuskiego filozofa, który spędził w Ermitażu kilka miesięcy na przełomie 1773 i 1774 r.
- ³⁴ Zob. M. Giebelhausen, *In the Museum's Ruins: Staging the Passage of Time*, w: *Museum Making...* dz. cyt., s. 235.
- ³⁵ A. Assmann, *Pamięć miejsc – autentyzm i upamiętnianie*, tłum. J. Górny, w: *Między historią a pamięcią. Antologia*, WUW, Warszawa 2013, s. 169.
- ³⁶ Tamże, s. 171.
- ³⁷ T. Adorno, *Muzeum Valéry Proust*, tłum. A. Noras, w: *Muzeum sztuki. Antologia*, dz. cyt., s. 91.
- ³⁸ Zob. C. Storrie, *The Delirious Museum. A Journey from the Louvre to Las Vegas*, I. B. Tauris, London 2006, s. 8.
- ³⁹ A. Dziadek, dz. cyt., s. 215.
- ⁴⁰ P. Haralambidou, dz. cyt., s. 238.
- ⁴¹ W „organiczny” sposób Sokurov portretuje Luwr: *We „Frankofonii” fizyczne przekształcenia kompleksu budynków Luwru formują zasadniczą część muzeologicznego opisu. Sokurov portretuje Luwr jako organiczny byt, podlegający transformacjom od czasów renesansu do projektu Wielkiego Luwru z lat 80. forsowanego przez prezydenta Mitteranda*. Zob. A. Munt, *Alexander Sokurov's „Frankofonia”: Museum Studies*, <http://sensesofcinema.com/2018/cinema-and-the-museum/alexander-sokurov-francofonia/> (dostęp: 15.11.2019).
- ⁴² Uroczysta premiera *Rosyjskiej arki* była elementem oficjalnych obchodów 300-lecia Petersburga.
- ⁴³ Zob. G. Crawley, *Staging Exhibitions: Atmospheres of Imagination*, w: *Museum Making...* dz. cyt., s. 16.
- ⁴⁴ Sokurowowi zarzucano świadome przemilczenia (w *Rosyjskie arce* – ludzkich kosztów powstania Petersburga czy ofiar terroru stalinowskiego, we *Frankofonii* – kolaboracji, Holocaustu i losów francuskich Żydów).
- ⁴⁵ A. Huyssen, dz. cyt., s. 19.
- ⁴⁶ G. Crawley, dz. cyt., s. 12-14.
- ⁴⁷ R. Koolhaas, dz. cyt., s. 160.
- ⁴⁸ Tamże, s. 162.
- ⁴⁹ Tamże, s. 165.
- ⁵⁰ Tamże, s. 164.
- ⁵¹ Tamże.
- ⁵² A. de Custine, dz. cyt., s. 158.
- ⁵³ J. Szaniawski, dz. cyt., s. 169.
- ⁵⁴ N. Rombes, dz. cyt., s. 25.
- ⁵⁵ A. de Custine, dz. cyt., s. 163.
- ⁵⁶ R. Koolhaas, dz. cyt., s. 165.
- ⁵⁷ A. Malraux, *Muzeum wyobraźni (fragmenty)*, tłum. A. Dziadek, w: *Muzeum sztuki. Antologia*, dz. cyt., s. 206.
- ⁵⁸ A. Assmann, dz. cyt., s. 169.
- ⁵⁹ A. Huyssen, dz. cyt., s. 15.
- ⁶⁰ To „szaleństwo” znajduje odzwierciedlenie we *Frankofonii*. Sokurov komentuje praktyki wystawiennicze Luwru: *Szczodrość Luwru nie zna granic. Setki obrazów na ścianie. Wszystko, co istnieje... jest tutaj, na tych ścianach*.
- ⁶¹ L. West, *Eco, Lists, And The Louvre*, <https://linneawest.com/eco-lists-and-the-louvre/> (dostęp: 17.11.2019).
- ⁶² W omawianym ujęciu płynnie przechodzimy od współczesności do przeszłości. W trakcie tego ujęcia kamera wykonuje pełen obrót. To niezwykle efektowne rozwiązanie formalne stanowi czytelne nawiązanie do *Rosyjskiej arki*.
- ⁶³ W tym dyskursie Sokurov zestawia wojenne losy „beztroskiego” Paryża (i objętego specjalną protekcją Luwru) z gehenną oblężonego Leningradu., którą ilustrują wstrząsające fragmenty kronikalne. W sztuce francuskiej okupant rozpoznał wspólne europejskie dziedzictwo, *obiekty sztuki na Froncie Wschodnim nie mają żadnego znaczenia i muszą ulec unicestwieniu. Ermitaż jest zamrożony w historii oblężenia. W jego piwnicach opatruje się rannych, w hallach zbijane są trumny*. W Luwrze Niemcy zajmują się konserwacją dzieł sztuki, zaś Wolff-Meternich – „kurator całej Europy” – kontestuje rozkazy Hitlera (a po wojnie otrzymała za to Francuską Legię Honorową).
- ⁶⁴ A. McClellan, *Inventing the Louvre: Art, Politics, and the Origins of the Modern Museum in*

Eighteenth-Century Paris, University of California Press, Berkeley 1999, s. 2.

⁶⁵ Tamże, s. 12.

⁶⁶ M. Popczyk, dz. cyt., 272.

⁶⁷ R. Morris, *Imaginary museums. What mainstream museums can learn from them?*, w: *Museum Making...* dz. cyt., s. 6.

**Natasza
Korczarowska**

Doktor hab., profesor w Katedrze Filmu i Mediów Audiowizualnych Instytutu Kultury Współczesnej Uniwersytetu Łódzkiego. Specjalizuje się w historii filmu polskiego, europejskim kinie współczesnym i problematyce historiofotii. Opublikowała książki: *Ojczyzny prywatne* (2007) oraz *Inne spojrzenie* (2013) – poświęconą wyobrażeniom historii w polskim filmie fabularnym po 1965 r. Od 2008 r. współpracuje z Polskim Instytutem Sztuki Filmowej oraz Filmoteką Narodową – Instytutem Audiowizualnym przy projekcie edukacyjnym Akademia Polskiego Filmu.

Bibliografia

- Adorno, T.** (2005). Muzeum Valéry Proust (tłum. A. Noras). W: M. Popczyk (red.), *Muzeum sztuki. Antologia* (ss. 91-104). Kraków: Universitas.
- Assmann, A.** (2013). Pamięć miejsc – autentyzm i upamiętnianie (tłum. J. Górny). W: M. Saryusz-Wolska (red.), *Między historią a pamięcią. Antologia* (ss. 168-185). Warszawa: WUW.
- Crawley, G.** (2012). Staging Exhibitions: Atmospheres of Imagination. W: S. MacLeod (red.), *Museum Making: Narratives, Architectures, Exhibitions* (ss. 12-20). Oxon: Routledge.
- Custine, A.** (1989). *Empire of the Czar: A Journey Through Eternal Russia*. New York: Doubleday.
- Duncan, C.** (2005). Muzeum sztuki jako rytuał (tłum. D. Minorowicz). W: M. Popczyk (red.), *Muzeum sztuki. Antologia* (ss. 279-298). Kraków: Universitas.
- Duncan, T., McCauley, N.** (2012). A Narrative Journey: Creating Storytelling Environments with Architecture and Digital Media. W: S. MacLeod (red.), *Museum Making: Narratives, Architectures, Exhibitions* (ss. 288-296). Oxon: Routledge.
- Dziadek, A.** (2005). Muzeum nowoczesności André Malraux. W: M. Popczyk (red.), *Muzeum sztuki. Antologia* (ss. 211-219). Kraków: Universitas.
- Giebelhausen, M.** (2012). In the Museum's Ruins: Staging the Passage of Time. W: S. MacLeod (red.), *Museum Making: Narratives, Architectures, Exhibitions* (ss. 234-246). Oxon: Routledge.
- Haralambidou, P.** (2015). The Architectural Essay Film. *Architectural Research Quarterly*, 19 (3), ss. 234-248.
- Huysen, A.** (1995). *Twilight Memories: Marking Time in a Culture of Amnesia*. New York: Routledge.
- Koolhaas, R.** (2017). Wykład poświęcony pamięci Paula S. Byarda (tłum. M. Wawrzyńczak). W: A. Leśniak (red.), *Śmieciowa przestrzeń. Teksty* (ss. 147-170). Warszawa: Centrum Architektury.
- MacLeod, S., Hanks, L., Hale, J.** (2012). The Place of Narrative. W: S. MacLeod (red.), *Museum Making: Narratives, Architectures, Exhibitions* (ss. XIX-XXIII). Oxon: Routledge.
- Maleuvre, D.** (1999). *Museum Memories: History, Technology, Art*. Stanford: Stanford University Press.
- Malraux, A.** (2005). Muzeum wyobraźni (fragmenty) (tłum. A. Dziadek). W: M. Popczyk (red.), *Muzeum sztuki. Antologia* (ss. 185-210). Kraków: Universitas.

- McClellan, A.** (1999). *Inventing the Louvre: Art, Politics, and the Origins of the Modern Museum in Eighteenth-Century Paris*. Berkeley: University of California Press.
- Morris, R.** (2012). Imaginary Museums: What Mainstream Museums Can Learn from Them? W: S. MacLeod (red.), *Museum Making: Narratives, Architectures, Exhibitions* (ss. 5-11). Oxon: Routledge.
- Popczyk, M.** (2005). Dialektyka początku i końca. W: M. Popczyk (red.), *Muzeum sztuki. Antologia* (ss. 267-277). Kraków: Universitas.
- Rascaroli, L.** (2009). *The Personal Camera: Subjective Cinema and the Essay Film*. New York: Wallflower Press.
- Rombes, N.** (2009). *Cinema in the Digital Age*. London: Wallflower.
- Storrie, C.** (2006). *The Delirious Museum: A Journey from the Louvre to Las Vegas*. London: I. B. Tauris.
- Szaniawski, J.** (2014). *The Cinema of Alexander Sokurov: Figures of Paradox*. New York: Wallflower Press.
- Wierzbińska, A. M.** (2013). *Architektura jako narracja znaczeniowa*. Warszawa: Oficyna Wydawnicza Politechniki Warszawskiej.

Keywords:

Alexandr Sokurov;
 Russian cinema;
 museum;
 Hermitage
 Museum;
 Louvre Museum;
 architecture

Abstract

Natasza Korczarowska

Museum is Mourning. Alexandr Sokurov's Architectural Elegies

The article has been inspired by Rem Koolhaas's lecture concerning the exhibition space of the Hermitage Museum. The text focuses on the hybrid works of the Russian film director Alexandr Sokurov. In search of the subjective authorial voice, Korczarowska attempts to adapt the theory of the essay film (Laura Rascaroli) to the needs of the analysis. The article provides a detailed interpretation of *Russian Ark* and *Francofonia*, exploring in particular the relationship between film essays and architecture. Recognizing Sokurov's films as *architectural essay films* (Penelope Haralambidou), Korczarowska concentrates on cinematic representations of the "museum experience" and its relation to the problem of remembrance and historical trauma. In the author's opinion, Sokurov's "museum films" can serve as a paradigmatic example of Haralambidou's thesis that architectural essay films explicitly link the preservation of human memory to architecture.