

denis valič



Bipedalism (Jevgenij Jufit)



Silver Heads (Jevgenij Jufit)



4

KOREJCI, RUSI, JEVGENIJ JUFIT

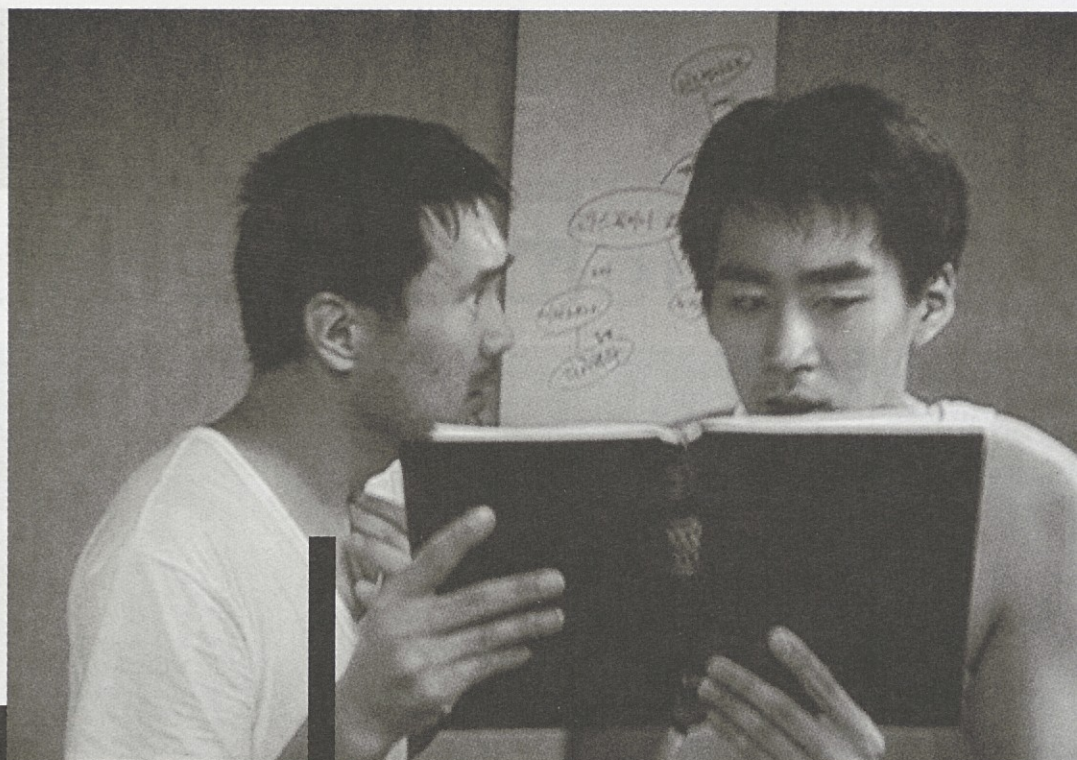
Eno najfascinantnejših srečanj na letošnjem rotterdamskem festivalu je predstavljala retrospektiva filmskih del sanktpeterburškega artista, fotografa in filmskega režiserja Jevgenija Jufita, ki je na začetku osemdesetih let v tedanjem Leningradu (in današnjem Sanktpeterburgu) ustanovil gibanje nekrorealizma, poleg neoakademizma, postkonceptualizma in akcionizma enega pomembnejših tokov v sodobni ruski umetnosti. Ethos gibanja je sam Jufit opredelil kot "raziskovanje stanja liminalnosti med življenjem in smrtjo, v katerem nori zombiji tavajo po apokaliptični pokrajini ter morijo, izvajajo dejanja namerne krutosti in homoseksualne nasilnosti". Ali, če povemo malce drugače, Jufita obseda vprašanje reprezentacije smrti in psihopatoloških procesov, ki so povezani z njo. Toda, kar nam nadvse nazorno pokažejo njegova filmska dela, od zgodnjih kratkih filmov do zadnjega celovečerca *Bipedalism* (2005), ki je bil premierno prikazan na festivalu, smrt je zanj estetska in ne naravoslovna kategorija! Prava trupla, ki jih uporablja v svojih delih (zaradi tega je bil nekrorealizem spočet kot podtalno gibanje, popolni *underground*), so zanj domena estetike, lepote, in ne narave.

Jufit je v svojih delih zgradil enega najfascinantnejših filmskih svetov – mnogi ga imajo za edinega pravega dediča Andreja Tarkovskega in zdi se, da imajo v določenem pogledu prav: le Jufit zna na isti način ujeti čas, ga dobesedno zapeči, vtisniti na filmski trak! –, v katerem najdemo številne elemente starodavne ruske mitologije, mračnih pravljic, poganskega obredja ter ruske folklorne. In čeprav mnogi v njegovih delih vidijo predvsem bizarno parodijo na tipično ruske družbeno-politične teme oziroma portretiranje sovjetske diktature z mračnimi, grotesknimi in absurdnimi elementi, se zdi, da bi jih bilo veliko bolj upravičeno gledati v širšem, estetsko-filozofskem kontekstu. Najprej in najlaže zaznaven družbeni protest se namreč postopno obrne v eksplozijo meta-filmskih elementov, saj se Jufit predvsem v svojih zgodnjih delih nazorno poigrava s formo zgodnjih *slapstick* komedij, ki pa jo izprazni, da bi jo nato napolnil s svojo obsesijo – na-

črtno ustvarjeno opozicijo med lepoto in smrtjo. Vsekakor je Jufit avtor, ki bi mu morali posvetiti veliko več pozornosti. Žal pa mu zaradi dejstva, da se je nekrorealizem rodil kot umetnostno gibanje, filmski svet na neki način obrača hrbet. Upati je, da je rotterdamška retrospektiva prvi korak v drugo smer.

Eden izmed treh zmagovalcev letošnjega rotterdamškega festivala, film *4*, prvenec mladega ruskega režiserja Ilje Kržanovskega, ki je svojo svetovno premiero sicer doživel že na lanskoletnem beneškem festivalu (a ostal skoraj povsem neopažen, saj so ga na zadnji festivalski dan prikazali v najmanj zanimivi festivalski sekciji Dnevi avtorjev), premore enega najbolj šokantnih začetkov, kar jih pomnimo. Pred nami se razpre podoba neke moskovske ulice ponoči. Soj uličnih svetilk, ki se odbija od mokrih tal, ustvarja magično in nadvse spokojno atmosfero. Podoba miru stopnjujejo štirje potepuški psi, ki ležerno počivajo ob očitno razkopani ulici. Nenadoma pa v podobo ob oglušujočem kovinskem trušču vdrejo štiri pnevmatična kladiva. Prestrašeni psi se ob presunljivem cviljenju razbežijo, gledalec pa v šoku skoraj okameni. Res je, gre za skonstruirano podobo, ki nima argumenta v realnosti, toda učinek je vseeno impresiven, ustvari pa tudi primerno atmosfero za nadaljevanje filma, ki vseskozi gravitira proti fantastiki. V tem morda najde ta uvodna podoba tudi svoje opravičilo, hkrati pa nam nakaže pomen naslova – *4*. Vsak prizor (ne vsak kader!) filma ima namreč štiri elemente. Lahko bi bili tudi trije ali pa pet – Kržanovski se namreč v filmu poigrava z vprašanjem identitete, ki ga v skladu s časom, v katerem živimo, pripelje tudi na področje tehnologije in kloniranja.

A čeprav se zdi, da v nekaterih pogledih Kržanovski resnično suvereno obvlada svojo kompleksno materijo, pa se v določenem trenutku vseeno ne moremo znebiti vtisa, da so mu stvari vsaj delno zbežale iz rok. Ko se namreč osredotoči na lik dekleta – predstavi nam jo v nočnem baru, kjer v fascinantno režirani dialogski sceni spoznamo tudi ostale tri prebivalce ruske metropole, ki se nato občasno



Spying Cam

IN NEKROREALIZEM

še pojavijo v filmu –, se zdi, da film konceptualno razpade. Prizor njenega prihoda in bivanja v vasi, kjer odkrijemo, da je eno izmed štirih identičnih deklet in da poleg njene preživele sestre v vasi živijo le še starke, ki iz prežvečenega kruha izdelujejo človeku podobne lutke (tem je njena preminula sestra s skrivno formulo vdahnila človeško enkratnost, jim dala obraz), se pretirano razvleče ter v skrajni fazi dekleta povsem izgubi, v ospredje pa postavi izolirane in konfuzno definirane starke.

Ne glede na občasne šibkosti pa je Kržanovski s svojim prvencem ustvaril fascinantno in nenavadno kompleksno delo, s katerim mu je uspelo povleči nekaj provokativnih vzporednic – na primer med inšpekcijo, ki jo uradnik naredi v velikanskem skladišču mesa, in pa kaotično krizo identitete, s katero se spopadajo starke v vasi –, ki odpirajo nekatera aktualna vprašanja sodobne družbe (kloniranje).

Težko bi se spomnil filma, ki si zastavi bolj skromno izhodišče: dva moška, hotelska soba, roman *Zločin in kazen* Fjodorja Dostojevskega, mobilni telefon in video kamera. Zakaj sta se zaprla v sobo in pretrgala vsakršno komunikacijo z zunanjim svetom, nam režiser ne pove. Prav tako nam na začetku tudi ni jasno, kakšno je njuno razmerje. Vidimo lahko, da je eden starejši, drugi mlajši. Postopno, korak za korakom, smo sposobni razbirati vse več informacij, in še preden se prav zavemo, se pred nami začne odvijati nepričakovana drama. Takrat se tisto, kar bi lahko opredelili kot skrajno minimalistično komorno dramo, svojevrstni *kammerspiel*, sprevrže v politično srhljivko.

Skoraj nemogoče se zdi, da je *Spying Cam*, ta izvrstna študija karakterjev, ki nam hkrati na inventiven, skrajno domišljen in učinkovit način predstavi politično atmosfero režiserjeve domovine, Whang Cheol-meanov celovečerni igrani prvenec. Resda je Whang v kontekstu južnokorejske neodvisne filmske scene že dodobra uveljavljen cineast (nastopa tudi v vlogi vodje formalnega združenja južnokorejskih neodvisnih cineastov), saj je do svojega

prvenca posnel že številna kratka dela, toda tako briljantnega obvladovanja medija in sposobnosti ustvariti tako kompleksno delo ob tako skromnih nastavkih od njega verjetno vseeno nihče ni pričakoval. Na začetku filma namreč resnično vemo le to, da imamo pred sabo v hotelski sobi zaprta moška. Nato pa nam začne Whang Cheol-mean z neverjetnim občutkom za stopnjevanje in napredovanje pripovedi postopno razkrivati nova dejstva. Starejši moški se predstavi kot dominantni karakter, neprekrit mačist, ki se rad poigrava s svojo pištolo. Mlajši pa kmalu razkrije svojo intelektualno naravo, saj čas preživlja ob branju knjige, *Zločina in kazni*, ter ob ukvarjanju z videokamero. Očitno je tudi, da se starejšemu podreja. Kmalu vidimo, da je edina vez, ki jo imata z zunanjim svetom, mobilni telefon starejšega. Pravzaprav vseskozi čakata na dogovorjeni klic, ki jima bo dovolil, da zapustita sobo. Ob teh informacijah se nam še vedno zdi, da gledamo nekakšno bizarno dramo, morda kriminalko. Širši kontekst v film vstopi šele v trenutku, ko zvedo, da je mlajši študent, starejši pa policaj, ki ima nalogo, da ga varuje. Toda Whang nam političnega konteksta še ne razkrije. Najprej razgali oba moška lika – tu se zdi morda še najimpresivnejši, saj prek igre, ki se jo gresta z videokamero, ter prek inscenacij posameznih prizorov iz knjige genialno razkriva finese njunih karakterjev, njuno dvojnost. Študent je tako kljub intelektualni drži, ki jo zavzema, pasivnež, ki se vedno podredi, medtem ko policaj niha od skrajnega nasilja do trenutkov razneženosti. Branje knjige vpelje nove dimenzije, saj film v nekem trenutku postane zrcalo Razkolnikovih mentalnih stanj: paranooidnost, klavstrofobija. Prav dušiča klavstrofobija je tista, ki študenta, po več mesecih ujetosti med stene hotelske sobe, požene v beg. Z njegovim pobegom, ki je sicer le kratkotrajen, pa film nenadoma krene v smer politične srhljivke s tragičnim koncem. Prehod je tako naden, da gledalca osupne, a hkrati nadvse učinkovito pokaže, kako posameznikovo življenje v sodobni južnokorejski družbi še vedno usodno determinira politična situacija države. •