

LUNA PARK

scenarij
in režija: Pavel Lungin,
fotografija: Denis Evstignejev,
glasba: Isaac Schwartz,
igrajo: Oleg Borisov, Andrej Gutin, Natalija Jegorova, Nona Mordjukova, Mihael Golubovič,
producent: IMA Films, L. Productions, C.B. 2000, Rusija/Francija, 1992, 1h 50.

mentarec o gulagu s podnaslovom *Skri-
vnost sreče*).

Luna park je vsekakor neka ponovitev moškega »para« iz **Taksi bluesa**, toda ponovitev z razliko, ki jo je prinesel padec režima, t. j. konec komunizma v SZ in obenem konec same SZ. **Luna park**, ki sta ga producirala Georges Benayoun in Paul Rosenberg, je torej postkomunistična Rusija, ki je v Lunginovi viziji po-

polnoma kaotična dežela, vržena v divji vrtinec lastne praznine - takšna praznina, odsotnost vsakršnega temelja in veziva, je kajpada dobra podlaga za razne fundamentalizme, in Lunginov protagonist je prav predstavnik neke nove, »čiste« rase - imenujejo se »Čistilci« -, ki bi še kakšno leto prej lahko bila vzorna socialistična mladina, zdaj pa je njen svetel lik Schwarzenegger in njene

Lunginov **Taksi blues** (1990, v produkciji Marina Karmitza), s katerim je v Cannesu osvojil zlato palmo za režijo, je bil seveda neke vrste sovjetska (tedaj res še sovjetska) verzija Scorsesejeve zlate palme **Taksist** (1977), točneje, verzija, ki je ne le implicirala, marveč se je prav realizirala šele v njegovem drugem filmu, v **Luna parku**, kjer bi »čistilci« lahko bili potomci tako Lunginovega kot Scorsesejevega taksista. Travis (Robert de Niro) je lahko živel samo ponoči, in nočni New York, kakor ga je videl skozi avtomobilsko šipo ali prevažal na zadnjem sedežu, se mu je zagabil, tako da se je preoblekel v ritualnega vojščaka ali »angela pokončevalca«, zaščitnika mladoletnih prostitutk in narkomank. Lunginova nočna Moskva je v primerjavi s Scorsesejevim New Yorkom seveda prava urbana puščava s širokimi in praznimi ulicami, ki pa jim komunistična neonska ikonografija vendarle daje domala »nadrealistično« ali »bladerunnersko« atmosfero. Moskva *by night* živi pusta in neobljudena v neonskem soju komunističnih parol in ikon, kar pomeni, da na teh nočnih ulicah ni videti nič tistega, kar je tako iztirilo scorsesejskega taksista. Pa vendar je tudi Lunginov taksist na neki način produkt teh ulic ali, bolje, produkt komunističnih parol in ikon, ki ga dan in noč gledajo skozi avtomobilsko šipo, ali, še bolje, pervertirani produkt teh parol in ikon, se pravi, subjekt, v katerem komunistična ideologija uživa na način »vsakdanjega fašizma« (Lunginov izraz). Kajpada tak subjekt še ne ve, v čem je njegov užitek, dokler ne sreča drugega, t. j. tega pijanega saksofonista, »dekadentnega« umetnika, ki je v taksistovih očeh vreden prezira prav kot »spaka« sovjetskega državljana. A če že ni »spaka«, je »dekadentni« umetnik vsekakor slabič - ne zato, ker taksist iz njega naredi svojega sužnja, marveč, ker je to njegovo suženjstvo tudi prostovoljno, pri čemer saksofonistov materialni dolg taksistu samo prevaja njegovo spiritualno »zadolženost« ali, bolje, zasvojenost z bolešno, nepredvidljivo in mesijansko »rusko dušo«. Ta ruski umetnik definitivno ni disident ali pa ima Lungin precej sarkastično mnenje o sovjetskih oporečnikih. Na koncu **Luna parka** oče in sin kar »na slepo« sedeta na neki vlak, ki pa ne pelje nikamor drugam kot v neko sibirsko mesto, se pravi, kot da bi ruskega človeka »nezavedno« vleklo v to gulaško območje: tako je njuna vožnja z vlakom proti Sibiriji prikazana prav kot izhod iz »labirinta« moskovske noči, v splošnih planih očarljivih naravnih pejsažev, ki se odpirajo proti neki »svetli in neznani« točki (Lungin je med svojim prvim in drugim igranim filmom, torej med **Taksi bluesom** in **Luna parkom**, za Francoze posnel tudi doku-



OLEG BORISOV

V filmu *Luna Park* Pavla Lungina, režiserja, ki daje svojim filmom zahodu razumljive naslove (pred dvema letoma *Taxi Blues*) & reference (pred dvema letoma približno *Taxi Driver*, zdaj približno Corman), se že takoj na začetku soočimo z ruskim, očitno postkomunističnim street-gangom, ki je že skoraj religiozno obseden s kultom Arnolda Schwarzeneggerja, kakor ga je videla predvsem *Rdeča vročica*, celo njihov apokaliptični bodybuilding poteka v underground & noir savni, na las podobni tisti iz *Rdeče vročice*. In Oleg Borisov je bodybuilderski & razbijaški junak tega filma, v katerem kot vodja zelo militantnega antisemitskega street-ganga nenadoma ugotovi, da je tudi sam v resnici Žid, ali z drugimi besedami, Schwarzenegger iz *Rdeče vročice* je najprej sredi Cormanovih *Hell's Angels*, potem pa odskoči v Reitmanova *Dvojčka* (iskanje prednikov) - le da se ne šali in da namesto matere išče izgubljenega očeta. *Ma Borisov kaj možnosti? Tako kot je njegov oče le disident, ki piše režimske himne, je tudi on sam le underground upornik, ki časti desne, celo režimske kulte, kakršna sta, denimo, ekstremni nacionalizem & patološka identifikacija s Schwarzeneggerjem - kakršen oče, takšen sin. Je Schwarzenegger režimski kult? Rdečo vročico (Walter Hill) so pred nekaj leti propagirali kot prvi hollywoodski film, ki so ga posneli v Rusiji;*

mišice napenja moč nacionalizma in fašistoidnega znašanja nad Židi, homoseksualci itn. Uvodna sekvenca *Luna parka* je tako radikalno drugačna od tiste v *Taksi bluesu*: tu ni več pustih moskovskih avenij s komunističnimi ikonami, marveč je videti, kot da so te ikone oživele in podivjale, ko so izgubile svoj »referenčni okvir«. *Luna park* se prične tako, kot da ga ne bi producirali Francozi, temveč Američani, se spravi, s silovitim spopadom dveh gangov. Toda film je režiral Rus (oziroma ruski Žid), kar pomeni, da sta ta ganga tudi dovolj paradigmatična ali »metaforična«: nasproti si stojijo do pasu goli in besni mladci pod rusko zastavo ter usnjeni motoristi, neke vrste *hells angels*, se pravi, da že sama ikonografija evocira staro ideološko nasprotje (naj bo povzeto kar s kraticama SZ/ZDA), toda prav ta »referenčni okvir« je razpadel in prepuštil mesto »patološkemu partikularizmu«, zlasti enemu - uživanju v »naši stvari«, nacionalni Reči.

To prekrivanje komunistične »paradigme« z nacionalistično je v tem spopadu dveh gangov ponazorjeno tudi z uporabo emblematičnega kolhozniškega stroja, traktorja, s katerim hočejo »Cistilci« preorati rusko zemljo in iztrebiti »izrodke« (s traktorjem namreč mečkajo motoriste).

Protagonist *Luna parka* Andrej (Oleg Borisov, ki ga je Lungin našel v neki šoli za *body building*) je iz vrst teh »Cistilcev«, predvsem pa je sin matere, ki je zmožna z njim spat, da bi zanjo našel svojega očeta, ki bi se mu rada maščevala. Oče je Žid in tako mati sinu hkrati s svojo »ljubeznijo« oziroma telesom ponudi tudi sovražstvo do očeta. Pri Lunginu je očitno nekaj sledi nekakšnega »marksističnega« podvajanja družinske scene z družbeno ali metaforizirano ene z drugo, se pravi, če je družina razpadla in je polna sovražstva in revanšizma, tedaj zato, ker je tudi družba takšna. Navsezadnje sta tako oče kot mati umeščena v neki »širši kontekst«: mati ima zveze s policijo in nacionalističnimi puristi, hkrati pa je lastnica luna parka, ki je s svojim drvečim miniaturnim vlakom po vijugastih tirih prej prisposoda neke nore in nevarne družbene »igre« kot pa navadno zabavišče. (Ta vlak služi materi tudi kot morilsko orodje, s katerim poskuša svojega bivšega moža poslati v smrt, a ga sin zadnji hip reši in spravi na drug vlak.) Ta »ruska mati« je potemtakem pri Lunginu dovolj sprevrženo bitje, zato pa je židovski oče toliko bolj fascinanten in - »ontološki«: medtem ko je njegova bivša žena kot mati in kot lastnica luna parka navadna manipulatorka, je oče (v izvrstni interpretaciji Andreja Gutina) glasbenik (kakor je bil tudi protagonist *Taksi bluesa*), tisti, ki pusti, da »stvari

in bitja so«, ne glede na to, kaj in kdo so - njegova hiša je polna vseh mogočih tipov, marginalcev, kriminalcev, prostitutk, tujcev, nostalgikov, ekscentrikov itn.; tako je prej kot materino »zabavišče« prav to očetovo stanovanje nekakšen *luna park*, seveda v tem »lunatičnem« pomenu izročnosti vrtoglavi igri zavoznega, veselega, nesmiselnega, skratka, nekakšnega življenja. In ko sin, ki mu je mati naložila zločinski mandat, najde in reši očeta, je to za Lungina tako, kot da za Rusijo še obstaja neko upanje, pa čeprav v Sibiriji.

ZDENKO VRDLOVEC

ŠAMOSTOJNO ŽIVLJENJE

Ko Valerko vržejo iz šole, se odpravi k ustju reke Amur - v tuji kraj, kjer ni nihče povsem normalen, kjer ženske splavljajo na zelo divji način, kjer ljudje urinirajo drug po drugem in kjer ljudje sadistično sežigajo podgane, potemtakem v kraj, v katerem se on sam ne more z ničimer identificirati prav zato, ker se lahko vsakdo iz tega kraja identificira le z njim. Razlika med zahodnim in vzhodnim filmom je predvsem v tem, da se v zahodnem filmu, pa čeprav radikalno *auteurskem* (denimo v Ruizovem *Lažnivem očesu*), junaku, ki se nenadoma znajde v tujem kraju, vse - pač vsa povsem vsakdanja normalnost - zdi zelo čudno, nadnaravno in celo grozljivo, celo do te mere, da slej ko prej tudi samega sebe napihne v nadnaravni pojav oz. da začne kmalu verjeti, da lahko to nadnaravno odpihne le tako, da se sam prelevi v nadnaravno bitje - da potem vedno zmaga, je logično & naravno, saj so okrog njega ves čas v resnici le mala bitja, ki se bijejo s svojo lastno anonimnostjo -; v vzhodnem filmu, *Šamostojno življenje* je pač le lep & pikanten primer, pa se junaku, ki se nenadoma znajde v tujem kraju, vse zazdi prav preveč domače, preveč normalno & preveč vsakdanje, celo do te mere, da mu šele lastna brezinteresna distanca to vsakdanjo normalnost sploh vzpostavi kot normalnost, kot kraj, v katerem se anonimnost nima več v kaj ali pa kam *normalizirati* - v zahodnem filmu postane grozljiva junakova okolica, v vzhodnem pa postane vir groze prav sama junakova, Valerkova normalnost, potemtakem prav ta njegova patološka identifikacija ne le s točko, s katero se ne more identificirati, ne da bi ob tem izgubil prav anonimnost, ampak s samo neidentifikacijo kot točko, v kateri se vsa njegova »tuja« okolica identificira z njim. Njegov zaključni srepi, slepi pogled predstavlja prav nekakšno zgostitev vseh teh identifikacij, signal, da se sam ni identificiral z nikomer & da so se vsi identificirali z njim.



FOTO: D.A.G.

v Rusiji so kajpada posneli le nekaj eksterierjev, ves ostali ruski del pa bolj ali manj na Madžarskem in Avstriji, toda to je bilo dovolj, da je postal film, v katerem skuša Arnold Schwarzenegger čičaške ulice očistiti ruskih gangsterjev, na ruski črni borzi največji hit in pravi kulni underground fetiš, sam Schwarzenegger pa ultimativni idol ruskih street-gangov & deklasiranih upornikov, predvsem lokalne skinhead eksotike. In to je seveda presenetljivo: Schwarzenegger je namreč v filmu le state-of-the-art KGB-jevska mašina, avtomatski kiborg, nekak ready-made eksterminator drugače mislečih & drugače delujočih, kvintesenčni in mojstrsko izklesani spomenik pranju možganov & kultu dela - yes, Schwarzenegger je bil v resnici še najbolj podoben kakemu stahanovskemu junaku dela. Borisov nima nobenih možnosti, saj predstavlja le v deklasirani underground napihnen kult dela, z drugimi besedami, to je Rus, ki je nad nemočjo upora & reforme tako razočaran, da se lahko identificira le še s svojimi največjimi sovražniki - z najbolj režimskimi, mračnimi, desnimi figurami. Ko pade komunizem, ostane le še film.

MARCEL ŠTEFANČIČ, JR.

MARCEL ŠTEFANČIČ, JR.