

land mainland noland

filmski pejosaž v Rusiji

miroljub vučkovič



Rdeča svilena obleka, ki plapola v vetru, se ovija okrog telesa in odkriva *sex appeal* mimoidoče ženske v parku Tivoli, na trgu Bana Jelačića, na otoku Mrgitszeit, Terazijah, skopskemu bazarju, moskovskem Arbatu, praškemu Karlovemu mostu ali morda Trgu nebeškega miru. V recepciji plapolajočih simbolov postanejo naključni srečneži, neme priče, ki so jih primamili zvoki narave (fraz, etud, simfonij...), poenoteni. Skupna izkušnja, kolektivno pomnenje: obleka kot osamosvojena (osvobojena) partijska zastava kaže znake življenja v kolikor ji to dopuščajo preproste pravice smrtnika do kratkotrajne sreče individualne misije na zemlji. Filmični prizor, nedvomno gibanje mrtve narave na živem telesu, nedavni vsakdan, ovekovečen v nemih mimohodih Bertoluccijevega **Dvajsetega stoletja**, Jancsóvega **Rdečega psalma**, v zvokih ostrih drsalk Makavejevega **WR - Misterija organizma**, zapisan v knjigi *Better Dead Than Red (A nostalgic look at the golden years of Russophobia, red-baiting, and other commie madness)* Michaela Barsonova, je svojevrstno potrdilo enakosti in enotnosti v življenju in smrti telesa komunizma (body in communism). Telesa kot bivališča duše. Je zdaj sploh pravi trenutek, da o tem razmišljamo? Obrabljeni credo o preraščanju kvantitete v kvaliteto je dokončno kronan v zaključni sekvenci Tsai Ming-Liangovega filma **Živela ljubezen** (Vive l'amour, 1994), v ostankih kapitalizma osvobojenega ideologije. Dekle, trgovka, nekoč posrednica v trgovini z nepremičninami, oblečena v črno, na pustem ozemlju iskanja napredka dežele v razvoju, je prvi znak Van Goghovega pogoja, shranjenega v mali zasebni kovček daleč od vsekitajske žalosti

'telesa' mainlanda. Časi revolucije z veliko, malo ali obkroženo črko R so minili (čeprav revolucije še trajajo), vendar brez posledic. Ali bolje, napredka ni na spregled – na ravni dezalienacije, razcveta osebne sreče, potrditve uporabnosti duha in telesa –, noben sistem ga ni dovolj razvil niti ni ustvaril pogojev za morebitno izboljšanje. Znan je tudi očitni vpliv umetnosti na življenje. V sovjetskem filmu, ki danes pripada zgodovini, je celo neposreden. Prizor ženske s cigareto na platnu kinematografa Udarnik v Krasnojarsku bi med graditeljicami komunizma svojčas utegnil izzvati plaz strasti po kajenju. (Zaradi dima bi ne bilo mogoče uzreti stvarnosti!). Če bi režiser v starih časih prikazal slabega policaja, bi to pomenilo, da je žaljiv do sovjetske policije, kar je bilo potrebno preprečiti. Zato so obstajali komiteji, ki so nadzirali umetnost. Istočasno pa tudi življenje.

Tekom perestrojke in glasnosti je sovjetski film izgubil vpliv nad lastnim narodom. Umetnost gibljivih senc na belem (ali vsaj na belkastem) platnu je zbujala pozornost avtorja, njegovih prijateljev in še kakšnega evropskega intelektualca. Zato se Ministrstvo za notranje zadeve niti ni vznemirilo nad silovito brco med noge, ki jo je pripadniku policije zadala **Mala Vera** (Mal'enkaja Vera, 1988) Vasilija Pičula. V času trdega komunizma bi temu sledil vsaj ukaz, da se stražnike oskrbi z zaščitnimi hlačami. Udarec med noge je zaprl vrata vseh nadzornih komitejev, totalitarizem se je znašel 'v vrtincu'.

Praznina duše in družbe (zboru duš), ki je v času glasnosti in perestrojke nastala z usihanjem partijskih nadzornih komitejev, je bila najpogosteje zapolnjena bodisi z ne pretirano nežnim izničevanjem vsega do tedaj obstoječega ali pa z lahko nostalgijo po minulih časih. Pogosto sredstvo in solidno uvrščen izvozni artikel sovjetskega filma v času Gorbačova je bil gnev – kot polizdelek oziroma neposredni odnos do stvarnosti časa peterostrojke in glasnosti. Oleg Kovalov, kritik-cineast, se je tedaj odločil za drugačno pot, za recikliranje prizorov, za filmsko poemo, posvečeno času harmonije hipertrofij. Za film o času vdanosti, brezmejne vere, absolutnega znamenja enakosti med prednostmi Rodine in usode posameznika.

Okrog petdeset kratkometražnih znanstvenih in en igrani film, v številni izrezano, je predstavljalo operativni material **Vrtov škorpionov** (Sady skorpiona, 1991) Olega Kovalova, filma posvečenega desetletki Hruščovove oblasti (1953-1964). V prizadevanju, da bi se izognil vulgarni "družbeni kritiki", se Kovalov s kvazi dokumentarnimi filmi – brez posnetkov Gagarina, brez dvajsetega Kongresa KP SSSR – ukvarja z vprašanjem škodljivosti alkohola (v katerih enako slabo nastopajo tako zdravniki kot njihovi bolniki), uporabe plinskih mask, blagotvornosti elektrošokov, naporov sovjetske znanosti za rekonstrukcijo dinosavrov (mnogo let pred Spielbergovo genetiko) in vohunov, ki gledajo z neba. Kovalov predstavlja tudi eno usodo, **Primer desetnika Kočetkova** (Slučaj s efetom Kočetkovym, 1955) režiserja Aleksandra Razumnijeva, ustvarjeno v moskovskih laboratorijih za protivohunstvo, v zvezi s katerim je Kovalov na način najboljših Makavejevih in Fischingerjevih filmov sestavljal blage montažne spoje. Kje je potemtakem ideologija? Ali ima danes količkanost možnosti za prisotnost in funkcionalnost (kot ustvarjalno upravičena in delotvorna) v ruskem filmu (in tudi drugje)? Nekoč je med ideologijo in ruskim filmom stal enačaj. Ideologija je bila nekoč najpomembnejše vprašanje ruskega filma. Časi so se spremenili in zdaj je najpomembnejši postal denar, kar pa je navsezadnje znana zgodba oziroma izkušnja, ki je znana povsod po svetu. Ruska kinematografija ni bila pripravljena na takšno vrsto organizacijsko-ekonomsko-družbenih turbulenc. Leta 1995 so bile razmere v ruskem filmu takorekoč alarmantne. Nekdanji sovjetski, sedanjí ruski film, je bil v zelo težkem položaju. Zasebna finančna podpora, zlasti tista iz tujine, je dobesedno poniknila; edini finančni vir je predstavljala država. Slednja ni bila ravno bogata, ker je slabo gospodarila in je imela prioritete drugje, zato se je krog težav, s katerimi je bila soočena filmska umetnost, proizvodnja filmov,

uvrstitev in distribucija, znašel v slepi ulici. Tovrstno stisko bi lahko sprejeli kot posledico pomanjkanja denarja ali kot brezizhodno revščino, po drugi strani pa kot prizadevanje po izboljšanju trenutnega stanja (by pass) z nizkopračunskimi projekti, ne glede na dejstvo, da *low-budget* filmi ne zanimajo vsakega filmskega umetnika v svetu.

Nizkopračunski filmi so kot operativni projekti, ki ne zahtevajo velikih sredstev in za katere se običajno odločajo mladi avtorji, dobrodošli zlasti zaradi tega, ker povzročajo coup de grfce predhodnim mehanizmom, ki jim je sistem, dokler je še obstajal, tako ali drugače odrezal režiserjevo ravnanje. Mladi prihajajo na povsem prazne prostore, imajo popolnoma svobodno izbiro in so absolutno odgovorni za majhen denar, vložen v njihove projekte. Tovrstne težnje šele prihajajo in zorijo. Kaj se bo v bližnji prihodnosti zgodilo s svobodo – tako ustvarjalno kot tisto, ki avtorja obvezuje k preskrbi sredstev – bo jasno v bližnji prihodnosti. Prihod vlaka, omnibus štirih kratkometražnih filmov, ki so jih posneli Vladimir Hotinjenko, Aleksandar Hvan, Dmitrij Meljski, Aleksej Balbanov; dva med njimi sta moskovčana, dva prihajata iz Sankt-Peterburga, dveh kulturnih prestolnic, dveh filmskih šol, kar je znamenje pozitivnih sprememb ruskega filma. *Ujetnik Kavkaza* (Kavkaskij plennik, 1996) Sergeja Bodrova, prva lastovka ruskega politično korektnega filma, ne prekaša filmskega jezika, značilnega za šestdeseta – ne v kontekstu Bodrovovih filmov, ne v ogledalu evropskega avtorskega izraza. Vendar pa je film dobrodošel, ne glede na nominacijo za oskarja. Pojav *Ujetnika Kavkaza* sovпада s filmom *Pred dežjem* (Before the Rain, 1994) Milča Mančevskega, posnetim na drugem koncu sveta.

Oba filma nakazujeta nujnost prisotnosti nekakšnega *active distant observerja* (ne da bi to zvenelo kot združevanje nemogočega), ki spremlja resnice in laži, zato da bi kot umetnik razločil zgodovinsko od nostalgično-sentimentalnega, ter poskušal učinkovati preventivno – vse v nameri, da bi preprečil narcisoidno samozadostnost.

Pojav filma *Revizor*, najnovejše ekranizacije pogosto upodobljene Gogoljeve novele, je manj znak potrditve sodobnega tolmačenja klasikov kot pa potrditve stanja duha in kratkotrajnega spomina neke družbe v razvoju. *Revizor* so brali kot Feydeauja in ga uprizarjali kot vaudeville otopele Gogoljeve kritičnosti ter nezadostne satiričnosti. *Revizor* kot corpo morto ali lupina družbene kritike.

Na srečo niti ustvarjalna ostroumnost niti producenti niso zapustili Otarja Joselianiija. *Brigands* (In vino veritas, 1996), najnovejša vaja v slogu tega gruzijsko-rusko-evropskega avtorja, predstavlja strnjen pogled na pet nespremenjenih stoletij v idiličnem kraljestvu za železno zaveso. Ta kvazi imaginarna zemlja kot generator, svojevrstni perpetuum mobile nezadovoljstva, spletk in ljubosumnosti, je v Joselianijevi interpretaciji videti kot družbeno-politični onesnaževalec Evrope. Brez didaktike in songov, ki bi najbolj nedolžnim, zlorabljenim in neukim približali resnico ter jih spodbudili k protestu. Joseliani s filmom *Brigands* predela Brechta, Dziga Vertova in zgodnjega, materialističnega Jeana-Luca Godarda. Zaznamovanost ali materializem pri Joselianiiju nista osredotočena na preprosto predstavljanje dejstev intelektualne topografije – težav postkomunistične Evrope. Joseliani ne predstavlja, pač pa prikazuje tesnobne procese z živim materialom. V telesu komunizma. Njegov cilj ni v izgradnji antiiluzionistične estetike za medij, ki se po naravi ukvarja z iluzijami; njegov materializem je dialektičen (v galopu), v nasprotju z mehanično preprostim označevanjem pospešenih sprememb.

Ta evropski film, žal, kaj malo pripada gruzijskemu ali ruskemu gledalcu. Od njih je oddaljen s sodobno, popolno inačico železne zaves, prostemu očesu nevidne. Danes v Rusiji zanimanje za ogled filma v kinu ne obstaja. Prevladuje ogled na domovih, na obrabljenih in pomečkanih filmov video kasetah. Svojčas so se domači in redki tuji filmi (nekateri uvoženi hiti) v sovjetskih kinematografih vrteli na dvatisočih platnih. Pred dvema letoma so

Resnične laži Jamesa Camerona v Rusiji prikazovali s petdesetimi kopijami hkrati. Padanje proizvodnje nam jasno pokažejo številke: nad 400 filmov v času perestrojke, zatem 200 igranih filmov letno, danes pa v Rusiji v enem letu posnamejo največ 40 igranih filmov. V Rusiji že dlje časa nestrpno pričakujejo napovedane *work in progress* projekte Nikite Mihalkova, Alekseja Germana in Aleksandra Rogoškina. Njihovi filmi javnosti še vedno niso predstavljeni, nikakor ne le zaradi avtorjevih prizadevanj za temeljitostjo, preciznostjo in popolnostjo. Morda gre za vprašanje pomanjkanja denarja (ne izobilja), pogojev produkcije (obskurne zgradbe studijev z nekdanjim dekorjem in fundusom) ali ignoranco lokalnega občinstva, ki nad domačim filmom ne kaže navdušenja. Gledalčevega zanimanja za film ni, zato ni odziva, ogledala, feedbacka. Navada obiskovanja kinematografov je v Rusiji zamrla. Po analizi okoliščin je Kodak zgradil prvi multipleks v Moskvi. Rezultati so očarljivi, kajti Kodak je ustvaril vtis, da je obiskovanje njegovega multikina nekaj posebnega, tako se moskovčani spomnijo, da so imeli nekoč film enako radi kot pivo. Skočiti na pivo ali oditi v kino je pomenilo napraviti nekaj zase, *en passant*. Današnjim gledalcem tako Kodak ponuja nekaj prijetnega, prijetno sprostitve. Kar pa stane in česar si ne more vsakdo privoščiti. Dejstvo pa je, da so v Rusiji časi masovnega obiskovanja kinematografov, za razliko od nekdanjega stanja, minili. O piratstvu niti besede. Prav tako ne o televiziji, največji prikazovalki filmov v Rusiji. Oboje je razumljivo; film potrebuje rešilni pas. •

Brigands
Otar Iosseliani