

Črna ironija pri Alekseju Balabanovu

Dejan Ognjanović, prevod: Renata Zamida

Ko je konec maja lani veliko prežgodaj, v svojem 54. letu, preminil veliki režiser Aleksej Balabanov (rojen 1959), je ruski predsednik vlade Medvedjev na Facebooku zapisal: »*Filmi Alekseja Balabanova so kolektivni portret naše države v najbolj dramatičnem obdobju v njeni zgodovini*«. Če je to res – in številni filmski kritiki se strinjajo s to oceno – potem ni ta portret prav nič laskav, ne za državo ne

za njene voditelje, in Medvedjev bi se moral vprašati, kako bi lahko on in njegovi kolegi pripomogli k nekoliko manj mračnemu portretu Rusije, kot je ta iz filmov Balabanova. Politiki se praviloma ne pretvarjajo, da so filmski kritiki, še redkeje iskreno žalujejo za umetniki, ki so kritično ocenjevali njihovo delo. A v primeru Balabanova je bil odziv skoraj neizbežen, saj je že s svojima zgodnji-

ma filmoma, *Brat* (1997) in *Brat 2* (2000), dosegel izjemen odmev pri najširšem občinstvu – in verjetno je zaradi tega premier začutil potrebo, da se oglasi. A Balabanov je le na kratko koketiral s priljubljenostjo, hitro se je namreč odmaknil od nje z vedno bolj kontroverznimi, čudaškimi in mračnimi ter vedno manj populističnimi filmi.



Tovor 200

Leta 2010 je Balabanov gostoval na beograjskem FEST-u in takrat priznal: »Tako težke in skandalozne filme snemam zato, ker je prav takšna naša družba. Ko se bo normalizirala, bodo normalni tudi moji filmi.«¹ Glavnega krivca za nenormalno stanje v družbi, za razpad človeških vrednot in vzpon nečloveških vidi v pospešeni in sumljivo izvedeni »modernizaciji«, ki je po hitrem postopku uvedla kapitalizem in z njim neskončno bogatenje posameznikov sumljive nravi, kot v filmu *Dead Man's Bluff* (Žmurki, 2005), ki se s to tematiko ukvarja zelo lahko, celo komično. »Zahvalite se Gorbačovu,« je Balabanov izrekel v Beogradu. »Tak kapitalizem je uvedel prav on, in to prav na hitro. Zdaj kraljuje cinizem, ki pa je bolj pošten od komunističnih laži, saj je v njem določena resnica.«² Balabanov sicer ni cinik, dejstvo pa je, da so njegovi novejši filmi konsistentno mračnijaški, brutalni in šokantni; lahko bi rekli, da se režiser v njih pred popolno temo brani le z dobršnimi odmerki ironije in črnega humorja.

Naglo temnenje njegove slikarske palete postaja očitno začenši s filmom *Tovor 200* (Gruz 200, 2007), ki so ga nekateri kritiki označili kar za »neodgovorno dejanje celuloidnega huliganstva«. Umeščen v leto 1984, na sam začetek vzpona Gorbačova (ki se v filmu celo na kratko pojavi na TV-sprejemniku), se ta film pomika po tankem ledu *torture porn* žanra. Balabanov slika globoko moteno družbeno strukturo totalitarizma in kaosa,

v kateri je človeško življenje ničvredno, državni aparat pa vsemogočen do meja absurda. Tako glavni lik v filmu hladnokrvno in po nepotrebnem ubije človeka, dekle, ki mu slučajno prekriža pot, pa ugrabi in z lisicami priklene na posteljo v svoji sobi. Ko nekje na polovici filma ugotovimo, da je ta sadist mrtvo hladnega izraza policist, to ni nek klišejski obrat kot v novejših ameriških *torture porn* grozljivkah (npr. *Teksaški pokol z motorko* [The Texas Chainsaw Massacre, 2003, Marcus Nispel]; *I Spit on Your Grave* [2010, Steven R. Monroe]), temveč popolnoma logičen in niti najmanj presenetljiv razvoj.

Temu istemu policistu nekoliko kasneje njegovi uniformirani kolegi pomagajo, da v svoje stanovanje pritovari krsto ruskega vojaka, padlega v Afganistanu (odtod naslov filma: »Tovor 200« je bila šifra za tovrstne vojne pošiljke). Nihče ne vpraša, kako, zakaj, s kakšno pravico. Nihče nič ne sprašuje, ker se spoštuje avtoriteta nadrejenega ne glede na sumljivost njegovih ukazov, poleg tega je v izkrivljeni družbi izkrivljeno obnašanje – normalno. Vsi so organi represije nekega sistema, ki ne spoštuje ne živih ne mrtvih. Sadist iz krste izvleče mladeničevo truplo in ga vrže na posteljo k priklenjeni, kljubovalni ženski, da bi ji demonstriral svojo vsemogočnost: v njegovi oblasti je tudi njen težko pričakovani princ na belem konju. Ta del zapleta je precej morbiden, a vsekakor idejno motiviran, saj odslikava poslednjo, dekadentno fazo sistema pred njegovim propadom, ko je sproti zatrti tudi vsako upanje na rešitev. Tipična balabanovska ironija tiči v tem, da je Gorbačov, ki je s svojo perestrojko omogočil konec tega

obdobja, sprožil povsem nov niz družbenih problemov.

Balabanov nikoli ne beži pred prikazom telesnih gnusob (trupla, kri, muhe ...), posebno prefinjen pa je v portretiranju moralne iznakaženosti in psihološke torture. Sijajen primer tega je prav situacija, kjer sadistični policijski načelnik zlorabi svoj status in se pretvarja, da vodi preiskavo o izginuli mladenki, ki jo je ugrabil prav on sam. Od njenih staršev odnaša njena pisma v navideznem preiskovanju neke sledi, a mu služijo le za to, da ji na glas prebira besede, ki ji jih je napisal njen zdaj že pred njenimi očmi razpadajoči zarocenec. Prav v tem je zajeta vsa groza razmer: ne v lisicah, iz katerih se človek lahko reši, temveč v totalnem nadzoru nad vsemi vidiki življenja, pri čemer je ta nadzor tako vseprisoten, da daleč presega lokalno dejstvo ameriških *torture porn* filmov, in mu je le težko pobeigniti. Na koncu niti maščevalna pravica z dvocevko ne prinese katarze ... Ja, gnusno, odvrtno – a taki časi so bili to – nam sporoča Balabanov. Eventualna sorodnost grozljivki tu ne izhaja iz žanra niti iz oponašanja zahodnih modelov: groza je zakoreninjena v strašni sedanosti (in bližnji preteklosti).

Kriminalno podzemlje in odmev vojne

Ko so Balabanova vprašali, ali gre pri *Tovoru 200* za žanr t. i. »črnuha«³ filmov iz obdobja perestrojke, ki so prikazovali najtemnejše plati iz časov ZSSR, je odgovoril tako: »Prvič je to film, ki ne spada v noben žanr. Pri tem vztrajam. Ne maram črnuhe niti grozljivk. To je izvenžanrski film, ki popolnoma reflektira stanje naše zgodovine leta 1984. In drugič, ta film je mnogim všeč, mnogim pa tudi ne. Režiser Andrei Zernov je na primer dejal: »Vsi smo hoteli posneti takšen film, a nismo bili dovolj pogumni. Balabanov pa ga je posnel.« *Zelo so me razveselile te njegove besede. Zdi se mi, da je ta film iskren, resnično ljuben in dober. To ni črnuha. Sicer pa so najslabši filmi tisti, ki ne povedo ničesar in gledalci nanje pozabijo v trenutku, ko se končajo.*⁴

1 Milinčić, Ljubinka: »Perestrojka nas je uničila«. Intervju z Balabanovom je izšel v časniku *Politika*, 13. 2. 2010. Spletna povezava: <<http://bit.ly/1eGhZPO>>

2 Ibid.

3 Op. prev.: Termin črnuha ali černuha je fenomen iz obdobja perestrojke in izraža skrajni negativizem in pesimizem, ter se je hkrati pojavil v literaturi, filmu in novinarskem poročanju. Prinese naturalistične opise nasilja, sadizma, seksa, obsedenost s telesnimi funkcijami ... Pojavi se predvsem kot kritika hipokrizije sovjetskega »optimizma« in kot neke vrste žanr vztraja skoraj do konca 80. let.

4 Balabanov o filmu *Tovor*

Vsi filmi Balabanova v sebi nosijo jasno izraženo stališče, do teme se opredeli moralno in emocionalno. **Brat** je v resnici slika Rusije ob koncu 20. stoletja: kriminal, revščina, izkrivljena družina, brezciljna mladina ... Vsemu navkljub pa ne vztraja v črnogledosti, nasprotno, na sredo te žalostne slike postavi moralni center v liku mladega Danile (Sergej Bodrov ml.). Ravno se je vrnil iz vojne in videti je, da mu bodo njegove večšine ubijanja prišle prav tudi v »mirnem obdobju« in okolju, ki so ga razni kriminalci prikrojili v bojno polje. Danila se ravna po svojem občutku za pravičnost in resnico in v novonastalih okoliščinah je za obrambo vrednot, v katere verjame, pripravljen prijeti tudi za orožje. V kulminaciji, ki je hkrati prežeta s temno ironijo in tradicionalizmom, dojame, da ga je bil lastni brat (ki ga igra pri Balabanovu nepogrešljivi Viktor Suhorukov) pripravljen izdati zločincem, a mu Danila to ne zameri, temveč mu celo odpusti – saj brat je le brat, kakršenkoli že.

Brat 2 je tipičen primer odličnega nadaljevanja: vsega, kar je prvemu delu prineslo uspeh pri gledalcih, je tu še več. Več akcije, več moraliziranja, več humorja, več prikritega nacionalizma, in z dodatnim elementom: izrazitim protiameriškim stališčem. Več kot polovica filma se dogaja v ZDA, kjer se nahaja srž težav nove kapitalistične kriminalno inkriminirane (in amerikanizirane) Rusije. Danila skupaj z bratom odpotuje v ZDA, da bi obračunal s kriminalci, ki izsiljujejo ruskega hokejista, in maščeval smrt njegovega brata, ki so ga ubili v Moskvi. Film se torej vrti okoli dvojnosti in nasprotij dveh parov bratov. Pri prvem paru je en dobre nravi in zvest Rusiji, drugi ne tako dober in naklonjen Ameriki. Dobri Moskovčan je ubit, ko se zavzame za v Ameriki izkoriščenega brata – slednji pa, čeprav je v pesti zločincev, noče zapustiti »države priložnosti«; v zaključnih prizorih pa vidimo, da mu gre le za denar, skratka okolica ga je pokvarila. Pri drugem paru bratov imamo dobrega Danilo, ki preleti pol sveta, da bi v tuji državi popravil tujo krivico in maščeval vojnega tovariša, tisti manj dobri pa se zlahka amerikanizira: oblači

200; spletna povezava <<http://bit.ly/1pErqrT>>

Balabanov ne vztraja pri eksplicitni družbeni kritiki, nasprotno, poudarja (tudi v duhu obeh izvornih avtorjev) brezčasnost in univerzalnost svojih izgubljenih (anti)junakov in njihovih kompleksnih, klavstrofobičnih svetov.

Balabanov sicer ni cinik, dejstvo pa je, da so njegovi novejši filmi konsistentno mračnjaški, brutalni in šokantni; lahko bi rekli, da se režiser v njih pred popolno temo brani le z dobršnimi odmerki ironije in črnega humorja.

se v neokusne obleke, na glavi izmenjuje kavbojske klobuke, skratka zanimata ga le potrošnja in uživanje. Na koncu ostane v ZDA, kjer se znajde kot riba v vodi, Danila pa se ob melodiji *Goodbye, America* vrne v Moskvo skupaj z rusko prostitutko, ki jo je rešil iz ameriškega »Babilona«.

Krimi komedija *Dead Man's Bluff* je najbolj komercialen film Balabanova in je še najbolj podobna ruskemu odgovoru na Guya Ritchieja: vsi liki so zabredli v kriminal in vsi so pretepači, roparji in morilci, vključno z dvema protagonistoma, štorastima zlikovcema, na sledi ukradenemu kovčku kokaina. Film je popolnoma brez moralne avtoritete, a v tem je tudi poanta: svetu bodo zavladali nemoralneži. Zaton vseh vrednot je najavljen že v prologu – v mrtvašnici, kjer so gola, razčlovečena trupla nametana eno prek drugega kot v srednjem veku, v času kuge. Ista mrtvašnica je prizorišče še enega mafijskega obračuna, kamor mafijski boss (Nikita Mihalkov) pripelje svojega topoglavega sina, naslednika. Takoj je jasno, da je to slika ruske prihodnosti: nemoralna, brezobzirna, pohlepna smrklja, ki je odraščala v času brezvestnega prilaščanja in brez upoštevanja vsakršnih pravil razen zakona džungle in obstanka najmočnejših. Epilog, v katerem dvoje kriminalcev vidimo v oblekah in kravatah kot novopečena *biznismena*, nakazuje na določeno angažiranost filma, ki nam večino časa streže le z zabavnimi, a nekonsekventnimi črnohumornimi pustolovščinami z obilo prelite krvi.

Bistveno bolj posrečen portret kriminalnega podzemlja in globoko izkrivljene družbe je film *Kurjač* (Kočegar, 2010), portret, ki je črn kot oglje v kurilnici, kjer naslovni antijunak občasno sežiga trupla, ki mu jih dovaža lokalni kriminalc, njegov vojni tovariš iz Afganistana. Ko se po ironiji usode med kurivom za peč znajde tudi njegova hči edinka, nastopi čas, da naš major znova (kot Danila v *Bratu*) obudi vojne večšine in pomori morilce. Razlika med *Bratom* in *Kurjačem* je le v tem, da v slednjem ni ne

katarze ne *happy end*a; major si takoj zatem prereže žile, saj se zaveda, da je zmaga nad kriminalci lahko le začasna. Oni so namreč povsod.

Film potegne surovo vzporednico med dvema največjima svetinjama – domačim ognjiščem in kurilnico, ki ne izbira svojega goriva – in implicira na nezavedno sokrivo do vseh tistih, ki uživajo v toplini svojega doma in se ne sprašujejo, kaj je njen izvor in kako drago je plačan ... Pomembna komponenta je tudi dejstvo, da »protagonist« ni Rus, temveč Jakut, pripadnik manjšine s skrajnega severa Rusije, ki v kurilnici ob delu na star pisalni stroj tipka roman o vseh ruskih zločinah nad Jakuti. Je dvojni outsider: pripadnik zdesetkane manjšine, s katero se je Balabanov ukvarjal v svojem nedokončanem filmu *Reka* iz leta 2002 (snemanje so prekinili zaradi smrti glavne igralka), in še en pozabljen in odstavljen vojni veteran, kar je lajtmotiv dobršnega dela Balabanovega opusa. V *Kurjaču* režiser (in istočasno scenarist kot v skoraj vseh svojih filmih) ne išče krivcev onstran ruskih meja: za neadekvatno obravnavo nacionalnih junakov so krivi Rusi sami oziroma sistem, ki je omogočil, da namesto junakov v prvi plan prodrejo »junaki« asfalta.

V ozadju vseh navedenih filmov, ki se ukvarjajo s sodobno Rusijo, je vojna. Njeni vplivi posredno segajo stotine, tisoče kilometrov od fronte in bistveno oblikujejo družbo, posameznike in njihove odnose. Pri tem Balabanova ne zanima ideologija, ne ukvarja se s kolektivnim, nacionalističnim »mi« proti »njim«, zanima ga posameznik in njegovo mesto v družbi oziroma odnos družbe do posameznika. Če je vojna najbolj skrajna situacija, v kateri se lahko družba znebi določenih posameznikov, kako družba obravnava te iste posameznike na fronti in kako izven nje? Odgovor ni svetel. Na kratko: kot »kanonfuter« v najbolj skrajnem primeru, sicer pa kot potrošno blago, ki prav tako služi le še za odpad, ko enkrat izpolni svoj namen. Vojni junaki so tako odvrženi in prepuščeni gnitju (*Tovor 200*) ali pa pozabljeni in obsojeni, da životarijo na družbenem obrobju (*Brat, Kurjač*).

To se dogodi tudi Ivanu (Aleksej Čadov), mlademu junaku v filmu *Vojna* (2002): ugra-



Grad

bijo ga teroristi v Čečeniji, nato pa izpustijo kot »neizplačljivega«, saj za običajni ruski vojaški čin vojska noče plačati odkupnine. V nasprotju z ideologijo preživetja za vsako ceno, ki obvladuje vse sloje družbe, tvega svoje življenje in se znova vrne v Čečenijo, da bi rešil ugrabljenega vojaškega poveljnika (Bodrov ml.). Edina rešitev je namreč, da usodo vzame v svoje roke, saj od zgoraj, od sistema, ni pomoči. Ivan deluje po enakih moralnih načelih kot Danila v *Bratu 2* – vojnega tovariša noče pustiti na cedilu. Spremlja ga Anglež John, ki so ga ugrabitelji izpustili, da bi zbral odkupnino za svojo zaročenko, ki so jo ugrabili hkrati z njim. Predstavlja čisto nasprotje Ivanu, mlademu, a iznajdljivemu mladeniču, ki se je kalil v vojni. John je površen, neiznajdljiv, naiven, strahopeten ... tipičen karikiran proizvod zahodne kulture, voljni suženj njenega potrošništva. To je posebej v strasti, s katero se loti svoje vloge dokumentarista dogajanja, ki neprestano snema videodnevnik. Tudi med reševalno akcijo lastne zaročenke, ko naboji švigajo vsenaokrog, nosi na glavo pritrjeno kamero, da bi zabeležil vsako sekundo avanture. Na koncu pa se izkaže celo za izdajalca – in v svetu Balabanova ni večjega greha, kot je izdati vojnega tovariša. Epilog namreč razkrije, kako se je John zahvalil Ivanu, ki mu je pomagal pri reševanju zaročenke in mu pri tem večkrat rešil življenje: tako, da je iz konteksta izrezal nepovezane posnetke njenih akcij v Čečeniji in jih prikazal kot

vojne zločine, ujete na videokamero – in v knjigo *My Life in Russia*, ki jo je napisal. To je slika, ki si jo Zahod želi videti (in jo plačuje), in to jim John tudi prodaja.

Temna ironija, ki prežema vse Balabanove filme, se tu ne zaključi le pri izdaji: Johnova zaročenka, zaradi katere oba tvegata življenje, se izkaže za nevredno žrtev, saj jo najdeta v objemu čečenskega poveljnika, popolnoma hladno ob prihodu svojega zaročenca in rešitelja. Prav to je še en lajtmotiv, ki ga lahko spremljamo skozi ves opus Balabanova: nihče v njegovih filmih si pravzaprav ne zasluži žrtvovanja, ki ga je bil deležen. V *Bratu* Danila tvega življenje, da bi rešil brata, ki bi ga bil pripravljen prodati, celo poslati v smrt. V *Bratu 2* pomaga prevaranemu hokejistu, ki namesto zahvale za kovček denarja, ki ga dobi od Danile, izrazi skrb, ali bo lahko dobil tudi obresti. Tudi v *Kurjaču* ne vidimo idealiziranja majorjeve hčerke, zaradi katere se krvavo maščuje in nato ubije; nasprotno, prikazana je kot lahkomišelna flenča, ki pride k očetu le, kadar potrebuje denar, z napačno izbiro kriminalnega ljubimca pa je postala priča svojega lastnega propada. Nauk vseh teh situacij pa ni ciničen v smislu, da se žrtev ne izplača, temveč nasprotno, moralen, da prav ta nevrednost žrtvovanje povzdigne v *čisti moralni akt*, brez kakršnekoli kalkulacije v ozadju. Balabanovi junaki ne obračunavajo z zlim zato, da bi jim nekdo rekel hvala ali da bi imeli od tega neko korist, temveč ker vedo, da je to enostavno *edino pravilno*. Nji-

hova žrtvovanja so toliko bolj povzdignjena, kolikor so povodi nevredni teh dejanj.

Absurd, groteska in črni humor

Kljub tendenci, da bi Balabanova zreducirali na režiserja, ki slika sodobno, turbulentno Rusijo in njene psihosocialne nesreče, in na ta način njegov opus omejili in lokalizirali, je potrebno poudariti, da je to stališče redukcioniistično, da poenostavlja bogastvo njegovega opusa in zanemarja njegove univerzalne kvalitete. Če bi bil Balabanov portretist *realnih* slik države, bi ga realnost kmalu prehitela, njegovi filmi pa bi delovali zastarelo. K sreči ne gre za *slike nekega časa* po banalnem kvazirealističnem ključu, temveč nasprotno, za *slike za vse čase*, zahvaljujoč odmiku od socrealizma, tipičnega za kinematografije nekdanjih komunističnih držav. Čopič Balabanova ni le plitvo potopljen v temno lužo aktualnih družbenih gibanj, ki lahko s kako družbeno reformo že jutri izhlapijo. Njegov čopič je potopljen globlje, v temo, ki je tudi reforme ne morejo do konca razsvetliti, temo, ki ni lokalnega značaja, temveč je prepoznavna povsod in zmeraj.

Ne smemo pozabiti, da je Balabanov svoj opus začel s črno-belo, art hermetično adaptacijo Samuela Becketta, *Srečni dnevi* (Sčastlivje dni, 1991), in da je bil adaptacija tudi njegov drugi film – Kafkov *Grad* (Zamok, 1994). V debitantskem filmu po Beckettu prikazuje brezimnega moškega (Viktor Suhorukov), ki tava skozi čudno, brezčasno, zapuščeno mesto, skozi pokopališče in ruševine in srečuje enako izgubljene ljudi. V adaptaciji *Gradu* (ki je, mimogrede, v marsičem boljša od Hanekejeve) zvesto sledi besedam in atmosferi Kafkovega romana o še enem človeku, ki v resnici tava – tokrat skozi sloje kaotične, na videz organizirane družbe z vrtoglavo hierarhijo, v kateri ne



O pošastih in ljudeh

Prihod komunistov na oblast prikaže z nemalo gnusa, kot pošast, ki bo do konca uničila državo, načeto z neznanjem, brutalnostjo, alkoholom, boleznijo in bedo. Zdravnikova odvisnost od morfija je benigna v primerjavi z brutalnim komunizmom, ki se ponuja kot novi »opij za ljudstvo«.

najde mesta zase, še več, v koncu, dopisanim zaradi nedokončanega romana, izgubi celo lastno identiteto. In čeprav lahko v obeh primerih potegnemo vzporednice s tedanjo Rusijo, so te vseeno zelo implicitne in neobvezne: Balabanov ne vztraja pri eksplisicni družbeni kritiki, nasprotno, poudarja (tudi v duhu obeh izvornih avtorjev) brezčasnost in univerzalnost svojih izgubljenih (anti) junakov in njihovih kompleksnih, klavstrofobičnih svetov.

Že od začetka njegovega opusa je jasno, da so absurdnost, grotesknost in črni humor bistvene sestavine njegove poetike, so tiste, ki predstavljajo okvir in sliko »moderne« družbe, in po tem ključu moramo gledati tudi zgoraj omenjene kriminalke o svetu laži, prevar in umorov. Tudi ko se ukvarja z aktualnimi problemi, jih Balabanov prikaže skozi posebno, izkrivljeno ogledalo, skozi stilizacijo, ki poudarja grotesko. »Gre za fantastični realizem,« je povedal nedavno, »nov žanr, kjer je resnično vse razen zgodbe.«⁵ Gre za talent, da mu uspe tisto, v čemer je bil Kafka vrhunski: da ustvari prepričljiv svet, v katerem se dogajajo neverjetne stvari, oziroma da naslika okolje, v katerem je nenormalnost – normalna.

To velja tudi za enega njegovih najboljših filmov, *O pošastih in ljudeh* (Pro urodov in ljudej, 1998), umeščene na začetek 20. stoletja in osredotočenega na pionirje ruske pornografije. Časovno posnet med dvema blagajniškima uspešnicama (*Brat* in *Brat 2*) je to film avantgarde, namenjen izbranemu občinstvu, posnet v sepi barvah, s pogostimi aluzijami na nemi film in na obdobje, ki je nasploh zelo oddaljeno sodobnemu gledalcu. *O pošastih in ljudeh* je film, ki ga je težko popredalčkati: je perverzna študija perversnosti, črnohumorna, bizarna, dražljiva, metafilska študija moškega, pornografskega pogleda in njegove povezave s fotografijo in posebno s filmom. Hkrati je film eksistencialna parodija človeka in njegovih strasti ter hipokrizije, ki vlada v zvezi s temi strastmi in je v filmu privedena do groteskne skrajnosti, ko vidimo kratke »poučne« filme o kaznovani grešnici, kar je

le izgovor za prizor gole ženske, ki jo stroga babuška šiba po goli zadnjici.

Tudi v tem filmu se Balabanov izkaže kot izjemen, prefinjen režiser, ki je pripoved sposoben zasnovati ne le skozi besede, temveč skozi originalne in nepozabne prizore. Poleg tega zanj ni značilen en sam, prepoznaven slog ali žanr; njegova paleta se giblje od krasne, visokokontrastne črno-bele fotografije (*Srečni dnevi*), preko sepije (*O pošastih ...*) do bogatega kolorita (*Dead Man's Bluff*) in pastelnih tonov (*Morfij* [Morfii, 2008]); od temnih in skoraj hermetičnih eksperimentalnih filmov do visoko komercialnih filmov; od komedij do kriminalk, vojnih filmov in dram; od patetike (*Mene ne boli* [Mne ne bolno, 2006]), preko erotike in perverzije vse do sadizma, splatterja, akcije in »nesentimentalne nostalgije«.

Slednja fraza dobro opisuje njegovo vrnitev k zgodovinskemu filmu, *Morfiju*, ki nas popelje v leto 1917. Namesto da bi se ukvarjal z rusko revolucijo, velika zgodovinska gibanja spremlja skrajno posredno, z gledišča mladega podeželskega zdravnika, ki ga v odmaknjeni provinci počasi posrka v opojni svet morfija. Scenarij za film, ki temelji na *Zapiskih mladega zdravnika* Mihaila Bulgakova, je napisal Sergej Bodrov ml. Ne ve se sicer, koliko je režiser spreminjal scenarij svojega tragično preminulega prijatelja (leta 2002 ga je pokopal snežni plaz), a jasno je, da ta adaptacija poudarja predvsem implicitno grotesko, ironijo in črni humor iz literarne predloge, pri čemer minimalizira humanizem Bulgakova in okrepi temačnost skoraj do ravni mizantropije in nihilizma. *Morfij* je hommage smrti velikega pisatelja (Bulgakova) in odličnega igralca (Bodrova ml.). Hkrati je morda slutnja lastne smrti in bolezni, ki ga bo pokopala le nekaj let pozneje. Nazadnje lahko film razumemo tudi kot posredni prikaz intimnega propada posameznika in globalnega propada države. Pri tem zgodovinski preobrat, prikazan kot posledica človeških naporov in sil, kjer delitev na leve in desne, na kulake in proletarce, nima veliko vpliva na končni rezultat. »Pusto rusko« je, kot se izkaže, pusto ljudsko.

Ko mladega zdravnika na neki prireditvi ob svežih novicah o boljševidni revoluciji vprašajo, na čigavi strani je, odgovori: »Zame

obstajata le dve skupini ljudi: zdravi in bolni«. To je ves njegov (a)politični angažma. A *Morfij* demonstrira, da je težko biti apolitičen v poudarjeno političnih časih. Prihod komunistov na oblast prikaže z nemalo gnusa, kot pošast, ki bo do konca uničila državo, načeto z neznanjem, brutalnostjo, alkoholom, boleznijo in bedo. Zdravnikova odvisnost od morfija je benigna v primerjavi z brutalnim komunizmom, ki se ponuja kot novi »opij za ljudstvo«. Nezamenljivo temačen konec sporoča, da rešitve ne moreta ponuditi ne krščanstvo (temu varnemu pristanu tudi za največje ruske umetnike se spretno izogne) ne film (kar ima še posebno težo, če to sporoča filmar Balabanovega formata). V zadnjem prizoru filma se v kinu, iz katerega prihajajo salve smeha preprostih proletarcev, mladi zdravnik smeje skupaj z njimi, glasno, prisiljeno, mračno – preden si požene naboj v glavo. Njegove smrti množica sredi zabave niti ne opazi.

V svojem zadnjem filmu, *Jaz bi tudi* (Ja tože hoču, 2012), ki govori o človeškem iskanju sreče, se Balabanov sam pojavi v manjši vlogi režiserja, ki umira. Že med nastajanjem filma je bil resno bolan in je vedel, da bo to njegov zadnji film. Kljub vsej skepsi do te absurdne živali, človeka, in njene (ne)sposobnosti, da najde srečo, je Aleksej Balabanov do svojega zadnjega diha vpisoval sebe ne le v ta film, temveč v vse filmske anale na prehodu 20. stoletja v 21. Čeprav njegov prezgodaj prekinjen opus ni velik (14 filmov), je s tem finalnim filmskim nastopom smiselno zaokrožen in bo ostal v kolektivnem spominu na globalni ravni prav zaradi svojih univerzalnih tem in samosvojega filmskega pristopa k njihovi obdelavi. Njegov temačni smeh bo še dolgo odzvanjal ...



Na snemanju *Morfija*

5 Donina, Daria: »Aleksiej Balabanov: End of an era in film.« *Russia & India Report*, 4. 6. 2013. Spletna povezava: <<http://bit.ly/1kgYK7x>>