

# DVAKRAT NAOKOLI

O SVETLANI PROSKURINI, V MEDNARODNIH VODAH PREPOGOSTO PREZRTI RUSKI CINEASTKI, IN NJENIH PORTETIH »NOVE RUSIJE«, O ODNOSU Z ALEKSANDROM SOKUROVIM, VEČ KOT DESETLETJE TRAJAJOČEM AVTORSKEM MOLKU IN, NE NAZADNJE, O NJENIH NEUSPEŠNIH POSKUSIH LOČITVE UMETNOSTI OD ZASEBNEGA.

OLAF MÖLLER

PREVOD: MAJA LOVRENOV

Zagotovo je znak preporoda ruske kinematografije, da se kar nekaj tistih avtorjev, ki so prihajali do svoje veljave v zadnjih letih ZSSR, le da bi hibernirali v naslednjem desetletju suše, zdaj zbuja in ponovno vzpenja, čeprav počasi. Žalostno je, da jih skoraj nihče ni zares čakal: mednarodna filmska kultura se je zdela še kar zadovoljna z mojstrom Aleksandrom Sokurovim in njegovo ogromno, raznovrstno produkcijo – in niso ravno pogrešali ruske kinematografije kot take; občasno je bilo čutiti celo neke vrste olajšanje, da se ni bilo treba ukvarjati z njo: hladna vojna in način, na katerega je vplivala na kulturno občutljivost tukaj, sta poskrbela za to odtujenost od celotnega kinematografskega konteksta ...

Brezbrižnost, s katero je bil sprejet izjemen celovečerni povratek Svetlane Proskurine *Remote Access* (Udaljonij dostup) v Benetkah leta 2004, je skoraj simptomatična: kaj narediti z njim, kam in kako ga umestiti na »zemljevid«? Da so, čeprav v še tako majhni meri, poudarjali, da je učenka Sokurova, zagotovo ni pomagalo, kakor ni pomagala intimistična hladnokrvna diskretnost njenega stila niti njegov poseben način presejanja običajnih kategorij predalčkanja filmov po žanrih, stilu, itd., niti moteča natančnost, s katero je naslikala modernistični skupinski portret »novih Rusov« v monokromatičnih barvah ... Ob tem povejmo, da četudi so *Remote Access* ignorirali v prid – pogosto odličnih – filmov, ki so se bili bolj pripravljene razkazovati, je ta film – njegova hladnokrvnost, somnambulen tempo, ledeniške podobe v nenavadnih odtenkih, v zamrznjeni bež, sveži zgodnjepomladni zeleni in zračni svetlo sinji, kot tudi presunljiva prisotnost Dane Agiševe – ostal v mislih presenetljivo veliko glav; preveč poseben, da bi ga kar tako sprejeli, preveč edinstven, da bi ga pozabili.

Naslednji film Svetlane Proskurine *The Best of Times* (Lušče vremena goda, 2007), ki je sprožil pravočasno retrospektivo na mednarodnem filmskem festivalu v Rotterdamu letos, je le razjasnil tisto, na kar je *Remote Access* že namigoval: ne le da se vrača k svoji

obrti v filmu in fikciji, ampak se vrača tudi k svojemu majhnemu opusu pred dvanajstletnim obdobjem relativne tišine in na novo misli vsak film posebej – ter prek tega morda premišluje o (ne)zveznosti med poznano SZ in današnjo kapitalistično surovo Rusijo.

Veliko se govori o prijateljstvu in zelo občasnem sodelovanju med Svetlano Proskurino in Aleksandrom Sokurovim – delala je na scenariju za *Ruski zaklad* (Russkij kovčeg, 2002) –, toda zagotovo ni, kot prepogosto namigujejo, njen učitelj, mentor, vzornik ali karkoli podobnega. Težko je reči, ali obstajajo kakšni mentorji ali vzorniki zanjo (in zakaj bi sploh morali obstajati?), toda obstaja učitelj Ilija Averbah in tu je tudi igralec in bivši mož Viktor Proskurin, čigar prisotnost – mrka možatost z vso svojo ranljivostjo – jasno oblikuje njene prve štiri filme. Ob povedanem je Proskurinovo fascinatno poslušati, saj v svojem načinu govora o življenju in filmu ter načinu analiziranja svojega lastnega dela včasih zveni skoraj kot Sokurov, ko hrepeni po duhovnosti, ki je očitno odsotna na površini vseh njenih del razen enega – *Reflection in a Mirror* (Otraženie v zerkale, 1992). Če obstaja Bog v njenih filmih, je v razpokah ali zunaj kadra, je predmet hrepenenja, ki je nedosegljiv.

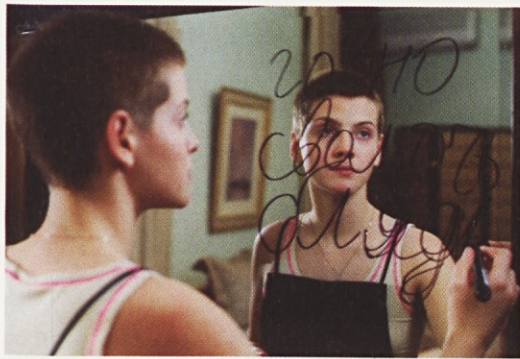
Rojena 27. maja 1948 v Krivcu (Novgorodska Oblast) kot Svetlana Kolganova je najprej študirala dramo na leningrajskem Inštitutu za gledališče, film in glasbo, potem pa si je našla službo pri Lenfilmu, kjer je delala kot asistentka Ilije Averbaha, kar jo je vodilo k vpisu na nadaljevalni študijski program režije in scenaristike. Svoje desetletje vajenstva in učenja je dovršila s kratkim filmom *Parent's Day* (Roditel'skij den, 1982). Takrat je bila v svojih tridesetih in vse njeno dotedanje življenje se pokaže na filmu – kakor tudi njeno delo z Averbahom, zdaj že nekoliko pozabljenim mojstrom napetih, psihološko zapletenih dram, katerih vzdušje pridušenega obupa, zatrtih krikov in vznemirjenih šepetanij popolnoma povzame – ko jih gledamo za nazaj – drugo ledeno dobo SZ, tj., leta od Brežnjeva do Andropova.

*Parent's Day* (njeno edino delo, podpisano z de-

kliškim priimkom) je predvsem študija anksioznosti: oče (Viktor Proskurin) se skuša soočiti s tem, da se bo kmalu srečal s hčerko, plodom prejšnjega življenja in ljubezni, ki je ni videl že celo večnost, medtem ko se njegova nova žena počuti ogroženo zaradi te preteklosti, čustev, spominov in vprašanj, ki jih to srečanje začneja prebujati v tem moškem. Zgodba in njeni podtoni so precej averbahovski – režija pa niti ne toliko: ta moteč občutek oddaljenosti v podobah – neradovoden, a empatičen – da, to je protislovje, svet Svetlane Proskurine je le to – ta čuden občutek, da gledaš skozi čisti drobec ledu, zaradi česar barve žarijo malo premočno, da bi bilo prijetno, ta potreba po narativnih luknjah in nenadnih grčah v strukturi.

Briljanten 77-minutni zgoščeni celovečerni prevenc *Playground* (Detskaja ploščadka, 1986) razvije stilizme filma *Parent's Day* v zgodbi, ki je v primerjavi z resnostjo kratkega filma videti skoraj lahkotna: najstniška romantična drama, ki se spremeni v zgoščeno kriminalko. Uglašen tip osvaja napol nedostopno punco v parku, zaljubita se z ironičnim izkazovanjem trmaste do nerodne nonšalance, le da bi se kmalu preselila skupaj. En od njunih sosedov je policist, drugi ropar; prisotnost obeh je mogoče čutiti, še posebej ko prvi opazi, da drugi poskuša povleči fanta v svoje podvige (vlome, rope, obožene rope ...). Nedeljski popoldanski izleti postanejo novačenja, obiski na poti domov iz službe pa postopoma neuradna zasliševanja z rahlo zavitim opozorili ... Ta igra mačke z mišjo nudi Proskurinovi obilo možnosti, da razdela še eno posebnost svojega stila: način, kako razčleni prizore do vznemirjujoče jasnosti – medtem ko imajo podobe nekaj zapečatenega na sebi, vse so istovrstne, a hkrati svojevrstne – pa prizori, ki jih gradi z njimi, in posledično filmske konstrukcije kot take dajejo občutek odprtosti ter krhkosti in hkratne trdnosti, kot pajčevina. V jedru vsega je stanovanje mladostnikov, njegova struktura: pritličje, okno s pogledom na dvorišče in vrata približno nasproti, ki se odpirajo na hodnik, tako da lahko praktično vsakdo v vsakem trenutku dejansko vstopi v odrejeni zasebni prostor para in ga





Remote Access



Playground



Reflection in a Mirror

krši – vrata se odpirajo mimogrede in okna so tam, da se sosedsko pokuka notri, kajne? V svojih naslednjih dveh filmih *Accidental Waltz* (Slučajni val's, 1990) in *Reflections in a Mirror* je začela vse bolj odločno delati s potujočo, tavajočo kamero in dolgimi, pogosto neodvisnimi kadri, ki poudarjajo prozorno, prosojno, minljivo naravo njenih prostorov, kjer zasebno in javno prepogosto postaneta neudobna celota in nikomur ni popolnoma za verjeti. Celo zrela zelena poletja, ki obliva *Playground*, v bistvu barva vsega tega obdobja, včasih močnejša včasih šibkejša – pri čemer je modra barva njenih sedanjih filmov –, je videti vedno bolj bolestna, kot plesen ali snet.

*Remote Access*, še eno mešanico kriminalke in najstniške romantične drame, lahko gledamo kot variacijo *Playground*, ponovni premislek njegovih idej in spremenjene družbenopolitične klime. *Remote Access* za izhodišče celo vzame linijo, ki jo zgodnejši film zavzre: ko fant osvaja dekle v parku, reče, da dandanes ljudje zmenjujejo po telefonu, ampak da je on še stara šola in dvori puncam v živo; 17 let kasneje mlada ljubimca le govori po telefonu, in ko se hočeta končno videti, eden od njiju umre. Fant je nekako vpleten v resno sumljive posle – njegov najboljši prijatelj se zdi bolj izvrševalec, on večinoma sledi življenju mesečnika s široko odprtimi očmi. Punca je hči pravega novoruskega para – oba starša sta zaposlena z zakonitimi šeststoterimi službami (nista ravno v oligarhični ligi, ampak blizu) –, ki preživlja svoje dneve, hrepeneč po čemerkoli že, in jo preganja ideja, da ji bo moški, ki ga bo ljubila, govoril z glasom, ki ga sliši v svojih sanjah. Srečata se – ne da bi karkoli v dramaturgiji in ritmu sploh namigovalo na to – tu ni nobene usode – po telefonu, potem ko je že vsaj pol filma mimo: ona je začela delati kot telefonistka na vroči liniji, da bi pobegnila nekam stran, medtem ko on, no, išče olajšanje – in se izkaže za Glas.

Medtem ko se *Playground* izteče v dolgem, lagodnem in skoraj nemem pregonu, pri čemer ropar umre na železniški ranžirni postaji, v *Remote Access* fant nenadoma izgine v poku gorečega zraka in jekla

– avtomobilska bomba. In medtem ko je *Playground* izris stanja udobne paranoje, kjer vsak skrbi za vsakega, ga obišče in preveri, je *Remote Access* bolj podoben rentgenu družbe nasilno ločenih sfer in sfer znotraj sfer, družbe, ki je videti vsa trdna, v bistvu pa je porozna in razjedena – stvari lebdijo (s tem da sta pred leti fantovi mama in sestra utonili v nesreči s čolnom ...), so negotove in spremenljive. Karkoli je končno, je na zunanji strani. Recite temu duhovni film o odsotnosti boga. Imenujte ga realizem nove Rusije.

*Accidental Waltz* in *The Best of Times* sta podoben par: oba sta študiji ženskega staranja in želje; zgodnejši je bolj počasna medigra, samo razpoloženje z občasni dogodki, drugi pa je obsesivno gnan, občasno skoraj abstrakten, in kljub svoji površinski senzualnosti dokaj intelektualen esej o tem, kako lahko želja grdo zagode realnosti in vsem načinom, kako se je spominjamo.

Že začetek določi nadaljnji ton filma *Accidental Waltz* (ki ga je, tako kot *Playground*, napisal veliki Pavel Finn): kamera več minut nepretrgoma tava po dvorišču ter ustvarja ambient in nič drugega kot to, pri čemer skoraj dodekafonsko zvoneča glasba poudarja v bistvu materialistično naravo celega podviga – to je delo tekstur. Seveda obstaja zgodba – ženska v štiri-desetih z ekscentričnimi muhami in kapricami objokuje izgubo svojega ljubčka, ki se bo poročil z njeno nekdanjo prijateljico; uteho išče v zapeljevanju nekega mladeniča, svojega podnajemnika – toda tako povzemanje se zdi veliko preveč literarno, preveč vsakdanje –, stvari se tu ne razvijejo, pač pa vznikajo, spreminjajo svojo prisotnost; to je kot tihožitje postajanja. Človeštvo je videti kot popolnoma perverzno izrastek narave, njegov glavni smisel na Zemlji dvom in kaos. Plast bledih senc – premalo svetlobe v tistem kotičku mesta – daje zgodnji zeleni Proskurinove boleštni odtenek sive.

*The Best of Times* je enako farsično potovanje skozi desetletja, ki se začne nekje v 60-ih letih in se konča v današnjih časih. Le ena stvar ostane nespremenljiva: objekt želje. Šest igralk igra dve ženski v treh življenj-

skih obdobjih, medtem ko moškega, ki ga obe ljubita, igra en igravec, katerega videz se ne spreminja, ne glede na starost lika. Da bi bile stvari še bolj begajoče, imata moški in ena od žensk isti vzdevek, Valja (skrajšava za Valentin in Valentina); tudi igralki, ki so predstavljale različna obdobja, so bile izbrane tako, da je videti, kot da si lika počasi izmenjujeta fizične lastnosti: bizaren odnos, ki ga obe ženski razvijeta ob skrivnostni smrti »njunega« moškega, ju preobrazi v celoto. Ljubezen ju je obsodila drugo na drugo – medtem ko bi ženski v *Accidental Waltz* radi bili z nekom, sta ženski v *The Best of Times* obsojeni na večno tovarštvo. Vse to v živi morsko-poletni modri, v belih odtentkih, ki brišejo spomine, in pomirjujočih žarkih rumene – vsakdanje pusto za razliko od *Accidental Waltz*, ki je v svojih radodarnih gestah rasti proti razkroju dajal občutek razkošnosti.

Danes Svetlana Proskurina pove, da je mogoče njena najhujša napaka do zdaj, da ni ločila svojega zasebnega življenja od umetniškega; kar pomeni: stvari med njo in Proskurinom so postale zmedene. Njuno zadnje sodelovanje in zadnje delo njenega prvega obdobja je postalo refleksija o tej zadušljivi simbiozi, a hkrati njen upravičeno najboljši film doslej – *Reflection in a Mirror*. Viktor Proskurin igra slavnega gledališkega igralca Viktorja, ki se bliža koncu svoje kariere in ga preganja lik, ki ga je ustvaril na odru. Viktor se prelevi v igralca in njegove stvaritve – pri čemer ostane malo od moškega, ki je bil izvor tega lika. Svet, skozi katerega prehaja, je bolj spomin z duševno krajino kot karkoli »resničnega«. Kaj pa je sploh bilo »resnično« v poznih 80-ih in zgodnjih 90-ih v sovjetski/ruski družbi, kinematografiji? Zanimivo je primerjati *Reflection in a Mirror* z, recimo, zadnjim monumentalnim delom Marlena Hucijeva *Infinitas* (Beskonečnost, 1992) ali *Swan Lake – The Zone* (Lebedinoo ozero – zona, 1990) Jurija Ilijenka; vsi so alegorije o zamrznjenem času. Človek se sprašuje, kakšno bi bilo spremljevalno delo Svetlane Proskurine k temu njenemu filmu.