



ČIKI

NATALIJA MAJSOVA

## Pragmatizem utopistk v ruski provinci

imela v zgodovini zelo drugačen pomen za ženske in moške, ter da je ljubezen skrajno razslojeno izkustvo. In danes, ko že toliko govorimo o toksični moškosti, je treba reči, da Simone de Beauvoir prav ljubezen ženske koncipira kot nekaj »toksičnega«. Prav ženska ljubezen, rezultat njene lastne neuravnovešene situacije v družbi, je bila razsuta v šrapnelih kontradikcij, zblojena, shizofrena in avtodestruktivna. Takoj ko je podvomila v večvrednost svojega moškega, kot piše, se je iz religije lahko v trenutku sprevrnila v brezbržnost, v gnus.<sup>3</sup> V parafrazi Sylvie Plath: bil je bog, zdaj je hudič.

A naj bo dovolj melodrame, tragedije, čas bi bil za komedijo, v kateri ženske ne igrajo tragične vloge žrtve, kar je že samo po sebi oblika podreditve. Vedre dispozicije Linde Radlett nisem pripravljena pripisati zgolj njeni podredljivosti patriarhalnemu redu – čemu bi se prepustili zgolj tej najturobnejši teoriji ženske? Nancy Mitford svojo junakinjo ponudi kot komični lik, kar pomeni, da nekaj trdoživnega, večjega-od-življenja v njej ni zvedljivo na poraz. To ne prinaša srečnega konca, a lahko bi rekli, da tvori nekakšno »srečno ponovitev« oziroma tveganje ponovitve vedno istega neuspeha, slednje pa je nemara tudi najbolj etično dejanje ljubezni, ki terja tveganje (kar konec koncev velja za vse, ženske in moške). Linda v vsako ponovitev z vso zaverovanostjo vstopi, kot da je njena prva in njena zadnja. Brez tega se ljubiti sploh ne bi mogli. In bolj kot izgubljena v konkretnem moškem je izgubljena v pogonu svoje strasti, toda ta strast je potrebna, da tudi v času ženske svobode obstoji ljubezen, v kateri se pustimo izgubiti v imenu neke druge svobode, ki ni le naša osebna.

Razvpita miniserija ruskega režiserja in scenografa Eduarda Oganjesjana **Čiki** (2020) predstavlja štiri markantne junakinje, ki fanatično in brezkompromisno sledijo cilju, podobnemu pijani novoletni zaobljubi: »Obogateti, postati srečne in neodvisne.« Žana (Irina Gorbačova), Sveta (Irina Nosova), Marina (Aljona Mihajlova) in Ljuda (Varvara Šmykova) pač živijo v razmerah, ki ne dopuščajo manj materialističnih utopij. Ujete v mikrokozmos fikcijskega mesteca nekje na jugu Rusije (lahko bi bil Krasnodar, lahko pa tudi Kabardino-Balkarija, kjer je potekalo snemanje) štiri prijateljice, ki so se spoznale in zblížale kot prostitutke, stremijo h korenitim in trajnim spremembam. Na Žanino pobudo se ogrejejo za idejo, da bi se prekvalificirale in odprle svoj, zakonit in nenevaren posel. Idejo je Žana pripeljala iz Moskve, kamor se je bila nekoč podala v iskanju boljšega življenja. Da ga je tudi našla, njene prijateljice sklepajo po tem, da se je v rodni kraj vrnila v novem rdečem mini cooperju, s prepričljivimi novimi izkušnjami in revolucionarno vizijo: odpreti lokalni fitnes klub.

Žana je karizmatična, odločna, a tudi nekoliko vročeglava voditeljica, tako da njena ideja sproži plaz nepredvidenih posledic. Izstop iz mesenega posla namreč njene kolegice in



3 Simone de Beauvoir, *Drugi spol. Druga knjiga: Doživeta izkušnja* (Ljubljana: Krtina, 2013).

njo pahne v konflikt z lokalno mafijo, na katerega so punce slabo pripravljene. Osem delov prve in trenutno edine sezone Oganjesjanovega doslej najodmevnejšega projekta, pod katerega se je podpisal kot režiser in – poleg Nastje Kuznecove in Antona Kolomejca – scenarist, gledalke vodi skozi žanrsko in vsebinsko pestro in dinamično zgodbo z ambivalentnim koncem. Jasno, premestitev ameriške fantazije o sreči, ki jo lahko prinese hiter poslovni uspeh, v globino postsocialistične in posttranzicijske Rusije ne more biti popoln ali gladek.

Trop prostitutke oziroma »padle ženske« v ruskem popularnokulturnem imaginariju ni redek; posebej pomemben je za kinematografijo poznih osemdesetih in devetdesetih let dvajsetega stoletja z ikoničnimi deli, kot je **Interpunca** (Interdevočka, 1989, Pjotr Todorovski), prepород pa doživlja tudi v sodobnih produkcijah. Med slednjimi gre omeniti triler **Ljubi jih vse** (Ljubi ih vseh, 2019, Marija Agranivoč) in seriji **Navadna ženska** (Obyčnaja ženščina, 2018–, Boris Hlebnikov in Natalija Meščaninova) ter **Vzdrževanki** (Soderžanki, 2019). Vse naštete produkcije raziskujejo zakulisje navidezno navadnih življenj žensk z idiličnimi »fasadami« in ženske junakinje obravnavajo kot simbolno pomemben problem: kot simptom globoko patriarhalne družbene ureditve, ki ne deluje v skladu z ustavo, pač pa po zakonih korupcije, fizične moči in psiholoških manipulacij. Če je za produkcije osemdesetih in devetdesetih let vseeno značilna brezkompromisna estetika, tako imenovana *černuha*, slogovna formacija, ki tematizira sovjetsko in postsovjetsko družbo kot polno nasilja, grotesknosti, umazanije, nesmisla in črnega humorja, pa se sodobne produkcije upodabljanja »delovnih deklet« oziroma »nočnih metuljev«, kot Rusi radi imenujejo prostitutke, lotevajo skozi lečo navideznega glamurja, v katerem živijo protagonistke, ekonomsko-izražene »vrednosti« njihovega poklica in melodramatskih narativnih struktur ter estetskih rešitev.



V *Čikih* se kislo-smešna in brutalno nasilna dediščina *černuhe* organsko prepleta z melodramo, tako da jo preizpravlja, izziva njene strukture in subvertira sosledje dogodkov, ki bi jih lahko pričakovali v okviru tega žanra. Zapleti ne vodijo k srečnim koncem; želje junakinj se uresničujejo le delno, sporadično in vse prej kot v skladu z njihovimi načrti. Prostitucija se tako v barvitom, razgibanem in atraktivnem univerzumu te serije, ki pritegne tako s prepričljivo igro kot z akcijskim scenarijem, kaže kot globoko zakoreninjen družbeni in kulturni problem. Serija se, podobno kot nekatere sodobne zahodne produkcije, namenjene ozaveščanju o perečih socialnih vprašanjih, recimo Netflixova **Snažilka** (Maid, 2021–) ustvarjalke Molly Smith Metzler, zaključí s pozivom, naj se žrtve fizičnega in psihičnega nasilja obrnejo na pristojne socialne ustanove, kar je pri nekaterih ruskih kritikih naletelo na odklonilen odziv. Koketiranje z »zahodnimi« pristopi h kombiniranju žanrov, tematik in k ozaveščanju skozi fikcijo naj bi bilo po njihovem mnenju »pranje možganov« in »manipuliranje« z gledalci, pa tudi podcenjevanje njihovega intelekta. Konservativno rusko Javno društvo za zaščito družin je celo pozvalo k umiku serije, ker naj bi propagirala »feministične in pro-LGBT vsebine«. Oganjesjanov projekt je torej na nekaj ravneh posegel v rusko razpravo o formi in vsebinah sodobne ruske popularnokulturne produkcije.

Omeniti velja, da je večina kritičark in kritikov vendarle prepoznala *Čike* kot izjemno kakovosten projekt, ki je uspešno izkoristil vse prednosti, ponujene v okviru ruskega produkcijskega sistema prek pretočnih platform in zasebnih financerjev. *Čiki*, ki so jih predvajali na ruski pretočni platformi more.tv – kjer so v prvih treh tednih zabeležili rekord: 3,5 milijona ogledov –, so se namreč zaradi navedenih produkcijskih okoliščin lahko ognili vsebinskim in formalnim omejitvam, na primer prepovedi preklinjanja, ki velja za javno sofinancirane televizijske produkcije.





Tudi v drugih pogledih gre za serijo, ustvarjeno za pretočne platforme in za generacije, katerih kulturna potrošnja temelji na spletnih vsebinah. To je razvidno iz igralske zasedbe, ki gradi na spletni prepoznavnosti igralskih in vloverskih uspehov Irine Gorbačove in Antona Lapenka, pa tudi iz *soundtracka*. Zvočna podlaga serije je kolaž razmeroma specifičnih izvajalcev in žanrov, od ruskega reperja in avtorja uvodne pesmi »Čiki« Ivana Dorna do domačih in mednarodnih sodobnih *indie* izvajalcev in nostalgичno obarvanih zvočkov, ki spominjajo na devetdeseta leta – v Rusiji pregovorno znana kot »drzna«, zaznamovana s prepletom manka smisla in obilice (ne vedno legalnih) možnosti. Čiki tako potekajo v neki posebni brezčasnosti, ki jo je Oganjesjan, sicer uspešen scenograf, ustvaril s posebnim občutkom za zvoke, elemente in barvno shemo. Elementi enaindvajsetega stoletja, kot so Žanin mini cooper in vseprisotni pametni telefoni, se vseskozi prepletajo z atmosfero konca dvajsetega stoletja in avro sončnega zahoda, v katerem se lokalni najstniki, opremljeni z avtomobilskimi gumami namesto plavalnih obročev, kopajo v bližnjem jezeru.

Mestoma, v posebej izbranih trenutkih, se naracija preveša v atraktivne videospote. Ti včasih potencirajo vizualno impresivnost določenih prizorov – recimo identitetna iskanja Žaninega sina, osnovnošolca Romana, ki rad gleda punce, enako rad pa se preoblači v mamine obleke in visoke petke –, včasih pa delujejo kot katalizatorji dogajanja. Ravno prek spoja glasbe in slike denimo začutimo Svetino spremembo v odnosu do nekoliko nerodnega in plahega brata Jure (Lapenko), ki ji priskoči na pomoč, ko doživi spontani splav. Tovrstnih prizorov spravljivega miru sicer v seriji ni veliko; ritemsko gledano so epizode vse bolj kaotične in temučne. Iskanje ameriške sreče in hitre rešitve več perečih problemov, kot so denar, sreča in ljubezen, junakinje potiska vse bolj proti središču vrtinca nasilja, ki ga je sprožil njihov



upor proti zvodniku in drugim podobnim branikom sistema samooklicane lokalne samouprave.

Večina šokantnih, žalostnih in nasilnih prizorov, med njimi dvoje pogrebov in posilstev, en spontani splav in več pretepov, se zgodi v zadnjih dveh epizodah, ki tudi razblinita mit o Žanini jekleni neuničljivosti in o realističnosti njene utopistične ideje. Obenem se v kontrapunktu njenim nezgodam izoblikuje vizija drugačne vrste utopije: njene prijateljice najdevajo ljubezen in občutek lastne vrednosti ter prepoznajo moč, ki jo imajo kot kolektiv. Reflektirajo nekatere dogodke iz svoje preteklosti, na primer vpetost nasilja v vsakdan, in se tako počasi učijo preizpraševati, pri čemer do neke mere celo spreminjajo svoje obnašanje. Izpostavljenega vidika ne gre fetišizirati: punce ostajajo del grobega, impulzivnega sveta, ki nima dosti posluha za kompleksnosti človeške duše in njenih hrepenenj. Vseeno pa ima serija s tega mikrotransformativnega vidika močno dekonstrukcijsko sporočilo: o počasnosti hitenja, preudarnosti gradnje in pragmatičnih posebnostih ženskega junaštva.