

Darko Štrajn

Duhovi preteklosti v Putinovi dobi

»Da, človek je umrljiv, ampak to še ne bi bilo tako hudo. Slabo je to, da je včasih umrljiv kar iznenada, to je tisto zoprno! In še tega ne more vedeti, kaj bo počenjal nocojšnji večer.«¹

Glede na dostopne podatke je zadnja adaptacija enega ključnih romanov 20. stoletja, **Mojster in Margareta**, peta po vrsti. Prva, to omenjam kot zanimivost, je bila posneta leta 1972 – šest let po dejanskem izidu med letoma 1928 in 1940 napisanega romana. To je bila jugoslovansko-italijanska koprodukcija, ki jo je režiral Aleksandar Petrović. Nova ruska filmska adaptacija romana **Mojster in Margareta** (Master i Margareta, 2023, Michael Lockshin) je pravi *blockbuster*. Posneli so jo leta 2021, a je nato sledila vrsta zapletov. Leta 2022 se je Lockshin, sicer ameriški državljani, ki pa je s starši živel v Rusiji in tam tudi dokončal študij psihologije, zaradi nasprotovanja ruski agresiji na Ukrajino vrnil v Los Angeles. V LA-ju so nato končali tudi postprodukcijo filma. Če odštejemo delež, ki ga je prispeval covid-19, so premiero vsaj za eno leto zamaknili tudi problemi z distribucijo. Zaradi agresije na Ukrajino se je predvideni distributer Universal Pictures International umaknil z ruskega trga. Na novo ustanovljena družba Atmosfera kino z ustanoviteljem Rubenom Dišišianom in nekdanjima Universalovima uslužbencema Vadimom Ivanovom in Nikolajem Borunkovom je nato 25. januarja 2024 izvedla premiero v Moskvi in po pozneje film prikazala širom Ruske federacije.

ADAPTACIJA SLOVITEGA ROMANA

Lockshinov film je svojska kristalizacija na presečiščih mrež presenetljivih nizov dogajanj, med katerimi je najbolj osupljivo, da gre za najbolj gledan film v novejši ruski zgodovini. Režiser je to dejstvo komentiral v pogovoru z Andrewom Rothom za *The Guardian*: »Resnično nisem imel pojma, kako bodo ljudje ta film dojemali, dokler ga niso začeli prikazovati. Samo upal sem lahko. In reakcija je bila, rekel bi, nekaj najboljšega, kar sem lahko pričakoval od ljudi, ki jih spoštujem.«² Nadaljnje presenetljivo dejstvo je, da je bil film, kot je poročal *Variety*³, eden najdražjih ruskih filmov (stal naj bi sedemnajst

¹ Bulgakov, Mihail A. *Mojster in Margareta*. Prevedel Gradišnik, J. Ljubljana: Delo, 2004, str. 15.

² Roth, Andrew. »It was a very hard journey«: *Master and Margarita* director on its unlikely Russian success. *The Guardian* (23. 3. 2024). Dostopno na: www.theguardian.com/world/2024/feb/23/master-and-margarita-director-on-its-unlikely-russian-success; pridobljeno 20. 6. 2024.

³ Vourilas, Christopher. »Why Russia's Propaganda Machine Is on the Attack Against a Blockbuster Adaptation of 'The Master and Margarita'«. *Variety* (2. 2. 2004). Dostopno na: <https://variety.com/2024/film/global/russia-propaganda-putin-master-and-margarita-1235893906/>; pridobljeno 20. 6. 2024.



milijonov ameriških dolarjev), še bolj presenetljivo pa je, da je znaten del finančne podpore dobil od vladnega filmskega sklada. Kako je prišlo do tega, lahko le ugibamo, kajti kmalu po premieri je sledil val javnih napadov »Kremlju bližnjih kritikov, vojnih propagandistov in armade internetnih trolov«.4

O teh okoliščinah pišem zato, ker v medijski senci glede vsega, kar zadeva dogajanja v Rusiji v času vojne v Ukrajini in poglobljanja putinovske diktature ali, če hočete, ruske verzije fašizma, ne o filmu in ne o dogajanjih, ki ga obkrožajo, v naši javnosti ni veliko znanega. Že navedeni splet zapletov še pred premiero in po njej pa je prispeval tudi k temu, da film (še) ni distribuiran zunaj Ruske federacije. Koliko k šibkemu poročanju o filmu za širšo javnost prispeva sedanje ignoriranje Rusije v vseh pogledih, je vprašanje, ki si ga lahko zastavimo vselej, ko naletimo na tisti odnos do Rusije, ki zaradi njene sedanje politične in vojaške dejavnosti ignorira obstoj kar vse ruske umetnosti, čeprav je ta dolgoročno pomemben vir upanja, da se bo dežela kdaj izvila iz spon diktature. O tem lahko priča tudi film, o katerem pišem.

Gre namreč za izvrsten primer adaptacije kanoniziranega literarnega dela v novem kontekstu, za adaptacijo romana, ki je v Rusiji še vedno med najbolj brani, popularen pa je tudi drugod po svetu, saj je bil preveden v več kot dvajset jezikov. Za uspeh subverzivnosti filma za sedanje rusko oblast pa ni zaslužna kakršnakoli prisiljena reinterpretacija, ampak ravno na prvi pogled dokaj zvesta ekranizacija zgodbe. Na več ravneh film tudi nakaže, da se nanaša na aktualni kontekst Rusije, ki so jo Putin, njegovi ideologi, oligarhi in birokracija iz družbenega kaosa devetdesetih let pognali nazaj v trdi red policijske in militaristične države, ne da bi se pravzaprav odrekli neoliberalnim ekonomskim konceptom. Film interferira s sodobnim kontekstom predvsem na ravneh, ki zadevajo vzdušje represije, koruptivnosti, splošne apolitične resignacije in s tem tudi raven vsakdanjega življenja putinovske Rusije v primežu nacionalizma in konservativizma.

CENZURA V DVEH DOBAH

Lockshinov film, roman in biografija Bulgakova se prepletejo v neenakomernih potekih svojih časovnih linij. Roman virtuozno povzema dogajanja med ruskimi pesniki in pisatelji v poznejših dvajsetih in tridesetih letih 20. stoletja, alegorizira tedanji depresivni družbeni kontekst in zavija svojo pripoved v mistično megle, ki se dviga iz ideoloških shem – terminoloških podlag za klišejske obsodbe Ivana Nikolajeviča (mojstra). Film narativnim linijam romana ne sledi linearno, a za mnoge navdušene bralce romana upodobi vse ključne točke, vključno s Pilatovim

dialogom s Kristusom (Ješuo Han-Nasrijem) in prizorom, ko pesnika Berliozza obglavi tramvaj. Ne sicer v vseh podrobnostih, pa vendar za občudovalce romana bržkone zadovoljivo, film upodobi tudi satanističnega Wolanda in njegove sodelavce ter njihova poniglava početja. Ne umanjka niti prizor, v katerem Margareta, ki bi storila vse, da se ji iz psihiatričnega zapora povrne Ivan, sklene pakt z Wolandom. Seveda ni treba razlagati, da je pisatelj tu variiral paradigmatično pogodbo s hudičem v Goethejevem Faustu, a je paktiranje naložil Margareti namesto nesrečnemu učenjaku oziroma umetniku.

Družbena kritika je v filmu odkrita v svoji prikritosti, a jo lahko prepozna tudi »običajen« gledalec. Zaradi literarno zgodovinsko pripoznanega visokega statusa romana na instancah putinovske cenzure najbrž niso pomislili, da gre pri filmu za kaj več kot za nevtrarno estetsko evokacijo preteklosti, in je šele izjemna gledanost v kinematografih vzbudila njihovo pozornost. V tem smislu je treba iskati tudi odgovor na vprašanje, kako je bilo sploh mogoče, da je ta film cenzuri spolzel med prsti. O tem se je vprašal – kajpak z drugim poudarkom – tudi popularni komentator ruske televizijske oddaje *Nedeljski večer* Vladimir Solovjov, ki je »posumil«, da je bil film celo del specialne protiruske operacije. Tako kot sam avtor so bili tudi državni cenzorji, kremeljski podrepaniki in podobni akterji presenečeni zaradi velikanskega uspeha filma, ki je samo v prvem tednu s prikazovanjem v kinematografih širom federacije zaslužil skoraj sedem milijonov dolarjev.

Filmska adaptacija je uspela ohraniti ključne učinke romana, njegovega sloga in obeh paralelnih zgodb: zgodbe pisatelja in zgodbe o Pilatovi obsodbi preroka Ješue (Kristusa). Gre za posebno fascinacijo s pripovednim slogom in z zgodbama v romanu, ki jo je rusko bralstvo okušalo skozi več generacij. Očitno se je ta fascinacija obnovila za gledalce filma, ki so doživeli vizualno ponovitev pripovedi. To pripoved strukturirajo samonanašanja, paradoksi in mistični razpleti, ki jih deloma pojasnjuje biografija Mihaila Bulgakova. Povsem razjasni jih seveda ne, ker potem učinka mističnosti ne bi bilo več. Kot figura ruske umetnosti in nastajajoče, a potem kmalu zatrte socialistične kulture porevolucijskega časa je Bulgakov poseben fenomen. Drugače kot vrsta prevladujočih imen predstavnikov ruske avantgarde v dvajsetih letih, ki jih je navdihnili oktobrska revolucija, je Bulgakov opravil poseben razvoj od zdravnika v vojski po prvi svetovni vojni med zahodno intervencijo v povezavi z belo gardo do pisca gledaliških del in romanov. Njegove drame

4 Ibid.

in druga pisanja so se ukvarjala z usodami ljudi v Ukrajini in Rusiji v turbulentnih časih brez dodane tendence bodisi v obliki radikalne narativne forme bodisi glorifikacije revolucije in patriotizma. Vsekakor pa so bila že vnaprej inherentna kritika prihajajočega socialističnega realizma.

Ko so se vse bolj krepile cenzura in ideološke diskvalifikacije, ne nazadnje tudi med samimi umetniki v njihovih združenjih, je Bulgakova pred najhujšimi posledicami paradokсно ščitila naklonjenost samega Stalina, ki je med drugim poskrbel, da je dobil mesto direktorja moskovskega umetniškega gledališča. Stalina va naklonjenost je temeljila na njegovem navdušenju nad dramo *Dnevi Turbinovih*, ki si jo je bojda ogledal kar petnajstkrat. To pa ne pomeni, da je bil ljubitelj vseh ostalih del Bulgakova. Stalin zagotovo ni bil tako neumen, da ne bi znal razbrati kritike oblasti in ironije na račun porevolucijske stvarnosti. Zato se je v dvajsetih letih tudi zavzel za državno prepoved večine avtorjevih dram. Podobno kot Borisa Pasternaka pa Stalin Bulgakova ni opredelil kot sovražnika sovjetske oblasti in partije; Bulgakov je leta 1940 dočkal svojo naravno (pre)zgodnjo smrt zaradi dednega ledvičnega obolenja. Razloge, da ga ni doletel izgon v Sibirijo ali nepojasnjena »naključna« smrt, recimo samomor, je morda treba videti v tem, da ga oblast ni štela za disidenta kot na primer Jesenina, Majakovskega, Babela, Mandelštama in druge avantgardne umetniške interprete pomena oktobrske revolucije. Ali pa je Bulgakova rešila tudi razmeroma klasična narativna forma njegovih del? To ostaja odprto vprašanje.

Film tako še zdaleč ni samo vizualizacija romana, čeprav bi bil že to lahko velik podvig. Namesto tega izvede transpozicijo satiričnega jedra romana, ki izrazi to, česar ne moreta artikulirati sociologija ali politologija – namreč navzočnost idiotizma, zadušljivega družbenega stanja, represije, ki ni samo zunanja, izvedena prek državnih aparatov, ampak je posredovana skozi obnašanje ljudi znotraj in zunaj institucij, udejanjena v mikro situacijah itn.

TRANSPOZICIJA SATIRIČNEGA JEDRA ROMANA

Lockshin v otvoritveni sekvenci filma doda svojo variacijo konca romana, ki jo povzame po 21. poglavju (torej iz sredine romana) ter prikaže nevidno Margareto in njeno razsajanje po apartmaju Latunskega. V tej nočni sekvenci filma Margareto skozi vrsto kadrov »igra« kamera, ki leti skozi hodnike in stanovanja. Njena silhueta se za trenutek prikaže v tanki zavesi, ki jo odrine njeno astralno telo, ko poleti skozi okno. Metle, na kateri leti v romanu, v filmu ni. Končno se čarovnica Margareta umiri ob prestrašenem dečku v nižjem nadstropju, njen obraz se zastrto pokaže v ogledalu, ko skuša uspavati dečka s svojo zgodbo. Film se nato vrne za eno leto nazaj. Preko gradbišča intenzivnega obnavljanja mesta se odpre v dogajanje na zborovanju v palači Masolita, kjer Ivana (mojstra) in njegovo dramsko delo Pilat izpostavijo ostri kritiki. Postane jasno, da že napovedana predstava odpade. To je prizor, ki ga razpoznamo kot točko prešitja, kot mesto avtobiografsko označenega ideološkega cenzorskega nasilja.

Ob upoštevanju viharja obsodb in »kritik« filma po premieri in uspehu v kinematografih se ta samonanašalni akt ponovi tudi v primeru filma. Prav prikaz absurdnosti cenzure in ideološkega anatemiziranja se znajde pod udarom take cenzure, kakršno razgalja. Kot je znano, so v Putinovi Rusiji vsi mediji podrejeni ostri cenzuri, izražanje kakršnihkoli kritik je kaznivo ipd. V teh medijih pa so tudi umetniška dela predmet obsojanj in ostrih »kritik«. Kot se zdi, so trenutno glavne tarče prepovedi in »javnih obsojanj« glasbeniki, igralci in drugi tovrstni umetniki – malo manj pa sofisticirani pesniki in pisatelji. Za razliko od stalinskih časov zdaj obsojanja potekajo tako v avdiovizualnih medijih kot na družbenih omrežjih, zlasti na Telegramu. Uradne obsodbe in medijske diskvalifikacije se na teh ravneh mešajo s psovanji in žalitvami, ki jih prispevajo za vojno navdušeni državljani.

Film tako še zdaleč ni samo vizualizacija romana, čeprav bi bil že to lahko velik podvig. Namesto tega izvede transpozicijo satiričnega jedra romana, ki izrazi to, česar ne moreta artikulirati sociologija ali politologija – namreč navzočnost idiotizma, zadušljivega družbenega stanja, represije, ki ni samo zunanja, izvedena prek državnih aparatov, ampak je posredovana skozi obnašanje ljudi znotraj in zunaj institucij, udejanjena v mikro situacijah itn.

Film se v vrsti sekvenc sicer dogaja v pravi Moskvi, a transpozicija v Putinovo Rusijo je izpeljana z rabo upodobitvenih sredstev znanstvene fantastike. V območja Moskve (nekatera so bila posneta tudi v Peterburgu in v Dubrovniku) film postavi novo arhitekturo. Pa ne arhitekturo moderne Moskve, ki se je dvignila pod tamkajšnje večinoma oblačno nebo po žalostnem

uspehu perestrojke. V panorame te fantazmagorične Moskve so ustvarjalci postavili zgradbe, kakršne bi si predstavljali kot kompatibilne s totalitarno državo. Arhitektura in diktatura! V tem sta združeni filmska interpretacija romana, ki si ne daje veliko opraviti z opisovanjem mesta, in omenjena transpozicija, ki ekspandira sam prostor dogajanja v nadčasovni perspektivi. Ne gre za ponovitev v vse pore družbe zažrtega stalinskega totalitarizma in v njem integrirane zapovedi splošnega strahu, sumničenj in norosti, ampak za njegovo variacijo, za nadaljevanje družbene kulture, ki je stalinizem porodila in dolgoročno soustvarila razmere za Putinovo Rusijo.

In tu je zdaj treba omeniti tehnologijo. Pogled na odjavno špico filma odkrije seznam več desetih imen v sektorju vizualnih učinkov. Jasno je, da je bila v postprodukciji poleg običajne digitalne tehnologije uporabljena najsodobnejša programska oprema in prav gotovo tudi umetna inteligenca, ki je lahko »ideje« za pomemben del zunanje arhitekture in dekorja v interjerjih nabrala iz upodobljenih nočnih mor v stilističnih ekstravagancah od simbolizma preko ekspresionizma do art decoja v kombinacijah z de-

janskimi zgradbami moskovske Tverske ulice in Arbata z dodatkom atmosfere na Bronaji ulici. Še bolj pa je ključna upodobitev psihiatrične bolnišnice s krožnimi kolonadami v več nadstropjih. Iz enega od njih si skupaj s »pacientom« Ivanom in njegovimi sotrpini ogledujemo fantazijsko panoramo Moskve v modrikastem somraku. Drugi prizori prikazujejo Ivana, zatopljenega v pisanje romana, ki ga je nato treba pretihotapiti iz bolnišnice.

Seveda gre nedvomno za evokacijo sovjetske zlorabe psihiatrije proti političnim delinkventom in za namig, da se skušnjava po obnovi te zlorabe že dogaja v putinovskem izseku iz bodoče zgodovine. Toda znotraj nje nastajajo artefakti, spomini in slednjič rokopisi, ki napovedujejo neizbežni konec diktature – kdo ve kdaj. Wolandu pripisani stavek, »Rokopisi ne gorijo«, s svojo flagrantno anti-resničnostjo opozarja, da resničnost diktatorskih realnosti ne more trajati kljub uničevanju krhkih eksistenc vseh. V digitalni dobi se »negorljivost« rokopisov uresničuje v dematerializirani obliki, kar v filmu ponazori silna metafora listanja goreče rokopisne knjige. Lockshinov film je nova evidenca te negorljivosti.

