

Polona Petek, Petra Roter

La fille mal gardée: film med umetniško svobodo in selektivnim spominom

Ključne besede: spomin/spominjanje, narodotvornost, film, umetniška svoboda

DOI: 10.4312/ars.13.1.191-204

Uvod

Raziskovanje spomina in procesa spominjanja se je dodobra razmahnilo na področje preučevanja oblikovanja in krepitev narodov in nacij, zlasti v kontekstu nastajanja novih držav in v procesu pokonfliktne obnove, kar zajema tudi vprašanja zgodovinopisja ter razumevanja odnosov med državo in nacijo (narodi in narodnimi manjšinami). V tem kontekstu je spominjanje praviloma opredeljeno na novo – v smislu doseganja ciljev novooblikovane države ali glede na interes in pričakovanja večinske skupnosti in njenega samoopredeljevanja z namenom ohranjanja dominantnega položaja. Proces tako temelji na asimetričnem razmerju moči med različnimi skupnostmi, kar vodi v asimetrično selekcijo preteklih dogodkov in njihovih interpretacij: običajno promovira izbrane kolektivne percepcije dominantne skupnosti, medtem ko spomin manjšin ostaja bodisi na obrobju bodisi je razumljen kot nasproten, včasih celo sovražen »drugi«.

Ta proces poteka na različnih področjih javnega življenja. Med manj raziskana sodi področje kulturnega ustvarjanja, čeprav je še posebej relevantno, saj ga opredeljuje svoboda umetniškega ustvarjanja, ki bi morala biti dovolj močan obrambni zid za ustvarjalce pred (političnimi) pričakovanji ali celo narekom »primernih« vsebin v luči krepitev dominantnega diskurza o preteklosti. A ni vedno tako, kot kaže ruski film *Matilda*, ki ga dominantna politična elita označuje za protiruski, češ da izkrivlja rusko zgodovino in ogroža »sprejemljivo« zgodovinopisje. Ta film tako odpira vprašanje konflikta med svobodo umetniškega ustvarjanja ter pomenom spomina in spominjanja pri oblikovanju in krepitevi nacije, naroda in nacionalne države. Tudi filmska produkcija namreč ni imuna na nacionalizem in nacionalni diskurz.

Filmska teorija in praksa že vse od uvedbe zvoka konec 20. let 20. stoletja, ko je postala aktualna problematika jezika, operirata s pojmom nacionalne kinematografije, preciznejša znanstvena opredelitev tega pojma in raziskovanje vloge filma v procesih



oblikovanja ter krepitve narodov in držav pa sta razmeroma novejšega datuma (Higson, 1989). Ob koncu 20. stoletja sta se močno razširila kritika nacionalnega okvira (Higson, 2000) in premik h konceptom, kot je »transnacionalni film«, pod vplivom na novo vpeljanih idej pa naj bi filmska veda začela spreminjati predmet svojega preučevanja: otresla naj bi se osredotočenosti na estetsko ali ideološko interpretacijo filmov in se preusmerila k preučevanju produkcijskih kontekstov, institucionalnih imperativov, transnacionalnih recepcijskih praks in podobnega (Bergfelder, 2005). Ta premik naj bi osvetlil pluralnost recepcije in tako ustvaril več prostora za revizionistične intervencije, različna privzavanja in sprejemanje umetniške svobode.

Desetletje ali dve po teh odločno zastavljenih pozivih je čas za vprašanje, ali je filmska veda v tem pogledu dozorela. Ali raziskovalci nacionalnosti in nacionalizma film jemljejo resno? Ali raziskovalci filma jemljejo resno vlogo filma pri oblikovanju nacionalnih identitet? Na ta vprašanja je težko odgovoriti pritrdilno. Družboslovne znanosti se področja kulturnega ustvarjanja pogosto izogibajo, filmska veda pa vztraja pri svojem zamišljenem spektatorju (čeprav v terminološkem pogledu zmotno daje prednost gledalcu) in še vedno je znanstvenik tisti, ki ima privilegiran dostop do razumevanja recepcije oziroma interpretacije (cf. Brouwer, 2016). Občasno pa v kinodvorane pride film, ki vnovič opozori na nujnost metodološke reforme v filmski vedi in na produktivnost interdisciplinarnega raziskovanja filma. Če družboslovju umanjka interes za kulturno-umetniško produkcijo, humanizmu primanjkuje sofisticiranih konceptualnih orodij za analizo (družbene vloge) filma.

Prispevek je razdeljen na več delov. Uvodu sledi razdelek o vlogi spomina pri oblikovanju narodov, nacij in nacionalnih držav, temu pa razdelek, ki to problematiko umesti v ruski kontekst. Nato obravnava polemike in incidente, ki so *Matildo* spremljali vse do premiere, temu pa sledita še analiza recepcije in interpretacija filma.

Vloga spomina ter spominjanje pri oblikovanju narodov, nacij in nacionalnih držav

Za proces oblikovanja narodov in nacij (ki ga pogosto spremlja proces oblikovanja držav) je značilna krepitev položaja in (simbolnega) pomena točno določene narodne skupnosti. To se praviloma zgodi z opredeljevanjem njenih temeljnih skupnostnih lastnosti, kot so jezik, kultura, običaji, veroizpoved in/ali skupna zgodovina, oziroma s podporo razvoju in krepitvi teh lastnosti s pomočjo posameznih politik. Proces oblikovanja (etničnih) narodov in (državljanskih) nacij je tesno povezan z narodno/nacionalno zgodovino, s (kolektivnim) spominom in z ohranjanjem spomina, ki stremi h krepitvi sprejemljivih spominov in zgodovine, kar sooblikuje narod/nacijo in njegovo/njeno preteklost (Roter, 2014).

Oblikovanje kolektivnega spomina, ki je v središču oblikovanja narodov/nacij (poleg skrbi za druge elemente kolektivne identitete, kot so kultura, jezik in/ali veroizpoved), je zelo spolitiziran proces, ki je pogosto konflikten (Dietler, 1998). Kot pojasnjuje Dietler (ibid., 84), je »produkcija kolektivnega spomina ključen element pri konstrukciji identitete in reprodukciji množičnih 'zamišljenih skupnosti', ki sooblikujejo sodobne nacionalne države«. Pri tem je pomembno, da kolektivni spomini niso zgolj zamrznjene podobe iz preteklosti, ampak so preoblikovane na podlagi sedanosti. Pretekle podobe so interpretacija, ki je skladna s sedanjimi »prevladujočimi pojmovanji v neki družbi« (Halbwachs, 1992, 40). Ko oziroma če ta družba doživi temeljne družbene spremembe, ki vključujejo tudi poskuse odmika od sprejete/sprejemljive preteklosti ali zgolj percepcijo o (potrebi po) prekinitvi s preteklostjo, je proces oblikovanja kolektivnega spomina in njegove družbene utrditve posebej intenziven (Nora, 1989). Takšen vseobsegajoč proces zahteva uporabo vseh razpoložljivih sredstev: od političnega diskurza, poučevanja zgodovine, postavljanja »ustreznih« spomenikov, preoblikovanja državnih proslav in predružačenja vsebine medijev (Veyrat-Masson, 1991) do »prilagajanja« umetnosti. Vsi družbeni podsistemi tako delujejo v vlogi sooblikovalcev nacije kot skupnosti, ki teži k enotnosti in homogenosti, četudi ni niti enotna niti (etnično) homogena (Roter, 2014).

Politika spominjanja, ki praviloma spremlja politiko krepitev identitete (dominantne) skupnosti, je opredeljena kot »področje delovanja, na katerem različni posredovalci spomina [...] uporabljajo javne diskurze in prakse [...] za konstrukcijo kolektivnih naracij o preteklosti, da bi tako legitimirali politično delovanje, zacementirali skupinsko kohezijo in razvoj kolektivne identitete« (Moll, 2013, 911). Tako spomin kot identiteta sta »politična in družbena konstrukta«, pri čemer obstaja možnost tekmovanja pri oblikovanju kolektivnega spomina in njegove vsebine med različnimi skupnostmi, ki soobstajajo na določenem območju (Moll, 2013, 911). Ta običajno tekmovalen proces je močno podvržen razmerjem moči; vendar spominjanje (kakor tudi pozabljanje) v resnici »ni podaljšek moči, ampak je prej njen konstitutivni predpogoj« (Fierke, 2014, 791). To omejuje neodvisen razvoj področij, tudi umetnosti.

Odnos med kulturo in politiko ter med predmodernimi etničnimi vezmi in modernimi narodi/nacijami je mogoče analizirati s poznavanjem treh procesov (Smith, 1996): očiščevanja kulture, univerzalizacije etnične izbranosti (poklicanosti) s pomočjo nacionalistične ideologije in teritorializacije skupnega spomina. V Ruski federaciji je mogoče zaslediti vse tri omenjene procese, ki so se od nelegalne priključitve Krima marca 2014 še okrepli.

Oblikovanje naroda/nacije v Ruski federaciji

Ruska federacija se osredotoča na sodobno idejo »ruske nacije«, zlasti odkar je predsednik Putin oktobra 2016 zakonodajno oblast pozval, naj oblikuje federalno zakonodajo o ruski naciji in upravljanju medetničnih odnosov. Putin ne pušča dvoma glede potreb in ciljev: »Na kar moramo misliti in na čemer moramo začeti delati v praksi, je zakon o ruski naciji«, in sicer z »namenom projekcije slike enotnosti med narodi v Rusiji« (Balmforth, 2016). Kljub rabi termina državljanski (ruska nacija, *rossiskii*) in ne etnični narod (*russkie*) proces in politike oblikovanja oziroma krepitve ruske skupnosti pod predsednikom Putinom ne puščajo dvomov, da gre za krepitev ruske skupnosti v etničnem smislu, tj. ruskega naroda. Zlasti od priključitve Krima in vojne v Ukrajini naprej Putinova retorika čedalje bolj izhaja iz razumevanja Rusov v etničnem (in ne državljanskem) smislu. To krepi pomen ruske kulture, jezika in pravoslavne cerkve (veroizpovedi).

V etnično tako heterogeni državi, kot je 143-milijonska Ruska federacija s približno petino Nerusov – prevladujejo Tataři, Ukrajinci, Baškiri, Čuvaši, Čečenci, Armenci in Avari (*Russian Census*, 2010) –, je kakršen koli poskus rusifikacije (kot posebno intenzivne oblike krepitve nacije v smislu njenega etničnega in ne državljanskega pojmovanja) zelo problematičen. Putinov poziv k sprejetju zakona o ruskem narodu je bil tako razumljen tudi kot simbolna poteza, »da država podpira razumevanje ruske nacije kot široke politične skupnosti, toda njeno bistvo sta ruski jezik in krščansko pravoslavlje« (Beryozkin, 2016).

Putin se pravzaprav vse od prvega predsedniškega mandata ukvarja s konceptoma narodne/nacionalne identitete in nacionalne enotnosti. Že decembra 1999 (preden je postal predsednik Ruske federacije) je govoril »o 'novi ruski ideji', temelječi na patriotizmu, veri v veličino Rusije, državnosti in družbeni solidarnosti«, pri čemer je »državnost tesno povezal z mitologizacijo ruske zgodovine« (*The Conversation*, 2014). K temu je treba dodati Putinovo izvajanje posameznih politik, kot je jezikovna politika (s poudarkom na ruščini in omejevanju drugih jezikov), ter vlogo pravoslavne cerkve kot temeljnega stebra ruske državnosti.

Ker na te procese vplivajo tudi širše spremembe v smislu vladavine prava in demokracije, ni nepomembno, da je Ruska federacija močno nazadovala na indeksu svoboščin (*Freedom House*, 2018). V takšnih okoliščinah družbeni podsistemi niso neodvisni, morebiten odmik od »sprejemljivega« diskurza o ruski zgodovini, četudi v imenu umetniške svobode, pa bo najverjetneje razumljen kot napad na ruski narod. Film *Matilda* je doživel tako burne odzive, da odpira niz vprašanj za preučevanje zgodovine kot družbenega konstrukta in za filmske študije.

Kontroverznost pred premiero

Matilda je kostumska drama o ljubezenskem razmerju med bodočim carjem Nikolajem II. in rusko primabalerino poljskega rodu Matildo Kšesinsko pred Nikolajevim kronanjem. Režiser Aleksej Učitelj je uveljavljen ruski filmski ustvarjalec in znan Putinov podpornik (Walker, 25. oktober 2017), ki je posnel osem celovečercer, deveti pa še nastaja. *Matilda* je Učiteljev najspornejši film doslej. Že med produkcijo so ruski pravoslavni kristjani zatrjevali, da je bogokleten, ker »svetega carja« upodablja v pohujšljivih ljubezenskih prizorih (Kramer, 2017). Februarja 2017 je radikalno pravoslavno gibanje »Krščanska država, sveta Rusija« grozilo, da bodo »kinodvorane gorele«, če bodo *Matildo* predvajali (BBC, 2017). In res so aktivisti uničili del kina v Jekaterinburgu (ko so skušali zanetiti požar), kjer so predvajali napovednik. Film je bil nato premierno prikazan v Vladivostoku 5. septembra 2017, a z zamudo zaradi lažne grožnje z bombo (Bennetts, 2017).

Kampanja proti filmu se je nadaljevala vse do moskovske premiere 24. oktobra 2017. Prvo napovedano projekcijo v Moskvi (ki naj bi se zgodila septembra) so odpovedali, ker so pravoslavni skrajneži zažgali avtomobila, parkirana pred odvetniško pisarno, ki zastopa režiserja in njegovo produkcijsko hišo. Učiteljev studio v Sankt Peterburgu je bil že avgusta prav tako tarča poskusa požiga (Bennetts, 2017). Na moskovski premieri so pridržali sedem pravoslavnih aktivistov (Kramer, 2017). Michalina Olszańska, poljska igralka, ki je upodobila Matildo, in Lars Eidinger, nemški igralec v vlogi Nikolaja II., sta zavrnila povabilo na moskovsko premiero in se pri tem sklicevala na varnostne razloge (Walker, 25. oktober 2017). Dan pred moskovsko premiero je Olga Kulikovskaja-Romanova, 91-letna vdova Nikolajevoga nečaka, predsednika Putina pozvala, naj prepreči predvajanje *Matilde* v Rusiji, češ da je ta »nizkoten in nemoralen« film očitno »poskus odkrito protiruskih sil, da povzročijo nemir v deželi s spodkopavanjem njenih duhovnih temeljev«, ter »sramotenje spomina na carsko rodbino in 'čast celotne Rusije'« (Walker, 25. oktober 2017).

A navsezadnje film ni bil ne prepovedan ne cenzuriran. Predvajali so ga na 2.200 platnih po vsej državi, kar je za ruske razmere precejšnje število, ki *Matildo* postavlja ob bok visokoproračunskim ruskim in tujim filmom. Prvo mednarodno projekcijo je Matilda doživela na Hamburškem filmskem festivalu oktobra 2017, sledili pa so ji drugi festivali in nato še predvajanje v Združenih državah Amerike (s premiero v New Yorku) decembra 2017 in v Veliki Britaniji aprila 2018.

Skratka, najhujša polemika se je razplamtela že dolgo pred premiero, a ta polemika ni potekala v filmskih krogih, torej med filmskimi kritiki, temveč predvsem v cerkvenih in političnih krogih (cf. Lykov, 2018). Razprave se niso osredotočale na film (iz očitnega razloga: dotlej ga ni nihče videl), temveč ravno na njegov potencial

za revizionistično oziroma, kot so nenehno poudarjali, »bogokletno« intervencijo v dominantno različico zgodovine in njenih osrednjih figur, posledično pa tudi v dominantno pripoved o ruskem narodu.

»Sovražno kampanjo« proti filmu je sprožila in vodila Natalija Poklonska, vplivna mlada poslanka s Krima, članica Putinove vladajoče Združene Rusije in znana oboževalka družine Romanov. Izjavila je, da film »žali čustva vernikov«, kar v Rusiji od leta 2013 velja za kaznivo dejanje, zato je zahtevala prepoved filma (Bennetts, 2017; Rainsford, 2017). Na začetku leta 2017 je na generalno tožilstvo vložila pritožbo in izjavila: »To ni cenzura, tu gre za kršenje pravic. [...] Umetniška svoboda ni brezmejna, ne more omejevati pravic drugih« (Rainsford, 2017). Ob tem je priznala, da filma do vložitve pritožbe ni videla, a si ga tudi ni nameravala ogledati (DW, 23. oktober 2017). Generalno tožilstvo je presodilo, da film ne vsebuje nič protizakonitega, in zavrnilo njeno pritožbo, duma (po zasebni projekciji) in rusko ministrstvo za kulturo pa sta avgusta 2017 dovolila premiero in javna predvajanja po vsej državi (s klasifikacijo 16+) (Walker, 10. avgust 2017; DW, 11. avgust 2017).

Analiza recepcije in interpretacija filma

Matilda je izjemen oziroma skrajn primer, ki ne demonstrira le koristnosti, temveč kar nujnost upoštevanja zgoraj omenjenih predlogov, da filmska veda potrebuje analitski premik proti empiričnemu raziskovanju filmske recepcije. Po pregledu polemik, incidentov in groženj pred premiero tega filma bi moral biti razlog za to povsem jasen: *Matilda* je izzvala škandal dolgo pred tem, ko je film sploh kdo videl. Povedano drugače: nujno je, da filmski raziskovalci upoštevajo Bergfelderjev poziv, kajti recepcija *Matilde* (vsaj sprva) sploh ni temeljila na tekstualni analizi oziroma interpretaciji filma.

Najbolj pereče vprašanje, ki se zastavlja ob poskusu analize recepcije Učiteljevega filma, je, česa se pravzaprav spominja *Matilda* oziroma kakšne spomine obuja. In zakaj prav zdaj? Kritiki so komentirali, da se je premiera zgodila v »letu stoletnice ruskih revolucij, med povečano občutljivostjo glede zgodovinskih travm te dežele«, vključno z usmrtitvijo vladarske rodbine (Walker, 25. oktober 2017). Kaj je torej privilegirana, sankcionirana različica spomina na Romanove? Znano je, da so Nikolaja II. in člane njegove družine leta 1984 razglasili za mučenike, leta 2000 pa za svetnike. Vse to kaže, da se je Učitelj s svojo ekipo v posebno občutljivem trenutku lotil nečesa »neuprizorljivega«; dramatisiral je spomin, ki ni zgolj sporen, temveč prepovedan.¹ »Nedotakljivih« ne sme oskruniti noben madež, kaj šele madež pohujšljivosti.

1 Naslov pričujočega članka, *La fille mal gardée*, je naslov baleta, s katerim je v Mariinskem gledališču zablestela Matilda Kšesinska in pritegnila prestolonaslednikovo pozornost. A pomen naslova, »slabo varovano dekle«, je tudi prikladen naslov za to, kar je z *Matildo* pred oči javnosti postavil Učitelj, a menda ne bi smel.

A Učitelj, čeprav je menda Putinov podpornik, očitno ne sprejema takšnih prepovedi (cf. *Times of Israel*, 1. september 2017). Izjavil je, da njegov film »upodablja razmerje, ki je v arhivih podrobno dokumentirano in ga zgodovinarji na splošno sprejemajo kot dejstvo. Car [...] je postal svetnik zaradi svoje mučeniške smrti pod streli boljševikov, ne pa zaradi svojega življenja« (Kramer, 2017). Ob neki drugi priložnosti je izjavil: »Res je, Nikolaj II. in njegova družina so svetniki, a to ne pomeni, da ne smemo upodabljati njihovih življenj pred njihovo tragično smrtjo.« V nekem intervjuju je izjavil: »Čeprav je naslov filma *Matilda*, me je zanimal predvsem prestolonaslednik, bodoči car Nikolaj II., kajti kljub njegovi vlogi ljudje zelo malo vedo o njegovi osebnosti [...]. Ob dejstvu, da ga pogosto razumemo kot nekoga, ki je to deželo zapeljal v katastrofo, je prav njegova osebnost tisto, kar me je najbolj zanimalo.« (Wilkinson, 2017) Izjavil je tudi, da mora biti življenje zadnjih predstavnikov družine Romanov dostopno kot predmet raziskovanja v umetnosti (Rainsford, 2017).

To je načeloma res, toda zdi se, da filma zgodovinska dejstva ne zanimajo prav dosti. Opisali so ga kot film »v holivudskem slogu pretirano pompozne kostumske drame« (DW, 23. oktober 2017) ali kot »razkošno pravljico v slogu produkcij studia Merchant Ivory« (Wilkinson, 2017), pa tudi kot »precej konvencionalno kostumsko dramo« (Walker, 25. oktober 2017). Mi pa lahko dodamo, da je *Matilda* precej nenavadna kostumska drama, saj je okleščena skoraj vseh dejstev. V nasprotju z režiserjevimi izjavami se zdi, da filma zgodovina sploh ne zanima; zanima pa ga nekakšna vizualna avtentičnost, zanimajo ga sredstva za ustvarjanje »materialnega« vtisa nekega zgodovinskega obdobja, kot so kostumografija, scenografija in uporaba resničnih lokacij. Nekatero prizore so posneli v peterburškem Mariinskem gledališču, druge v Carskem selu nedaleč od Sankt Peterburga. *Los Angeles Times* je poročal, da so za film izdelali sedem tisoč kostumov (Groskop, 2018). Toda na tako vzpostavljenem »avtentičnem« prizorišču film poudarja zgolj erotične razsežnosti zgodbe, ne pa tudi njenih psiholoških, kaj šele socioloških razsežnosti. Nikolaj ni nič drugega kot pohoten, labilen ženskar, ki ne vzbuja vtisa, da je balerina njegova prva ali vsaj zadnja ljubezen. Matilda ni nič drugega kot lepo telo, ki ga takšen moški želi gledati in imeti zase. Erotičnost pa je nekam jalova: film gledalcem bolj *pove*, kakor *pokaže*, da se bodoči car in balerina privlačita.

Še pomembnejše je, da film kompozicijske vrhunce ustvarja v spektakularnih, a vsebinsko praznih trenutkih, ki so vsekakor veličastni, a kot označevalci skoraj popolnoma okleščeni zgodovinskih dejstev ali pa jih celo popačijo. Uporabljajo fiktivne aluzije na resnične dogodke, kakor bi bili ti zgolj rekviziti, ki povečujejo dramatičnost ljubezenske zgodbe. Med tovrstne namige sodita doktor Fischer (Thomas Ostermeier) s svojim laboratorijem za mučenje (namig na kasnejše

stike družine Romanov z zdravilcem Grigorijem Rasputinom?) in tragični incident na poročni dan, ko je bilo poteptanih mnogo ljudi, ki so prišli pozdravit prestolonaslednika Nikolaja in njegovo nevesto (aluzija na krvavo nedeljo leta 1905 ali, verjetneje, na tragedijo na Hodinskem polju po kronanju Nikolaja in Aleksandre dve leti po njuni poroki?). Skratka, v filmu pravzaprav ni faktičnih zgodovinskih referenc; osebnost Nikolaja II., domnevnega protagonista filma, je le skicirana, če ne celo karikirana; ni namigov, da je Nikolaj odgovoren za kasnejši potek ruske zgodovine (kar je izjavil Učitelj), da bo postal vladar, sposoben povzročiti krvavo nedeljo.

Je to tisto, kar so napovedovali nasprotniki filma v političnih in cerkvenih krogih in to opisali kot bogokletnost? Ali pa je to razlog, da so tako politični kot cerkveni krogi kmalu po premieri utihnili? Je ta izpraznitev označevalcev tisto, kar so kritiki v filmskih krogih razumeli kot plehko in šablonsko žanrsko ustvarjanje najbolj obrabljene sorte, in zato nihče ni objavil poglobljene estetske analize filma po premieri?

Morda. A če film postavimo v širši nacional(istič)ni kontekst, se zdi, da je možna tudi drugačna interpretacija, ki filmsko vedo sili, naj sklene krog, torej novo težnjo po raziskovanju recepcije združi z vrnitvijo k podrobni tekstualni analizi. Ob *Matildi* nam ta združitev omogoči, da raziščemo vtis, da je specifični pristop filma k zgodovinskim figuram in dejstvom morda nameren. Težko je verjeti, da se Učitelj ne bi zavedal, da se loteva nečesa »neuprizorljivega«, kar lahko »skruni« sveto, neizpodbitno različico spomina. S tem v mislih je *Matildo*, morda res povprečen žanrski izdelek, mogoče razumeti kot pretkano provokacijo, kot premišljeno uprizoritev kvazikostumske drame brez ohranjenih zgodovinskih dejstev, kot uprizoritev spomina, ki v spomin ne priključuje ničesar – zato da razkrije nezmožnost pripovedovanja kakršne koli sprejemljive različice te zgodbe.

Za utemeljitev te trditve si oglejmo prizor, v katerem bodoči car svojemu občinstvu prvič v Rusiji postavi na ogled filmski projektor. Med filmskimi ustvarjalci in njihovimi interpreti obstaja nezapisano pravilo, da film v filmu kot nekakšen *mise en abîme* signalizira intencionalnost oziroma samorefleksivnost. Prizor s filmskim projektorjem je v *Matildi* umeščen prav na sredino filma. V zatemnjeni dvorani Nikolaj napove prikaz tehnološkega čudeža in nato svojim obiskovalcem pokaže film o prihodu svoje neveste Alix von Hessen-Darmstadt (Luise Wolfram) v Rusijo. Napis sporoči: »Prihod carskega vlaka – prvi prikaz filmskega projektorja«. Občinstvo pričakuje prihod njenega veličanstva, a na prizorišče prva prispe Matilda, ki se Nikolaju približa izza projektorja (položaj, ki ga teorija aparata razume kot pozicijo moči) in mu vrne njegova pisma. Nato prispe Alix: najprej sestopi z vlaka na platnu, drugič pa zares vstopi v dvorano, a očitno ne razume, kaj se tu dogaja. Od

blizu si začudeno ogleduje platno, kar jo postavi v dvojno vlogo: ko se malodane zlije s platnom, dobi vlogo objekta gledalčevega pogleda (klasični položaj nemoči); ko pa si ogleduje pogruntavščino pred sabo, privzame mitično vlogo lahkovernih prvih gledalcev v zgodovini filma. V tistem trenutku se projicirani film v filmu prelevi v farso, ko platno raztrga v medveda našemljeni vojak. Medtem ko Alix – ki je s tem postavljena še v tretjo vlogo, vlogo našega lastnega surogata – tako doživlja čarobnost in grozljivost, to osupljivo dvojno moč filma, se Nikolaj požene za odhajajočo Matildo in jo prestreže na stopnišču pred dvorano. V tem trenutku postane jasno, da je film zgolj distrakcija, nekaj, kar mora odvrniti pozornost od tistega, kar je zares pomembno, od tistega, kar se ne odvija na platnu, temveč v zakulisju oziroma v širšem družbenem kontekstu.

Sklep

Odzivi na film *Matilda* potrjujejo posledice zavestnega procesa krepitve ruskega naroda/nacije na etnični osnovi, kar pomeni krepitev ruskega jezika, pravoslavja, zgodovinisja in kulture. Ta proces sega tudi na umetniška področja, kot je filmska produkcija. Ker je ta proces vseobsegajoč in ohrabrujoč za posameznike, ki prisegajo na takšno nacionalistično ideologijo, hkrati pa omejevanje svoboščin v Ruski federaciji omejuje tudi prostor umetniškega ustvarjanja, odzivi na film *Matilda* ne smejo presenečati.

»Kontroverznost, ki je film spremljala, je poudarila tanko mejo, po kateri hodijo ruske oblasti na področju umetnosti. Če so požele jezo javnosti do tistih, ki 'žalijo' pravoslavno cerkev v primeru Pussy Riot, potem je Kremelj z *Matildo* ta proces poskušal zgolj še utrditi« (Walker, 25. oktober 2017). Filmska (in druga) umetniška produkcija preprosto mora prispevati h krepitvi naroda, nacije in nacionalne države, kot so si jo zamislili nosilci moči v Ruski federaciji. Od umetnosti pričakujemo, da krepí prevladujočo predstavo o preteklosti, zgodovinskih dogodkih in osebnostih. Tega umetnost ne sme izzivati ali kritično vrednotiti, kaj šele da bi si dovolila svobodo umetniškega ustvarjanja pri odnosu do dejanskih zgodovinskih osebnosti, še zlasti tistih, ki so ključne v sodobnih procesih spominjanja, ki temelji na nadaljevanju ruske veličastne cesarske preteklosti. Ker sedanje (pre)razumevanje ruske nacije močno temelji na trostebriju ruskega jezika, pravoslavne cerkve in etnične identitete (kulture, zgodovine, običajev), film (ali kateri koli drug umetniški proizvod), ki je razumljen kot žalitev vere ali verskih čustev, ni sprejemljiv. *Matilda* in zlasti odzivi na film pred premiero tako zgolj in znova razgaljajo, kako pogubna je izključevalna nacionalistična ideologija.

Bibliografija

- Balmforth, T., Putin Calls For Law On “Russian Nation” Ahead Of Unity Day, *Radio Free Europe/Radio Liberty*, 1. november 2016, <https://www.rferl.org/a/russia-putin-law-on-russian-nation-ahead-unity-day/28089153.html> [2. 7. 2018].
- BBC, Russian cinemas shun tsar film *Matilda* after threats, *BBC*, 12. september 2017, <https://www.bbc.com/news/world-europe-41237820> [2. 7. 2018].
- Bennetts, M., Heavy security for love story of Russia’s “holy tsar” and teenage ballerina, *Guardian*, 11. september 2017, <https://www.theguardian.com/world/2017/sep/11/alexei-uchitel-matilda-film-about-russia-holy-tsar-premiered-after-threats> [2. 7. 2018].
- Bergfelder, T., National, transnational or supranational cinema? Rethinking European film studies, *Media, Culture & Society* 27/3, str. 315–331.
- Beryozkin, V., What’s Behind The Proposed Law On The Russian Nation?, *Moscow Times*, 2. november 2016, <https://themoscowtimes.com/articles/putin-supports-law-on-russian-nation-55976> [2. 7. 2018].
- Brouwer, S. (ur.), *Contested Interpretations of the Past in Polish, Russian, and Ukrainian Film: Screen as Battlefield*, Leiden, Boston 2016.
- Dietler, M., A tale of three sites: the monumentalization of Celtic oppida and the politics of collective memory and identity, *World Archeology* 30/1, str. 72–89.
- DW, Controversial film on czar's infidelity cleared for release in Russia, *DW*, 11. avgust 2017, <https://www.dw.com/en/controversial-film-on-czars-infidelity-cleared-for-release-in-russia/a-40052892> [2. 7. 2018].
- DW, *Matilda* hits cinemas as Russia fears more violence, *DW*, 23. oktober 2017, <https://www.dw.com/en/matilda-hits-cinemas-as-russia-fears-more-violence/a-41073649> [2. 7. 2018].
- Fierke, K. M., Who is my neighbour? Memories of the Holocaust/al Nakba and a global ethic of care, *European Journal of International Relations* 20/3, 2014, str. 787–809.
- Freedom House, Freedom in the World 2018, Russia – country profile, <https://freedomhouse.org/report/freedom-world/2018/russia> [10. 9. 2018].
- Groskop, V., Gone too Tsar: the erotic period drama that has enraged Russia, *Guardian*, 19. april 2018, <https://www.theguardian.com/film/2018/apr/19/matilda-controversy-tsar-nicholas-ii-alexei-uchitel> [2. 7. 2018].
- Halbwachs, M., *On Collective Memory*, Chicago 1992.
- Higson, A., The Concept of National Cinema, *Screen* 30/4, 1989, str. 36–47.

- Higson, A., *The Limiting Imagination of National Cinema*, v: *Cinema and Nation* (ur. Hjort, M., MacKenzie, S.), London, New York 2000, str. 63–74.
- Kramer, A. E., *Matilda*, Heretical to Some in Russia, Mostly Elicits Giggles, *New York Times*, 25. oktober 2017, <https://www.nytimes.com/2017/10/25/world/europe/matilda-russia-tsar.html> [2. 7. 2018].
- Lykov, E., *Russian Film as Political Event: Russian Identity and History between Popularization and Marginalization*, referat, predstavljen na Konferenci o ruskem filmu v 21. stoletju, Univerza v Gradcu, 8.– 9. junij 2018.
- Moll, N., *Fragmented memories in a fragmented country: memory competition and political identity-building in today's Bosnia and Herzegovina*, *Nationalities Papers* 41/6, 2013, str. 910–935.
- Nora, P., *Between Memory and History: Les Lieux de Mémoire*, *Representations* 26 (posebna številka *Memory and Counter-Memory*), 1989, str. 7–24.
- Rainsford, S., *Calls for blasphemy ban on Russian film Matilda*, *BBC*, 22. februar 2017, <https://www.bbc.com/news/world-europe-39048496> [2. 7. 2018].
- Roter, P., *Narodne manjšine v mednarodnih odnosih*, Ljubljana 2014.
- Russian Census 2010*, Final Results, <https://sputniknews.com/infographics/20111222170405728/> [22. 12. 2018].
- Smith, A. D., *Culture, community and territory: the politics of ethnicity and nationalism*, *International Affairs* 72/3, 1996, str. 445–458.
- The Conversation*, *How Vladimir Putin has changed the meaning of "Russian"*, *Conversation*, 9. april 2014, <http://theconversation.com/how-vladimir-putin-has-changed-the-meaning-of-russian-24928> [2. 7. 2018].
- Times of Israel*, *Firebombs hit studio of Russian-Jewish film director reviled by nationalists*, *Times of Israel*, 1. september 2017, <https://www.timesofisrael.com/firebombs-hit-studio-of-russian-jewish-film-director-reviled-by-nationalists/> [2. 7. 2018].
- Veyrat-Masson, I., *Entre mémoire et histoire. La Seconde Guerre mondiale à la télévision*, *Hermès, La Revue* 1/8–9, 1991, str. 151–169.
- Walker, S., *Controversial film about last tsar approved for release in Russia*, *Guardian*, 10. avgust 2017, <https://www.theguardian.com/world/2017/aug/10/controversial-film-about-last-tsar-approved-for-release-in-russia> [2. 7. 2018].
- Walker, S., *Protesters, red carpet ... and tsarist sex scenes: Matilda opens in Moscow*, *Guardian*, 25. oktober 2017, <https://www.theguardian.com/world/2017/oct/25/arrests-moscow-russia-premiere-matilda-film-tsar-nicholas-ii-affair> [2. 7. 2018].

Wilkinson, A., Making *Matilda*: Aleksey Uchitel on his Russian costume drama and the controversy surrounding it, *Eye for Film*, 26. november 2017, <https://www.eyeforfilm.co.uk/feature/2017-11-26-aleksey-uchitel-on-making-matilda-and-the-controversy-that-surrounds-the-film-in-russia-feature-story-by-amber-wilkinson> [2. 7. 2018].

Polona Petek, Petra Roter

La fille mal gardée: film med umetniško svobodo in selektivnim spominom

Ključne besede: spomin/spominjanje, narodotvornost, film, umetniška svoboda

V zadnjem desetletju se je v družboslovju razmahnilo raziskovanje spomina na področju krepitve nacije in naroda, nastajanja novih držav in pokonfliktne obnove. V tem kontekstu je spominjanje proces, ki temelji na asimetričnih razmerjih moči: običajno promovira izbrane kolektivne percepcije dominantne skupnosti, kolektivni spomini nedominantnih skupnosti pa ostajajo na obrobju ali so razumljeni kot nasprotni, celo sovražni »drugi«. Ta članek prispeva pomembno razširitev tega družboslovnega fokusa z interdisciplinarno obravnavo odmevnega ruskega filma *Matilda* (rež. Aleksej Učitelj, 2017), kostumske drame o ljubezenskem razmerju med bodočim carjem Nikolajem II. in primabalerino Matildo Feliksovno Kšesinsko, ter njegove recepcije v Ruski federaciji in drugod. Prispevek se osredotoča na vprašanje konflikta med ustvarjalno svobodo in procesom spominjanja pri oblikovanju in krepitvi nacije ter posredno nacionalne države, pri čemer obravnava film kot sredstvo (selektivnega) obračuna s preteklostjo.

Polona Petek, Petra Roter

***La Fille Mal Gardée*: Film Between Artistic Freedom and Selective Memory**

Keywords: memory/remembrance, nation building, film, artistic freedom

Over the past decade, the social sciences have witnessed an upsurge of interest in explorations of memory as it relates to the consolidation of nations, formation of new states and post-conflict reconstruction. In this context, remembrance is a process based on asymmetric power relations: selected collective perceptions of the dominant community are usually promoted, whereas the memories of non-dominant (minority) communities remain marginalised or they are perceived as opposing, even hostile “others”. This article seeks to broaden the prevailing focus in social sciences by employing an interdisciplinary approach to discuss the controversial Russian film *Matilda* (dir. Alexei Uchitel, 2017), a costume drama about the love affair between the future Tsar Nikolai II and prima ballerina Matilda Feliksovna Kschessinskaya, and its reception in the Russian Federation and elsewhere. The article focuses on the issue of conflict between artistic freedom and the process of remembrance in the formation and consolidation of the nation and, indirectly, the nation-state, whereby film is taken as a tool for (selective) remembrance of history.