

LANA GOGOBERIDSE

RAMDENIME

INTERWIU

PIRAD

SAKIT-

CHEBSE



EINIGE INTERVIEWS
ZU PERSÖNLICHEN FRAGEN
SOME INTERVIEWS ON
PERSONAL QUESTIONS

Lana Gogoberidse (* 1928 in Tbilissi, UdSSR [heute Georgien]) zählt zu den bedeutendsten georgischen Filmemacher*innen. Ihre Mutter, Noutsa Gogoberidse, war die erste Spielfilmregisseurin der Sowjetunion. Im Zuge der stalinistischen Säuberungen wurde Gogoberidse's Vater, Levan Gogoberidse, 1937 hingerichtet und ihre Mutter für zehn Jahre nach Sibirien verbannt. Nach einem Anglistikstudium an der Universität von Tbilissi ging Gogoberidse nach Moskau ans Gerassimow-Institut für Kinematographie (WGIK). Ihr Regiestudium schloss sie 1958 ab. Trotz Problemen mit der sowjetischen Zensur schaffte sie es, ihre Filme international zu präsentieren. Sie war Mitbegründerin und erste Präsidentin des Verbandes KINO Women International, Leiterin der Regieabteilung der Rustaveli-Theaterschule sowie des Studios Kartuli Pilmi (heute Georgia Film). 1984 war sie Teil der internationalen Jury der 34. Berliner Filmfestspiele. Nach der Unabhängigkeit Georgiens engagierte sie sich in der Politik. Von 1992 bis 1995 saß sie im georgischen Parlament und ging 2004 als Botschafterin nach Paris. Lana Gogoberidse lebt und arbeitet in Tbilissi.

Lana Gogoberidze (born 1928 in Tbilisi, USSR [now Georgia]) is one of the most important Georgian filmmakers. Her mother, Noutsa Gogoberidze, was the first Soviet feature film director. In the wake of the Stalinist purges, Gogoberidze's father, Levan Gogoberidze, was executed in 1937 and her mother was exiled to Siberia for ten years. After graduating from the University of Tbilisi with a degree in English, Gogoberidze studied at the Gerasimov Institute for Cinematography in Moscow (VGIK). She completed her studies in film directing in 1958. Despite difficulties with Soviet censorship, she managed to present her films internationally. She was co-founder and first president of the organization KINO Women International, head of the Rustaveli Theater School's directing department and director of Studio Kartuli Pilmi (now Georgia Film). In 1984, she was a member of the International Jury of the 34th Berlin Film Festival. After Georgia gained independence, she became involved in politics. From 1992 to 1995, she held a seat in the Georgian Parliament and in 2004 she served as Georgia's Ambassador to France. Lana Gogoberidze lives and works in Tbilisi.

Filmografie

1958 **GELATI**
 1959 **TBILISI – 1500**
 1961 **ERTI ZIS KWESCH (UNTER EINEM HIMMEL / UNDER ONE SKY)**
 1965 **ME WCHEDAW MSEIS (ICH KANN DIE SONNE SEHEN / SEE THE SUN)**
 1968 **PERISZWALEBA (FRONTIERS)**
 1972 **ROZA AQWAWDA NUSCHI (ALS DIE MANDELBÄUME BLÜHTEN / WHEN ALMONDS BLOSSOMED)**
 1975 **AURSAURI SALCHINETSCHI (DER KLEINE ZWISCHENFALL / THE LITTLE INCIDENT)**
 1978 **RAMDENIME INTERWIU PIRAD SAKITCHEBSE (EINIGE INTERVIEWS ZU PERSÖNLICHEN FRAGEN / SOME INTERVIEWS ON PERSONAL QUESTIONS)**
 Moskau Int. Filmfestival: Bester Film (1979).
 Mostra Int. du Film d'Auteur, San Remo: Grand Prix (1979)

1981 **ZERILEBI SCHWILEBTAN (BRIEFE AN DIE KINDER)**
 1984 **DGHES GHAME UTENEBIA (DER TAG IST LÄNGER ALS DIE NACHT / DAY IS LONGER THAN NIGHT)**
 Cannes Film Festival (1984)
 1986 **OROMTRIALI (HIN UND HER / WHIRLWIND)**
 Tokyo Int. Film Festival: Beste Regie (1987)
 1992 **WALSI PETSCHORASE (DER WALZER AUF DER PETSCHORA / THE WALTZ ON THE PETCHORA)**
 Venedig Filmfestival (1992). Berlinale Forum: Preis der ökumenischen Jury (1993)
 2019 **MINDVRI KVAVILEBI (WILD FLOWERS)**



Synopsis

Sopiko geht ganz in ihrem Beruf auf. Als Journalistin interviewt sie unterschiedlichste Frauen zu ihren Lebensbedingungen und Wünschen. Dass ihr eigenes Glück und ihre Familie darunter leiden, bemerkt sie zu spät. Feinfühlig erzählt Lana Gogoberidse von der Verzahnung des Privaten und des Politischen, die sich auch in den Erinnerungen Sopikos an die Mutter fortsetzt, die, für das Kind unverständlich, im Gulag verschwand. Mit seinem Fokus auf den alltäglichen Kämpfen einer emanzipierten Frau und der Reflexion über weibliche Lebensentwürfe gilt RAMDENIME INTERWIU PIRAD SAKITCHEBSE als einer der ersten feministischen Filme der Sowjetunion.

Synopsis

Sopiko is completely absorbed in her profession. As a journalist, she interviews a wide range of different women about their living conditions and desires, while she herself also makes a considerable effort to maintain the fragile balance between professional fulfilment and family obligations. Lana Gogoberidze tells a sensitive story of the connection between the private and the political in an almost documentary style and with dynamic camerawork. With its focus on the everyday struggles of an emancipated woman, RAMDENIME INTERWIU PIRAD SAKITCHEBSE is regarded as one of the first feminist films of the Soviet era.

Filmgespräch zwischen Lana Gogoberidse und Stefanie Schulte Strathaus

Das Gespräch wurde im Rahmen der Filmreihe „Georgisches Kino – Aus der Sammlung des Arsenal“ am 1. Oktober 2017 im Kino Arsenal geführt.

Stefanie Schulte Strathaus: 1979 wurde Ihr Film EINIGE INTERVIEWS ZU PERSÖNLICHEN FRAGEN zum Internationalen Forum des Jungen Films eingeladen. Doch zuerst wurde Ihnen verboten anzureisen und dann durfte auch Ihr Film nicht gezeigt werden.

Lana Gogoberidse: In der Sowjetunion waren wir vom Rest der Welt isoliert. Der ‚Eiserne Vorhang‘ war nicht nur eine Metapher, er existierte tatsächlich. Dennoch war der georgische Film bereits damals in der ganzen Welt bekannt. Nicht der georgisch-sowjetische Film, der georgische Film. Erika und Ulrich Gregor kamen nach Moskau, um sich die neusten sowjetischen Produktionen anzusehen und entdeckten meinen Film. Sie sind große Freunde des georgischen Kinos. Es war sehr schwierig für sie, eine Kopie meines Films für ihr Festival zu bekommen, und dass ich nicht anreisen durfte, war nichts Besonderes. Ich erinnere mich, dass mich der Leiter des Filmfestivals von Cannes anrief, weil er meinen Film DGHES GHAME UTENEBIA [Der Tag ist länger als die Nacht, 1984] einladen wollte. Die sowjetischen Behörden hatten ihm gesagt, dass ich die Einladung ablehne, dass ich nicht nach Cannes reisen möchte, krank bin, an einem anderen Film arbeite oder irgendetwas ähnliches. Es war das Gleiche

mit der Vorführung beim Forum, ich durfte nicht anreisen. Und dann gab es auf der Berlinale den Skandal um den US-Film THE DEER HUNTER [Die durch die Hölle gehen, 1978] von Michael Cimino und die Sowjets zogen alle Filme vom Festival zurück. Das war eine Tragödie für mich!

StSS: EINIGE INTERVIEWS ZU PERSÖNLICHEN FRAGEN ist ein sehr interessanter Titel. Er impliziert, dass zum Persönlichen, Privaten etwas sehr Politisches gehört, gleichzeitig ist er aber auch sehr vorsichtig gewählt. Die Interviews, die wir im Film sehen, sind ebenso gestaltet. Es gibt ein Interesse an persönlichen Belangen und Fragen, aber gleichzeitig sagen die interviewten Frauen nicht wirklich etwas über ihr Privatleben.

LG: Ich hatte nicht die Absicht, mich mit einer Familie oder einer Geschichte zu beschäftigen. Ich wollte einen Film über allgemeine soziale Probleme und Frauenthemen drehen. Mich hat die Durchdringung von persönlichen Geschichten, historischer Vergangenheit und sozialem Kontext interessiert. In der UdSSR musste jedes Drehbuch, jeder Film durch die Zensur. Als ich in Moskau bei Goskino, dem Staatlichen Komitee der UdSSR für das Filmwesen, meinen Film vor-

stellte, wurde viel diskutiert. Sie sagten mir: „Wir haben entschieden, dass Sie alle Interviews sowie die Szenen mit einem historischen Bezug rausschneiden müssen. Wenn Sie dies tun, ist es ein wunderbarer Film über den Wert der Familie und wie diese zerstört wird. Damit wird jeder zufrieden sein.“ Natürlich konnte ich dem nicht zustimmen. Für mich geht es gerade um diese Verknüpfungen von Privatleben, persönlichen Gefühlen, dem Leben in der Öffentlichkeit, dem sozialen Leben und der Vergangenheit. Ich denke, unser Leben ist sehr privat und intim, aber gleichzeitig existiere ich als historische Figur vor zehn Jahren, vor 50 Jahren und auch vor 1000 Jahren als Teil meiner Kultur. So ist die Existenz des Menschen, das hat mich interessiert.

StSS: Dies wird sehr schön in den Szenen deutlich, in denen Sopikos Mutter aus der Verbannung nach Hause zurückkehrt. In den Wiederholungen im Schnitt wird klar, wie intensiv das Persönliche in einem lebt, wohingegen die interviewten Frauen nicht so tief in ihre Privatleben eintauchen können, was aber, durch die Art wie sie reden, vielleicht sogar verdeutlicht, wie politisch das Private ist. Die Geschichte von Sopiko und ihrer Mutter ist aber auch ein Teil Ihrer eigenen Vergangenheit.

LG: Das ist richtig. Die Geschichte meiner Mutter reflektiert die Geschichte der Sowjetunion und die Geschichte der Frauen in der Sowjetunion zu dieser Zeit. Meine Mutter war die erste Regisseurin Georgiens und die erste

Frau, die in der UdSSR einen Spielfilm drehte. In der Zeit des Großen Terrors wurde mein Vater, der Mitglied in der KPdSU war, als „Volksfeind“ gebrandmarkt und 1937 hingerichtet. Wie alle engen Verwandten von „Volksfeinden“ wurde meine Mutter zu zehn Jahren Verbannung in Sibirien verurteilt. Als sie aus der Verbannung zurückkam, versuchte sie nicht einmal, wieder mit dem Filmemachen zu beginnen, sie sprach nicht einmal davon, dass sie je Filme gemacht hatte, nie. Ich denke, sie wollte die Vergangenheit hinter sich lassen. Ich war noch ein Kind, als man sie von mir wegriss, und als sie zehn Jahre später wiederkehrte, erkannte ich sie nicht mehr. Ich wusste nicht mal mehr, wie man „Mutter“ sagt. Es dauerte einige Monate, bis ich dies einfache Wort „Mutter“ wieder richtig aussprechen konnte. Aber später wurde sie eine enge Freundin für mich, sie war nicht nur meine Mutter, sondern eine Person, die ich verehrte. Als ich mit dem Filmemachen begann, sprachen wir die ganze Zeit über meine Ideen, aber ihre eigenen Filme hat sie nie erwähnt. Sie war ein sehr tiefgründiger Mensch, sehr talentiert, bescheiden und menschlich. Sie war kein Stück verbittert, sie war voller Leben und Liebe für alle Menschen, sie wurde für alle meine Freunde zur Freundin. Meine Beziehung zu meiner Mutter ist nicht nur wichtig für mich, sie bildet das Zentrum meines Lebens. Ich verbrachte zehn Jahre ohne sie und dann nur wenige mit ihr, sie war erst 62, als sie starb.

StSS: Sie sagten vorhin, wie wichtig es für Sie war, Fragen des Feminismus

und die Rolle der Frau in der Gesellschaft im Allgemeinen mit der spezifischen Geschichte Georgiens zu verbinden. In Ihrem Film gibt es viele Bezüge zu anderen Filmen aus der Zeit, wie zum Beispiel Helke Sanders DIE ALLSEITIG REDUZIERTER PERSÖNLICHKEIT – REDUPERS (1977). Als Sie Ihren Film drehten, hatten Sie Kontakt zu Filmemacherinnen aus anderen Ländern?

LG: In der Sowjetunion war es unmöglich, irgendwelche Organisationen zu gründen, ganz zu schweigen von einer feministischen Organisation. Es war vollkommen unmöglich. Ich bin Feministin, obwohl ich die genaue Bedeutung des Begriffs nicht kenne. Ich wollte aus meiner Perspektive heraus sprechen und das ist die einer Frau. Sie ist grundverschieden von der eines Mannes. Unsere Zivilisation wurde von Männern erschaffen, aber seit Beginn des 20. Jahrhunderts spielen Frauen immer mehr eine zentrale Rolle und werden stärker und stärker. Ich liebe Frauen, ich liebe ihren Gefühlsreichtum und Mut. Sie sind oft wesentlich mutiger als Männer.

StSS: Sie sprachen davon, wie wichtig es für Sie war, dass sich die Zeiten änderten. Sie drehten Ihren Film in den 70er Jahren, aber durch die Montage fühlt er sich sehr zeitgenössisch an, er spricht eine sehr offene Sprache.

LG: Für mich ist die Montage der wichtigste Teil beim Filmemachen, ich liebe sie. Die Form dieses Films habe ich im Schnitt entdeckt. Als wir das Drehbuch schrieben, standen alle Interviews am

Anfang, erst dann begann Sopikos Geschichte. Aber während des Schnitts wurde mir klar, dass es nötig war, die Interviews mit der Geschichte zu verbinden. In die Szene, in der Sopikos Kollege, der Fotograf, in ihr Büro kommt und sie bittet, ihm bei der Suche nach sich selbst zu helfen, habe ich das Interview eingefügt, in dem sich die Frau weigert, mit Sopiko zu reden. „Ich will alleine sein, lassen Sie mich allein!“ Als ich diesen Teil in die Szene einfügte, wurde mir klar, dass dies die richtige Form für den gesamten Film ist. Zusammen mit dem Komponisten Gija Kantscheli, der heute berühmt ist, aber in den 70er Jahren noch ein junger Mann war, suchte ich nach der richtigen Musik für die Szene, in der Sopiko den Fotografen zuhause besucht und sie auf einem Stuhl einschläft, während er ihr etwas zu essen macht. Zuerst war die Szene ganz still. Ich liebe Stille im Allgemeinen, alles ohne Musik, ohne Worte. Manchmal sagt Stille viel mehr über Gefühle als Worte es können. Kantscheli hatte für diese Szene extra ein Stück geschrieben, aber als wir beides zusammenfügten, wurde es sehr sentimental. Ich kam auf die Idee, das Musikmotiv, das wir bereits für die Straßenszenen genommen hatten, einzusetzen. Es ist sehr rhythmisch. Wir spielten dieses Stück zur Szene und es ergab einen ganz wunderbaren Effekt, die Musik bildet einen guten Kontrast zum Geschehen im Bild. Aber Kantscheli war noch immer überzeugt, dass die Szene etwas anderes bräuchte, und zusammen kamen wir auf die Idee, diese ganz andere Seite von Sopiko zu zeigen, wenn sie mit dem Fotografen durch den Wald

zieht und die Blätterkrone trägt. Es war wie eine Erleuchtung, wir hatten etwas entdeckt! Es war also tatsächlich die Musik, die die Montage definierte.

Publikum: Könnten Sie Ihre Sicht auf die Beziehungen und Verhältnisse zwischen den verschiedenen Frauengenerationen noch konkreter schildern? Ihrer Meinung nach ist das ein zentraler Aspekt des Films, da in der Sowjetunion diese Beziehungen eine wichtige Rolle für die Weitergabe menschlicher Werte gespielt haben.

LG: Das ist ein sehr wichtiges Thema und es ist nicht einfach, darauf zu antworten. Heute denken die Leute, dass die Menschen, die in der Sowjetunion lebten, primitiv und konformistisch waren. Das stimmt mit Sicherheit nicht. Das Leben in der Sowjetunion war sehr speziell. Wir lebten, als wären wir Mitglieder der Gesellschaft, aber gleichzeitig hatten wir unsere eigene, innere Welt. Manchmal denke ich, wir waren wirklich freie Menschen, weil wir nach unseren eigenen Regeln lebten. In der Generation meiner Eltern hatten viele ein tragisches Leben. Sie wurden in den 30er Jahren entweder hingerichtet, in die Verbannung geschickt oder wurden zu Konformisten. Es gab keine andere Wahl. Meine Generation war anders. Ich frage mich und auch alle anderen immer, wie es kam, dass während der Sowjetzeit so ein starker, kreativer Geist herrschte. Und das nicht nur in Georgien, auch in Russland. Russische Filmemacher, russische Literatur; Pasternak, Anna Achmatowa und so viele andere, wahre Poeten. Und Tarkowskij oder Paradschanow.

Sie waren sowjetische Filmemacher, aber vollkommen frei in ihrer Kreativität. Und jetzt, die neue Generation, die wirklich frei ist, hat alle Möglichkeiten, keine Einschränkungen, keine Zensur, nichts. Ihre Freiheit ist absolut. Dennoch denke ich manchmal, eben weil sie keine wirklichen Beschränkungen haben, ist es schwieriger, kreativ zu sein. Wenn man weiß, dass man immer kämpfen muss ... Du weißt, wer der Feind ist – die Zensur, die Unterdrückung, der Wille der Machthaber – dass du nie frei sein wirst. Aber zur selben Zeit macht eben dieses Leben dich kreativ.

Publikum: Wer ist ihr liebster Filmemacher, wer hat Sie inspiriert?

LG: Bergmann vielleicht. Ich liebe seine Filme sehr.



Lana Gogoberidze in conversation with Stefanie Schulte Strathaus

This talk took place during the film series „Georgian Cinema – From the Arsenal Collection“ at Kino Arsenal in Berlin on October 1, 2017.

Stefanie Schulte Strathaus: Back in 1979 your film **SOME INTERVIEWS ON PERSONAL QUESTIONS** was invited to the International Forum of New Cinema. At first you were not allowed to come to Berlin and then the film wasn't even shown.

Lana Gogoberidze: We were absolutely isolated from the rest of the world in the Soviet Union. The 'Iron Curtain' was not just a metaphor – it really existed. Nonetheless, Georgian Cinema was already well known in the whole world. Not Georgian Soviet Cinema, but Georgian Cinema. Erika and Ulrich Gregor came to Moscow to see the new Soviet productions and discovered my film. They are great supporters of Georgian Cinema. It was very difficult for them to acquire a print to show at their festival. That I was not allowed to come was a common occurrence. I remember that the director of the Cannes Film Festival once called me because he wanted to invite my film **DGHES GHAME UTENEBIA** (The Day Is Longer Than The Night, 1984) but the Soviet authorities had claimed that I was against it, that I didn't want to go to Cannes, or that I was ill, or working on another film or something like that. It was the same with the screening at the Forum – I was not allowed to come. And after the big scandal surrounding the US film **THE**

DEER HUNTER (1978) by Michael Cimino, the Soviets withdrew all Soviet films from the Festival. It was a tragedy for me.

StSS: **SOME INTERVIEWS ON PERSONAL QUESTIONS** is a very interesting title. It implies that there is something very important, very political about the personal, about the private, but at the same time it seems to be cautious. The interviews we see in the film are also a little bit like that. There is clearly an interest in those personal matters and in those questions, yet at the same time the women who are interviewed don't really say anything about their personal lives.

LG: I had no intention to speak about just one family or one story. I wanted to show common social issues as well as women's problems in general. The intersection of personal history, social context and the past was important to me. In the Soviet Union, every script and every film had to make it past the censors. When I came to Moscow to present my film to Goskino, the Soviet State Committee for Cinematography, it was heavily discussed. They told me, „We have decided that you have to get rid of all the interviews and the scenes with historical references. If you do that, it will be a wonderful film about

family life and how it is destroyed. Everybody will be very happy with that.“ Obviously, I couldn't agree to that. For me personally, this film is precisely about the ties between personal life, personal feelings, public life, social life and the past. I believe that our existence is personal and very intimate but at the same time we also existed ten, fifty or maybe thousand years ago as part of my culture. Such is the human existence which intrigues me.

StSS: This is nicely depicted in the scenes when Sopiko's mother returns from exile. Through the repetitions in the montage you can see how the personal is a profound part of oneself, whereas the interviewed women cannot delve as deeply into their personal lives, which is possibly even emphasised by the way they talk. The story of Sopiko and her mother is also part of your own past.

LG: That is correct. The story of my mother reflects the story of the whole Soviet Union and of women in the Soviet Union at that time. My mother was Georgia's first female film director and the first woman in the USSR to direct a feature film. My father, who was a member of the Communist Party, was branded an "enemy of the people" during the Great Purge and executed in 1937. Like many close relatives of the "enemies of the people" my mother was condemned to ten years of relegation in Siberia. When she returned she did not try to get back into filmmaking. She never even spoke about being a film director, never. I believe she just wanted to put the past behind her. I was a child



when she was taken away and when she returned ten years later I did not recognize her. I didn't even know how to say "mother". It took some months until I was able to correctly pronounce that simple word. But later she became a true friend. She was not only my mother, but also a person whom I admired. When I started making films we talked about my ideas all the time, but she never mentioned her own films. She was very profound, talented, humble and human. She wasn't bitter; she was full of life and felt love for everybody and was a friend to all my friends. The relationship with my mother was not just important to me; she was at the centre of my life. I spent ten years without her and then just a few years with her, she was only 62 when she died.



StSS: You said earlier how important it was for you to combine questions of feminism and the role of women in society in general with the specific history of Georgia. Your film makes references to other films from that time, for example Helke Sanders *THE ALL-AROUND REDUCED PERSONALITY* (BRD 1977). Did you have any contact to women filmmakers from other countries when you made your film?

LG: In the Soviet Union, it was impossible to establish any kind of organisation, let alone a feminist one. It was absolutely impossible. I am a feminist even though I don't know the exact meaning of the word. I wanted to speak from my point of view which is a female one. It is fundamentally different from a male point of view. Civilization was built by men, but I believe that women have been playing a central part since the

beginning of the 20th century; they have been becoming stronger and stronger. I love women; I love their wealth of feelings and their braveness. Sometimes they are braver than men.

StSS: You spoke about how important it was to you that times changed. The film was made in the 1970s but the montage makes it very contemporary, it has a very open approach.

LG: To me, editing is the most important part of filmmaking. I love it, I really do. I discovered the form of this film in the editing room. When we were writing the script, all interviews were placed at the beginning of the film, before Sopiko's story began. But when I was editing I felt that it was necessary to link her story to those interviews. For instance, when Sopiko's colleague, the photographer, comes to her office and asks her

to help find himself, I inserted the interview where the woman refuses to speak to Sopiko and only shouts, „I want to be alone. Leave me alone.“ I discovered the right form for the film while adding this part to the scene. Together with the composer of the film, Giya Kancheli – today he is well known but in the 1970s he was a young man – I searched for the music for the scene where Sopiko visits the photographer in his apartment and falls asleep while he is preparing food for her. At first the scene was very quiet. I like silence in general, everything devoid of music and words. Sometimes silence conveys more feeling than words. Kancheli had written a piece of music especially for this scene but when we added it, the scene became very sentimental. I came up with the idea to add the music that we were already using for the street scenes. It is very rhythmic. We added it and it created a wonderful effect, the music provided a good contrast to the images. But Kancheli still thought the scene was lacking something and together we came up with the idea to insert this quite different side of Sopiko: the scene where she is in the forest with the photographer and she is wearing a crown of leaves. It was an epiphany, we had really discovered something. The music actually defined the edit.

Audience: Could you describe your view on the ties and relationships between the different generations of women more specifically? In my opinion, this is a key aspect of the film, since these relationships played an important role in the dissemination of human values in the Soviet Union.

LG: This is a very important issue and it is not easy to answer. Today many believe that the people who lived in the Soviet Union were primitive and conformist. This is certainly not true. Life in the Soviet Union was quite particular. We were members of that society but at the same time we lived in our own inner world. Sometimes I think that we were truly free, maybe because we lived by our own rules. My parents' generation had a tragic lifetime. In the 1930s they were either executed, banished or they became conformists. They had no other choices. Our generation was different. I always ask myself – and everybody else – why there was so much creative spirit during the Soviet era. Not only in Georgia, in Russia too. Russian filmmakers, Russian literature, Pasternak or Anna Akhmatova and many others, they were true poets. And Tarkovsky or Parajanov. They were Soviet film directors, but absolutely free to develop their creativity, absolutely free. Now the new generation is really free, it has limitless opportunities, no restrictions, no censorship, nothing. Their freedom is absolute. Sometimes I think, however, that since they have no real limitations, it may be more difficult for them to be creative. When you know that you have to struggle all the time ... you know who your enemy is – censorship, oppression, the will of the political rulers – you know that you will never be free. But at the same time this very life makes you creative.

Audience: Who is your favourite filmmaker, who inspires you?

LG: Maybe Bergmann. I love him very much.

SPIEL ÜBER BANDE. BILDET BANDEN.

*Weder verzweifelt, noch Scham:
Nicht jetzt, nicht damals, nicht dann.
(Anna Achmatowa)*

Eine Frau tritt zwischen Bücherregalen hervor, die Klöppeleien ihres Spitzenkragens sind kunstvoll wie die Illustrationen und die Schriftzeichen auf den aufgestellten Büchern. Sie blättert kurz in einem Band, beginnt schon zu sprechen, bevor sie den Blick in die Kamera richtet, berichtet von 60 langen Jahren Bibliotheksarbeit, dann gibt sie den Ball zurück: Sind Sie verheiratet? Haben Sie Kinder? Lieben Sie Ihre Arbeit? Der Ball geht an Sopiko, mit Notizbuch und Stift unschwer als Journalistin erkennbar, die nun ihrerseits Fragen beantwortet – Ja, und – Sehr. Schnitt. Die Journalistin und ein Fotograf gehen zügig durch eine belebte Straße, gestikulieren, kauen ihr Mittagessen, debattieren. Irakli, der Fotograf, hat etwas bemerkt, er hält kurz inne, fällt ein paar Schritte zurück und richtet feixend die Kamera frontal auf – uns. Auslöser. Schon sind wir mitten drin in dem, was Ilja Ehrenburg ein halbes Jahrhundert zuvor als „Zeit Heimat“ bezeichnet hat. Unser Bild gehört in die Galerie des 20. Jahrhunderts und könnte in der Collage aus dem Vorspann verarbeitet sein, später schief zwischen Iraklis avantgardistischer Fotowand hinter dem Schreibtisch hängen, oder Sopiko könnte eine ihrer eigenen Geschichten damit illustrieren. Wir sollten schon mal anfangen, über unsere Antworten auf die Interviewfragen nachzudenken.

„Wenn man in Tbilissi ein Steinchen wirft, trifft man einen Professor“, so Sopikos Tante Mariam, die für sämtliche Familienmitglieder Artikel aus Tageszeitungen ausschneidet und sich über den mangelnden Ehrgeiz von Sopikos Mann ärgert. Sopiko allerdings zielt auf die Frauen. Die Türen ihrer Leserbriefredaktion öffnen sich jederzeit und in beide Richtungen. Eine alte Frau bringt ihre einsamen Anliegen persönlich vor. „Sogar der Tod hat mich vergessen“, konstatiert sie mit Seitenblick auf Irakli, der das Büro mit einer Axt in der Hand betritt, diese aber gleich im Regal ablegt. Auch die alten Frauen sind mit Raskolnikow auf Du und Du, nicht nur die Professoren.

Sopiko, verheiratet und Mutter zweier Kinder, geht in ihrer Arbeit vollkommen auf. Leserbriefe als direkte Ansprache Unbekannter öffnen Geheimnisse, und die offenen Geheimnisse sind es auch, die sie in ihren Interviews mit Frauen aus allen Teilen der Gesellschaft interessieren. Selten wurde im Kino der Sowjetunion und ihrer Republiken das Private so politisch gezeigt, und im Gegensatz zu vielen ihrer Kolleginnen hat es Lana Gogoberidse auch nie für nötig befunden, sich von einer feministischen Sichtweise zu distanzieren. Gleichheit gibt es nicht, daran lässt sie keinen Zweifel, und Freiheit geht immer vor Ruhe und Eintracht. „Mit so einem Mann muss man Schluss machen wie mit einem kranken Zahn“, empfiehlt ihr die Tante weniger wegen der Geliebten des Mannes, sondern wegen

der Schwere, mit der sich seine Bequemlichkeit ihrer Energie in den Weg stellt.

Sichtbares Ventil dieser Energie mit enormer Zugkraft sind die Straßenszenen. Wie jede gute Interviewerin ist Sopiko mehr Ohr als Stimme. In zahlreichen Großaufnahmen sehen wir ihr beim stummen Beobachten zu, sie registriert kleinste Wirklichkeitssplitter und findet in allen Erscheinungen Korrespondenzen. Anna Achmatowa, eine der Lyrikerinnen, die Lana Gogoberidse übersetzt hat, schreibt genau so, flüsternd, mit unbewegtem Gesicht und kontrollierter Haltung. Darin liegt auch etwas gebändigt Exzessives. Hier, im Großstadtstrom, darf Sopikos Haltung das Lyrische, das Rauschhafte, das ihr eigen ist, einnehmen. Ob gerade Gewinne oder Verluste zu verbuchen sind, ist dabei vollkommen gleichgültig, quer durch den ganzen Film geraten wir immer wieder in diesen Strom, der durch die vorwärtsdrängende, wie kraftvoll gepfeifene, gleichzeitig luftige und ironische Musik Gija Kantschelis zusätzlich im Fließen gehalten wird.

Wie Schneisen schneiden sich solche ‚flows‘ in das Flechtwerk des Films. Dessen Formprinzip nämlich gleicht einem Dominospiel, eine Zahl oder ein Blankfeld schließt aus stets wechselnden Richtungen an die benachbarte Sequenz an. Alle Interviews – mal zielgerichtet am Arbeitsplatz oder im Zuhause, mal spontan beim Einkaufen – werden mit Sopikos eigenen Erlebnissen oder Erinnerungen im Verlauf der Handlung kurzgeschlossen. Fast synästhetisch fügt der Schnitt mal

Klangfarbe, mal Aussage, mal Physis, mal Emotionspegel zusammen. Die aufgescheuchte Frau, die für eine Großfamilie einkauft und deshalb fünf Schlangen zugleich bewirtschaftet, fügt sich nahtlos an die mit Familienfotos reich bestückte Wohnung der Tanten, in der Sopiko Zuflucht gefunden hatte, während ihre Mutter im Gulag festgehalten wurde. Aufdringliche Gesten kontert Sopiko, im Verbund mit der Cutterin, mit den Bildern einer Leserbriefschreiberin, die ihr die Tür vor der Nase zugeschlagen hatte, „Ich brauche nichts“. Wenn Sopiko nach der Entdeckung der Affäre ihres Mannes zusammengesunken am Esstisch sitzt, wird auf den aufrechten Chorgesang einer Familie geschnitten, die Familienmutter preist diesen als Geheimrezept gegen Armut und Depression. Als sie nach einem langen Tag die Teller zusammenräumt und ihre Erschöpfung konstatiert, sehen wir im nächsten Moment das Interview mit einer Fabrikarbeiterin: Sie berichtet euphorisch aus ihrem Alltag, der von Mehrfachbelastung überfrachtet ist, man spürt die Euphemismen, das antrainierte Jubeln, bis sie schließlich leise Heimweh gesteht. Jede der Frauen behält ihre Würde und ihr Einzelschicksal, aber im mehrfach verwinkelten Dominofeld dürfen wir unablässig um die Ecke sehen.

Was nicht bedeutet, dass sich dort die Wahrheit zeigt. „Sich nicht verraten dürfen“, das war in den Jahren des sowjetischen Überwachungsstaats Grundlage des Alltags. Lana Gogoberidse macht, ein viertel Jahrhundert nach Stalins Tod und bereits nach Ende

der Tauwetterperiode, einen Film, der schon im Titel die Aufforderung trägt, Persönliches zu verraten. Nicht wenigen Figuren sieht man an, dass sie eine Rolle vor sich hertragen, Begeisterung oder Einverständnis fast ans Stockholmsyndrom grenzen, das ist nicht loszuwerden. Die ehrlichsten Momente sind oft die des Schweigens.

Die georgische Sprache hält drei Formen der Verneinung bereit, die mit simplen Partikeln angezeigt werden können: Das schlicht ablehnende ‚nicht‘, das Anzeigen eines Mangels, einer Leerstelle, und das Konstatieren der Unmöglichkeit schlechthin. Alle drei Formen werden in den Interviews durchgespielt.

Wie einen stets gepackten Koffer mit dem Nötigsten hält Sopiko die Erfahrungen, Erkenntnisse und Schlussfolgerungen ihrer Interviewpartnerinnen bereit. Als müsse sie jederzeit aus ihrem eigenen Leben abreisen können, stattet sie sich mit der Fülle weiblicher Lebenserfahrung und Weltwahrnehmung aus. In ihrer Autobiografie *Ich trank Gift wie kachetischen Wein* verrät uns Lana Gogoberidse, dass sie und ihre Freundinnen ihre unverzichtbaren Frauenrunden als „Schalman“ bezeichneten, was „im Jargon der Kriminellen so etwas wie eine Clique oder eine Bande bedeutet“, genauer „eine Einheit, wo die Hässlichen schön werden, die Niedrigen groß, die Unbegabten talentiert, die Bösen gutherzig.“ Wenn Sopiko in einem Café die ihr zum Dank geschenkten Äpfel einem Tisch tuschelnder und prustender Jugendlicher weiter verschenkt, dann wird der

Koffer auch zwischen den Generationen weitergegeben.

Im Strom der Passanten beobachtet Sopiko die Geliebte ihres Mannes. You never walk alone, selbst in diesem Sinn. Auch das gehört dazu, die Parallelwelten ganz nah an der eigenen, die Geheimnisse, der Betrug, auch das ist ein Spiegel, und tatsächlich, Schnitt: Sopiko vor dem Spiegel. Ihre ‚private‘ Wut nutzt sie unmittelbar als Verstärker im energischen Auftreten gegenüber einem Spekulanten, als Anwältin ihrer Leserbriefschreiber. Die eigenen Lösungen wären keine ohne die der anderen.

Nicht zuletzt sind die eingesammelten Bilder auch Garant der eigenen Erfahrung: Ist das, was ich sehe, auch das, wonach es benannt wird? Stimmen Wahrnehmung und Deutung (der anderen, meine eigene) überein? Wenn ich es filme, habe ich es auswendig gelernt. Es ist stets abrufbar, aber ohne Projektion unsichtbar. Ein Samisdat der weiblichen Erfahrung und eine Verpflichtung nicht auf die Wahrheit, aber auf die Wirklichkeit.

In Gogoberidses Autobiografie sind es die Erzählungen der Mutter, während der zehnjährigen Haft ab 1937 im Gulag geschrieben, die mit der eigenen Geschichte zum Dominospiel verwoben werden. Ihr Vater war 1937 verhaftet und ermordet worden. Verhaftung, Verbannung und Tod waren in ihrer weit verzweigten Familie und im Freundeskreis allgegenwärtig. Die Katastrophenerwartung bleibt latent, das unwi-

derrufliche Wissen, dass von heute auf Morgen alles anders sein kann.

Und so zielt jeder Moment der durchgespielten Trennungsgeschichte immer auch auf das Trauma dahinter, die Gegenwart muss erst mühsam davon abgelöst werden. „Jeder sein eigenes Leben“, zwei in sich versunkene Gestalten, die wie unter einer Glasglocke inmitten öffentlichen Trubels sitzen, das ruft zuallererst die verbreitete Erfahrung des Getrenntseins und des Misstrauens, der Garantierlosigkeit selber ab. „Die merkwürdige Verbindung zwischen dem zwangsläufigen Deduzieren der Ideologien und der Verlassenheit“ nennt Hannah Arendt das, „von den totalitären Herrschaftsapparaten entdeckt und zu ihren Zwecken ausgenutzt“. Immer wieder werden die Bilder der auseinanderbrechenden Ehe mit Erinnerungen an die brutalen Eingriffe des Staates in das soziale Leben konfrontiert.

„Sie gehören zu einer anderen Generation, Sie kennen keine Angst“, bewundert ein Schuldirektor Sopiko, die ihm geholfen hat. Schnitt. Sie erinnert sich an die Nacht, in der ihre Mutter abgeholt wurde, und an die Rückkehr.

Mit traumartiger Langsamkeit schieben sich die Personen durch den Raum. Nicht in Zeitlupe, sondern durch verhaltene Bewegungen, zu deren Erforschung die Kamera immer wieder neu ansetzt. Die mehrfache Wiederholung sehr kurzer Sequenzen – das Durchschreiten der Tür, das Sinken in einen Stuhl – erzählt von der gestauten Zeit der erzwungenen Trennung inmitten

einer rasenden Epoche. Was mehr als ein Jahrzehnt lang zusammengepresst war als ohnmächtige Verlusterfahrung, gewinnt in winzigen Schritten wieder an Beweglichkeit und Gestalt. Wie mit einer Ziehharmonika entsteht ein zaudernder, stockender, atmender Rhythmus. Am Ende der Szene beobachtet Sopiko konzentriert das Gesicht der Mutter als schwarze, fast unkenntliche Silhouette vor dem ornamentalen Hintergrund eines Wandteppichs. Während sich die Gesichtszüge allmählich im Licht herauschälen, geht sie skeptisch lächelnd auf sie zu, immer wieder läuft die Bewegung neu an, bis die Begegnung endlich wirklich stattfindet.

„Der Bruch in meinem eigenen Leben gewährt mir in der Rückschau eine synkopische Befriedigung, die ich um keinen Preis missen möchte“, hat Vladimir Nabokov, als einer der produktivsten Verbannten des Sowjetstaates, einmal bündig erläutert. Dabei geht es natürlich nicht um das zweifelhafte Modell einer Läuterung durch Leid. Die Befriedigung liegt vielmehr in der Absage an die Vorstellung, dass Trauma und Lähmung zwingend und unwiderlich miteinander verbunden sind, und in der Lust am Umschneiden, am Wechsel der rhythmischen Gangart, daran, die Schnittkanten zum Schwingen zu bringen.

Das Aus-dem-Takt-Geraten, so ist der ganze Film orchestriert, ist Erfahrung und Verfahren. Sopiko weiß damit mal selbsterhaltend, mal selbstvergnügt zu operieren, ihre Regisseurin nicht minder.

Eine Konstante gibt es: Keine Einstellung von Innenräumen ohne Bücherregale. Selbst in der Dachkammer, die Sopikos Assistent für sich renoviert, zwischen Farbeimern und heruntergerissenen Tapeten, steht ein bereits gefülltes Bücherregal. Oft sind die Bücher sicher hinter Glas verstaut.

Lana Gogoberidse arbeitete, schon lange vor ihrer Filmarbeit, auch als literarische Übersetzerin. Nicht nur für sie, für viele Kulturschaffende in der Sowjetunion war die Weltliteratur ganz im Sinne Heinrich Heines Konterbande, im Kopfe steckend, eine durch die Zensurbehörden schwer nachzuweisende Aneignung im Prozess der Übertragung. Boris Pasternak, wie Lana Gogoberidse im Dauerzustand des Konflikts mit einer totalitären Kulturpolitik, die ihn zwar anerkannte und förderte, aber gleichzeitig zu domestizieren versuchte, nannte das „die Möglichkeit, ehrlich zu arbeiten“.

Die Bücherregale sind, wie Bibliotheken, Lesezirkel, Raubkopien oder das Auswendiglernen von Texten im Samisdat, Reservoir des geschützten freien Denkens. In Georgien zumal sind sie auch Hort der marginalisierten Muttersprache und weit zurückgreifender demokratischer Traditionen einer offenen Gesellschaft, die sich lange über gemeinschaftliche Denkanstrengungen staatsbürgerlich definiert hat, nicht über Fünf-Jahres-Pläne oder ethnische Abgrenzungen. Bei Lana Gogoberidse gehen Bücherregale als heimliche Hauptdarsteller Komplizenschaften mit ihren Wahlverwandten ein: Beim Treffen im Freundeskreis

werden sie unter lautstarkem mehrstimmigem Gesang ausgelassen umtanzt, von keinem Tisch, an dem gegessen oder geredet wird, entfernen sie sich weiter als bis auf Armeslänge, sie flankieren wunderbar geknüpft Wandbehänge und deren alte Geschichten, und fast immer sind sie übersät mit Bildern, Plakaten, Fotos, Zeichnungen, Zeitungsartikeln oder Erinnerungsstücken. Die radikalste Interviewpartnerin Sopikos, die sich mit beeindruckend konsequenter Selbstverständlichkeit für ein Leben als alleinerziehende Mutter entschieden hat, ist gleich ganz zu ihrem Bücherregal gezogen. Sie sitzt barfuß im Schneidersitz davor und hängt auch ihre Bilder in dieser Höhe auf. Ihre ausholenden Gesten scheinen manche Idee direkt aus den Regalfächern zu ziehen.

Mit Büchern im Rücken lässt es sich also besser sprechen. Man kann aber auch sehr gut mit den Büchern, entlastet von eigenen Antworten, schweigen.

Zu den schönsten Szenen des Films gehört der bereits erwähnte Besuch Sopikos bei Irakli, dem Fotografen ihrer Redaktion, der sie stets bei ihren Ausflügen begleitet und sichtbar verehrt. Sopiko ist erschöpft. Die Kämpfe sind ausgefochten, ob Sieg oder Niederlage liegt im Auge der Betrachtenden. Irakli registriert erstaunt ihr Erscheinen und ihren ohnmächtigen Zustand, nach Antworten verlangt er nicht. Die rudimentären Gesten der Begrüßung und Gastlichkeit – Mantel, Tee, Stuhl – inmitten des heillosen Durcheinanders der noch unbehausten Dachwohnung sichern Intimität. Und Ruhe: Auf dem

endlich neben dem Bücherregal platzierten und freigeräumten Stuhl schläft Sopiko sofort ein. Irakli setzt sich auf den Fußboden. Wie zwei jahrelang einander gegenüberhängende Porträts in einem Museum gehen beider Großaufnahmen eine schweigende Allianz ein.

Noch einmal zur georgischen Sprache: Sie hierarchisiert wenig, lässt Ambivalenzen zu und begünstigt Verrätselungen, die sich erst in der Kombination auflösen. Das Verb ist ungeheuer elastisch, es kennt elf verschiedene ‚Reihen‘, die wiederum fantastische Konstellationen aus Zeiten, Aspekten und Modi ermöglichen. Es kann sowohl Subjekt als auch Objekt einschließen und deklinieren. Es kennt eine Wunschform. Die Substantive kommen ohne Geschlechtsendungen aus, die Buchstaben brauchen keine Groß- und Kleinschreibung, auf bestimmte oder unbestimmte Artikel wird komplett verzichtet. Es gibt Wörter, die Bewegung, Geräusch und Farbe zugleich ausdrücken. Das Verhältnis zwischen Personen, Dingen und Sachverhalten wird durch Postpositionen beschrieben, nicht durch Präpositionen – erst die Wahrnehmung, dann die Verortung.

Es ist, als habe Lana Gogoberidse all diese Besonderheiten filmsprachlich umgesetzt, um die Erfahrungen der Frauen über mehrere Generationen hinweg zu organisieren. Nicht als reglementierten Diskurs, sondern mit Faszination an (Selbst)Bildern, an Behauptungen, Rückzügen, Überschreitungen, Verweigerungen, an Ausbrüchen von Geschichte.

Ihre Fragen an das Leben, so schildert es Lana Gogoberidse in ihrer Autobiographie, würden im Alter präziser. Bedauerlicherweise würden die Antworten nicht mithalten. Was das betreffe, so etwa beschreibt sie es, würde der Nebel nur mehr dichter, die Echos undeutlicher, die Navigation rätselhafter. Die Selbstbefragung und die Fragen an alle anderen, die sie 40 Jahre zuvor in ihrem Film gestellt hat und stellen ließ, sind allerdings außerordentlich präzise. Die Journalistin Sopiko denkt mit den anderen, durch die anderen, für die anderen. Es ist ein schweifendes Denken und wurzelt trotzdem in der konkreten Erfahrungswelt der sprechenden Frauen, die jeweils für einige Minuten zur Hauptfigur werden.

Wie im polyphonen georgischen Gesang mischen sich die Stimmen mal rhythmisch und harmonisierend, mal dissonant, aber immer aufeinander bezogen. Allein schon deshalb lag und liegt der Film quer zu jeder Umgebung, die laute Einstimmigkeit fordert. Am Ende des Films schreitet Sopiko wieder auf der Straße aus, in den stampfenden Rhythmus geraten collageartig die Interviews, und wir treffen sie alle noch einmal: Sopikos ganze Schalman, die Frauenbande.

Bettina Schulte Strathaus

Bettina Schulte Strathaus ist Film- und Literaturwissenschaftlerin. Sie lebt und arbeitet in Frankfurt am Main.

CROSSING VOICES

*There was neither despair nor shame,
Not now, not afterward, not at the time.
(Anna Akhmatova)*

A woman steps out from among the bookcases, the lacework on her collar is as elaborate as the letters and illustrations on the book covers on display behind her. She briefly leafs through one of the many volumes and has already started to speak before she even looks into the camera, giving an account of the 60 long years she spent working as a librarian. Then she turns the situation around and begins to ask questions herself: Are you married? Do you have children? Do you love your work? The questions are directed at Sopiko, whose notebook and pen already pretty much mark her out as a journalist. She now proceeds to answer them: Yes; Very much.

Cut. The journalist is with a photographer, they're walking briskly through a bustling street, they gesticulate, chew their lunch, debate. Irakli, the photographer, has noticed something and stops for a second, moving a few steps back before smirkingly raising the camera to train it on us; release shutter. We're already in the middle of what Ilya Ehrenburg referred to half a century previously as "hometown". Our picture belongs in the gallery of the 20th century and could so easily have been incorporated into the collage from the opening titles, or hang crooked on Irakli's avant-garde photo wall behind the desk later, or be used by Sopiko to illustrate one of her own

stories. We should already begin to think about our own answers to her interview questions.

"If you throw a stone in Tbilisi, you hit a professor", says Sopiko's aunt Mariam, who collects newspaper cuttings for the whole family and is annoyed about Sopiko's husband's lack of ambition. But Sopiko's true interest lies with the women. The doors to the office where she works as an editor for readers' letters are never closed, they open in both directions. An old woman talks of her lonely concerns in person. She says that even death has forgotten her, while casting a sideways look at Irakli, who has just entered the office with an axe in his hand, which he immediately puts down on the shelf though. The older women are also on intimate terms with Raskolnikov, not just the professors.

Sopiko is married, has two children and is entirely fascinated by her work. The readers' letters are a form of direct address delivered by strangers and open up secrets accordingly, the open secrets are also what interests her about the interviews she conducts with women from all sections of society. The private was seldom depicted so politically in the cinema of the Soviet Union and its republics, and, unlike many of her female directing colleagues, Lana Gogoberidze never found it necessary to distance herself from a feminist point of view either. There is no equality, she leaves no doubt about that, and freedom always comes before peace

and harmony. "You have to get rid of a man like that, like pulling a rotten tooth" is what her aunt recommends, not so much because her husband has a lover, but because his laziness saps her energy to such an extent.

The street scenes form the most visible outlet for this potent energy. Like every good interviewer, Sopiko is more ear than voice. We see her in numerous close-ups silently observing, taking in the tiniest splinters of reality and finding correspondences between all those who appear before her. One of the poets who Lana Gogoberidze used to translate was Anna Akhmatova and she wrote in exactly the same way, as if in a whisper, her face motionless, her stance controlled. There's a sort of restrained excess too. Here, in the flow of the city, Sopiko's stance can take on the lyrical or ecstatic feelings she calls her own. It doesn't matter what's won or lost, over the entire film we end up in this flow again and again, which is also kept moving by the music of Giya Kancheli, which is always pushing onward, like someone whistling at full force, at once airy and ironic.

Such moments of flow cut through the film's neatly interwoven structure, whose formal principle resembles a game of dominoes, whereby either a number or a blank connects each sequence to the neighboring one, even as they fan out in different directions. Some of the interviews are carefully planned, carried out at workplaces or homes, while others are conducted more spontaneously, such as on a

shopping trip; all of them become connected with Sopiko's own experiences or memories as the flow continues. The editing works in almost synesthetic fashion, variously connecting things via timbres, statements, physicalities or levels of emotion. The scene with the startled woman shopping for a large family and dealing with five queues simultaneously thus shifts seamlessly into the one in the apartment full of family photos that belongs to Sopiko's aunts, where she found refuge while her mother was being held in a gulag. Sopiko responds to insistent gestures as if in tandem with the editor, with the images of one of the women who wrote her a readers' letter and previously slammed the door in her face: "I don't need anything". As Sopiko sits slumped at the dinner table after finding out that her husband is having an affair, the film cuts to the up-standing choir songs being sung by a family, which the mother claims is her own secret way of warding off poverty and depression. When she clears away the plates after a long day and says how exhausted she is, we see the interview with a factory worker the very next moment, who gives an unusually euphoric account of her everyday life, despite it being overloaded with so many different competing responsibilities; we can sense the euphemisms, the rehearsed cheer, until she finally confesses, quietly, that she misses home. Each of the women retains her dignity and her individual fate, but although the line of dominos extends outward in so many different directions, we are still always able to see around the next corner.

Which doesn't mean that the truth is revealed there. "Don't give too much away", was what underpinned everyday life in the years of the Soviet surveillance state. A quarter of a century after the death of Stalin and with Khrushchev's Thaw already having come to an end, Lana Gogoberidze made a film whose title already suggests that personal information is to be revealed. There are many characters where we can tell they're performing a role, that their enthusiasm or consent verges on Stockholm Syndrome, there's no getting around that. The most honest moments are often those in which nothing is said.

The Georgian language has three different forms of negation, each of which can be expressed with simple particles: the simple negation "not", the expression of a lack or an absence, and the statement that something is totally impossible. All three variations appear in the interviews.

Sopiko keeps the experiences, insights, and conclusions of her interview partners on hand, like a suitcase of essentials already packed. She decks herself out with an abundance of female life experiences and world views, as if she might have to leave her own life behind her at any time. In her autobiography, *I Drank Poison Like Kakheti Wine*, Lana Gogoberidze reveals that she and her friends referred to their indispensable women's get-togethers as "shalman", which apparently refers to "something like a gang or clique in criminal jargon", or, to be more precise, "a place of unity where the ugly become beau-

tiful, the short grow tall, the untalented gain talent, and the evil become good." When Sopiko passes on the apple given to her as an expression of gratitude to the table of whispering and giggling adolescents in a café, the suitcase is also being passed between different generations.

Sopiko observes her husband's lover in the stream of passers-by. You never walk alone, even in this sense. That's also part of it, the parallel worlds so close to our own, the secrets, the deception, that's a mirror too, and a cut does indeed follow, to Sopiko before a mirror. She channels her "private" rage to lend greater intensity to the energetic way with which she deals with a speculator, as a lawyer for those who write letters to her. Her own solutions would be nothing without those of the others.

The images collected are ultimately also a guarantee of individual experience: is what I'm seeing the same as the name it's given? Do perception and interpretation (of the others, my own) match? If I film something, I've learnt it by heart. It can always be called up, but remains invisible without projection. A *samizdat* of female experience and an obligation not to the truth, but to reality.

Gogoberidze's autobiography weaves together the tales her mother wrote during her ten-year incarceration in the gulag from 1937 with her own story to form another game of dominos. Her father was arrested in 1937 and murdered. Arrests, exile and death were omnipresent in her extended family and

circle of friends. The expectation that a catastrophe will occur remains latent, the irrevocable knowledge that everything can change from one day to the next.

And thus each moment in the story of separation that plays out here is always also directed at the trauma beneath, with the present having to be laboriously removed from it beforehand. "Each to their own life", two slumped figures sitting in the midst of the public hustle and bustle as if under a bell jar, that first and foremost conjures up the widespread experience of being separated, of mistrust, of the lack of any guarantees. Hannah Arendt refers to this as the strange connection between the necessary deduction of ideologies and loneliness, a connection always discovered by the totalitarian apparatus of power and exploited to its own ends. The images of the crumbling marriage are confronted again and again with memories of the state's brutal inventions into life in society.

"You belong to a different generation, you don't know what fear is", says the head teacher admiringly to Sopiko, who has helped him. Cut. She remembers the night when her mother was picked up and when she came back.

The people push their way through the space slowly, as if in a dream. It's not like they're moving in slow motion, it's because of their restrained movements, which the camera probes by taking on new positions again and again. The way in which very brief sequences are repeated several times – coming in

through the door, sinking down into the chair – narrate the pent-up time of the separation during a rapid-paced era. What was squeezed together for more than a decade as a powerless experience of loss now begins to regain movement and form, step by tiny step. A halting, stop-and-start movement is produced, like someone breathing, akin to an accordion. At the end of the scene, Sopiko observes her mother's face with total concentration, a black, almost unrecognizable silhouette before the ornamental backdrop of a wall hanging. As her features gradually emerge in the light, she moves towards her with a skeptical smile, with the movement re-starting again and again until the meeting finally takes place for real.

Vladimir Nabokov, one of the most productive of those banished from the Soviet state, once explained pithily that "the break in my own destiny affords me in retrospect a syncopal kick that I would not have missed for worlds". It goes without saying that the focus here is not on a dubious model of purification via suffering. The satisfaction lies instead in the rejection of the idea that trauma and paralysis must be connected conclusively and irrevocably, and in the desire to re-edit, to change the rhythm of the gait, to make the edges surrounding the cut vibrate.

The whole film is orchestrated so that such skipped beats and altered rhythms are experience and process. Sopiko thus knows to act out of self-preservation, just as she know to do so based on her own pleasure, much like her director.

One constant does exist though: there are no shots of interiors that do not contain bookshelves. Even in the attic room which Irakli is renovating, there is already a bookcase full of books between the buckets of paint and the torn-down wallpaper. The books are often kept behind glass for safekeeping.

Lana Gogoberidze also worked as a literary translator, already long before she worked in film. For her and many others working in culture in the Soviet Union, world literature was something akin to what Heinrich Heine referred to as “contraband, hidden in my mind”, an appropriation hard to trace due to the censorship authorities, unfolding as a process of transferal. Boris Pasternak, who was, like Lana Gogoberidze, in a state of permanent conflict with a totalitarian cultural policy that acknowledged and promoted him on the one hand and sought to domesticate him on the other, referred to it as “the possibility to work honestly”.

Like libraries, reading groups, pirated copies, or *samizdat* texts learnt by heart, the bookshelves are reservoirs of protected free thought. In Georgia, they are also the bulwark of a marginalized mother tongue and the democratic traditions of an open society stretching way back into the past, a society that had defined itself in civil terms via its attempts to conceive of political community rather than via Five Year Plans or ethnic divisions. In Lana Gogoberidze’s work, the bookcases are the secret protagonist that enter into a relationship of complicity

with the other things they share an affinity with: they are exuberantly danced around when groups of friends get together and sing harmonies at full volumes, they are never further than arm’s length from any of the tables where people eat or speak, they stand alongside wonderfully knotted wall hangings and the old stories they hold, and they are almost always strewn with pictures, posters, photos, drawings, newspaper articles, or other keepsakes. Sopiko’s most radical interview partner, who has decided on a life for herself as a single mother with impressive matter-of-factness, already lives in more than close quarters with her bookcase. She sits barefoot and cross-legged in front of it and also hangs her pictures at the same height. The big freewheeling gestures she makes with her hands almost seem to be pulling certain ideas directly out of the shelves.

It’s thus easier to speak with books behind you. But books are also just as good for staying silent, they free us from having to provide our own answers.

One of the most beautiful scenes in the film is the one previously mentioned, when Sopiko visits Irakli, the photographer who works in the same office as her, always accompanies her on her outings, and visibly adores her. Sopiko is exhausted. The battles have been fought and whether the result is a victory or a defeat lies in the eye of the beholder. Irakli takes in her appearance and her comatose state with surprise, but doesn’t demand any answers. The rudimentary gestures of welcome and

hospitality – taking her coat, making her tea, offering her the chair – create intimacy within the chaos of the still-unfinished attic apartment. And calm too: Sopiko falls asleep immediately on the chair, that has finally been cleared of stuff and now stands next to the bookcase. Irakli sits on the floor. Like two portraits hanging opposite one another in a museum for years, the two close-ups enter into a silent alliance.

To return to the Georgian language once again: it doesn’t possess a great deal of hierarchies, it permits ambivalences, and favors a degree of mystification that can only be grasped in each specific combination. Its verbs are enormously elastic and structured according to eleven different “series”, which allow fantastic combination of tenses, aspects and modes in turn. It can encircle and decline both subject and object. It possesses an mood that expresses a wish or desire. Its nouns don’t require gender suffixes, there are no capital letters nor small ones, there is a complete rejection of definite and indefinite articles. There are words which express movement, sound, and color at the same time. The relationship between people, objects, and facts are described via postpositions rather than prepositions – first the perception, then its location.

It’s as if Lana Gogoberidze translated all these special features into the language of cinema to structure the experience of women across several generations. Not as a regimented discourse, but rather with a fascination for (self-)

images, for claims, retreats, transgressions, refusals, for escapes from history.

As Lana Gogoberidze puts it in her autobiography, the questions she poses of life have become more precise with age, even if the answers have unfortunately not kept up with them. As far as that is concerned, it seems like the fog has grown thicker and the echoes less clear, navigation has become a more mysterious process. Her self-interrogation and the questions directed to all the others that she asked and had someone else ask in her film forty years ago are extraordinarily precise, however. Journalist Sopiko thinks along with the others, via the others, for the others. It is a digressive form of thought and rooted in the concrete realm of experience of the women speaking nonetheless, each of whom become a protagonist for several minutes.

Just like in the polyphonic Georgian singing tradition, the voices sometimes merge rhythmically and harmonically and at times dissonantly, but are always related to one another. For this reason alone, the film ran and runs contrary to any sort of setting that demands basic unison. At the end of the film, Sopiko steps out into the street, the interviews end up seeming like a collage in the pounding rhythm and we meet them all once again: Sopiko’s entire “shalman”, the gang of women.

Bettina Schulte Strathaus

Bettina Schulte Strathaus is a film and literature scholar based in Frankfurt am Main.

Das **Arsenal – Institut für Film und Videokunst** (gegründet 1963 als „Freunde der deutschen Kinemathek“) ist eine Berliner Institution mit Standorten am Potsdamer Platz sowie im silent green Kulturquartier im Wedding. Es widmet sich der Pflege und Entwicklung des internationalen Films und der Videokunst. Die Arbeit der Institution umfasst den Betrieb der Kinos Arsenal 1 und 2, die Organisation des Berlinale Forum sowie Forum Expanded als Teil der Internationalen Filmfestspiele Berlin, den Filmverleih arsenal distribution sowie die Sammlung, den Erhalt und die Restaurierung von Werken des unabhängigen und experimentellen Kinos (Living Archive). Das Arsenal fördert auf vielfältige Weise den öffentlichen Diskurs zu Sprache, Politik und Ästhetik des Films, mit Blick auf seine Geschichte und auf das Gegenwartskino. Es bietet umfassende Beratungs- und Recherchemöglichkeiten für Kurator*innen, Wissenschaftler*innen und alle anderen Filminteressierten an.

Das **Arsenal – Institut für Film und Videokunst e.V.** erfüllt als gemeinnütziger Verein einen kulturellen Auftrag und erhält dazu eine Förderung durch die Beauftragte des Bundes für Kultur und Medien (BKM).

The **Arsenal – Institute for Film and Video Art** (founded in 1963 as “Freunde der Deutschen Kinemathek“) is an institution in Berlin located at Potsdamer Platz and at silent green Kulturquartier in Wedding. It is dedicated to developing and fostering international film and video art. The institution’s work comprises running the two-screen Arsenal cinema, putting on the Berlinale Forum and Forum Expanded as part of the Berlin International Film Festival, the distribution arm arsenal distribution and collecting, preserving and restoring works of independent and experimental cinema [Living Archive]. Arsenal encourages public discourse on the language, politics and aesthetics of film, considering both its history and the cinema of the present. It provides comprehensive consultation services and research facilities for curators, scholars as well as anyone else interested in film.

As a charitable association, **Arsenal – Institute for Film and Video Art** has a cultural remit and receives funding from the Federal Government Commissioner for Culture and Media.



DVD

Produktion / Production:
Filmgalerie 451, Frieder Schlaich

Gestaltung / Layout:
Moniteurs, Stefan Kanter

Authoring / Screendesign:
k2 Film, Gunter Krüger

KONTAKT / CONTACT:

Filmverleih / Distribution:
Arsenal – Institut für Film und Videokunst e.V.
www.arsenal-berlin.de

DVD Distribution:
Filmgalerie 451
www.filmgalerie451.de

Das Arsenal – Institut für Film und Videokunst e.V. wird gefördert durch:



„Archive außer sich“ ist ein Projekt des Arsenal – Institut für Film und Videokunst e.V. im Rahmen einer Kooperation mit dem Haus der Kulturen der Welt, den Staatlichen Kunstsammlungen Dresden und der Pina Bausch Foundation, Teil des HKW-Projekts „Das Neue Alphabet“, gefördert von der Beauftragten für Kultur und Medien aufgrund eines Beschlusses des Deutschen Bundestages.

“Archive außer sich” is a project of Arsenal – Institute for Film and Video Art, part of a cooperation with Haus der Kulturen der Welt, Staatliche Kunstsammlungen Dresden and Pina Bausch Foundation, part of “The New Alphabet,” a HKW project, supported by the Federal Government Commissioner for Culture and the Media due to a ruling of the German Bundestag.

IN DIESER REIHE ERHÄLTlich /
ALSO AVAILABLE IN THIS EDITION:

