



Land: Rußland 2000. **Produktion:** Stichija Kino, Jekaterina Charlamowa. **Regie:** Jekaterina Charlamowa. **Buch:** Jekaterina Charlamowa und Alexandr Iwanow. **Kamera:** Walerij Lerner. **Ausstattung:** Leonid Karpow. **Ton:** Jelena Malaja. **Musik:** Alexandr Lotsmanow. **Schnitt:** Raissa Lisowa.

Darsteller: Jelena Markina, Leonid Mozgowoj.

Format: 35mm, 1:1.37, Farbe. **Länge:** 88 Minuten, 24 Bilder/Sek. **Sprache:** Russisch.

Uraufführung: 4. Dezember 2000, Haus des Films, St.Petersburg. **Weltvertrieb:** Element Kino, Nab. Krjukova Kanala 12, 190068 St. Petersburg, Rußland. Tel. & Fax: (7-812) 114 4196. E-Mail: 9365331@nwgs.m.ru

Inhalt

Es lebte einst ein Mann, der beschloß, 'Kommentator der Zeit' zu spielen. Er wollte einfach so leben, als wäre er allmächtig und deshalb berechtigt, allen anderen die Bedingungen seines Spiels zu diktieren. Eines Tages stellte er die Haushälterin Petrowa ein, und auch sie begann ihr eigenes Spiel zu inszenieren. Jeder von ihnen kam sich klug und listig vor, denn für den, der sich im Spiel der 'Allmächtigkeit' versucht, gibt es viele Wege – die jedoch alle in eine Sackgasse führen.

Der Kommentator fuhr fort, nach seinen Regeln zu leben und geriet – nach dem Willen der Regisseurin – in eine ganz andere Geschichte. In der neuen Novelle gibt er sich als Poet aus und schlägt der Gesellschaft vor, sein eigenes Werk zu studieren, während er weiterhin grinsend die Bedingungen seines neuen Spiels diktiert. Aber irgendwann zeigt die Zeit jedem, daß man das Spiel der 'Allmächtigkeit' nicht spielen darf...

Interview mit Jekaterina Charlamowa

Galina Antoschewskaja: Sie haben ihren ersten Film im eigenen Studio gedreht. Was hat Sie veranlaßt, das Studio 'Stichija Kino' (Element/Naturgewalt Kino) zu gründen?

Jekaterina Charlamowa: Wenn ich etwas wirklich will, hilft mir immer das Schicksal. Außerdem bin ich ein sorgfältig planender Mensch und versuche, Schritt für Schritt mein Ziel zu erreichen. Wahrscheinlich haben mir gerade diese Eigenschaften geholfen, das Studio 'Element Kino' zu gründen. Ich bin zu der Erkenntnis gelangt – und wie mir scheint völlig gerechtfertigt –, daß ich im Augenblick niemandem bekannt bin, von niemandem gebraucht werde und niemand mich als gute Regisseurin anerkennt, solange ich das nicht in der Praxis unter Beweis gestellt habe.

Und um mich zu verwirklichen und eine gute Regisseurin zu werden, brauche ich mein eigenes Studio. Es ist mir gelungen,

TEKST ILI APOLOGIJA KOMENTARIJA

Text oder Apologie eines Kommentars
Text or Apologia of a Commentary

Regie: Jekaterina Charlamowa

Synopsis

There once was a man who decided to play at being 'the commentator of time'. He simply wanted to live as if he was almighty and therefore permitted to force everyone else to play by his rules. One day he hired a housekeeper, Petrova, and she too began directing her own game. Each of them thought themselves clever and cunning, for there are many paths open to those who play at being almighty – although all are dead-ends.

The commentator continued living by his own rules, eventually – in accordance with the director's wishes – finding himself in another story entirely. In this new novella, he claims to be a poet and suggests people study his works, thereby leaving him, still grinning, to dictate the rules of his new game. However, sooner or later, time shows everyone the folly of playing the Almighty.

Interview with Yekaterina Charlamowa

Galina Antoshevskaya: You shot your first film in your own studio. What prompted you to found the Stichija Kino (Element of Cinema) studio?

Jekaterina Charlamowa: Whenever I really want something, Fate steps in to help. Apart from that, I am someone who plans carefully and tries to reach their goals step-by-step.

Perhaps it was precisely these qualities which helped me found the Element of Cinema studio. I came to the realisation – and, I believe, justifiably so – that nobody would know me, nobody would need me and nobody would recognise me as a good director until I had proven myself.

In order to be fulfilled and become a good director, I need my own studio. I succeeded in gathering a group of like-minded people around myself who not only understood and supported me, but were also prepared to follow their leader to the North Pole, even barefoot, if necessary.

G.A.: Your film is called TEXT OR APOLOGIA OF A COMMENTARY. Why did you choose this title?

Y.C.: For me the term 'text' naturally encompasses more than written or verbal text, in the general sense in which we normally use it. What is meant is the importance semantics attaches to text, in other words, the inter-textual meaning of each set of symbols, including those in the language of art. The image as such contains several in-

um mich herum eine Gruppe von Gleichgesinnten zu versammeln, die mich nicht nur verstehen und unterstützen, sondern auch bereit wären, mit ihrer Leiterin bis an den Nordpol zu gehen, wenn nötig auch barfuß.

G.A.: Ihr Film heißt TEXT ODER APOLOGIE EINES KOMMENTARS. Warum dieser Titel?

J.C.: Natürlich schließt der Begriff des Textes für mich nicht nur den schriftlichen oder mündlichen Text im allgemeinen Sinn ein, wie wir ihn normalerweise gebrauchen. Gemeint ist die Bedeutung von Text, die ihm in der Semiotik beigemessen wird – also die intertextuelle Bedeutung, die jeder Zeichensatz hat, auch die Zeichen in der Sprache der Kunst. Das Bild an sich enthält die Überschneidung von verschiedenen Textschichten – der darstellenden, der verbalen, der historischen Textschicht. Der Arbeitstitel war 'Die Apologie eines Kommentars'. Das Wort 'Text' tauchte erst später auf, zur näheren Erklärung. Mich hat schon immer das Problem des Kommentars interessiert – des Kommentars, der nicht nur den Haupttext erklärt, sondern der manchmal zu ihm in Widerspruch steht und dessen Sinn ändert. Schon seit meiner frühen Kindheit lese ich gern Kommentare. Ich hatte eine Märchensammlung mit Kommentaren – eine wissenschaftliche Ausgabe. Und mit den Kommentaren war das Lesen viel interessanter als ohne. Diese Liebe zu Kommentaren ist mir bis heute geblieben, und mich faszinieren Werke wie 'Die schwache Flamme' von Nabokow, in denen alles auf der Struktur des den Text widerlegenden Kommentars basiert. Mir gefallen diese Strukturen. In meinem Film ging ich ähnlich an die Sache heran. Ich wollte eine Situation schaffen, in der es schwer fallen würde, herauszufinden, was der Haupttext ist und was der Kommentar, da letzterer in den Haupttext organisch ein- und manchmal übergreift.

G.A.: Leben wir Ihrer Meinung nach, um einen gewissen Text zu artikulieren, den wir artikulieren müssen, oder haben wir das Recht auf eine eigene Stimme und eine eigene Meinung?

J.C.: Wir alle sprechen nicht in der Sprache unserer unmittelbaren Gedanken. Wir sprechen in der Sprache der Kultur. Und jetzt nicht in der Sprache der Kultur zu sprechen, ist unmöglich, welche Kultur das auch immer sein mag. Das, was jetzt von der Mattscheibe an Tönen zu uns dringt, hat große Ähnlichkeit mit der Sprache der Gefangenenlager. Und das ist auch eine Methode der Integrierung einer Kultur in die Kultur: Die Kultur der Gefangenenlager gehört zum normalen Leben der Leute. Man kann nicht sagen, daß das 'schlecht' oder 'gut' sei. Es ist einfach so; jetzt ist diese Zeit da. Früher gab es eine andere Zeit. Das ist das Leben. (...)

G.A.: Ihr Studio heißt 'das Element Film'. Was bedeuten Film und Filmsprache in der heutigen Gesellschaft?

J.C.: Ich versuche erst einmal zu bestimmen, was das für mich selbst heißt... Film und Filmsprache sind deshalb wertvoll, weil sie in sich die Möglichkeiten vereinigen, die alle anderen Kunstarten haben – den Aufbau einer eigenen Welt. Für mich ist es äußerst wichtig, daß der Film in den hundert Jahren seiner Existenz zu einer vom Zuschauer aufgenommenen Illusion der Realität geworden ist. Und jetzt kann man ganz zart damit spielen – der Zuschauer hat sich daran gewöhnt, daß ihm das Leben gezeigt wird. Denn jede Kunst – außer Film – drückt eine Denkart des Künstlers selbst aus. Der Film aber entwickelte sich in diesen hundert Jahren hauptsächlich zur Unterhaltung – ich rede jetzt nicht über die seltenen Beispiele von unabhängigen Filmemachern, sondern über die weltweite Entwicklung. Durch die Fülle der amerikanischen Filmproduktionen sitzen diese Spielregeln ganz fest in den Köpfen der Zuschauer. Ich möchte gern errei-

terconnected layers of text: the representational, verbal and historical level. The working title was 'The Apologia of a Commentary'. The word 'text' only arose later to give a more accurate explanation. I have always been interested in the problem of commentary, or rather, commentaries which do not explain the main text, but sometimes conflict with it and change its sense. I have enjoyed reading commentaries ever since I was a small child. I had a collection of fairytales with commentaries. An academic edition. It was much more interesting to read them with the commentaries than without. This love of commentaries has stayed with me to the present day, and I am fascinated by works such as Nabokov's 'Pale Fire', in which everything is based on the text-refuting commentary. I like those structures. I approached my film in a similar way. I wanted to create a situation in which it would be difficult to discover what was the main text and what commentary, since the latter intervenes and sometimes infringes upon the main text in an organic way.

G.A.: In your opinion, do we live to articulate a certain text which we have to articulate or do we have the right to our own voice and our own opinion?

Y.C.: None of us speak in the language of our immediate thoughts. We use the language of our culture. Indeed it is impossible not to speak in a cultural language, no matter which culture that may be. The tones which reach us from the TV-screen bear a great resemblance to the language of the prison camps, and that is one way of integrating a culture into culture. The culture of the prison camps is part of people's everyday lives. You cannot say something is 'good' or 'bad'. It just is. That is a sign of the times. Before it was different. That's life. (...)

G.A.: Your studio is called 'the Element of Cinema'. What do 'film' and 'the language of film' mean in today's society?

Y.C.: I'll start by trying to determine what they mean to me. Films and the language of film are valuable because they bring together all the opportunities other forms of art have for creating a separate world. It is extremely important for me that film has become an accepted illusion of reality in the hundred years of its existence. Now that audiences have become accustomed to being shown life, we can play with it ever-so gently. Every art apart from film-making expresses the artist's way of thinking. But over the course of these hundred years films have mainly developed into a form of entertainment. I'm not talking about the rare exceptions from independent filmmakers, but about world-wide developments. The mass of American film productions has firmly rooted these rules in audiences' minds. What I would like to achieve is for my rules to become the subject of the film, not those that exist in our objective reality. Perhaps it is worth forcing them on audiences at first so that people who see my film will start to become interested in and enchanted by them. I believe that is the right approach today, a path that can and should be taken. (...)

I pity those of my younger colleagues who make lightweight, so-called 'true-to-life' films. I understand why they do that. I realise that they need a certain emotional response from their audiences. I for one, however, need

chen, daß meine Spielregeln das Thema des Films werden, und nicht die, die in der objektiven Realität existieren. Vielleicht lohnt es sich am Anfang, sie dem Zuschauer aufzuzwingen – damit die, die meinen Film sehen, sich dafür zu interessieren beginnen und verzaubert werden. Meiner Meinung nach ist das heute der richtige Weg, der Weg, der gegangen werden kann und auch sollte. (...)

Ich sehe mit Bedauern diejenigen meiner jungen Kollegen, die sogenannte lebensnahe, leichte Filme drehen. Ich verstehe, warum sie das machen, ich verstehe, daß sie eine gewisse gefühlsmäßige Antwort vom Zuschauer brauchen. Ich zum Beispiel brauche aber vom Zuschauer eine andere Antwort. Mich interessieren nicht die Gedanken über Emotionen – sondern die Emotionen im Zusammenhang mit den Gedanken. Und das verstehe ich unter *moderner Filmsprache*. (...)

G.A.: Was bedeutet für Sie der Begriff der Zeit?

E.C.: Das Element des Spiels. Ich hätte schon immer liebend gerne gewußt: Wie bilden sich beim Menschen die Erinnerungen? Wie manifestieren sich die Eindrücke des Lebens, wie geht das vor sich, warum erinnere ich mich, wenn ich an meine frühe Kindheit denke, zum Beispiel noch an die Fliegen, die im Frühjahr an der Wand aufwachten, aber nicht an die Gesichter von Menschen? Die Zeit ist für mich eher wie ein Faden, wie ein Netz, das man nur entwirren kann, indem man im Labyrinth umherirrt. Lineare Zeit gibt es für mich nicht. Wenn ich versuche, die eigenen Denkmethode zu analysieren, dann entdecke ich gleichzeitig auch Erinnerungsprozesse, die Empfindung von tatsächlicher Realität und irgendeine komische Vorhersehung der Zukunft, und den aus allem Genannten hervorgehenden Aufbau eines gewissen intellektuellen Plans. Damit kann ich mich ewig beschäftigen. Und auf jeden Fall möchte ich beim Zuschauer den Wunsch wecken und ihn aufrütteln, seinen eigenen Zeitfluß zu finden. Ich will, daß der Zuschauer, wenn er meinen Film gesehen hat und sich vielleicht darüber gewundert hat, wie er sich bewegen kann und dies gefühlt hat, versteht, daß man auch anders denken kann, in anderen Kategorien und mit einem anderen Zeitempfinden. Ich will, daß sich beim Zuschauer das Empfinden dafür entwickelt, daß die Zeit nicht linear ist, daß sie flächig ist, stofflich, verflochten und eins. Und daß es weder reale noch objektive Zeit gibt. Wir können in ein und demselben Raum sitzen und uns trotzdem in völlig verschiedenen Zeiten befinden. (...)

G.A.: Der Mann mit dem Hund – er wird hervorragend von Leonid Mozgwoj gespielt – ist der Held der ersten Novelle. Petrova, die ihm und seinem Hund dient, bespitzelt ihn. Dann, in der zweiten Novelle, wird er zum Kommentator. Was ist er für ein Mensch? Sie schleppen ihn durch all die Jahre und er verändert sich nicht, jedes Mal ist er ein Beobachter.

J.C.: Der Mann mit dem Hund ist der Ursprung des Kommentators. Er sammelt Mitteilungen über den Lauf der Zeit, filtert Informationen und entwickelt auf dieser Grundlage sein nächstes Spiel. Genau deshalb, weil er Betrachtungsweisen sammelt, ist er ein Beobachter. Eigentlich liebt er niemanden – nicht einmal seinen Hund. Den Hund liebt sowieso niemand, weil er lebendig ist und nicht nach irgendwelchen Regeln spielt. Dieser Mensch ist ein Spieler, der darauf achtet, wie die anderen spielen – um später selbst effektiver zu spielen.

G.A.: In der zweiten Geschichte wird er gleichzeitig sowohl Kommentator als auch Poet...

J.C.: Der Poet ist die zweite Rolle des Kommentators, welcher diesen Poeten spielt. Der Kommentator hat in diesem Fall niemanden gefunden, der für ihn den Poeten spielen könnte, er war ge-

a different response from my audiences. I'm not interested in thoughts about emotions, but in emotions in connection with thoughts. And that's how I define 'modern film language'. (...)

G.A.: What does the term 'time' mean to you?

Y.C.: The element of play. I've always wanted to know how memories form in humans. How do the impressions of our lives manifest themselves? What is the process? Why, when I think back to my early childhood, do I remember things like the flies that awoke on the walls in spring, but not people's faces? For me, time is more like a thread, a net you can only untangle by wandering around within the labyrinth. Linear time doesn't exist for me. When I try to analyse my own ways of thinking I also discover processes of recollection, the experience of true reality, some strange foresight of the future and a certain intellectual plan based on all the aforementioned elements. I could think about it constantly. In any case I want to arouse the desire in my audiences to find their own impression of time. I want audiences who have seen my film – and have perhaps wondered why it is that they move in this way and feel particular things – to understand that there are different ways of thinking using different categories and with a different sense of time. I want audiences to develop an understanding for the fact that time is not linear, but flat, material, interwoven and one. And that there is neither real nor objective time. We could be sitting in one and the same room and still be at completely different times. (...)

G.A.: The man with the dog (played superbly by Leonid Mozgovoï) is the hero of the first novella. Petrova, who serves him and his dog, spies on him. Then, in the second novella, he becomes the commentator. What sort of a person is he? They drag him through all the years and he never changes. He's an observer every time.

Y.C.: The man with the dog is the source of the commentary. He collects accounts of the passage of time, filters information and develops his next game on the basis of this. He is an observer precisely because he collects ways of seeing. He doesn't actually love anyone – not even his dog. The dog isn't loved by anyone anyway because he is alive and doesn't play by any rules. This person is a player who observes the way others play in order to play more effectively next time round.

G.A.: In the second story he becomes both the commentator and a poet.

Y.C.: The poet is the second role of the commentator playing this poet. In this case the commentator found nobody who would play the poet for him, so he was forced to play it himself. And of course he remembers all of Stanislavski's traditions. He creates the character at the verbal, the visual and, to a certain degree, the emotional level. I asked the actor to play the part sufficiently theatrically, but in certain small ways authentically. We worked for a long time on how the hero should hold his cigarette. We realised that he should hold it in his cupped hand between thumb and forefinger, as is common in villages, because he comes from the countryside and lived in a village for a long time. In combination, such minor details help to produce a figurative image by making sense of the character. The commentator has invented

zwungen, ihn selbst zu spielen. Und selbstverständlich erinnert er sich an alle Traditionen Stanislawskijs, er erschafft die Gestalt auf der verbalen Ebene, auf der visuellen und in gewissem Sinne auch auf der emotionalen Ebene. Meine Bitte an den Schauspieler war, die Figur hinlänglich theatralisch, aber in gewissen Kleinigkeiten authentisch zu spielen. Wir haben lange daran gearbeitet, wie der Held die Zigarette halten soll. Und begriffen: Er sollte sie zwischen Daumen und Zeigefinger in der hohlen Hand halten, wie es auf dem Dorf üblich ist – denn er kommt vom Land, er hat lange auf dem Dorf gelebt. Solche Kleinigkeiten schaffen auch eine figürliche Vorstellung, indem sie in ihrer Zusammensetzung dem Charakter Sinn verleihen. Der Kommentator hat sich den Poeten ausgedacht, hat ihn in sich selbst gefunden – er schrieb auch selbst die Gedichte für den Poeten, den er ja ebenfalls selbst kommentiert hat. Er schrieb Gedichte, hätte aber nie gewagt, sie unter seinem Namen zu veröffentlichen. Doch mit einem ausgedachten Charakter ist es einfacher, besonders in unserem Land, besonders, wenn der Poet bereits tot ist. Nach der Legende, die der Kommentator geschaffen hat, starb der Poet schon vor fünfzig Jahren durch Ertrinken im Fluß Luga – die allerpoetischste Geschichte! Darüber kann man doch eine Dissertation schreiben! Aber später ist der Kommentator dazu gezwungen, den alten und, wie sich zeigt, nicht verstorbenen Poeten darzustellen, um zusätzliches Interesse zu erwecken. Es entwickelt sich ein Skandal – ebenfalls ein Merkmal unserer Kultur. Und die künstlerische Haltlosigkeit seiner Erfindung versteht der Kommentator ganz zum Schluß, dafür reicht trotz allem sein Verstand – und deshalb ist er wertvoll, er kann ein Exponat sein. Die Schöpfer der mißlungenen Schöpfungen unterliegen der Erniedrigung. Doch keiner endgültigen Erniedrigung – man kann sie ins Museum stellen. Also die Vitrinen – eine neue Wendung des Spiels. Die Mummifizierung der Symbole.(...)

G.A.: Im Film gibt es noch eine Erscheinungsform der Zeit – das Museum der Zeit. Ein Gebiet der Erinnerung. Auf diese Weise schlagen Sie jedem Zuschauer vor, darüber nachzusinnen, was ihn geboren hat, woher er kommt. Die Helden, gefesselt durch die Ketten der Erinnerung oder der Zeit, Figuren, die in den Vitrinen des Museums der Erinnerung stehen... Wozu, warum?

J.C.: Die Vitrinen mit den in ihnen stehenden Helden entstanden erst, nachdem praktisch das ganze Material abgedreht und geschnitten war. Mir wurde klar, daß für den entscheidenden Punkt, für die Vollendung, für die Zuspitzung nicht irgendetwas Kleines und Einzelnes ausreicht. Deshalb ist das Museum im Kontext des gesamten Filmes allgegenwärtig. So wie Malewitsch ein abstraktes Gemälde auf den Punkt bringt, so fühlte auch ich, daß mir ein Punkt, der sich weiterentwickeln könnte, im Film nicht ausreicht. Alle haben mit mir gestritten, niemand wollte, daß die Vitrinen im Film erscheinen. Und ich habe einfach mit diktatorischen Methoden durchgesetzt, daß es so gemacht wurde – und dann verstanden auf einmal alle, wofür und warum. Das Thema des Museums kommt aus der Kindheit – die Kunstkammer und das Zoologische Museum waren mir die liebsten Orte. Die Wahrnehmung der Vergänglichkeit, die jedem Museum anhaftet... Damals war das nur eine emotionale Empfindung der Ruhe, des Überganges in eine völlig andere Realität, in der sich auch deine Gedanken einrichten, und du verstehst, daß alles endlich ist. Hier ist irgendein Gegenstand, den Rachmaninow benutzt hat. Rachmaninow ist tot. Seine Musik ist geblieben. Aber wofür steht dieser Gegenstand? Das war für mich immer ein Geheimnis, das sich erst mit dem Älterwerden nach und nach offenbart hat. (...)

G.A.: Die zweite Novelle ist von Ihnen nach den Motiven einer

the poet, discovered him within himself. He also wrote the poems for the poet he then also comments on. He wrote poems, but never dared publish them in his name. But it's easier with a fictional character, particularly in our country, particularly if the poet is already dead. According to the legend the commentator has created, the poet drowned in the River Luga fifty years earlier, the most poetic of stories! You could write a dissertation about that! But later the commentator is forced to play the elderly – and, as it turns out, not dead – poet in order to arouse extra interest. A scandal develops – another characteristic of our culture. And at the very end the commentator understands how artistically uninhibited his invention is (he has enough sense for that in spite of everything) and this is why he is valuable. He can be an exhibit. The creators of the failed creation are humiliated. However, it is not a final humiliation. They can be put in a museum, in display cabinets, in other words; a new twist to the game. It is the mummification of symbols. (...)

G.A.: Time appears in the film in yet another form: the museum of time. A place of remembrance. In this way they encourage every viewer to consider what made him and where he comes from. Heroes bound by the chains of remembrance or time, characters standing in the display cabinets of the museum of remembrance: What for? Why?

Y.C.: I only had the idea for the cabinets containing the heroes when nearly all the material had been shot and edited. I realised that one small thing would not be enough for the decisive point in the film, for completion, for the final touch. That is why the museum is omnipresent in the context of the film as a whole. Just as Malevich gets to the heart of abstract paintings, so I too felt that a situation which could develop further would not suffice in the film. Everyone argued with me. Nobody wanted the cabinets to be in the film. So I simply used dictatorial methods to get what I wanted, and then suddenly everyone understood the whys and wherefores. The topic of the museum stems from my childhood. The art gallery and the zoological museum were my favourite places. The experience of transitoriness which clings to every museum... At the time it was only an emotional experience of calm, of moving into a completely different reality to which your thoughts also adapt and you understand that everything is finite. Here is an object Rachmaninov used. Rachmaninov is dead. His music remains. But what does this object represent? That was always a mystery to me, and it only revealed itself bit-by-bit as I got older. (...)

G.A.: You filmed the second novella using the themes of a story by Vladimir Nabokov. What attracted you to this author? What gripped you so much that you decided to film it?

Y.C.: I love Nabokov very much and know his work very well. I once obtained the fourth volume of Nabokov's complete works. He was already in his American period by then. In one story – 'The Forgotten Poet' – I found a completely remarkable subject represented without the slightest literary exaggeration. It gave the impression of being half-finished. I found it interesting to weave

Erzählung von Wladimir Nabokow gedreht worden. Wodurch hat dieser Autor Sie angezogen, was hat Sie so sehr ergriffen, daß Sie beschlossen haben, Kino daraus zu machen?

J.C.: Ich liebe Nabokow sehr und kenne sein Werk gut. Mir ist einmal der vierte Band der Gesamtausgabe der Werke Nabokows in die Hände gefallen – das ist schon seine amerikanische Periode. Und in einer der Erzählungen – ‘Der vergessene Poet’ (‘Sabyty poet’) – fand ich ein vollkommen bemerkenswertes Sujet, dargestellt ohne irgendwelche schriftstellerische Übertreibung. Es wurde der Eindruck eines Halbfabrikats erweckt. Es war für mich interessant, in meinen Film Nabokows Erzählungshalbfabrikat hineinzuflchten. Es ist Teil eines Spiels – ich wollte für Nabokow zu Ende spielen: Er verließ die Partie, aber das Spiel ist doch interessant... Ich liebe Nabokow, ich kann ihn endlos immer wieder lesen, meine eigenen Gedanken lasse ich bei den seinen beginnen. Das ist kein Plagieren, sondern ein Impuls. Natürlich sind wir in uns in unserem Denken nahe.

G.A.: Ihr Film ist angefüllt mit Maskerade, mit Theater. Alle Helden haben eigentümliche Masken: die Maske des Poeten, die Maske der Denunziantin... das Spiel, unter anderem auch das Spiel in der Zeit. Was ist das – die Maskerade der heutigen Zeit?

J.C.: In meinem nächsten Film werde ich das Thema der Maskerade zum Hauptthema machen. Dort wird eine Geschichte darüber erzählt, wie ein Mensch sich eine bestimmte Geschichte ausdenkt und danach gezwungen ist, sich für sie zu verantworten. Unabhängig davon, ob du eine Maske trägst oder nicht – du mußt dich entweder für dich selbst oder für die Maske, die du dir aufgesetzt hast, verantworten. Meistens tragen die Leute Masken. Ich denke, daß nur geistig minderbemittelte Leute mit ihren wahren Gesichtern leben. Jeder denkende Mensch trägt eine Maske. Das ist sowohl Schutz als auch – wiederum – ein Element der Kultur. In der Kindheit lesen wir Bücher und identifizieren uns mit den Helden dieser Bücher, wobei wir uns ein Stückchen einer Maske beilegen. Wir leben in Gesellschaft, Masken spielen die schützende Rolle, und dann wird die Maske zur Gewohnheit, und es wird unmöglich, sich zu öffnen. Und warum sollten wir nicht freimütig zugeben, daß wir alle Karnevalsmasken aufhaben? Es gibt ein sehr gutes Bild: das Labyrinth, in dem sich der Minotaurus befindet. Von meinem Standpunkt aus ist nicht der Minotaurus schrecklich, sondern der Umstand, daß in dem Labyrinth ein Spiegel steht und du dich in ihm erblicken kannst. Mein Film vertieft sich wie ein Film-Bilderrätsel, bei dessen Lösung du deinen eigenen Namen siehst. Überhaupt, auf der Suche nach einer eigenen Kinosprache versuche ich zu lernen, gerade diesen Effekt zu erreichen: das Labyrinth mit dem Spiegel in seiner Mitte. (...)

(Das Interview wurde am 19. Januar 2001 in St. Petersburg geführt.)

Biofilmographie

Jekaterina Charlamowa wurde 1970 in St. Petersburg geboren. Sie absolvierte zunächst die Juristische Fakultät der Petersburger Staatlichen Universität und schloß danach die Kurse für Fernsehregie am Institut für Kino und Fernsehen in St. Petersburg ab. Außerdem absolvierte sie einen Computergraphikkurs am selben Institut bei V. E. Aksenow, den sie 1998 mit Diplom beendete. Kurze Zeit später gründete sie ihr eigenes Studio, ‘Stichija Kino’ (Element Kino), das ihren Erstlingsfilm, TEXT ODER DIE APOLOGIE EINES KOMMENTARS, produzierte. Ihr zweiter Film ist bereits in Arbeit.

Nabokov's half-finished story into my film. It's part of a game. I wanted to finish the game on Nabokov's behalf. He has left the game, but it is still interesting... I love Nabokov. I could read him over and over again. I let my thoughts begin with his. That isn't plagiarism, but an impulse. Of course our thoughts are similar.

G.A.: Your film is full of masquerade, of theatre. All the heroes wear strange masks: the mask of the poet, the mask of the informer... the game, and partly also the playing with time. What is it? A masquerade of the present day?

Y.C.: Masquerade will be the main topic of my next film. It will tell the story of how a person invents a particular story and is subsequently forced to take responsibility for it. No matter whether you are wearing a mask or not, you must take responsibility either for yourself or the mask you have put on. People mostly wear masks. I think that only people of low intelligence live with their true faces. Every thinking person wears a mask. That is both for protection and – on the other hand – an element of our culture. As children we read books and identify with the heroes in our books, thereby adopting pieces of a mask. We live in a society. Masks play a protective role. Mask-wearing eventually becomes habitual and it becomes impossible to open up. And why shouldn't we freely admit that we are all wearing carnival masks? There is a great image: the labyrinth in which the Minotaur is lurking. From my perspective not only the Minotaur is terrible, but the fact that there is a mirror in the labyrinth in which you can see yourself. My film develops like a cinematic puzzle. When you've solved it, it spells your own name. Whenever I look for my own cinematic language, I try to learn how to create precisely this effect: a labyrinth with a mirror at the centre. (...)

(The interview was conducted in St. Petersburg on 19 January 2001.)

Biofilmography

Yekaterina Charlamova was born in St. Petersburg in 1970. She graduated first from the law department of St. Petersburg State University and then took courses in television direction at the Institute for Cinema and Television in St. Petersburg. She also completed a computer graphics course at the same university under V.E. Aksenov, for which she attained a diploma in 1998. A short while later she founded her own studio, ‘Stichia Kino’ (Element of Film), which produced her first film, TEXT OR APOLOGIA OF A COMMENTARY. She has already begun to work on her second film.



Yekaterina Charlamova