

29. internationales forum des jungen films berlin 1999

22

49. internationale
filmfestspiele berlin

OKRAINA

Randbezirk / The Outskirts

Land: Rußland 1998. **Produktion:** Studia 'Utro XXI weka' (Studio 'Der Morgen des 21. Jahrhunderts'), Goskino. **Regie:** Pjotr Luzik. **Buch:** Pjotr Luzik, Alexei Samorjadow. **Beratung:** Alexej Rybakow. **Kamera:** Nikolai Iwasiw. **Ausstattung:** Andrej Bessolizin. **Musik:** Georgij Swiridow & Gawril Popow. **Ton:** Slawa Kljuchnikow. **Schnitt:** Swetlana Guralskaja. **Produzenten:** Lew Kagno, Pjotr Luzik.

Darsteller: Jurij Dubrowin (Philip Safronow), Nikolai Oljalin (Kolka Polujanow), Alexej Puschkin (Panka Morozow), Rimma Markowa (Pankas Mutter), Alexej Wanin (Wasilij Perfiliew), Wiktor Stepanow (der Meister).

Format: 35mm, 1:1.66, Schwarzweiß. **Länge:** 95 Minuten, 24 B/sek.

Sprache: Russisch.

Uraufführung: 12. Juni 1998, Internationales Film Festival, Sotschi
Weltvertrieb: Intercinema-Art Agency, Drushinnikowskaja 15, 123242 Moskau, Rußland. Tel.: (7-095) 255 90 82, Fax: (7-095) 255 90 52. e-Mail: intercinema@glasnet.ru.

Inhalt

Philip Safronow ist ein gewöhnlicher Bauer, der auf seinem eigenen Hof arbeitet. Sein friedliches Dasein wird brutal unterbrochen, als sich eine Gruppe mysteriöser Männer seines Landes bemächtigt, um das dortige Ölvorkommen auszubeuten. Daraufhin trommelt Safronow einige bärbeißige Bauern zusammen, die sich einen Eindringling nach dem anderen vornehmen. Hinter ihnen bleibt eine mörderische Spur zurück, die auf einen endgültigen explosiven Zusammenstoß zusteuert.

Über den Film

Der mit verschiedenen Preisen ausgezeichnete Drehbuchautor Pjotr Luzik zielt in seiner ersten Regiearbeit sowohl auf den rücksichtslosen Kapitalismus als auch auf die zunehmende Verwestlichung der russischen Filmindustrie. Diese beunruhigende Allegorie ist in Thema und Ästhetik eine kühne Rückkehr zum Formalismus des sowjetischen Kinos vor dem zweiten Weltkrieg. Ohne Zweifel gehört dieser Film zu den bemerkenswerten russischen Spielfilmen der letzten Jahre. (...)

Ein langer Einleitungstext am Anfang des Films berichtet von einem Aufstand der Bewohner eines entlegenen Dorfes, nachdem die dort ansässigen Bauern herausgefunden hatten, daß die Ölschürfrechte für das Land, das sie seit Jahrhunderten bewohnten, unter ihren Füßen verkauft worden seien. Als der Aufstand von Schlägertrupps niedergeschlagen wurde, das Land mit Maschinen besetzt und Flora und Fauna der verschmutzten Umwelt zum Opfer fielen, fügten sich immer mehr Dorfbewohner in die Situation, zogen in die Städte und nahmen Arbeit in Fabriken an.

Einige ältere Männer können sich mit diesem Umstand jedoch nicht abfinden. Sie schließen sich zu einer Bürgerwehr zusammen, um die vier 'besserwisserischen' Verantwortlichen zur Strecke

Synopsis

Philip Safronov is a common farmer working on his family farm, but his peaceful existence is violently interrupted when a mysterious group seizes his land to exploit its oil resources. Safronov organises a group of rough-neck farmers. One by one, they hunt down the offenders, leaving a murderous path behind them and propelling them towards the film's explosive, final confrontation.

About the film

Award winning scenarist turned first-time director Petr Lutsik takes aim at reckless capitalism - as well as increasing Westernization of Russian filmmaking - with a disquieting allegory that in both themes and aesthetic is an audacious throwback to pre-WWII Soviet cinema formalism. Unquestionably one of the most striking Russian features in recent years. (...)

A long opening card title informs us that the residents of a remote village rioted after discovering that oil rights to the land they have lived on for centuries had been sold out from underneath them. Quelled by thugs, their property invaded by machinery, the polluted landscape losing fish and game, most citizens grimly have accepted this and moved to factory jobs 'in the town'.

But a few elderly men are more profoundly offended; they form a vigilante party to hunt down the four 'smart aleck' authority figures who put their seals on the certificate of sale, sans local's consent. The creaky quintet - dragging along apathetic young Panka, the nephew of group leader Philip - set out across the bleak, wintry terrain, first traveling by foot, then motorbike, train and so on.

First stop on this reversed 'Three little pigs'-type trip is the home of their former collective chairman, who after being nearly drowned in an icy lake repents and joins the crew's cross-country quest. Next visited is an entrepreneur caught in mid-fight with wife and kids; he is beaten and threatened into revealing the whereabouts of Exploiter No. 3, a party official who isn't quite so lucky. This killing presages another brutal death - the first



zu bringen, die ohne die Zustimmung der Ansässigen mit ihrer Unterschrift den Kaufvertrag besiegelt haben. Gemeinsam mit dem jungen apathischen Panka, dem Neffen des Anführers Philip, macht sich das marode Quintett zu erst zu Fuß, später mit Motorrädern, dann mit dem Zug auf den Weg durch das öde, winterliche Gebiet.

Erster Aufenthalt dieser Reise, die – verlief sie umgekehrt – an die 'Drei kleinen Schweinchen' erinnern würde, ist die Wohnung des früheren Vorsitzenden ihres Kollektivs. Nachdem er in einem eiskalten See beinahe ertränkt wird, zeigt er Reue und schließt sich der Querfeldeintour der Gruppe an. Der Nächste auf der Liste ist ein Unternehmer, der sich gerade mit seiner Frau und seinen Kindern streitet; er wird geschlagen und so bedroht, daß er die Adresse des dritten Ausbeuters preisgibt: ein Parteifunktionär, der nicht ganz so viel Glück hat.

Dieser Mord kündigt einen weiteren brutalen Todesfall an. Es ist die erste Gewalttat, die auf der Leinwand zu sehen ist und der Höhepunkt des Films: die Konfrontation mit 'dem Meister'. Dieser selbstgefällige Kapitalist prahlt damit, daß „heutzutage alles ge- und verkauft werden kann“. Für die Belange seiner 'einfachen' Gäste hat er nur ein Lachen übrig. Sein ganz in weiß gehaltenes Büro ist mit wenig mehr 'ausgestattet' als mit Behältnissen, in denen sich Öl- und Gasproben befinden, die von seinen verschiedenen unrechtmäßig angeeigneten Gebieten stammen. Kurze Zeit später ist der Raum über und über mit dem Resultat der gräßlichen Rache der Bauern bespritzt.

Als die gesamte Stadt dieses multinationalen Firmenpiraten in apokalyptischen Flammen aufgeht, begibt sich der Film in das Reich des Symbolismus: in einer idyllischen letzten Sequenz kehren die Protagonisten aufs Land zurück und wieder einmal scheint die Landwirtschaft Rußlands kollektive Stütze zu werden.

Frühere Szenen geben einen beinahe surrealen, trockenen Einblick in den bodenständigen 'bäuerlichen' Humor und die ländlichen Archetypen. Im Verlauf des Films und mit zunehmender Gewalt werden die anfangs komischen Protagonisten zusehens härter und bedrohlicher, besonders Puschkin mit seiner auffälligen Gestalt und sein Neffe Panka, der sich von einem schwächlichen Bürschlein in einen unheimlichen, unbarmherzigen Zeitgenossen verwandelt.

Die wenigen Dialoge und distanzschaffende Regietechniken (wie z.B. Schwarzbilder zwischen einzelnen Sequenzen, gestellte Tableauaufnahmen, gewollt unreal erscheinende Rückprojektion) haben zur Folge, daß diese zwielichtige ironische Parabel ganz unterschiedlich interpretiert werden kann. Doch trotz aller Zwie-spältigkeiten ist OKRAINA (benannt nach Boris Barnets klassischem Spielfilm von 1933, der den Beginn der Kollektivierung der Landwirtschaft beschreibt) eine pointierte Darlegung, daß sich im letzten Jahrhundert nichts an der Ausbeutung des Proletariats geändert hat, weder unter dem Zar, noch unter den Kommunisten, noch in der Glasnost-Zeit.

Kameramann Nikolai Iasiv liefert schöne, kraftvolle Bilder von einer Schwarzweißpalette, die sich vor allem aus Grautönen zusammensetzt. Zum Retro-Gefühl hinzu kommt der Einsatz von neu arrangierter Orchestermusik aus zwei weiteren Filmen der dreißiger Jahre, *Sonntag* und *Tschapajew*. Die schauspielerischen Leistungen sind genau und enigmatisch, das Tempo ist kontrolliert und die technische Seite ist vollendet ausgeführt.

Dennis Harvey, in: *Variety*, 26. Oktober – 1. November 1998, Los Angeles

onscreen violence - and the climactic confrontation with 'The Master'. This gloating capitalist brags, 'Now everything can be bought and sold,' and laughs at the concerns of his 'simple-hearted' guests. His fascistic white-on-white office, 'decorated' with little more than containers of oil and gas samples from his various usurped territories, is soon splattered with the results of grisly peasant revenge.

Pic moves fully into the realm of symbolism as this multinational corporate pirate's entire city explodes in apocalyptic flames, leaving protags going back to the land in an idyllic final sequence in which agriculture once again seemingly becomes Russia's collective linchpin.

Earlier scenes offer a sort of surreal, deadpan take on earthy 'peasant' humor and archetypes. But as feature progresses (and violence escalates), initially comic protagonists grow more steely and threatening - especially the striking-looking Pushkin, whose Panka evolves from sullen hayseed to a rather scary, remorseless figure.

Spare dialogue and direction's distancing techniques (blackout-separated segs, posed tableaux, patently 'unreal' use of back projection) make this shiftily ironic parable one can read in several ways. But for all its ambiguities, THE OUTSKIRTS (named after Soviet helmer Boris Barnet's classic 1933 feature, which portrays the beginning rather than the end of farm collectivization) is clear as a pointed statement about how Russian prole exploitation hasn't really changed through czarist, communist and glasnost eras.

Lenser Nicolai Ivasiv delivers beautiful, stark images on a b&w palette that's mostly degrees of gray. Adding to the retro feel is use of orchestral music rearranged from two other 1930s Soviet films, *Sunday* and *Chapayev*. Performances are sharp and enigmatic, pacing measured, other tech aspects very accomplished.

Dennis Harvey, in: *Variety*, October 26th - November 1st, 1998, Los Angeles

Biofilmographie

Petr Lutsik was born in the Ukraine in 1960 and grew up in Central Asia. He served as an officer in a tank column of the Red Army. He started his professional career as a metallurgical physicist before studying screenwriting at the Moscow filmschool VGIK. Together with Aleksei Samoryadov he wrote amongst others the following screenplays: *Djuba*, *Djuba*, *Children of the Cast-Irons Gods*, *Gongopher*, *Limita*. OKRAINA is his directorial debut.

Biofilmographie

Pjotr Lutsik wurde 1960 in der Ukraine geboren und wuchs in Zentralasien auf. Er diente als Offizier in einer Panzerdivision der Roten Armee. Bevor er anfang, Drehbuchschreiben an der Moskauer Filmschule VGIK zu studieren, arbeitete er als metallurgischer Physiker. Gemeinsam mit Aleksei Samoryadow hat er bislang u.a. folgende Drehbücher geschrieben: *Djuba*, *Djuba*, *Children of the Cast-Irons Gods*, *Gongopher*, *Limita*. OKRAINA ist sein erster Film.

Eine geopolitische Komödie

OKRAINA ist eine programmatische Bezeichnung, die die Filmkunst der dreißiger bis fünfziger Jahre aktualisiert, in der das heroische Epos und die revolutionäre Romantik des Kampfes um das Volksglück noch frei von Skepsis und Ironie waren. Damals waren nicht nur Bäume, sondern auch die Gestalten so groß wie die Götter.

OKRAINA ist ein seltener Film, in dem die Willkür der Filmemacher durch die Logik des historischen Bewußtseins bewältigt wird, und in dem eine einfache Anekdote, die gewöhnlich die Grundlage für ein kinematographisches Sujet ist, einen realen gesellschaftlichen und kulturellen Sinn gewinnt. (...)

Das Sujet von OKRAINA stammt nicht aus der Literatur, sondern aus der Kinematographie. Man braucht nur Arbeiter und Bauern-Figuren, Mützen, Schafspelze, eine langsame, schwere Sprechweise und die Eiswüste auf die Leinwand zu bringen, und schon entwickelt sich eine einfache Handlung von selbst. Der Titel ist selbstverständlich nicht zufällig: OKRAINA ist das Werk eines Cinephilen. Und es ist überhaupt unwichtig, wieviel und was Pjotr Luzik zitiert hat. Die Geschichte des Films, die Geschichte des Bildes – das ist die Generallinie des Films, seine Unter-Wasser-Strömung.

Es ist unmöglich, einen historischen Film über das Rußland des 20. Jahrhunderts zu drehen, der das von Eisenstein, Barnet, Pudowkin, Ermler und vielen anderen weniger bekannten Meistern erarbeitete künstlerische System ignorieren würde. Dieser 'Gesichtspunkt' hat einen historischen Charakter, deswegen muß er zwangsweise als grundlegend und kanonisch von den Regisseuren anerkannt werden, die es riskieren, ein alternatives Modell anzubieten.

(...) Die russische Filmkunst wäre der mitteleuropäischen ähnlich, gäbe es nicht den tektonischen Ruck von 1917.

Es ist passiert, was passiert ist. „Eine neue Gattung von Menschen ist herangereift“, sagte Alexander Blok. In Wirklichkeit war das eine alte Rasse – „Der Mensch mit der Axt inmitten der Eiswüste“. Es war nicht einfach, ihn von der Hauptstadt aus sofort zu bemerken. Dank der historischen Bedingungen, seines eigenen Willens oder der höheren Gewalt drang dieser Mensch zu den hauptstädtischen Plätzen durch, stürmte Salons und Paläste. Die neue Geschichte begann. Der sowjetische Film der zwanziger und dreißiger Jahre hat sie adäquat festgehalten. Visuelle Bilder und Figuren des Schweigens, Eis und Flamme, das kollektive Unbewußte... (...)

Die Figuren aus der klassischen sowjetischen Kinematographie heraufbeschwörend, bestimmt Luzik das Sujet sowie das System der Beziehungen der Personen zur Welt und zueinander. Männer, die bei der Suche nach Wahrheit bis nach Moskau kommen, die das Monster bekämpfen und in ihre Heimat als Sieger zurückkehren – sind Helden eines Mythos, Personen des Epos. Sie besitzen keine individuelle Psychologie, ihre Sprache ist ornamental und stilisiert. Diese Sprechstrategie ist durchgehend konsequent und genau realisiert. Damit gelingt dem Autor beides: die Erhaltung eines gewissen Maßes an Konvention und die Bewahrung des Gleichgewichtes über der Schlucht des Naturalismus.

Dieses Verfahren führt dazu, daß der Zuschauer das Gefühl bekommt, die dargestellte Geschichte sei ein Traum, eine Erfindung des Erzählers, eine gewisse „schöne (oder schreckliche) weite Ferne“. So wird die Archaik der Filmsprache überwunden. Die Kinematographie der sowjetischen Epoche wird vor unseren Augen noch einmal geboren. Andererseits unterstreicht die volkstümli-

che Sprache der Personen das Sakrale des bildlichen Systems, mit den daraus folgenden Konsequenzen – der Fabel, der Ikonographie, des Pathos. Die Sprache der Personen dringt zu uns wie aus der Tiefe der Jahrhunderte, der Film selbst ist aber ein kollektiver Traum, der mit der Sprache synchron entsteht. (...)

Das Zeichensystem, von dem der Film reichlich Gebrauch macht, wird vom Zuschauer ohne jeglichen Protest aufgenommen. Die beeindruckende Episode mit der Fahrt auf dem Motorrad, wenn die Gestalten hin und her schaukeln, eine unbewegliche Landschaft im Hintergrund – Rückprojektionen des regnerischen und des brennenden Moskauer – löst kein ironisches Lächeln aus, und das geschieht dank der Urenergie, der beinahe tierischen Energie der Personen, denen die individuellen psychischen Eigenschaften vorenthalten sind. (...)

Ein echtes Geheimnis von OKRAINA, zugleich Wunder und Offenbarung, ist das gespannte Wechselspiel zwischen der strengen, fast absurden Fabel und der aufmerksamen, fast zärtlichen und erhabenen Ausdrucksart des Regisseurs und des Kameramanns. Man kann sich nicht mehr erinnern, wann zuletzt dem Menschen soviel Ehre in unseren Filmen erwiesen wurde. Die Kamera betrachtet durchdringend die Gesichter der Personen, setzt Akzente auf jede Geste, jeden Blick, auf die Geometrie der menschlichen Körper. Ich möchte die Minute der Spielzeit, die die handelnden Personen in der improvisierten Hütte verbringen, als eine herausragende Regieleistung bezeichnen. Drei Leute singen ein wehmütiges Lied, die Aufmerksamkeit des Zuschauers konzentriert sich aber auf die wahnsinnigen, glänzenden Augen von Polujanow, der zum ersten Mal die Weisheiten der Poesie zur Kenntnis nimmt. Ein hypnotischer Effekt wird in einem winzigen Lichtquadrat in der Tiefe des Bildes erzeugt – zwei menschliche Augen, von denen man sich nicht losreißen kann. (...)

Eine zentrale Szene im Film ist die Episode, in der Panka Morosow den Sohn des Bezirksrats Simawin tötet, der zuvor einen der Wahrheitskämpfer, nämlich Wassilij Iwanowitsch erschießt. Nächtliche Stadt, Schnee, hallende Schritte. Wie der Steinerner Gast verfolgt Panka den verwirrten jungen Mann, der schreit, jammert und die Fassung verliert. Allmählich bemerkt man eine gewisse visuelle Unvereinbarkeit: das ordinäre Aussehen des jungen Simawin reimt sich nicht mit der epischen Stattlichkeit von Panka, der ein paar Mal seine Schritte verlangsamt, für einen Augenblick stehenbleibt und zurückblickt, so daß er sich in eine Statue verwandelt.

Aber es gelingt nicht ganz, auf den verschneiten Straßen die Intention des Autors zu erkennen. Das Interessanteste geschieht, wenn Simawin, von Panka gefolgt, in den Eingang eines durchschnittlichen Wohnhauses hineingeht: Der von Angst gejagte Junge in der Modejacke der fünfziger Jahre paßt ideal zum Interieur des Treppenhauses, wogegen Panka Morosow in seiner Lederjacke als ein Fremdkörper, eine Figur aus einem 'anderen Kino' erscheint.

Zwei Generationen treffen sich auf eine dramatische Weise. Die Vergangenheit in ihrer barbarisch-heroischen Gestalt, in einen gewaltigen Geist verwandelt, zerstört

das junge Gehölz der Zivilisation. Das wichtigste ist: In der Episode werden ausschließlich visuelle Mittel verwendet. In zwei Minuten erzählt Luzik ein schwer zu verbalisierendes Sujet, das sowohl mit der sowjetisch-postsowjetischen Filmgeschichte als auch mit der Geschichte des Landes in Zusammenhang steht.

„Ich habe deinen Vater umgebracht“, gesteht Panka, bevor er abdrückt. Bedeutet das, daß er mit Absicht eine Tat gesteht, die er gar nicht begangen hat? Darauf kommt es eigentlich nicht an. Wir haben nicht vergessen, daß die mythischen Helden keine individuelle Psyche haben. Fremde Schuld auf sich nehmen, das machen eher die Gestalten von Dostojewskij. Luzik bietet dem Zuschauer einen 'Film im Film', eine durchaus autonome Episode, in der Panka alle seine Kameraden verkörpert, den realen Mörder von Simawin, den Vampir Polujanow, Tschapajew, Petja, Anka die Schützin und viele andere Helden des klassischen sowjetischen Films.

Auf diese Weise betont Luzik den kulturhistorischen Charakter seines Films. Ab und an die Handlung aufhaltend, aktualisiert er Kategorien, die außerhalb der Handlung liegen, und leitet die Wahrnehmung in das Regime des 'reinen Sehens' über. (...)

Letztendlich zeigt der Film von Luzik die ewige Geschichte der Konfrontation der 'rückständigen' Randbezirke und des zivilisierten Zentrums. Das Zentrum erarbeitet das System der kulturellen Werte und überträgt es als das einzig Mögliche. Diejenigen, die ad marginem des persischen, römischen oder russischen Staates wohnen, leben nach eigenen Gesetzen, die den offiziellen widersprechen. Früher oder später endet die Sache entweder mit einem Konflikt, der die Zivilisation vernichtet, oder mit der Assimilierung der Sitten und Gebräuche.

In der Epoche, in der der Konsens ein grundsätzlicher Wert ist,

fordert OKRAINA auf, klar zu denken, indem der Film die Idee der Unterschiedlichkeit, das Gesetz des unterschiedlichen Potentials akzentuiert. Die Marginalen sind keine gesellschaftliche Krankheit, wie das von den hauptstädtischen Kabinetts betrachtet wird, sondern ein gleichgestellter Teil des Soziums, den weder der Staat noch die Kinematographie leugnen können. Über die Menschen aus Randbezirken werden in Rußland längst keine Filme mehr gemacht, was Pjotr Luzik schon öfters gesagt hat. Warum wundert man sich über das arge Los und die nichtige Popularität der Filme des russischen mainstreams? Die Balance der Interessen ist gestört, das Prinzip des gegenseitigen Ergänzens wird abgelehnt. Gerade nach diesem Prinzip erfordert die Generallinie eine Alternative, einen Test ihrer Stabilität.

In diesem Sinne bedeutet OKRAINA einen unglaublichen Fortschritt. Es gelingt dem Film, die Realität wahrheitsgetreu darzustellen, indem er einen Unterwasserteil des russischen sozialpsychologischen Eisbergs entdeckt. Er bietet an, jene Träume und Gestalten zu sehen, aus denen das legendäre sowjetische Kino wuchs und von denen die kollektive Seele des Volkes noch immer träumt. Wenn die Zeit kommt, eine Bilanz zu ziehen, wird man feststellen, daß OKRAINA Falschheit, Heuchelei, Selbstzufriedenheit, Dummheit und unbegründete Ansprüche, die 'unserem neuen Film' eigen sind, glücklicherweise vermieden hat.

Pjotr Luzik lauschte sehr aufmerksam dem unterirdischen Grollen der Zeit.

Igor Manzow: 'Geopolititscheskaja komedia', in: Iskusstwo kino, Nr. 12/98, Moskau, Dezember 1998