

Vijftig tinten (neo)kolonialisme in de Russische filmindustrie

Door Yulia Kovalenko, filmcriticus en programmeur van Docudays UA¹

Vertaald door Dineke Koerts & Constance Vos

In een aflevering uit 2009 van de tekenfilmserie *Family Guy* hebben de personages een afspraak met Poetin, die hen een totaal onbegrijpelijke episode uit - naar verluidt - *Hedgehog in the Fog* van Joeri Norstein laat zien zodat ze het Russische gevoel voor humor kunnen appreciëren. In een andere aflevering in Seizoen 10 (2011) vreest de kleine Stewie gestraft te worden en verbannen naar Siberië, waar een onbeschofte vrouw in een bontjas hem in een koude hut wolvenmelk te drinken zou geven en hem zou vermaken met wrede Russische filosofische cartoons met diepzinnige allegorieën.

Het is duidelijk dat, althans de laatste decennia, het succes van films uit Rusland samenhangt met dit soort overdreven stereotiepe percepties van Russische films, waarin harde realiteit gecombineerd wordt met diepzinnige bespiegelingen. Verhalen over ruwe en norse personages die proberen te overleven in een maatschappij waar empathie ver te zoeken is in vervallen armenhuizen - maar die tegelijkertijd in alles de poëzie zoeken en wijsheid delen - zijn klassieke componenten van de zogenaamde Russische "zelfkant", die zo in de smaak valt bij het Westerse publiek. Neem bijvoorbeeld het personage van Lev Andropov in Michael Bay's *Armageddon* (1998), een onbeschofte Russische collega die Amerikaanse astronauten ontmoeten in het ruimtestation *Mir*: ja, hij heeft de neiging technische problemen op te lossen met het gebeuk van zijn moersleutel, maar hij redt wel levens.

Kort samengevat, die verre, koude en obscure fictieve werelden bevatten een zekere verhevenheid, oprechtheid, en exotisme die in de moderne, Orwelliaanse politieke realiteit van Rusland te vinden zijn. Andrei Zvyagintsev's *Leviathan* (2014) is daar waarschijnlijk een van de meest treffende voorbeelden van. Het is een tragisch verhaal zonder happy end, het verhaal van een obscuur persoon uit een afgelegen Russische plaats die besluit zich te verzetten tegen de schaamteloos corrupte ambtenaren van het Poetin-regime die de protagonist uit zijn eigen huis proberen te schoppen. Het verhaal ontvouwt zich tegen de achtergrond van prachtige zeegezichten, armoedige interieurs, en een samenleving waarin iedereen elkaar verraadt. De personages citeren de Bijbel, hun lijden wordt vergeleken met het verhaal van Job, en de Kerk zelf is onderwerp van kritiek door de regisseur. In feite spreekt Zvyagintsev, net als in zijn vorige films, over het moderne Rusland via Bijbelse motieven - geheel in de geest van de tendens om geweld en sociale ineenstorting te kruiden met filosofische bespiegelingen, de tendens die in *Family Guy* belachelijk werd gemaakt.

Leviathan was een internationale sensatie, en Westerse filmcritici roemden de uitzonderlijke grootsheid en monumentaliteit van de film. Deze ontving zelfs de *Golden Globe Award* voor Beste Buitenlandse Film van de *Hollywood Foreign Press Association* in 2014, en werd daarmee de eerste Russische film die deze prijs won sinds 1967, toen die werd toegekend aan een andere, even iconische en monumentale film, de verfilming van Tolstojs legendarische roman *Oorlog en Vrede* door Sergei Bondarchuk.

Dat de Oekraïense filmgemeenschap er nu bij collega's in het Westen op aandringt om Russische films helemaal te boycotten, kwam voor velen als een verrassing. Waarom willen de

¹ DocuDays UA is het Internationale Mensenrechten Documentaire Film Festival in Oekraïne - zie <https://docudays.ua/eng/>

Oekraïners zelfs de stemmen die kritisch staan tegenover het beleid van het Kremlin, zoals die van Zvyagintsev, het zwijgen opleggen? Ze illustreren alle gruwelen van Poetins Rusland!

Zoals de Oekraïense regisseur en filmcriticus Yuriy Hrytsyna onlangs opmerkte, is het niet alleen zo dat de belangrijkste boodschap van de allegorische film *Leviathan* (en elke andere Russische "zelfkant" film) neerkomt op "probeer je niet te verzetten tegen de Russische Staat, of je zult alles verliezen en de rest van je leven tussen ruïnes moeten leven, of sterven". Het is zelfs goed mogelijk dat de film *juist vanwege* deze boodschap gesponsord werd door het Russische Ministerie van Cultuur. Bovendien gaat het er niet alleen om dat dit soort films, met hun fatalisme en exotisme, een commercieel succes op de Westerse filmmarkt worden, waar ze zeer goed verkopen en tegelijk de culturele invloed van Rusland mogelijk maken. Dit soort films voeden daarnaast het Poetin-regime dat ze zogenaamd bekritisieren. Waarom? Omdat ze, zolang ze in het Westen worden verkocht, een middel blijven om de staat en het Poetin-regime schoon te poetsen. Ze dragen in feite uit: Kijk, dit is Rusland, een machtige staat die monumentale filmstukken, vergelijkbaar met Oorlog en Vrede, sponsort en aan de wereld schenkt. En omdat de wereld deze films tolereert en waardeert, zijn de acties van de autoriteiten (op enkele problemen na) correct.

Aan al deze (op zichzelf belangrijke) redenen om elke samenwerking met de Russische filmindustrie stop te zetten, kan men daarnaast nog een eeuw Russische (neo)koloniale politiek toevoegen, die aan Oekraïne zelfs op het gebied van de filmindustrie wordt opgelegd. Het is opmerkelijk dat, toen de Russische filmindustrie, die de grote USSR in de wereld vertegenwoordigde, de Golden Globe won voor Sergei Bondarchuk's verfilming van de roman Oorlog en Vrede (de roman is iconisch voor de Russische cultuur), Oekraïne ook een even belangrijke verfilming uit onze eigen literatuur produceerde, Het Stenen Kruis (1968) van Leonid Osyka.

De plot, gebaseerd op korte verhalen van de Oekraïense schrijver Vasyl Stefanyk, vindt weerklank bij meer dan één generatie Oekraïners. Centraal staat het archetypische (voor de Oekraïense cultuur sinds tenminste het einde van de 18e eeuw) personage van een boer, onderdrukt door de koloniatoren (het grootste deel van Oekraïne was lange tijd bezet door het Russische Rijk, terwijl de westelijke regio's onder het Oostenrijks-Hongaarse Rijk vielen). De hoofdpersoon van Het Stenen Kruis, die gedoemd was om altijd op het land te werken en in armoede te leven, durft te emigreren. Dit besluit om zijn vaderland te verlaten, waar zoveel hoop en moeite was geïnvesteerd, voelde echter als de dood voor de man. In tegenstelling tot de verfilming van Oorlog en Vrede heeft dit meesterwerk van poëtische cinematografie nooit hoge prijzen gewonnen, maar toch stond het in 2021 op de vijfde plaats in de Top 100 van Oekraïense films, volgens een enquête onder nationale en internationale filmcritici, uitgevoerd door het Nationale Oleksandr Dovzhenko Filmcentrum.

Natuurlijk is het naïef om te proberen een antwoord te geven op de vraag waarom, van de twee films die in het Sovjetrijk werden geproduceerd, het Oorlog en Vrede was dat wereldwijde erkenning kreeg, terwijl Het Stenen Kruis tientallen jaren in de coulissen bleef staan, om vele redenen, waaronder die van de filmkritiek. Toch blijft de vraag: wat zou er gebeurd zijn met de Oekraïense filmkunst in het algemeen (en met Het Stenen Kruis in het bijzonder) als de Oekraïense filmindustrie niet door Moskou was onderdrukt; als Russische tijdschriften als *Iskusstvo Kino* (Rus. Kunst van de Film) geen chauvinistische kritieken hadden gepubliceerd, waarin Leonid Osyka werd verweten dat hij futloos was en zijn perspectief op het verleden star; of als Het Stenen Kruis, samen met andere Oekraïense films, niet uit het register van toegestane films was geschrapt? Deze

retorische vragen sluiten nauw aan bij de oproepen van de moderne Oekraïense filmmakers gemeenschap om Russische films te boycotten.

Veelzeggend is ook het volgende verhaal. In de jaren twintig van de vorige eeuw was Oekraïne 's werelds op één na grootste exporteur van films naar Duitsland (de grootste was de VS). Oekraïense films werden uitgebracht in de Verenigde Staten, Frankrijk en Japan. Naast Oleksandr Dovshenko en Dzyga Vertov kende de wereld de namen van andere Oekraïense regisseurs, zoals Georgi Tasin, Georgi Stabovyi, Petro Chardynin, en anderen. Deze opkomst van de Oekraïense filmmakerij was grotendeels te danken aan het effectieve werk van een speciaal filmmakers agentschap, VUFKU (All-Ukrainian Photo- and Filmmaking Administration, Oekr.: Vseukrayinske Fotokinoupravlinnia). Slechts enkele jaren na de oprichting in 1922 vertienvoudigde de organisatie haar filmproductie. Ze gingen samenwerken met buitenlandse bedrijven en bereikten een punt waarop ze hun eigen geld konden gebruiken om materiaal en nieuwe films voor Oekraïne te kopen. Naast hun economische succes, was VUFKU zeer effectief in bijvoorbeeld het netwerken met Oekraïense intellectuelen. Prominente schrijvers, zoals Yuri Yanovsky, Mike Johansen, Isaac Babel, en Volodymyr Yaroshenko werkten aan de scenario's.

Een dergelijk succes kon niet onopgemerkt blijven door Moskou, dat toen al hard bezig was om elke activiteit op elk gebied van elke veroverde lidstaat van de pas opgerichte Sovjet-Unie te centraliseren. Zo werd de Sovkino Vereniging opgericht als opvolger van de Russische filmaatschappijen. Hoewel VUFKU enige autonomie behield, zag Sovkino het Oekraïense filmagentschap als een concurrent en ondermijnde het zijn succes door omstandigheden te scheppen waarin alleen Moskou het belangrijkste filmcentrum in de hele USSR zou zijn. Sovkino, dat een monopolie had verworven op zowel de export als de import van films in de gehele Sovjet-Unie, bemoeide zich vaak met de internationale samenwerking van VUFKU en verving soms zelfs op illegale wijze het merk van de filmmaker door een Russisch merk. Bovendien lanceerde Sovkino een sabotagecampagne tegen Oekraïense films in Rusland: terwijl Oekraïense bioscopen 20 Oekraïense films lieten draaien, kocht Rusland slechts 6 Oekraïense films. Verder legden zij een gecentraliseerde aankoop en distributie van filmstroken op, waarbij ongeveer 65% ervan voor Sovkino werd bewaard en slechts 20% aan VUFKU werd gegeven. Enkele jaren later, in 1930, na de Conferentie van de Partij van de Unie over de Film, hield het Oekraïense agentschap helemaal op te bestaan. In plaats daarvan werd Ukrainefilm opgericht, waarbij het nieuwe agentschap geen enkele autonomie meer had omdat het rechtstreeks ondergeschikt was aan Moskou. In de daaropvolgende jaren was de wereld getuige van de vervolging en executie van Oekraïense kunstenaars, onder wie Mike Johansen (1937), Volodymyr Jarosjenko (1937), Isaac Babel (1939) en andere Oekraïense artistieke intellectuelen. Dat fenomeen is bekend komen te staan als de Geëxecuteerde Renaissance. Die schandelijke terreur was de oorzaak van economische en creatieve stagnatie gedurende vele jaren. Hoe zou de Oekraïense filmindustrie er nu uitzien, als Rusland haar ontwikkeling niet kunstmatig had beperkt?

Op dit moment zijn de neokoloniale middelen om ons land te verstikken alleen maar verbeterd. We zouden uren kunnen stilstaan bij de productie van de Russische tv-series die, omdat ze goedkoop waren, vóór 2013 de Oekraïense tv-zenders overnamen. In die series werden Oekraïense personages uitgebuit door ze af te schilderen als domme, grappige of hebzuchtige mensen, om zo een collectief karikaturaal beeld van Oekraïners te scheppen. Voorbeelden zijn het hoofdpersonage Vika in *My Beautiful Nursemaid* (Rus. Moya Priekrasnaia Niania, 2004 - 2009), en vaandrig Shmatko in *Soldaten* (Rus. Soldaty, 2004 - 2014), om er maar een paar te noemen. En dit alles na een lange periode waarin Oekraïense intellectuelen werden onderdrukt en geëlimineerd!

Laten we ons eens voorstellen hoeveel mensen in Rusland bij deze machine betrokken zijn. Dit beantwoordt de vraag of Poetin alleen verantwoordelijk is voor het chauvinistische beleid van het land en de huidige oorlog.

We hebben nog een voorbeeld van de Russische neokoloniale praktijken bij het maken van films. Laten we beginnen met te verduidelijken dat elke buitenlandse filmrelease begint met de verwerving van licentierechten van de houder van het auteursrecht, voornamelijk van de distributeur of producent. Ondanks het feit dat Oekraïense filmprofessionals heel goed in staat zijn rechtstreeks zaken te doen met hun buitenlandse collega's en daar ook naar streven, is het nog steeds heel gebruikelijk dat de Westerse houders van rechten de Oekraïners doorverwijzen naar hun Russische collega's. De reden is eenvoudig: Russische bedrijven verwerven rechten om Westerse films uit te brengen in de hele zogenaamde "regio", d.w.z. het grondgebied van een "spook unie", het GOS, waarin het grondgebied van Oekraïne nog steeds wordt opgenomen ondanks het feit dat het land zijn deelneming aan de unie heeft beëindigd. Deze handelspraktijk is niet nieuw, maar het cynische van de situatie en het neokoloniale karakter ervan is dat zelfs nadat Rusland de Krim had bezet en een oorlog was begonnen in de oostelijke regio's van Oekraïne, de Oekraïense filmindustrie herhaaldelijk voor een schandalige keuze is gesteld: ofwel de agressor betalen, ofwel zichzelf de toegang tot een aantal wereldfilms ontzeggen.

Een van de stellingen die Poetin (al in 2008) gebruikte om het recht van Rusland Oekraïne te bezetten te verklaren, was dat Oekraïne, in tegenstelling tot Rusland met zijn ballet, literatuur en films, geen eigen geschiedenis heeft, dat er geen werken van Oekraïense kunst in de wereldcultuurschatkist zijn opgenomen, en Oekraïne geen Tolstoj, Bondarchuk, of Zvyagintsev heeft. Maar weet de wereld hoeveel prachtige schilderijen van Oekraïense kunstenaars gedoemd waren te blijven hangen in de coulissen van de keizerlijke Russische cultuur? En hoeveel van die werken niet tot stand zijn gekomen vanwege die Keizerlijk Russische cultuur? Immers, heeft het Russische Rijk Tolstoj, Bondarchuk en Zvyagintsev niet in de schijnwerpers gezet na de brute moordpartijen in Boeka, Gostomel, Irpin en andere steden en dorpen in Oekraïne?

Door samen te werken met Russische filmmakers op een moment dat Russische raketten Oekraïense steden verwoesten, steunen onze buitenlandse collega's en partners helaas onbedoeld het imperialistische beleid van Rusland. Want neokolonialisme is in de eerste plaats het verlangen om je invloedssferen te behouden, ondanks alles.