UNIVERZA V LJUBLJANI
FAKULTETA ZA DRUŽBENE VEDE

Natalija Majsova

# Alkohol v Sovjetski zvezi: primer filmov obdobja pozne odjuge

Magistrsko delo

Ljubljana, 2011

UNIVERZA V LJUBLJANI
FAKULTETA ZA DRUŽBENE VEDE

Natalija Majsova

Mentor: izr. prof. dr. Peter Stanković

# Alkohol v Sovjetski zvezi: primer filmov obdobja pozne odjuge

Magistrsko delo

Ljubljana, 2011

*-Skrivnost, ki jo je poskušal obvladati, je bila preprostost, skladna preprostost, ki vedno preseneča bolj kakor najbolj zapletena magija.-*

Vladimir Nabokov. 1929.
Lužinova obramba.

# Hvala …

*staršem, Leni in Alojzu,*
ob tej priliki posebno za razumevanje, iskrenost in iskrivost,

*mentorju, dr. Petru Stankoviću,*
za zaupanje, spodbudo in nasvete, ki so sooblikovali to nalogo,

*vsem prijateljem*,
ker ste tu in ker me vedno znova na takšen ali drugačen način spomnite,
da četudi določene stvari res niso preveč enostavne, jih zato še ni treba dodatno zapletati,

še prav posebno pa *Sanji,*
za pozorno branje, kladivo in srp ter vse druge ideje iz istega vrelca.

**Alkohol v Sovjetski zvezi: primer filmov obdobja pozne odjuge**

Magistrsko delo ponuja refleksivni vpogled v problematiko alkohola v času vladavine Nikite Hruščova v Sovjetski zvezi in si prizadeva za kritično, celovito obravnavo tega fenomena življenjskega sveta, ki ga je uradna politika tistega obdobja in prostora pogosto namerno reducirala na njegovo problematično razsežnost – alkoholizem. Proti slednjemu so bile uperjene številne vladne kampanje, ki pa se nikdar niso izkazale za uspešne tudi zato, ker so pomen alkohola v družbi praktično enačile s problemom alkoholizma, slednjega pa so v skladu z ugotovitvami sovjetske psihiatrične stroke tistega časa obravnavale predvsem kot posledico posameznikovega odpravljivega pomanjkanja volje. Pričujoče magistrsko delo na drugi strani skozi obravnavo pomenov alkohola v filmih izbranega obdobja alkohol predstavlja kot konstitutivni del življenjskega sveta, ki ga ni mogoče omejevati zgolj na problematiko alkoholizma, na kar deloma nakazuje neučinkovitost protialkoholističnih kampanj. Delo ima dva temeljna poudarka. Prvi je izdelava epistemološko-metodološkega raziskovalnega aparata, ki dovoljuje in omogoča kulturološko analizo filma in za osnovo jemlje fenomenološko kritiko pozitivistične znanosti Edmunda Husserla, arheologijo Michela Foucaulta ter koncept kronotopa Mihaila Bahtina. Drugi del naloge je praktična aplikacija izdelanega raziskovalnega okvira na deset reprezentativnih filmov iz druge polovice sovjetske odjuge.

**Ključne besede:** postpozitivizem, kronotop, film, Sovjetska zveza, alkohol

**Alcohol in the Soviet Union: a case study of films of the second half of the Thaw**

The thesis provides a reflexive account of the meanings of alcohol in the Soviet Union during Nikita Khrushchev's rule, aspiring to create a critical and comprehensive overview of this aspect of the lifeworld, which official policies often reduced to its problematic feature – alcoholism. The latter was attempted to be dealt with through numerous governmental campaigns which never had successful results: they persistently continued to equate the meaning of alcohol to alcoholism, which was – according to the conclusions of Soviet psychiatrists of the time – in turn defined mainly as a consequence of an individual's lack of will, something that could allegedly be reversed. Through an analysis of ten representative films of the era, the thesis elucidates the phenomenon of alcohol, presenting it as a constitutive part of the lifeworld, irreducible solely to the problem of alcoholism as the inefficiency of Soviet anti-alcoholism campaigns might indicate. The thesis has two main foci. Firstly, it focuses on constructing an epistemological and methodological apparatus designed to allow for analysis of film as a tool of social and cultural research and based on Edmund Husserl's phenomenological critique of positivist science Michel Foucault's archeology and Mikhail Bahtin's concept of the chronotope. Secondly, it includes an account of practical application of the framework developed, using it to analyze ten films representative of the second half of the Soviet Thaw.

**Keywords:** post-positivism, chronotope, film, Soviet Union, alcohol

**Kazalo**


1 UVOD ... 7
2 TEORETSKA IZHODIŠČA ... 9
2.1 Raziskovalno vprašanje in epistemološki okvir raziskave ... 9
2.2 Fenomenološka metodologija in koncept življenjskega sveta ... 11
2.3 Življenjski svet in arheologija vednosti ... 15
3 OD TEORIJE K PRAKSI ... 19
3.1 Bahtin in fenomenologija ... 20
3.2 Kronotopičnost, kronotop in film ... 22
3.3 Bahtin in Foucault ... 23
3.4 Metodološko ogrodje raziskave ... 25
4 KONTEKST IN RAZISKOVALNO VPRAŠANJE ... 26
4.1 Kultura, družba in politika v Sovjetski zvezi v času Hruščova ... 26
4.1.1 Kulturno-družbeni okvir ... 27
4.1.2 Družbeno-ekonomski zasuk(i) ... 29
4.1.3 Odmevi odjuge v zunanji politiki ... 31
4.2 Med družbenim in političnim: alkohol ... 32
5 ANALIZA: ALKOHOL V SOVJETSKEM FILMU POZNE ODJUGE ... 38
5.1 Film v času hruščovske odjuge ... 38
5.2 O izbiri filmov ... 42
5.3 Analiza ... 43
5.3.1 »To je tisto pravo! Kje si ga (žganje) dobil?« »Bog ga je poslal!« ... 43
5.3.2 »Me zapelješ do mesta? Zaslužil boš za pol litra!« ... 46
5.3.3 »Kakšen ruski mornar pa ste, če *vina* ne pijete?!« ... 49
5.3.4 »Tudi po drugem kozarcu (žganja) prigrizka nisem vajen!« ... 51
5.3.5 »Saj ste vsi moški pijanci!« ... 54
5.3.6 »Očka ni pijanec, očka so preprosto zelo boleče užalili …« ... 56
5.3.7 »Ni treba izpostavljati bistva … posebej, ko niste več trezni«. ... 59
5.3.8 »Na ladjah so nas vse potetovirali in namočili v špirit.« ... 61
5.3.9 Hodim po Moskvi (in o pijači niti besede!) ... 65
5.3.10 »Ob praznikih? No, to pa že lahko. Kar privoščite si.« ... 67
6 SKLEPI ... 70
7 ZAKLJUČEK ... 72
8 LITERATURA ... 75

# 1 UVOD

Kdo, komu, v kakšnem kontekstu in zakaj bi poslal razglednico, na kateri se prestrašen otrok z žalostnimi očmi oklepa očetove roke, trdno držeče kozarec žganja, in moleduje: »Očka, ne pij!« (Bulanov 1929)? Vprašanje je toliko bolj adekvatno, če pomislimo, da so tovrstne razglednice izdajali v Sovjetski zvezi v času številnih protialkoholističnih kampanj [1]. Koliko so bile slednje na mestu že same po sebi, je težko presoditi, njihovo primernost v sklopu sprejetih ukrepov (na primer izdajanje omenjenih razglednic) pa verjetno še toliko težje.

Namreč, leposlovje, filmi in čisto vsakdanje izkušnje so v marsičigavi glavi, tudi moji, udomačile podobo, kako se po nekaj uvodnih »rundah« vodke pogosto začenjajo in z objemom ter novo merico pijače zaključujejo pogosto presenetljivo globokoumni pogovori. Udeleženci slednjih se na neki točki neizogibno želijo prepričati, da se spoštujejo, temu nazdravijo in ko ugotovijo, da se, veselo pijejo dalje. Tu ne govorim le o kvazi-filozofskih debatah lokalnih pijančkov, ampak tudi o pogovorih intelektualcev na domačih zabavah, športnikov po tekmovanjih, političnih veljakov po partijskih sestankih ...

Vprašanje o spoštovanju v opisanem kontekstu je nekakšen del sovjetske in ruske folklore, kar še danes kaže na vlogo, ki jo je alkohol igral v vsakdanjem življenju v Sovjetski zvezi. A če se na tem mestu vrnem h kampanjam: mar to kaže, da so bile učinkovite? Splošno mnenje, s katerim so živeli in odrasli ter živijo in odraščajo številni Rusi in državljani držav bivše Sovjetske zveze, je, da ne, o čemer pričajo tudi vedno novi in vedno bolj ostri v okviru uradnih kampanj sprejeti ukrepi, ki naj bi pripomogli k borbi s pijančevanjem. Te so se nedvomno sicer ohranile in pripomogle k ukoreninjenju prepričanja o razširjenosti rabe alkohola v družbi, a priznavanje obstoja nekega fenomena v 'naravnem' svetu življenja samo po sebi še ne pomeni nujno niti sprejetja niti zavrnitve slednjega.

Svet življenja, torej resničnost, v kateri in s katero živimo iz dneva v dan, je ravno zato tako naraven in 'življenjski', ker ga sestavlja mnoštvo med seboj povezanih in prepletenih

[1] Protialkoholistične kampanje v Sovjetski zvezi (ZSSR) niso bile neznanka. Prvo v 20. stoletju je z odlokom *O prepovedi na teritoriju RZSR izdelave in prodaje špirita, pijač z visoko vsebnostjo alkohola ter drugih snovi, ki vsebujejo alkohol in ne sodijo med pijače* napovedal Vladimir Iljič Lenin na zboru Narodnih komisarjev Ruske zvezne socialistične republike (RZSR) leta 1919. Po nastanku Sovjetske zveze leta 1922 se je politika razširila na celotno ZSSR. Leta 1928 je bilo ustanovljeno Sovjetsko združenje za borbo proti alkoholizmu, ki je bilo zadolženo za borbo proti alkoholizmu do druge svetovne vojne. Dejavnost Združenja ob koncu 20. in v 30. letih 20. stoletja lahko štejemo kot prvo sovjetsko protialkoholistično kampanjo. Po koncu druge svetovne vojne se je ta obnovila leta 1958, z novimi zakoni pa dodatno okrepila leta 1972. Zaradi nezadovoljivih dosežkov je leta 1985 novo protialkoholistično kampanjo odredil Mihail Gorbačov (Medicinski spravočnik 2011).

elementov, obstoja katerih ravno zaradi njihove sprejete 'naravnosti' ni potrebno pretirano poudarjati. Pa vendar: mar o tovrstni 'naravnosti' ne presoja ravno družba? In če je temu tako, kaj vodi njeno presojo? Je slednja morebiti komu določenemu v korist? Tovrstne misli so dale osnovo za pričujočo nalogo, katere namen je določiti mesto alkohola v življenjskem svetu Sovjetske zveze v obdobju t. i. pozne odjuge. Pojem odjuga navadno označuje vladavino Nikite Hruščova od leta 1953 do njegovega odstopa leta 1964, za namene te naloge pa raziskavo omejujem na njeno drugo polovico (1958–64), ko je v državi potekala ena od številnih protialkoholističnih kampanj.

Alkohol se namreč vse prepogosto v obstoječi literaturi predstavlja kot neodtujljiv, hkrati pa neopredeljiv del ruske kulture[2], tovrstna oznaka pa je zaradi svoje obsežnosti in neoprijemljivosti z vidika družboslovnega raziskovanja problematična, saj ne ponuja nikakršnega uvida v družbo, razen tistega, ki ji dodaja element mističnosti, nedotakljivosti in 'posebnosti'. Na drugi strani pa konkretni ukrepi, kot so že omenjene protialkoholistične kampanje, pričajo o tem, da je vsaj določen del družbe, torej snovalci kampanj, imel jasno predstavo, kakšno vlogo naj bi alkohol v svetu življenja v Sovjetski zvezi igral. Vendar jasnosti predstave v tem primeru ne gre enačiti z njeno morebitno pravilnostjo, o čemer zgovorno priča neučinkovitost sprejetih ukrepov.

Neskladja med idejami (predvsem tistimi, ki jih propagirajo vladajoče elite) in načinom delovanja življenjskega sveta se posebej nazorno kažejo takrat, ko vladajoče elite življenjski svet od 'zgoraj', od 'zunaj' in skoraj 'na silo' skušajo spreminjati, na primer z aktivnimi kampanjami, kot so bile sovjetske protialkoholistične. So pa takšna obdobja dragocena za družboslovno raziskovanje, saj njihova analiza pomaga izluščiti posebej problematična vsakdanja prepričanja in druge elemente naravne drže posameznika in skupin.

Takšen je tudi namen pričujoče naloge, ki jo lahko v grobem razdelim v tri dele. V nalogi želim alkohol kot enega od fenomenov življenjskega sveta Sovjetske zveze analizirati čim bolj celovito, ne omejujoč na ustaljene, stereotipne in pogosto rigidne predstave. Temu primerno je zastavljena tudi izbrana in za strukturo ter vsebino dela ključna nepozitivistična, kvalitativna in na fenomenološko redukcijo opirajoča se metodologija, izbiro katere utemeljujem v naslednjem poglavju, v katerem metodološki aparat, metode dela in njihova teoretska izhodišča tudi podrobneje predstavim. Jasna opredelitev epistemološkega in metodološkega okvira raziskave je tako cilj prvega, teoretskega dela naloge.

[2] Na tem mestu je enačenje ruske kulture s sovjetsko zavestno in namerno: prva je bila v številnih ozirih normativna in določujoča za oblikovanje zvezne notranje politike ZSSR, oziroma so jo kot takšno dojemale vladajoče elite (Service 2003, Rupnik 1999). Morebitne pomanjkljivosti tega pristopa bom izpostavila v zaključkih empiričnega dela naloge.

Drugi, t. i. empirični del naloge, pa je namenjen praktični raziskavi izbranega terena. Vprašanje samo, torej pomen(e) alkohola v Sovjetski zveze med letoma 1958 in 1964 (oziroma v obdobju pozne odjuge, kot bom v nadaljevanju časovni okvir imenovala sama), raziskujem iz dveh zornih kotov: z vidika sprejetih, vsakdanjih predstav, kot jih razkriva kvalitativna, refleksivno-interpretativna analiza primarnih in sekundarnih virov, ki se nanašajo na izbrano obdobje in problematiko, ter s pomočjo refleksivne analize v tistem obdobju nastalih filmov. Analiza desetih filmov pozne odjuge, ki jih uradne statistike uvrščajo med najbolj priljubljene tistega časa, je ključno orodje, s katerim odgovarjam na zastavljeno raziskovalno vprašanje, saj ponuja vpogled v življenjski svet Sovjetske zveze. Vprašanje primernosti filma kot orodja za družboslovno raziskovanje utemeljujem v teoretskem delu naloge.

V zadnjem delu naloge predstavljam zaključke, do katerih pridem preko izvedene raziskave in soočenja uvida v problematiko, ki jo ponujata analiza primarnih in sekundarnih virov ter analiza filmov. Na tem mestu zaključkov namerno ne razkrivam, saj se bojim, da bi v pričujočem primeru tovrstno početje kazalo na metodološko nedoslednost. Odločitev bom skušala u(o)pravičiti v naslednjem poglavju.

# 2 TEORETSKA IZHODIŠČA

## *2.1 Raziskovalno vprašanje in epistemološki okvir raziskave*

Z dano nalogo želim preveriti, preizprašati in po potrebi prevetriti stare, uveljavljene floskule o ambivalentni vlogi alkohola v ruski/sovjetski kulturi in o površni ter nedokončni liberalizaciji v obdobju odjuge. S temo spopadajoči se obstoječi primarni in sekundarni viri namreč odpirajo veliko vprašanj, a dozdevno ne ponujajo zadovoljivih, celovitih pregledov obravnavane problematike, v kolikor je ta osvetljevanje življenjskega sveta in njegovih fenomenov. O tem v določeni meri priča na primer tudi vloženemu trudu in sredstvom neproporcionalna (ne)učinkovitost v osnovo pričujoče naloge položene protialkoholistične kampanje iz leta 1958. Slednjo obravnavam kot v prakso prenesene politične odločitve, na sprejetje katerih je gotovo vplivala obilica dejavnikov, ki so sooblikovali predstave, ki so jih vpleteni v procese odločanja in implementacije imeli o svojih vlogi in nalogi, o družbi, njenih normah, ciljih, potrebah. Zato se zdi primerno, da se pri obravnavi izbranega vprašanja raje

kot k obstoječim analizam, za katere imam, ker so bile pogosto tudi eno od izhodišč za oblikovanje političnih odločitev, razloge verjeti, da morda ne izhajajo iz optimalnih predpostavk, poskusim z besedami Edmunda Husserla vrniti »k stvarem samim«. Le provizorično in za namene analitske diferenciacije pa lahko na tej točki Husserlov poziv označim kot neke vrste 'povratek k izhodiščem'. Refleksija, ki jo bom skušala izpeljati, namreč ne želi stopati na pot ponovnega motrenja že uhojenih poti, temveč teži k preizpraševanju vsega tistega, kar sicer jemljemo kot vsakdanje in splošno sprejete danosti, vključno z uveljavljenimi načini postavljanja vprašanj, izbiranja predpostavk, metod in objektov preučevanja.

Ravno zato na tej točki izpostavljam Husserla, ki je s t. i. fenomenološko metodo ponudil alternativen, svež pristop k obravnavanju sveta iz t. i. znanstvenih vzgibov in ki ga iz tega razloga polagam v metateoretske temelje v okviru dane naloge izvedene raziskave. Upoštevajoč Husserlovo kritiko standardnih 'znanstvenih' metod in analiz želim tekom celotne naloge ohraniti zavedanje, da vse praktično raziskovanje v osnovi izhaja iz filozofskih nastavkov, in se ogniti pogostemu paradoksu, ki prežema veliko sodobnih raziskav. Gre za to, da vodilo filozofije, ki ga Husserl označi kot »voljo do stroge znanosti« (Tonkli-Komel 1997, 10), ali stalno preizpraševanje lastnih temeljev, kritika že doseženih spoznanj in metod, vračanje vedno znova na začetek, le redko velja tudi na ravni 'znanosti' same. V 'znanstveni' aplikaciji filozofski nazori prepogosto ne vsebujejo več za filozofijo ključnega elementa (samo)kritičnosti, (avto)refleksije, saj velika večina sodobne znanosti temelji na kartezijanskem obratu, ki je pripeljal do vzpostavitve dogmatizma naturalističnih znanosti. Ta se ne le na ravni metode, temveč tudi in predvsem na ravni epistemologije kaže v zavezi pozitivizmu, kar 'znanost' počasi spreminja v zgolj vse globlje fragmentiranje in pozitivistično označevanje sveta. Poleg tega se v svoji zavezanosti naturalizmu 'znanost' pozablja povprašati, kako do predmetov svojih raziskav sploh prihaja, s čim ima opravka in ali resnično preučuje »stvari same«. Ne glede na številne razprave o družbeni konstrukciji realnosti, se epistemološko in metodološko v največji možni meri ogiba soočenja s tem problemom, rezultati nekritičnega pozitivističnega raziskovanja pa so izhodiščem primerni: prikazujejo na skoraj aksiomatsko raven povzdignjene sodbe družbe o sebi in brez dodatne refleksije neizbežno ostajajo zgolj opisne narave, pa naj bo slednja še tako sofisticirana. Opisna narava analiz sama po sebi sicer ni problematična, niti ne gre problemov iskati v njeni vpetosti v družbeno skonstruirano realnost, ampak prej v neupoštevanju slednje pri aplikaciji 'znanstvenih' ugotovitev. Namreč, povzdigovanje določenih načel na raven 'objektivnih spoznanj' pomeni zanemarjanje kompleksnosti in relativnosti družbene realnosti, lahko pa

celo pripelje do poskusov prilagajanja družbe in posameznikov umetno vzpostavljenim 'znanstvenim' standardom. A na najpreprostejši ravni se problemi pri aplikaciji tovrstnih opisnih 'analiz' pojavljajo že pri učinkovitosti na njihovi podlagi določenih rešitev: kot je že na prvi pogled, upoštevajoč zgolj njihovo neučinkovitost, razvidno iz primera protialkoholističnih kampanj v Sovjetski zvezi, *vedno nekaj manjka*. Taki primeri pa po mojem mnenju nazorno kažejo na potrebo po vrnitvi k filozofiji, in sicer k njenim temeljem – h kritiki.

Poziv h kritiki temeljev, izhodišč, je podal tudi Husserl, ki pa je stopil še korak dlje in podal v sebe zaverovanemu pozitivizmu alternativno metodo – fenomenološko redukcijo. V današnji 'znanstveni' terminologiji bi jo označili kot kvalitativno, refleksivno-interpretativno metodo, ki je primerna za študije primerov in vključuje opazovanje z udeležbo ter analizo primarnih in sekundarnih virov. Tako lahko provizorično označim tudi v tej nalogi izvedeno raziskavo, a naj poudarim, da oznaka še zdaleč ne zajema bistva fenomenološke redukcije. Slednja ima drugačne cilje, ki, če jih želimo doseči, terjajo tudi novo, drugačno osvetlitev pojavov, ki jih imamo sicer za samoumevne in nevprašljive. Ravno ta vidik fenomenološke redukcije se zdi za namene pričujoče naloge posebej dragocen, nikakor pa ni edini. Zato se bom v naslednjem poglavju v izogib nesporazumom posvetila vprašanju fenomenološke epistemologije in metodologije ter aplikativni vrednosti Husserlove filozofije za pričujočo nalogo.

## *2.2 Fenomenološka metodologija in koncept življenjskega sveta*

V osnovo fenomenološke metode Husserl polaga fenomenološko redukcijo. Ta pa zares uporabna postane, šele ko jo umestimo v fenomenološki raziskovalni okvir, oziroma ko ji določimo 'raziskovalni teren'. Ravno z metaforo terena ali pokrajine Husserl pogosto opisuje svoj filozofsko-metodološki projekt in trdi, da je odkril nove raziskovalne horizonte (Husserl 1997, 18–23). Začrta jih na podlagi nekaj predpostavk. Kot enega od temeljev njegovega razmišljanja bi na tem mestu izpostavila podmeno, da je svet, ki ga vidi vsak posameznik, nujno rezultat zavedanja in predmetov zavedanja. Ves svet je potemtakem subjektiven, nesmiselni pa so vsi poskusi raziskovanja 'objektivnega sveta', ker do njega nimamo dostopa. Tisti svet, v katerem živimo in delujemo, je svet življenja (tudi življenjski svet ali svet vsakdanjega življenja), ki je 'objektiven' le v tolikšni meri, kolikor je transsubjektiven, torej kolikor so naše predstave o njem podobne tistim v družbi in nam

omogočajo vsakdanje življenje v skupnosti. Kot 'objektivnega' ga lahko dojemamo le v t. i. 'naravni drži' (Husserl 1997, 87–99), torej v tisti drži, ki nam omogoča vsakdanje bivanje in delovanje v svetu. Izhajajoč iz tega so objekti sveta le eden od sestavnih delov našega dojemanja slednjega. Drugi pa mora biti nekaj, kar nam dojemanje omogoča, če sledimo Husserlu – zavest. Zavest kot nekaj, kar se spopada s tokom doživljajev, ki prihajajo vanjo. A ker toka doživljajev ne dojemamo kot tok, temveč iz njega izločujemo tiste elemente, ki so nam potrebni, ki jih iščemo, ki jih v naravni drži dojemamo kot enotne, statične, vpelje Husserl koncept *intencionalnosti.* Intencionalnost je v Husserlovem (Husserl 1997, 273–5) pojmovanju naravnanost na svet ali, povedano drugače, neke vrste leča, skozi katero neogibno gledamo na svet. Kot povzame Komel (1998, 9), intencionalnost »ne označuje kakega posebnega stanja zavesti, marveč samo potekanje našega zavestnega življenja skozi 'vedno znova' naravnavanje na nekaj«. Za Husserla, čigar filozofija temelji na predpostavki imanence zavesti, je intencionalnost temeljna struktura slednje.

Kar lahko preučujemo, torej niso objekti sveta, niti enote razuma, temveč stvari, kot se predstavljajo v intencionalnih *aktih*. Intencionalni akt pa, kot pojasnjuje Komel (1998, 7–11) sestavljajo intencionalna materija, ki določa objekt akta, intencionalni objekt, ki ga Husserl tudi imenuje *noema*, ter kvaliteta ali vrsta doživljaja, tudi *noeza.* Če na tej točki s Husserlovo terminologijo beremo pozitivistično raziskovanje, bi lahko kot pomanjkljivost večine njegovih metod izpostavili osredotočenje izključno na *noeme*, kar zanemarja in zapostavlja njihovo subjektivnost in dinamičnost, ki se razkrivata ob upoštevanju *noetske* komponente. Osredotočenje na slednjo pa ne vodi le k ugotovitvi, da je vse subjektivno, ampak je lahko ključ do odgovorov, *kako* zavest pravzaprav deluje, kako nam naš svet oblikuje in osmišlja. V luči povedanega tako postane vodilo znanstvenega motrenja sveta razvijanje »odprte in implicitne intencionalnosti, po kateri se bit drugih šele *dela* zame in se po svoji zakoniti, tj. svoji intenciji izpolnjujoči vsebini razlaga, zato namreč, da bi tako pripravili tla odgovoru na vsa vprašanja, ki se jih le da zamisliti in ki so smiselno sploh možna, še več, da bi jih tako sploh korakoma zastavljali in reševali«, še pojasnjuje Husserl (1975, 128–9).

Nujen korak, ki ga mora raziskovalec v želji po tovrstnem spoznavanju sveta storiti, pa je zavzetje drže, ki dovoljuje, da kot nespoznane svetove obravnava vse, kar v njegovem svetu obstaja. To je prva faza fenomenološke redukcije, **fenomenološka refleksija**, ki zajema osvoboditev od predsodkov in danosti, na podlagi katerih delujemo v naravni drži. Praktično gledano to pomeni, da se moram kot raziskovalka pred začetkom kakršne koli refleksije sveta zavedeti, da sploh sem. Šele ko na lastni koži, prek občutenja lastnega telesa uzrem, da sem in hkrati, da nisem vseprisotna, temveč da obstaja nekaj tudi zunaj mene, lahko uvidim, da s

tem, ko se vzpostavljam kot jaz sama, vzpostavljam *svoj svet, svoje predmete*. Drugi se torej kot drugi zame najprej konstituirajo v meni (Hribar 1993, 152). Šele ko se na tak način soočim z dejstvom, da je svet plod tako moje zavesti kot toka doživljajev, v katerega je potopljena, dobim zmožnost, da uzrem v njeni čisti, brezpogojni podobi, »primerno svojemu lastnemu, intuitivnemu pomenu«, kar Husserl označuje kot **eidetsko refleksijo** ali drugo stopnjo fenomenološke redukcije. Stvari, ki jih ugledam, ugledam seveda še vedno skozi intencionalne akte, ki se nanašajo na »eno, njemu (aktu) pripadno predmetnost« (Komel 1998, 9). A ker gre zdaj za gledanje *vseh prikazujočih se* vidikov stvari kot se kažejo, je eidetsko refleksijo moč označiti tudi kot bistvo-gledje.

Vendar se s tem življenjskemu svetu še ne izmuznemo. Tisto, kar zremo in mislimo, čeravno še tako odprto, je še vedno naš življenjski svet – svet, v katerem je možna in izvedljiva intersubjektivna (ne)dejavnost. A Husserl meni, da »v tem pogledu ni ovire, da ne bi začeli konkretno kar z našim življenjskim svetom in da ne bi raziskali – čisto intuitivno pač – nadvse bogati in še nikdar izluščeni apriori takšnega okolja« (Husserl v Hribar 1993, 155). S tem pa se še zdaleč ne vrnemo k pozitivnemu raziskovanju, ker ničesar ne dojemamo kot 'naravno danega', marveč kot na obzorju življenjskega sveta ležeče. Kot pojasnjuje Hribar (1993, 155), »ne gre za zanikanje samo-umevnosti neposredno danega življenjskega sveta kot kraljestva praizvornih evidenc, marveč za njeno raz-umetje in do-umetje: za tematiziranje njegovih anonimnih struktur«. Vendar fenomenologija ponuja mnogo širše možnosti od tematiziranja anonimnih struktur ali odkrivanje, kot jo opisuje Hribar (1993, 165) »bistvenostne tipike« faktično živetih svetov.

Da nakažem, za kakšne možnosti gre, se na tem mestu zdi primerno obrniti k Husserlovi metafori novoodkritega terena, saj ga lahko na podlagi povedanega zarišem malo konkretneje. Izvedena konkretizacija odraža predvsem namene in cilje pričujoče naloge in je ne gre jemati za dokončno sodbo o fenomenologiji ter njenega doprinosa k filozofiji in znanosti. Husserlova fenomenologija se tako epistemološko kot metodološko raje kot na svet osredotoča na preučevanje zavesti, njenih temeljnih struktur. Zavest samo po sebi pa dojema kot tok, ki ga intencionalnost sooča s svetom. Temeljni strukturi zavestne subjektivitete tako postaneta intencionalnost in *intersubjektivnost,* saj je skozi intencionalne akte izkušen svet neizogibno intersubjektiven: ko se srečamo s svetom, se srečamo z drugimi subjekti, zato je delovanje v življenjskem svetu pogojeno z zmožnostjo vsaj delnega razumevanja subjektivnih svetov drugih. Husserl ob tem pojasnjuje:

> *Vsekakor imam torej v sebi, v okviru mojega transcendentalno reduciranega, čistega zavestnega življenja izkustvo sveta z drugimi vred; a, v smislu izkustva ustrezno, ne kot*

*svojo tako rekoč privatno sintetično tvorbo, temveč kot tuj mi, kot intersubjektiven, za vsakega obstajajoč, v svojih predmetih vsakomur do-stopen svet. In vendar: vsakdo ima svoje izkustvo, svoje pojave, svoje pojavne enote, svoj fenomen sveta, medtem ko se nahaja nasebni izkustveni svet vsem tem doživljajočim ga subjektom in njihovim pojavom sveta nasproti* (Husserl 1975, 128–9).

Takšen način preučevanja sveta izpostavi pogosto zanemarjeno, a kljub temu neodtujljivo komponento bivanja v svetu: gibanje, potek, vzpostavljanje, ki ga je nujno upoštevati, da bi fenomen, kot se nam predstavlja, kadar koli lahko spoznali, saj se »stvar kot fenomen pokaže šele v svoji zgodovini, skozi evidentiranje in identificiranje vseh strani njene bitnosti, vseh načinov njene biti« (Hribar 1993, 166). Fenomenološko gledano postane svet tako horizont, »napotilni prostor« (Held 1998, 13) vseh načinov danosti, v katerem zavest in bit tvorita izvirno enotnost.

Povedano seveda nikakor ne pomeni, da pesti fenomenologijo dvom, da neki 'objektiven', od subjekta neodvisen svet je, vendar le izpostavlja ugotovitev, da sta za posameznikovo dojemanje in bivanje v svetu ključni intencionalnost in intersubjektivnost. Posledično morebitna (ne)dostopnost stvari, ki so, kantovsko povedano, stvari *na sebi*, ni več predmet znanstvenega preučevanja. Svet, v katerem živim in ki ga lahko analiziram v intersubjektivne namene, je življenjski svet, svet, *kot* se predstavlja, ali svet, ki ne pozna delitve na subjektivno in (znanstveno) objektivno, saj je izvorno (trans)subjektiven, prav takšna pa so tudi znanstvena dognanja. Z drugimi besedami, z osredotočenjem na zavest fenomenološka redukcija omogoča refleksijo življenjskega sveta, del katerega sta tudi znanost in 'objektivni' svet, ki ga ustvarja. Kot izpostavi Held (1998, 11), je ena od napak pozitivistične znanosti, ki jo je moč preseči s fenomenologijo, njeno »radikalno odmišljanje perspektivistično-situacijsko pogojenega prikazovanja bivajočega, torej njegove umeščenosti v načine danosti in horizonte«. Fenomenologija pa na drugi strani omogoča, da celote sveta ne razumemo več le še kot skupka izoliranih, statičnih predmetov, temveč kot univerzalni horizont zavesti – življenjski svet. Kar pomeni, da je fenomenološki uvid hkrati epistemološki nastavek in predpogoj za kakršno koli ontologijo 'objektivnega sveta', ki pa zaradi procesualne narave, nenehnega toka transcendentalnega življenja, nikoli ne more biti dovršena. Husserl se tej zagati izogne z izpostavljanjem zavesti in iskanjem njenih temeljev, kar naj bi bilo možno s pomočjo tretje faze fenomenološke redukcije, **transcendentalne refleksije.** Ko s pomočjo eidetske refleksije ugledam t. i. esenco stvari, lahko v oklepaje postavim življenjski svet in se osredotočim na zavest v njeni imanenci in absolutnosti. Ko vidim esenco stvari, torej jih ne dojemam več le kot faktične enote, ampak v njihovem

eidetskem bistvu, lahko izpostavim tudi načine zavedanja, kar je za Husserla ključ, ki odpira vrata k preučevanju zavesti.

Transcendentalna refleksija, Husserlov poskus iskanja absolutnih, dovršenih rešitev (temeljnih struktur zavesti, ki je imanentna), je bila za številne njegove učence eden od bolj spornih delov njegovega fenomenološkega projekta (npr. Held 1998). Iz skepse do vseobsegajočih ambicij izhajam tudi sama. Namreč, mar ni samo na sebi sporno že zastavljanje filozofije kot projekta, neogibno naravnanega na iskanje takšne ali drugačne dovršitve? Je dovršitev nečesa, kar je v svoji srži ne le struktura, ampak tudi tok, sploh moč misliti? V okviru pričujočega dela odgovorov na ta vprašanja ne bom iskala, temveč se bom ustavila pri lastnem prepričanju, da je veliko vredno že, če se, kot povzame Michel Foucault (1971, 297), uspemo vprašati: »kaj smo mi v tem času, ki je naš čas«? Nastavke fenomenološke redukcije v tej nalogi koristim vduhu: da alkohol kot enega od fenomenov življenjskega sveta na obzorju slednjega začrtam, *kakor* se predstavlja in s tem nakažem, *kako* se pravzaprav predstavlja. S tega vidika Husserlovo fenomenologijo jemljem kot epistemološko izhodišče, ki je osnova za v nadaljevanju predstavljeno in uporabljeno metodologijo. Ker pa slednje temeljem navkljub ne morem označiti preprosto kot fenomenološko refleksijo, ji namenjam naslednji dve poglavji.

## *2.3 Življenjski svet in arheologija vednosti*

Svet, v katerem živimo, je subjektiven, saj gledano s stališča intencionalnosti notranje zaznavanje ni nič manj zunanje od zunanjega (Komel 1998, 9). »Za zavest je bistveno enako, ali predstavljen predmet obstaja ali je zgolj fingiran ali celo protisloven,« pravi Husserl (v Komel 1998, 8). Pa vendar obstaja nekaj, kar predmetom, ki ji zaznavamo, omogoči, da se prikazujejo in da jih zaznavamo. Z drugimi besedami, vendarle lahko razmišljamo o nečem, kar samo na sebi ni subjektivno. Held (1998, 4) tako govori o kategorialnem splošnem, ki »ima karakter transsubjektivne vnaprejšnje danosti«. Kategorialno splošno omogoča tako intencionalno prikazovanje predmetov spoznavanja, kot tudi fenomenološko analizo tega prikazovanja. Tvori namreč »dimenzijo očitnosti«, v luči katere bivajoče šele postane očitno (Held 1998, 5). Iz tega izhaja, da kategorialno splošno v svoji vrsti ni nič manj kot svet sam, kakor ugotavlja Held (1998, 9) – svet kot celota napotilnih sklopov. S sprejetjem predpostavk, da so tok doživljajev, intencionalnost in intersubjektivnost temeljne strukture subjektivitete, ki

obenem kot celoto prikazujejo tudi svet življenja pa z drugimi besedami sprejmemo, da je svet življenja družbeno skonstruiran.

V tej luči Husserlov poziv po vrnitvi »k stvarem samim« berem kot poziv po analiziranju »faktično izkušanemu življenju samemu« (Komel 1998, 16), s čimer se vračam k heideggerjanski misli, da je primarni predmet fenomenološkega raziskovanja pravzaprav svet, ne posamične stvari, pri čemer svet nastopi kot »živo zadevajoča dogodkovnost« (Held 1998, 11). Ta ugotovitev pa za družboslovje pomeni kvečjemu zagato in ne rešitev: kako preučevati to dogodkovnost v njeni celovitosti? S katero metodo se je lotiti, da bi vseeno ostali zvesti načelu brezpredsodkovnosti? Tonkli-Komelova (1997, 71) ob tem predpostavlja, da bi pogojno kot nekakšno metodo fenomenologije lahko imenovali razlago. A le v primeru, ko bi slednja pomenila »pojasnitev, razkritje, tolmačenje, analizo, izpraševanje, kritiko. Preddano je fenomenološka tema vedno šele z razlago, torej s pojasnitvijo, izpostavitvijo tega, kar je sicer anonimno. Toda samo s tem je to preddano tudi izključeno kot predsodek.« V luči povedanega, torej v želji po odpravljanju predsodkov in odpiranju vrat fenomenološki razlagi, se zdi, da je smotrno za predmet fenomenološkega raziskovanja vzeti nekaj, kar se znotraj družbeno skonstruiranega življenjskega sveta v naravni drži pojmuje kot *dogodek*, ki je kot takšen, v svojem bistvu, torej če ni zreduciran na strukture, ki so zatem razvrščene po kategorijah, pogosto prezrt.

A dogodek znotraj družbeno skonstruiranega življenjskega sveta ne more biti niti anonimen niti manifesten, če nima svojega mesta znotraj *diskurza*, saj družbeno skonstruiranega transsubjektivnega sveta brez diskurza ni mogoče misliti: česar ni mogoče izreči, si ni mogoče zamisliti. To ne pomeni, da neizrečeno in neizrekljivo ne obstaja, ne obstaja le v transsubjektivnem svetu življenja. Za namene te naloge diskurz pojmujem v tradiciji, ki jo je v *Arheologiji vednosti* začrtal Foucault in ki »diskurz pojmuje širše od izjave, saj se … nanaša tudi na družbene prakse« (Vezovnik 2009, 13). Produkcija diskurza je »v vsaki družbi obenem nadzorovana, organizirana in razdeljena z določenim številom postopkov, katerih vloga je, da zadržujejo njegove moči in nevarnosti, obvladajo njegove naključne dogodke, da se izognejo njegovi težki, zastrašujoči materialnosti« (Foucault 1971, 8–9). Diskurz je posledično mogoče obravnavati kot neposredno mesto oblasti in gospostva, saj se prek njega vršijo in v njem odražajo prepovedi, ločevanja in določanje nečesa kot resničnega ali neresničnega.

Foucaultova misel v marsikaterem pogledu dopolnjuje Husserlov pogled na družboslovno raziskovanje. In sicer, če Husserlovo fenomenologijo beremo kot ponujanje epistemoloških izhodišč, s pomočjo katerih družboslovje lahko stopi na pot razpletanja

svojevrstnega gordijskega vozla, v katerega se je zapletla 'znanost' z ozkoglednim pojmovanjem svoje vloge vse od t. i. kartezijanskega obrata, ki je um postavil v ospredje in ga nenamerno obenem tudi podredil naturalizmu, danes pa njegovi še bolj dogmatični, pozitivistični obliki. Foucault namreč ponudi enega od možnih odgovorov na vprašanje, kako misliti in opazovati svet, ne da bi ga omejevali zgolj na strukture, četudi družbeno skonstruirane in diskurzivne. Foucault se takšnemu strukturalizmu[3] zoperstavi, ko za enoto analize predlaga »pravzaprav že sleherno izjavo« (Dolar 2010, 63), ki še zdaleč ni le skupek besed ali slovnična struktura, ampak jo lahko zaradi njene enkratnosti, neponovljivosti in vpetosti v referencialno označimo celo kot *dogodek*. S tem ko diskurzivne analize ne omejuje niti zgolj na besede, stavke, povedi, torej slovnične strukture, temveč za predmet obravnave jemlje izrečeno v svoji singularnosti, Foucault pravzaprav odpira pot eidetski refleksiji, ker načinov danosti stvari, oziroma v njegovem primeru izjav, ne predpostavlja vnaprej. Nasprotno, kot zaključi Dolar (2010, 60), »sleherna izjava je po eni strani enkratna, po drugi pa prav v dogodkovni singularnosti potegne za seboj referencial(no), funkcijo, subjekte, izjavno polje in ponovljivo materialnost«.

Motrenje izjav, ki so »hkrati nevidne in neskrite« (Foucault 2001, 94), je temelj Foucaultove arheologije, kot jo opiše v delu *Arheologija vednosti*. Slednja se ne zavzema za status znanosti, temveč želi ostati le na ravni opisovanja diskurzivnih dejstev v njihovi pozitivnosti in se tako ponuja kot metodologija družboslovnega raziskovanja. Foucaultovo arheologijo odlikuje nekaj prvin, med katerimi bi kot prvo izpostavila zavezanost preučevanju diskurzivnih dejstev, s tem pa postavi v oklepaj vprašanja izvora v vseh možnih pomenih. Arheologija ni dojemljiva za hierarhijo, kot je ločevanje med 'znanstvenim' in 'poljudnim', originalom in imitacijo ter izrečenim s strani strokovnjaka ali laika (Dolar 2010, 19). Ravno tako »v izjavi, kolikor je dogodek, ne gre iskati intence govorečega subjekta, ne gre iskati skritega smisla, ki da tiči izza nje in katerega izraz da je, ne gre je prevajati v nek drug diskurz, ki da poseduje ključ do nje« (Foucault 2001, 239). V tem oziru je arheologijo moč dojemati kot praktično aplikacijo načel fenomenološke redukcije, za namerno »de-diferenciacijo« (Dolar 2010, 61), ki je predpogoj za kakršno koli končno novo diferenciacijo.

Če želimo priti do novih spoznanj in novih odgovorov na nova vprašanja, moramo najprej čim manj pristransko pogledati tisto, kar imamo pred očmi. Za Foucaulta (2001, 94)

[3] S čimer nikakor ne gre podajati sodbe o Foucaultovem odnosu do strukturalizma nasploh, ki je precej bolj zapleten in ga ni mogoče označiti za strogo odklonilnega. Za namene te naloge se osredotočam zgolj na Foucaultovo delo *Arheologija vednosti* in v njem izražen pogled na metodologijo družboslovnega in humanističnega raziskovanja, ki strukturalizem zavrača v obliki, kot ga je predstavil, denimo, Ferdinand de Saussure.

namreč izjava »ni niti preprosto stavek, niti propozicija – logična ali znanstvena trditev – , niti govorno dejanje, niti nekaj preprosto materialnega«. V svoji singularnosti, ki ni niti povsem jezikovne niti povsem materialne narave, pa je ravno izjava tista, na podlagi katere lahko rečemo, ali stavek, propozicija ali govorno dejanje sploh obstaja (Foucault 2001, 94). Izjave so tisto, kar tvori izjavno polje, ki samo določa svoje subjekte in objekte. Šele jemanje izjav na isti ravni lahko pokaže na zareze, ki jih lahko preučevalec poveže v serije in šele tako se lahko t. i. veliki prelomi razkrijejo kot razmeroma arbitrarne povezave vrste različnih zarez in čisto heterogenih elementov (Dolar 2010, 23), mreža vzpostavljenih minimalnih razlik pa poda popolnoma drugačen uvid v stvarnost, uvid, ki ga uradna zgodovina ne more ponuditi.

Seveda pa izjave ne nastanejo v vakuumu, niti vanj ne padajo, kar je pomembno upoštevati, če želimo odgovarjati na vprašanja, ki ne zadevajo zgolj vzpostavitve »disperznega in heterogenega arhiva« izjav (Dolar 2010, 19). Kar »formira mesto, pogoj, polje nastopa, instanco diferenciacije individuumov ali objektov, stanj stvari in relacij, ki jih vzpostavi izjava« ter »definira možnosti pojavitve in razmejitve tistega, kar daje stavku njegov pomen, propoziciji pa njeno vrednost resnice« Foucault (2001, 99) opredeli kot referencialno, »ki sploh ni konstituirano iz 'stvari', 'dejstev', 'realnosti' ali 'biti', temveč iz zakonov možnosti, pravil obstoja za objekte, ki so tu poimenovani, označeni ali opisani, te relacije, ki so tu potrjene ali zanikane«. Referencialno tako izhajajoč iz fenomenoloških predpostavk obravnavam kot del življenjskega sveta ali kategorialno splošnega, ki pogojuje, ali neka izjava sploh lahko nastane, obenem pa je izjava tista, ki, če je izrečena, postane del življenjskega sveta, a ne več zgolj kot možnost, temveč kot njegov manifestni člen in hkrati del referencialnega za naslednje izjave.

Z uvedbo Foucaultovih konceptov diskurza, izjave in referencialnega nakazujem, na katere teoretske predpostavke se poleg fenomenoloških filozofskih izhodišč opira empirični del pričujoče naloge. Ampak k slednjemu ne morem preiti, dokler ne pojasnim, kako je v zgoraj prikazan teoretski okvir kot metodo družboslovnega raziskovanja mogoče umestiti branje filmov ter za kakšno branje filmov v tem primeru sploh gre.

# 3 OD TEORIJE K PRAKSI

Film lahko z vidika fenomenologije obravnavamo kot element življenjskega sveta, kar velja tudi za dojemanje dogajanja na filmskem platnu: do slednjega ne vzpostavljamo odnosa, ki bi temeljil na tem, da tisto, kar gledamo, 'ni resnično', ampak na tem, kar se na platnu 'dogaja'. 'Filmski' in 'resnični'[4] svet tako nista strogo ločena, saj lahko do likov, pokrajine, časovno-prostorskega kontinuuma v filmu vzpostavljam odnose brez upoštevanja, da gre za fikcijo. Film »reproducira enake podobe in predstave, ki jih doživljamo v vsakdanjem življenju« (Shaw 2008, 36), kar pa je z vidika fenomenološkega pogleda, če ga dojemamo kot osredotočenje na to, kako zavest oblikuje svet našega vsakdana, popolnoma irelevantno, ravno tako, kot je za zavest po Husserlu enako, ali predstavljen predmet obstaja ali je zgolj plod posameznikovih misli. V vsakem primeru gre namreč za nekaj, kar in kot se posamezniku predstavlja in do česar ta vzpostavlja – kakršen koli že – odnos. To pa po svoje implicira, da film v odnosu do realnosti sploh ne igra na karto podobnosti: odnos, ki ga posameznik oblikuje do filma, ni odnos enak odnosu do 'resničnega sveta' ali do kopije slednjega. Če stopimo korak dlje, se seveda lahko vprašamo, če je realnost sploh mogoče 'reproducirati', a za namene te naloge se bomo ustavili pri drugi plati istega vprašanja. Namreč, če filma ne dojemamo kot slabe, neuspele kopije resničnosti, lahko predpostavimo, da, kot trdi Shaw (2008, 36), nosi drugačno, ekspresivno vlogo – realnosti ne odraža, niti se nanjo ne 'opira', ampak jo izraža. Izražanje v tem primeru pomeni dajanje pomenov, ki segajo preko preprostega dokumentiranja ali reproduciranja obstoječega zunaj filma. Od reprezentacije resničnega v filmu ostane, oziroma je reprezentirano le tisto, kar je nujno potrebno za koherentnost in razumljivost izdelka. V dinamiki filma se srečata neskončno odprt živi svet in notranje povezan svet posnetkov (Shaw 2008, 36). Slednji je že sam po sebi subjektiven, novo subjektivno razsežnost pa pridobi pod očesom vsakega posameznega gledalca. A ker subjektivnost preveva prav vsako izkustvo, ni razloga, da bi film ali katero koli drugo zvrst umetniške produkcije zavrgli kot neprimerno v družbeno-analitične namene. Kot je vsaka zavest – zavest »o nečem«, torej preplet *noeze* in noeme, je takšno tudi naše dojemanje filma. Le da je v primeru filma, kot v primeru drugih umetnosti, *noezi* lastno zavedanje, da gre za spremljanje 'fikcijskega', kar pa ne izključuje hkratne prisotnosti vseh drugih možnih variant *noeze* – vere, pričakovanja, itn.. Lahko bi torej celo trdili, da je

[4]Pri čemer resničnost v celotnem besedilu, razen v primeru, da eksplicitno navedem drugače, obravnavam kot resničnost življenjskega sveta.

fenomenološki fokus, ki zavrača delitev na 'objektivno' in 'subjektivno', ker subjektivnost dojema kot inherentno vsem oblikam percepcije, še posebej primeren za analizo družbenega skozi film.

Družbeno ne more biti ločeno od življenjskega sveta, vanj je neogibno vpeto in od njega neločljivo. Slednji pa je svet s svojimi lastnimi, 'naravnimi' časovno-prostorskimi koordinatami, znotraj katerih se odvijajo vsakdanje prakse, in ki ni ločen od svoje zgodovinske razsežnosti; kot takšen je v svoji 'naravnosti' anonimen, zato ga proces filmskega snemanja nikakor ne more zaobiti, se mu izogniti. Filmski trak beleži življenjski svet, nato pa postanejo filmske po-dobe skupaj z obzorji življenjskega sveta tisto, kar izkusi gledalec. Z drugimi besedami, pri doživljanju filma, tako kot pri izkustvu drugih umetnosti, »med človekovo zavestjo in umetniško prakso ne pride do neposrednega stika, temveč se ta zgodi v in s posredovanjem družbeno-ideološkega sveta«, kot trdi Mihail Bahtin (2005, 35). Bahtinova trditev spominja na Foucaultovo opredelitev referencialnega, podano v prejšnjem poglavju, kar ni naključje. Gre namreč za še en poziv k preseganju analitskih praks, ki kontekst upoštevajo v zelo omejenem in statičnem obsegu.

»Svet bomo v resnici videli skozi prizmo konkretnega družbenega okolja, ki nas obdaja. … V večini primerov ob tem predpostavljamo določeno tipično in ustaljeno družbeno obzorje, na katerega je orientirano ideološko ustvarjanje tiste družbene skupine in tistega časa, ki mu pripadamo, tako rekoč na sodobnike naše literature, naše znanosti, naše morale, našega prava,« (Bahtin 1929/2005, 52) poudarja Bahtin v svojem delu, ki se v mnogih ozirih naslanja na Husserlovo fenomenologijo, in je v tem pogledu izvirno in navdihujoče. V pričujoči nalogi se bom nanj obrnila kot na izhodišče za fenomenološko branje filma v družbeno-analitične namene.

## *3.1 Bahtin in fenomenologija*

Bahtinovo delo ne predstavlja zaključenega in celovitega opusa, prav tako ga ni mogoče umestiti v zgolj eno miselno tradicijo, pri čemer fenomenološka ni izjema. Kar pa sploh ne pomeni, da skozi njegove spise ni mogoče potegniti niti rdeče ali drugih barv. Ena od slednjih je gotovo navezava na Husserlovo fenomenologijo, ki teče skozi veliko Bahtinovih metodološko obarvanih del, ki se ukvarjajo s preučevanjem literature, in težijo k izoblikovanju metodologije humanističnih ved. V središču slednje je koncept *dialogizma*, ki ga Bahtin vpelje kot lastnost, ki neogibno zaznamuje vsakršen odnos, tudi tisti med avtorjem

in glasovi drugih likov v romanu (Christie 1998, 62–3). Podobno, ker je bralec vedno vpet v družbeno stvarnost, bo skoznjo in z vidika svojega sveta dojemal tudi literarno delo, ki pa na drugi strani tudi ni popolnoma podvrženo bralčevim kapricam. Pomeni torej *nastajajo* v dialogu (ki ni zvedljiv na opozicije!) in niso last govorcev, niti ne pripadajo besedam kot takšnim. Besede kot nevtralne enote ne obstajajo, ker vedno služijo določenim namenom in pomen vedno pridobijo glede na kontekst (Hall 1997, 235–6). Proces sprejemanja (pri Bahtinu literarnega) dela ima potemtakem naravo intencionalnih aktov. Ni statično, temveč ga zaznamuje dinamika, kakršna karakterizira zavest. Kjer pa je osrednje določilo dinamika, ki se pri Bahtinu izraža skozi dialog, je težko iskati sklenjenost in dovršitev. Temu primerno zaznamujeta nesklenjenost in spremenljivost, ki se kažeta tako na ravni forme kot na ravni vsebine, tudi Bahtinovo delo (Javornik 1999, 383–98), ki ga je zato zelo težavno na jemati kot celovit konceptualni aparat. Kot eno od temeljnih misli, ki jih zagovarja Bahtin, pa vendarle lahko navedem odvračanje pozornosti humanista in družboslovca stran od iskanja pomenov posamičnih znakov, ter kot osnovno enoto vzame *dejanje*, ki ga zaznamujeta dialoškost in dogodkovnost (Bahtin 1974, 335) in je v svojem bistvu pravzaprav intencionalni akt.

V tem oziru je razumevanje vpliva Husserlove fenomenologije na Bahtinovo literarno teorijo nujno potrebno, ker bi sicer lahko spregledali nekatere temeljne poudarke elementov njegovih konceptov, saj poleg dialoškosti zaznamuje zavedanje o večpomenskosti vsakega znaka in posledični obrat k analizi dejanj ter upoštevanje pomena nediskurzivnega (Stam in drugi 1992, 218–21). Bahtin na primer ne zanemarja pomena *intonacije*, ki »diskurz napolni z energijo resničnega dogodka« (Vološinov 1983, 18), prav tako kot »formativno in organizacijsko silo« vsakodnevnih dialoških situacij izpostavi *taktičnost* govora, katere pravila in norme določi »agregat družbenih razmerij med govorci, njihovih ideoloških obzorij in, ne nazadnje, konkretna situacija, v kateri se odvija pogovor« (Bahtin in Medvedev 1985, 95–6). Bahtinova analiza se tako pogosto spogleduje z osredotočanjem na dogodkovno razsežnost jezika in literature. V tem oziru so nekateri njegovi koncepti zelo uporabni za analizo filma bodisi kot estetskega produkta bodisi kot medija, ki izraža družbeno realnost, kakor ga dojemam v pričujoči nalogi.

## *3.2 Kronotopičnost, kronotop in film*

V praktičnem delu naloge bom kot osnovo za analizo filmov uporabila Bahtinov koncept *kronotopa.* Bahtin je termin, katerega dobesedni prevod je prostor-čas, v literarno teorijo prenesel iz naravoslovja in njegov pomen ustrezno priredil.

Bahtin pojem opredeli v dveh pomenih. Govori tako o *kronotopičnosti,* lastnosti literarnega dela, zahvaljujoč kateri so »v literarnem umetniškem kronotopu pokazatelji časa in prostora spojeni v dobro premišljeno, konkretno celoto. Čas je kot zgoščen, utelešen, prepoznaven; na podoben način ima nek naboj prostor, ki se odziva na gibanje časa, zgodbe in zgodovine.« (Bahtin 1937–8) Kronotopičnost je torej konkreten izraz Bahtinove zgoraj povzete ugotovitve, da je »sleherno razumevanje dialoško … Zato ne smemo reči, da pomen pripada besedi kot taki. V bistvu pripada besedi, ki se nahaja med govori, se pravi, da se realizira samo v procesu odgovarjajočega, aktivnega razumevanja … Pomen je učinek interakcije govorca in poslušalca v materialu danega zvočnega kompleksa.« (Bahtin 1929/2005, 68) Bahtinovo razmišljanje o besedi moramo seveda v dotičnem primeru prenesti na obravnavo teksta – v našem primeru pa filma – kot celote, s čimer pridemo do kronotopičnosti kot konstelacije določenih časovnih in prostorskih lastnosti, ki pri branju filma pripomorejo k vzpostavitvi sveta, ki je od teksta neodvisen. Obenem te konstelacije prispevajo k razumljivosti in usmerjajo razumevanje teksta samega.

Vendar poleg kronotopičnosti kot *lastnosti* slehernega umetniškega dela Bahtin govori tudi o *kronotopu* kot nekakšnem načinu obvladovanja stvarnosti, pri čemer ugotovi, da je »literarni kronotop pravzaprav zvrstnega pomena« (Bahtin 1982, 219). Kronotop je v tem pomenu določena časovno-prostorska zveza, ki odpira vrata za »vstop na področje pomena« in ga je zato, ker literarno delo neogibno presega, mogoče enačiti z zvrstjo, žanrom. A tudi v tem pomenu moramo v duhu Bahtinovega dialogizma kronotop razumeti v povezavi s svetom tistega, ki tekst bere. Ne gre torej le za to, da delo s tem, ko vsebuje razumljive povezave med časom in prostorom, ustvari koherenten svet. Ta svet hkrati delo presega, ker je vpeto v kronotop(e), ki ga presega(jo): pogojeni so lahko (v skladu z različnimi možnimi interpretacijami Bahtinove razlage pojma) z zvrstno naravo dela, z okoljem gledalca in njegovim razumevanjem teksta. Kronotop torej do neke mere neizogibno omejuje gledalčeve možnosti interpretacije teksta, prav tako pa vpliva na zasnovo in odvijanje filma z vidika narativnih struktur, likov in diskurzivne podobe življenja in sveta.

Prenesen na branje filma koncept kronotopa, kot ga razumem za namene pričujoče naloge[5], predstavlja sledeče:

- estetsko kategorijo, kronotopičnost, torej zgoščenost časa, njegovo 'utelešenje' v prostoru v filmu;
- kronotop ali časovno-prostorsko razmerje, ki film naredi razumljiv in koherenten, ker lahko gledalec morebitno pomanjkanje smiselnih povezav med dogodki na platnu zapolni s svojimi do-misleki, ki izvirajo iz siceršnjih predstav o delovanju sveta; filmski kronotop presega svet, ki ga prikazuje film – ta je, bazinovsko rečeno, prej kot svetu, ki ga gledamo skozi okno in ga imamo na dlani, podoben tistemu, kar vidimo pri kukanju skozi ključavnico – , ga razširi, tako da postane 'svet' v polnem pomenu besede.

Takšno razumevanje kronotopa obenem pomeni, da *filmska* čas in prostor nista glavni determinanti vseh ostalih elementov dogajanja. Sta namreč tudi v interakciji s tistim, ki tekst bere in ga dojema iz svoje naravne drže, izhajajoč iz svojega življenjskega sveta ali, kot pravi Bahtin (2005, 52): »notranji svet in mišljenje vsakega človeka imata svoje ustaljeno družbeno občinstvo, v ozračju katerega nastajajo njegovi notranji argumenti, notranji motivi, ocene, idr.«. Po Bahtinu šele razumevanje kronotopa – torej poznavanje konteksta, v katerem je tekst nastal in ga je občinstvo bralo, in poskus dojemanja teksta z upoštevanjem slednjega – analitiku omogoči vstop na področje pomenov, kot jih konstruira zavest, zato je slednji tudi eden od središčnih poudarkov pričujoče naloge.

## *3.3 Bahtin in Foucault*

A pred prehodom k empiričnemu delu naloge, torej k obravnavi kronotopa, filmov in pomenov alkohola, je potrebno zaokrožiti ustvarjeni metodološki aparat in pojasniti morebitne nedorečenosti, predvsem glede odnosa med Bahtinovim in Foucaultovim konceptualnim aparatom. Bahtinovo razumevanje kronotopa, kot ga predstavi in raziskuje v eseju *Oblike časa in kronotopa v romanu* iz let 1937–8, literarno teorijo sooči z metodo, ki močno

[5] Številni teoretiki (npr. Sobchack 1998) kronotop pri analizi filma povezujejo predvsem z žanri kot določilom, ki pogojuje naše razumevanje časovno-prostorskih povezav. A žanr je kot analitska kategorija problematičen, ker je meje posameznih žanrov izjemno težko določiti. Pri obravnavi sovjetskih filmov gre omeniti tudi dejstvo, da je občinstvo filme pogosto (a spet ne vedno in ne v celoti) dojemalo v okviru žanra, ki je bil drugačen od tistega, ki so ga delu pripisovale oblasti. Zato za namene te naloge kronotopa ne zamejujem z žanrsko razsežnostjo, temveč ga razširjam in dojemam dvojno: kot kontekst, ki je zaznamoval vsa dela, nastala v izbranem času in prostoru in z vidika kronotopičnosti, kot jo opredeli Bahtin.

spominja na Foucaultovo arheologijo, le da se Bahtin poleg arheologije loti tudi analize, torej »ponovne diferenciacije«. Foucaultovo arheologijo vednosti in Bahtinovo razmišljanje o kronotopu druži tudi dojemanje časa in prostora kot »realni dejanskosti« in ne »transcendentalni danosti« (Vaupotič 2005): s tem ko v Husserlovem duhu izpostavita časovno razsežnost izjav (pri Bahtinu dejanj), se obenem obrneta k raziskavi prostora. Časa namreč ne dojemata več kot neko abstraktno premico, ampak mu dodata prostorsko dimenzijo. Vaupotič (2005) zaključi, da s tem časovnost sama po sebi izgine. Morda gre dodati, da izgine le zato, da bi se lahko ponovno vzpostavila, in sicer kot konstitutivni element dogodkovnosti. Če Foucault v ospredje postavlja dogodek-izjavo in s tem razpre prostorsko razsežnost diskurza, Bahtin s poudarjanjem vseprisotnega dialogizma aktivno pozove tudi k sočasni obravnavi tistega, kar ustreza Foucaultovemu konceptu referencialnega in kar sam morda najbolje pojasni s pojmom kronotopa.

Seveda bi bilo iluzorno trditi, da so Foucaultovi in Bahtinovi nazori, ki jih sicer v grobem lahko uvrstimo v miselno šolo novega historizma[6], popolnoma usklajeni in da je komplementarna raba zaključkov, do katerih prihajata misleca, popolnoma neproblematična. Kot prvo, ne gre pozabljati, da niti Bahtin niti Foucault nista bila znana po zagovarjanju vedno istih stališč, ampak sta slednja spreminjala, kolikor je to terjal nadaljnji razvoj misli. A četudi v analitične namene namesto celotnih opusov njunega dela izolirano gledamo zgolj Foucaultovo *Arheologijo vednosti* in jo primerjamo z Bahtinovim esejem *Oblike časa in kronotopa v romanu*, ne gre zanemariti dejstva, da sta avtorja glede številnih temeljnih vprašanj, kot je na primer človekova subjektiviteta, stala vse prej kot na istem bregu[7]. Vendar se zdi, da za pričujočo nalogo tovrstna razhajanja niso večja ovira, ker se niti Bahtinove niti Foucaultove misli ne poslužujem v celoti, temveč izhajajoč iz Husserlove kritike pozitivistične znanosti in preusmeritve žarometa na področji intencionalnosti ter intersubjektivnosti želim zgraditi za analizo družbenih fenomenov s pomočjo filma primeren teoretsko-metodološki aparat. Tega bom razgrnila v naslednjem podpoglavju.

[6] Po Veeserju novi historizem kot iz literarne teorije izvirajočo miselno šolo zaznamujejo sledeči poudarki: osredotočenje na zunajtekstualno in zunajliterarno razsežnost in ne na iskanje 'notranje logike' teksta, ker je ta neločljiva od zunajtekstualne razsežnosti dela; sledenje načelu dekonstrukcije, da je vsako razkrivanje obenem tudi zakrivanje; prepričanje, da diskurzi ne ponujajo dostopa do kakršnegakoli že abstraktnega človeškega bistva ali resnice; upoštevanje diskurza raziskovalca (Veeser 1989).

[7] Foucault subjektiviteto, če strnem in poenostavim, razume v razmeroma omejenem obsegu, medtem ko bi za Bahtina lahko rekli, da jo gradi na iz pravoslavne mistike izvirajočem konceptu posameznikove odgovornosti, t. i. ne-alibija bivanja.

## *3.4 Metodološko ogrodje raziskave*

Za empirično raziskavo, ki bo predstavljena v praktičnem delu pričujoče naloge, zgornja teoretska izhodišča pomenijo sledeče. V želji po osvetlitvi alkohola kot fenomena življenjskega sveta Sovjetske zveze iz različnih pozicij – kot so ga dojemale vladajoče elite in se do njega obnašale, kot je nastopal v vsakdanjem družbenem življenju in kot se kaže posamezniku, ki družbo opazuje »od zunaj«, sem na podlagi epistemoloških in metodoloških izhodišč, predstavljenih v prejšnjih (pod)poglavjih, izdelala lastno različico raziskovalnega aparata, za katero menim, da omogoča zanimiv uvid v izpostavljeno problematiko.

Metodološko je raziskovalni okvir narejen blizu t. i. dialoškemu (Saukko 2003) pogledu na cilje kulturološkega raziskovanja, ki naj bi »razvijalo načine analize družbenega in kulturnega, ki bi upoštevale različne resničnosti in obenem bile sposobne gradnje mostov med slednjimi« (Saukko 2003, 27–35). V ta namen poskušam fenomenološka epistemološka izhodišča uporabiti za kvalitativno raziskavo, ki uporablja metodo refleksivne interpretacije (Alvesson in Sköldberg 2000). Tej v osnovo polagam analizo desetih reprezentativnih[8] filmov izbranega obdobja, torej druge polovice Hruščovove odjuge.

Vsakega od desetih izbranih filmov posebej obravnavam najprej s pomočjo fenomenološke redukcije, katere namen je ugledati alkohol, *na načine in kakor* se v transsubjektivnem svetu izbranega časa in prostora predstavlja. Seveda gre vseeno za družbeno-skonstruirano podobo alkohola, njegovo življenjskosvetovno podobo, ki ni povezana z morebitnim alkoholom 'na sebi', ki morda obstaja v objektivnem, od nas neodvisnem svetu. A ker v svetu življenja ne nazadnje živimo, verjamem, da je potrebno reflektirati tudi slednjega in ga poskušati obravnavati s pomočjo fenomenološke redukcije, ki se namesto na vprašanja, kot je »zakaj«, skuša obrniti h »kako« in tematizirati stvari glede na načine, na katere so dane. Takšen pogled raziskovalcu ponuja možnost, da fenomene uzre v njihovih številnih razsežnostih in dobi možnost, da jih obravnava kritično. Na ravni eidetske *epoché* k preučevanju alkohola v obravnavanih filmih pristopam s pomočjo Foucaultove arheologije, torej zbiranja izjav, ki niso ne skrite in ne vidne ter nikakor ne osamljene ali statične. To mi omogoča fokus raziskave obrniti stran od iskanja prisotnosti vnaprej opredeljenih struktur in ga zasukati proti časovno-prostorski razsežnosti raziskovanega

[8] Osnovni kriterij, po katerem sem izbirala obravnavane filme, je njihova priljubljenost, o kateri sem sodila na podlagi gledanosti in prejetih nagradah v Sovjetski zvezi po izboru gledalcev. Konkretneje metodo, uporabljeno za izbiro obravnavanih del, predstavim v petem poglavju naloge, pred analizo filmov.

fenomena. Foucaultovo arheologijo na ravni metode dopolnjujem z Bahtinovim konceptom kronotopa, ki omogoči svojevrstno vpeljavo konteksta v raziskavo.

Namreč, če želim prikazati in kritično analizirati element življenjskega sveta Sovjetske zveze v obdobju odjuge, kot bom to storila v zadnjem delu naloge, moram ta svet poznati, kar pomeni, da moram, kolikor dopuščajo pogoji, obvladati kontekst – na ravni ožjih, filmskih kronotopov, prav tako kot na ravni tistega, kar je od življenjskega sveta Sovjetske zveze ostalo zdaj: primarnih in sekundarnih virov. Če raba Bahtinovega koncepta kronotopa pri analizi filma z namenom fenomenološke in ne zgolj fenomenalne razlage ponuja presežek v primerjavi s Foucaultovo arheologijo kot zbiranjem izjav, to dela le v tolikšni meri, v kolikor sem zmožna kronotop dojeti. Zato uvod v praktični del naloge začenjam s predstavitvijo širšega konteksta, kot ga je moč izluščiti s pomočjo primerjalne analize danes dostopnih primarnih in sekundarnih virov.

# 4 KONTEKST IN RAZISKOVALNO VPRAŠANJE

Po teoretskem razrisu, narejenem v prvem delu naloge, prehajam k empirični obravnavi raziskovalnega vprašanja, ki sestoji iz dveh ločenih delov. V prvem podajam kontekstualizacijo obravnavane teme, torej umestitev vprašanja v prostorsko-časovni okvir, kolikor to omogoča primerjalna analiza dostopnih primarnih in sekundarnih virov. V drugem pa predstavljam uvid v problematiko, ki jo ponuja praktična izkušnja, v mojem primeru branje desetih filmov, ki so nastali v izbranem času in prostoru ter obveljali za ene od bolj popularnih.

## *4.1 Kultura, družba in politika v Sovjetski zvezi v času Hruščova*

V tem delu naloge želim na podlagi povzetka primarnih in sekundarnih virov zarisati, kako se danes prikazuje preplet družbenega, političnega in umetniškega v Sovjetski zvezi v času Nikite Hruščova ter s tem začrtati osnovne poteze obravnavanega življenjskega sveta ter naravne drže v njem.

Hruščov je mesto generalnega sekretarja Komunistične partije zasedel leta 1953 po smrti Josipa Stalina in ga obdržal do leta 1964, ko si je s svojimi številnimi kontroverznimi in

samovoljnimi odločitvami nakopal precejšnji antagonizem s strani partijskih kolegov ter moral odstopiti (Service 2003, 375).

### 4.1.1 Kulturno-družbeni okvir

Hruščov si je posebej na začetku svoje vladavine zelo prizadeval za vsaj nominalno spremembo partijske politične linije, saj je podobo Partije močno zaznamoval Stalinov totalitarizem. Sovjetski državljani so se še predobro spominjali Stalinovega terorja, ki je zajel praktično vse sfere sovjetskega vsakdana. Stalin ni dopuščal nikakršne kritike partijske politike, kar je močno omejevalo svobodo izražanja tako na ravni vsakdanjih pogovorov kot na ravni medijskega poročanja, umetnosti, v kateri je smernice diktiral socialni realizem, in drugih načinov javnega izražanja (Evtuhov, Goldfrank *et al*., 2004, 731–5). Hruščov je Stalinovo politiko na 20. partijskem kongresu leta 1956 obsodil in jo neločljivo povezal s Stalinovo osebnostjo (Service 2003, 338). Ko je njegov govor na Kongresu v skrajšani tiskani različici 5. marca 1956 postal dostopen širši javnosti, je za številne državljane postal osnova za novo upanje, upanje na boljšo, bolj odprto in demokratično prihodnost, v kateri bi življenja posameznikov bila vsaj enako cenjena kot industrijski napredek, ki ga je nadvse povzdigoval Stalin (Service 2003, 314–35). Na zahodu je Hruščovova politika postala znana dobesedno kot destalinizacija, čeprav se je Hruščov doma tega termina vztrajno ogibal in se raje posluževal besedne zveze »odprava kulta osebnosti« (Service 2003, 341). To je mogoče razložiti z dejstvom, da se je predvsem do leta 1958, ko je poleg funkcije partijskega vodje prevzel tudi mesto predsednika vlade, njegova politika v številnih potezah spominjala na Stalinovo. Zagovarjal je na težki industriji in kmetijstvu temelječo gospodarsko politiko, s čimer si je postopoma pridobival podporo v ministrstvu za težko industrijo, vojski in Centralnem komiteju Komunistične partije Sovjetske zveze (CK KPSZ). Šele po popolnem prevzemu oblasti leta 1958 je začel razmišljati o spodbujanju lahke industrije in potrošništva. Na drugi strani pa je ves čas svoje vladavine obsojal kult osebnosti, ki ga je po njegovem mnenju gojil Stalin. S kultom osebnosti je povezal vse nadloge, ki so pestile sovjetske državljane pred Stalinovo smrtjo.

Tovrsten obrat pa ni bil le deklaratoren, saj so bile spremembe partijske politike v marsičem zaznavne tudi na ravni možnosti udejstvovanja sovjetskih državljanov v javnem življenju. Kot enega od simbolov demokratizacije družbe številni strokovnjaki štejejo 6. mednarodni festival mladine in študentov, ki je leta 1957 potekal v Moskvi in vanjo privabil

34.000 obiskovalcev iz 130 držav. V Sovjetsko zvezo je tako lahko neovirano začela prodirati glasba in druga kulturna produkcija iz prej praktično nedostopnega t. i. zahodnega sveta (Service 2003, 356–7).

Nadalje, v sovjetski umetnosti se je tako na ravni forme kot vsebine končala brezkompromisna diktatura socialističnega realizma, obdobje Hruščovove vladavine pa je postalo znano kot 'odjuga' po istoimenskem v svetlo socialistično prihodnost upajočem romanu Ilje Erenburga iz leta 1954 (MacKenzie 1997, 410). Za enega od prelomnih trenutkov velja izdaja provokativnega in izredno družbeno-kritičnega romana Aleksandra Solženicina *Dan v življenju Ivana Denisoviča* v literarni reviji *Novi mir* leta 1961 (MacKenzie 1997, 419). V romanu avtor nazorno in na podlagi lastnih izkušenj opisuje vsakdan delavcev v delovnih taboriščih – *gulagih*, v katerih so v času Stalinove vladavine dolga leta skupaj z hudih zločinov obsojenimi kaznjenci preživeli dejanski in domnevni nasprotniki režima. Podobno kritični do nekdanjega režima so bili tudi številni pesniki in popularni glasbeniki, na primer t. i. *bardi*, ki so v intimnejših okoljih, kot so bile manjše pivnice, ob kitarski spremljavi peli/deklamirali svoje pesnitve (Evtuhov 2004, 737).

Liberalizacija je bila očitna tudi na področju gledališča. Vse več gledališč, na primer *Teater na Taganki* pod vodstvom Jurija Ljubimova, prav tako kot leta 1956 ustanovljeno gledališče *Sovremennik*, je predvajalo nove predstave, ki niso bile več narejene v skladu s strogimi kanoni naturalizma, ampak so si prizadevale spodbujati občinstvo k refleksiji (Evtuhov 2004, 737–40). Podobni trendi so prevevali tudi filmsko produkcijo tistega časa. Vse več filmov je obravnavalo tragične, z grozotami druge svetovne vojne in povojnega terorja povezane osebne zgodbe; ravno v obdobju hruščovske odjuge so nastale zdaj svetovne filmske klasike, kot *Letjat žuravli* (Letijo žerjavi, 1957) Mihaila Kalatozova in *Ivanovo detstvo* (Ivanovo otroštvo, 1961) Andreja Tarkovskega (Woll 2000, 15–20).

Na drugi strani pa je imela demokratizacija v sferi umetnosti očitno določene meje. Najprej moramo upoštevati, da sta zgoraj opisana optimizem in inovativnost zadevala predvsem mlajše generacije umetnikov in potrošnikov kulturnih dobrin, medtem ko so starejši ustvarjalci, prav tako kot gledalci, ostajali zvesti starim tradicijam, torej socialističnemu realizmu, zaradi česar je pogosto prihajalo do sporov med umetniki ali kritik s strani občinstva (MacKenzie 1997, 410–2 in Eisenschitz 2000, 153). Svojo vlogo pa je v družbenem življenju še naprej igrala tudi komunistična partija. Leta 1958 je bil pisatelj Boris Pasternak primoran zavrniti Nobelovo nagrado za književnost, ki jo je prejel za leto prej izdani roman *Doktor Živago*. Roman je izšel v Italiji, ker ga je Sovjetska zveza popolnoma cenzurirala (MacKenzie 1997, 411). Svoje nezadovoljstvo so partijski voditelji, posebej Hruščov, odločno izrazili tudi

ob otvoritvi razstave abstraktnih slikarjev in kiparjev v Moskvi leta 1962 (Evtuhov 2004, 735).

Dvolični odnos Partije je privedel do tega, da se je vse več umetnikov odločalo za udejstvovanje v »sivi« coni: številni pisatelji so svoja dela izdajali mimo uradnih založb, v t. i. *samizdatu* (na lastna sredstva) ali v *tamizdatu* – v tujini in se tako skušali ogniti uradnim cenzorjem (MacKenzie 1997, 417). Vse bolj očitno je namreč postajalo, da je bila odjuga le odraz začasne zmede v vrstah partijskega vodstva, liberalizacija pa bolj posledica še neopredeljenih novih ukrepov in smernic (Service 2003, 338–74). Hruščov namreč nikoli ni opustil misli, da morajo umetniki pomagati graditi socialistični realizem kot način življenja, prav tako pa je, posebej po letu 1958, vse bolj odkrito aktivno zavračal moderno, predvsem abstraktno umetnost, in izražal lastne preference na področju kulture, ki so bile precej tradicionalistične.

### 4.1.2 Družbeno-ekonomski zasuk(i)

Spremembe na področju kulture in javnega življenja pa v Hruščovovem času niso potekale v vakuumu, temveč so bile del mnogo širše zastavljenega programa družbenih, kulturnih in gospodarskih reform, ki je v veliki meri temeljil na odpravi Stalinovega kulta osebnosti. Hruščovova t. i. demokratizacija tako ni zadevala vseh sovjetskih državljanov. Vse od leta 1954 je ostro napadal cerkev, ki jo je povezoval ravno s Stalinovim kultom osebnosti. Stalin je bil namreč do Ruske pravoslavne cerkve razmeroma strpen, kar je Hruščov interpretiral kot odmik od marksistično-leninistične doktrine, ki je religijo enačila z 'opijem za ljudstvo' (Service 2003, 369–72). Iz predpostavke o tem, da je nujno potrebno odpraviti krivice iz časov stalinizma, je izhajala tudi odločitev o kolektivni rehabilitaciji narodov, ki so bili v Stalinovem času deportirani v Sibirijo in srednjo Azijo. Na drugi strani pa tovrstni odloki niso zajemali tistega dela prebivalstva, ki je občutilo represije pred letom 1934: v svojem govoru na 20. partijskem kongresu je Hruščov s kultom osebnosti povezal in obsodil le tiste zločine, ki so se nanašali neposredno na Stalinov totalitarizem.

Ne glede na to nedoslednost pa so Hruščovove reforme nedvomno prispevale k večji notranji odprtosti države. Na Hruščovov ukaz so osebne dokumente in potne liste prvič v zgodovini Sovjetske zveze dobili prebivalci podeželja, kar jim je bistveno povečalo možnosti preselitve iz vasi v mesta (Service 2003, 365). Sprostitve na področju delovne zakonodaje pa

so čutili tudi mestni prebivalci, posebej je optimizem vlivala ukinitev kazenskega pregona za delovne disciplinske prekrške, ki ga je konec tridesetih let uvedel Stalin (Rupnik 1999, 159).

Poleg izdaje potnih listov je Hruščov z reformami želel poskrbeti tudi za možnosti nastanitve kmetov v mestih, in sicer z gradnjo tipskih stanovanjskih blokov, ki so zaradi značilne oblike (škatlastih tro- ali štirinadstropnih stavb) v pogovornem jeziku postale znane kot *hruščovke* (Service 2003, 359). Leta 1958 objavljena sedemletka – sedemletni načrt gospodarskega razvoja Sovjetske zveze – je vključevala načrte gradnje 12 milijonov novih stanovanj v mestih in sedmih milijonov hiš na podeželju (Service 2003, 360). Pomembno je, da je šlo za enodružinska stanovanja in hiše, kar je simbolno spet kazalo na premik od stalinizma, ki je bil med drugim prepoznaven tudi zaradi t. i. komunalnih stanovanj, v katerih je živelo po več družin (MacKenzie 1997, 408). Enodružinska stanovanja so tudi na praktični ravni zaznamovala način življenja sovjetskih državljanov: pomenila so večjo stopnjo zasebnosti, prav tako pa so tudi vplivala na večje zanimanje za zasebno življenje in zasebno sfero nasploh. Ljudje so zdaj lahko sami opremljali lastne domove s kuhinjo, kopalnico in dnevno sobo, medtem ko so še desetletje nazaj na razpolago imeli le nekaj kvadratnih metrov zasebnega prostora, pa še tega so morali deliti z drugimi družinskimi člani.

Novi način življenja, nekakšen obrat k posamezniku in družini, se je dobro ujemal tudi z drugimi cilji sedemletke. Hruščov je namreč sovjetsko gospodarstvo, ki je prej temeljilo predvsem na težki industriji, z najavo nove sedemletke želel zasukati v smer potrošništva. Še vedno je sicer dajal prednost kmetijstvu, ki ga je od nekdaj imel za eno najpomembnejših gospodarskih panog. Leta 1953 je namreč ravno Hruščov zagnal projekt poljedelskega osvajanja novih zemljišč v Kazahstanu in Sibiriji, s katerim je želel povečati poljedelske proizvodne zmožnosti Sovjetske zveze. S projektom, ki je hitro prinesel opazne rezultate, si je pridobil zaupanje CK KPSZ in prebivalstva, ki je z olajšanjem občutilo znižanje cen osnovnih živil (Rupnik 1999, 159). A če je leta 1953 njegova vizija gospodarstva temeljila predvsem na razvoju kmetijstva, saj je z njo zoperstavljal Malenkovu, tedanjemu predsedniku vlade, ki je zagovarjal razvoj potrošnih dobrin, je leta 1958 Hruščov Malenkovove ideje vključil v svoje načrte in jih predstavil kot lastne. Vendar pa pri tem ni bil najbolj dosleden. Na primer, poleg zasuka k potrošnji in decentralizacije gospodarstva (o čemer priča vzpostavljanje regionalnih gospodarskih svetov namesto republiških ministrstev za gospodarstvo od leta 1957) je zagovarjal združevanje kolektivnih kmetij – *kolhozov* – v večje, popolnoma podržavljene *sovhoze* (Rupnik 1999, 159). S tem je želel doseči, da bi bilo vse več kmetov zaposlenih na državnih zemljiščih. Kmetje so tako imeli vse manj zemlje za obdelavo v zasebne namene, kar je za seboj potegnilo vrsto neprijetnih posledic. Med drugim je prišlo do primanjkljaja

zelenjave na sovjetskih tržnicah in trgovinskih policah, saj so slednjo gojili predvsem kmetje na lastnih zemljiščih, ki jim jih je Hruščov sistematično odvzemal (Service 2003, 350). Obrata k potrošniku tako ne gre jemati kot logične posledice dolgoročno naravnane gospodarske politike, o čemer pričajo tudi rezultati drugih novih reform.

Do leta 1964 so na površje priplavale številne nepremišljene poteze, ki si jih je Hruščov privoščil na čelu Partije. Zemljišča v Kazahstanu in Sibiriji, ki naj bi postala nove žitnice Sovjetske zveze, so zaradi pretirane in neprimerne obdelave in posledične izčrpanosti dajala majhne pridelke, tako da je Sovjetska zveza leta 1963 del žita morala uvoziti z zahoda (Service 2003, 352). Ni se obrestoval niti njegov poskus uvedbe koruze v nabor poljedelskih kultur sovjetskih kmetov. Bizarnost predloga, ki ga je Hruščov skušal uveljaviti po obisku Združenih držav Amerike leta 1959, ko so ga navdušili nekateri elementi ameriške kuhinje, kot koruza in ocvrt krompirček, je še danes predmet številnih šal v državah bivše Sovjetske zveze. Odlok o 'prehodu na koruzo' je namreč zadeval vse kmete, torej tudi tiste, ki so živeli v za njeno rast popolnoma neprimernih klimatskih pogojih, denimo v Sibiriji (Service 2003, 349).

Sovjetska družba se je tako v obdobju odjuge znašla med kladivom v obliki partijskega diktata praktično v vseh sferah življenja in srpom floskul o demokratizaciji in liberalizaciji družbe, ki so jih sicer spremljale reforme, vendar te niso bile sistematične in premišljene. Hruščov namreč ni odpravil tajnih obveščevalnih služb, ki v času Stalina z budnim očesom spremljale vsakdanje življenje individuumov (Service 2003, 361–4). Nasprotno, spodbujal je delovanje civilnih institucij, ki naj bi skrbele za red in disciplino tako v prostem času (odbori prostovoljcev ali *družinniki*) kot na delovnem mestu (t. i. tovariška sodišča) (Zile 1992, 338–42).

### 4.1.3 Odmevi odjuge v zunanji politiki

Podobna zmeda, za katero naj bi (predvsem po sekundarnih virih sodeč) bil kriv Hruščov in njegov voluntarizem, je v času odjuge vladala tudi na področju zunanje politike. Brez omembe slednje pa je praktično nemogoče prikazati celoviti pregled Sovjetske zveze v času odjuge, saj so zunanjepolitične odločitve vplivale tudi na sovjetski vsakdan.

Navadno zgodovinske knjige odjugo predstavljajo kot obdobje poskusa sobivanja vzhodnega in zahodnega bloka, ki sta ga omogočili predvsem Stalinova smrt in zamenjava oblasti v Sovjetski zvezi. Velike zasluge za odjugo, za t. i. otoplitev odnosov med vzhodom in

zahodom, strokovnjaki pogosto pripisujejo ravno Hruščovu (MacKenzie 1997, 409–35, Heyman 398–410). A bolj korektno bi bilo imeti v mislih, da je Hruščov načelo koeksistence z zahodom in decentralizacije znotraj vzhodnega bloka vzel za svojega predvsem po letu 1958, ko je obračunal z vsemi svojimi političnimi nasprotniki, torej Berijo, Molotovom in Malenkovom (Service 2003, 352) in si zagotovil precejšnji politični ugled tako doma, kot v tujini. Res pa je, da se je Stalinova smrt in večja odprtost države predvsem na področju kulture začela kazati že leto ali dve prej, na primer s prodiranjem zahodne medijske produkcije v Sovjetsko zvezo, tako na mednarodne filmske in kulturne festivale kot na zaslone televizijskih sprejemnikov (Service 2003, 356–8).

Za konkretne dokaze spremenjene politike Sovjetske zveze do zahoda pa številni analitiki štejejo Hruščovov obisk Združenih držav Amerike (ZDA) leta 1959, ki so mu sledili razstava ameriškega načina življenja v Moskvi, Hruščovovi velikopotezni načrti »dohiteti in prehiteti Ameriko« ter »zgraditi komunizem do leta 1980« (MacKenzie 1997, 415) in podpis sporazuma o prepovedi jedrskih poskusov med Sovjetsko zvezo, ZDA, Veliko Britanijo in Francijo leta 1963. Na drugi strani številni dogodki pričajo o tem, da odjuga še zdaleč ni bila enoznačna, kaj šele, da bi potekala gladko. Leto 1962 je na primer zaznamovala kubanska kriza, ko je Hruščov v podporo kubanskemu režimu ukazal namestitev jedrskih sovjetskih raket na Kubi, a jih je kasneje zaradi nasprotovanja ZDA moral umakniti. Le leto kasneje je prišlo do odločitve o gradnji Berlinskega zidu, ki jo je Hruščov izsilil v upanju, da bo tovrsten ukrep preprečil vse bolj očitno gospodarsko nazadovanje vzhodne Nemčije, ki je bila pod upravo Sovjetske zveze (Rupnik 1999, 160–2).

Hruščovove zunanjepolitične odločitve so pogosto delovale impulzivno in voluntaristično ne le za zahod, pač pa tudi na domačih tleh. Številni viri (na primer Rupnik 1999, 162) njegovo odstavitev s premierskega položaja pripisujejo ravno voluntarizmu, ki je zaznamoval tako njegovo notranje-, kot zunanjepolitično delovanje in se manifestiral preko pogosto nepremišljenih in nekonsistentnih reform in politik, eno od njih bom podrobneje predstavila v nadaljevanju, saj neposredno zadeva obravnavano raziskovalno vprašanje.

## *4.2 Med družbenim in političnim: alkohol*

Kot sem prikazala v prejšnjem poglavju, je Hruščov s prihodom na oblast zagnal širokopotezen program reform, ki naj bi prispevale k boljšemu, udobnejšemu življenju sovjetskih državljanov. Zgled za slednje je pogosto očitno iskal na zahodu, o čemer pričajo

številne 'inovativne' odločitve, do katerih bi se težko dokopal le z brskanjem po sovjetski ali ruski zgodovini. Prevajanje, oziroma poglobljeno razumevanje in upoštevanje okoliščin pa ni nujno le pri poskusih uvažanja tujih rešitev. Nepogrešljivo, čeravno v praksi pogosto zanemarjeno, je tudi pri načrtovanju in izvajanju reform, ki so odgovor na notranje probleme in so zrasle na domači njivi. Iz tega zornega kota v tem poglavju obravnavam mesto alkohola v sovjetski družbi in na njegovem primeru prikazujem praktično delovanje 'političnega', kot ga je danes mogoče oceniti na podlagi dostopnih primarnih in sekundarnih znanstvenih virov.

Alkohol je bil v ruski kulturi, ki je v času Sovjetske zveze v marsikaterem pogledu ostala dominantna in izhodiščna za oblikovanje vsedržavnih notranjepolitičnih odločitev (Service 2003, 335), prisoten od nekdaj. Wortis (1963, 1644) navaja, da je v 16. stoletju državna oblast, torej car Ivan IV., ki je nadaljeval proces združevanja razdrobljenih ruskih kneževin pod enotno oblastjo, ki ga je začel njegov oče Ivan III., izvedel tudi prvi poskus pridobitve nadzora nad proizvodnjo alkoholnih pijač. Od leta 1552 je bilo pitje žganih alkoholnih pijač (pojav katerih v Rusiji Wortis (1963), tako kot tudi Sidorov (1995) locirata prav v 16. stoletje) dovoljeno v carskih gostilnicah, imenovanih *kabaki*. Monopol nad pridelavo žganih pijač je imel izključno car, lahko pa je ustrezno pooblastil lastnike *kabakov*, torej predstavnike plemstva (*bojare*) ali cerkve in samostanov. V nekaterih primerih je car pooblastilo za pridelavo žganja podeljeval tudi kmetom, vendar so ti v zameno za privilegij morali plačevati visoke davke.

Tovrsten sistem je v praksi deloval še nekoliko drugače: številni lastniki *kabakov* so pijančevanje okoliških kmetov spodbujali, nato pa ostro preganjali tiste, ki so žganje bodisi nezakonito izdelovali doma bodisi se ukvarjali s tihotapstvom. Sistem, ki ga je že srbski katoliški duhovnik, ki se je leta 1659 ustavil v Moskvi, krivil za med Rusi očitno zelo razširjeno ekscesno pitje, se je obdržal vse do oktobrske revolucije leta 1917. Poleg carskega monopola na donosno pridelovanje žganih pijač in vzdrževanje pivnic (*kabakov*) ga je zaznamoval ustrezen odnos s strani revnejših slojev: spričo redkih priložnosti za pitje alkohola naj bi se (Križanić v Wortis 1963, 1645) navadili na »pitje do dna« ne glede na to, koliko pijače so imeli pred seboj. Alkohol je tako postajal vse bolj neločljivo vezan na močne, žgane pijače in alkoholizem.

Izničenje alkoholizma je tako naravno postalo ena od misij komunistične partije: takoj po oktobrski revoluciji leta 1917 je Partija uvedla popolno prepoved rabe alkoholnih pijač (Nikolajev 2008). Čez nekaj leta je zakon sicer spremenila, tako da je dovoljeval prodajo manj močne vodke, leta 1925 pa ga je zaradi očitne neučinkovitosti in umika pridelave in rabe alkohola v sfero sive ekonomije popolnoma razveljavila in se borbe z alkoholizmom lotila z

drugačnimi sredstvi. Od leta 1925 je borba proti alkoholizmu postala predmet in cilj poljudno-izobraževalnih kampanj in izhodišče za izvajanje pritiska na posameznike. Za zdravljenje alkoholikov so se ustanavljale posebne bolnišnice, ki so jih kasneje vključili v sklop psihiatričnih ustanov (Nikolajev 2008).

A kot opaža Wortis (1963, 1646–55), ki na podlagi dveh obiskov Sovjetske zveze leta 1959 in 1962 podaja zanimivo etnografsko analizo alkoholizma v Sovjetski zvezi izbranega obdobja, je bil vsaj z vidika javnih institucij in njihovih zaposlenih alkoholizem v poznih 50. in zgodnjih 60. letih 20. stoletja v Sovjetski zvezi obravnavan kot razmeroma resen problem. O tem priča tudi s strani Partije leta 1958 razglašena uradna protialkoholistična kampanja. Hruščov je sicer že leta 1956 odredil zaprtje vseh kioskov, ki so prodajali žganje, leta 1958 pa je CK KPSZ izdal odlok *O poostrenih ukrepih borbe proti pijančevanju in ureditvi trgovine z žganimi pijačami* (Beljakov in Matvejčev 2011). Odlok je prepovedoval prodajo vodke v vseh javnoprehranjevalnih ustanovah, na železniških postajah, letališčih in v neposredni bližini slednjih. Zanimivo je, da določila Odloka niso zajemala restavracij. Z Odlokom je bila prodaja vodke prepovedana tudi v neposredni bližini industrijskih objektov, izobraževalnih ustanov, otroških zavodov, bolnišnic, zdravilišč ter na razvedrilu in javnim praznovanjem namenjenih krajih.

Na drugi strani Wortis v poročilu o svojih obiskih Sovjetske zveze ne opaža niti pretirano razširjenega pijančevanja v javnih prostorih niti omejitev glede rabe alkohola (razen vodke, uživanje katere je v restavracijah omejeno) v restavracijah ali kupovanja tega v trgovinah. Poudari tudi, da je pitje vodke veliko bolj razširjeno v restavracijah, kamor zahajajo pretežno Rusi, medtem ko se premožnejši domačini, ki obiskujejo restavracije, kamor pogosto zahajajo tudi tujci, večinoma odločajo za vino. Tega pa ob jedi pijejo v izdatnih količinah. Omeni tudi, da med svojimi obiski ni videl pijanih žensk ali žensk, ki bi pile žgane pijače, čeprav so po uradnih statistikah iz časov njegovih obiskov Sovjetske zveze ženske predstavljale deset odstotkov oseb, ki so se zaradi alkoholizma zdravile v ustreznih ustanovah. Po Wortisovem (1963, 1647) mnenju je oblastem z oglaševanjem, izobraževalnimi kampanjami in regulacijo cen uspelo nekoliko spremeniti rabo alkohola in naj bi se prebivalci vse pogosteje raje kot za vodko odločali za manj opojno vino in pivo. To naj bi bil tudi eden od glavnih ciljev sovjetske politike do alkohola: pitje alkoholnih pijač je tolerirala, a le pod pogojema, da je bilo zmerno in da je monopol nad izdelavo pijač imela država (Nikolajev 2008).

Na drugi strani pa Wortis (1963, 1650) poudarja, da vodka še vedno ostaja priljubljena med manj izobraženimi sloji in na podeželju, medtem ko se za vino odločajo pretežno

meščani in t. i. intelektualci. Med slednjimi je opazil primere osamljenih in samotnih alkoholikov. Ekscesno pitje Wortis na podlagi videnega in slišanega povezuje z glasnimi (in občasno z verskimi prazniki povezanimi) slavji na podeželju ter občasnimi razvratnimi zabavami uporniških študentov ali drugih mladih huliganov. Izpostavi pa tudi, da pitje med mladino sploh ni razširjeno, od članov podmladka Partije pa se pričakujeta abstinenca in dajanje dobrega zgleda mlajšim.

Če gre verjeti Hruščovu, ki je na 21. kongresu Komunistične partije leta 1958 dejal, da »je prebivalstvo (Sovjetske zveze) leta 1958 kupilo za 113 milijonov litrov manj alkoholnih pijač kot leta 1957, nadaljnje delo na dvigovanju ravni kulture in izobrazbe prebivalstva pa bo brez dvoma prispevalo k temu, da bodo ljudje naslednje leto kupili še manj alkohola«, je Sovjetska zveza statistično gledano država z najmanjšo letno porabo alkohola na osebo med modernimi industrializiranimi državami, zaključi Wortis (1963, 1647), po mnenju katerega se premik dogaja predvsem na račun vladnega spodbujanja pitja vina in piva namesto vodke, kar pomeni, da so v tem smislu državni protialkoholistični ukrepi uspešni. Z Wortisovo analizo pa se ne strinja Zaigrajev (1997, 109–11), ki meni, da so partijske prepovedi le potisnile pitje alkoholnih pijač iz pivnic »v parke« in s tem ljudi oropala predvsem razvedrila, torej pogovora in druženja ob pitju, ne pa prispevala k zmanjševanju ravni porabe alkohola. A na tem mestu ne bom navajala statističnih podatkov, ker je sporna tako njihova verodostojnost kot uporabnost v namene kvalitativnega raziskovanja. Prav tako menim, da je za namene pričujoče naloge pomembneje ugotoviti, kakšen odnos je do pitja prevladoval med prebivalstvom in kakšen med predstavniki oblasti. Zato se bom vrnila k Wortisu, katerega raziskava razmeroma dobro pokrije tudi to vprašanje. Wortis (1963, 1648–50) navaja izjave sovjetskih psihiatrov in izvlečke sovjetske kazenske zakonodaje, ki pijanih državljanov ne obravnavajo kot neprisebnih (razen v primerih resne alkoholne psihoze) in jih potemtakem smatrajo za odgovorne za lastna dejanja. Pijanosti in alkoholizma torej oblast ne priznava za bolezen, ampak le za pomanjkanje volje in morale ter nedisciplinirano. Med sovjetskimi psihiatri – ki so po drugi svetovni vojni predstavljali glavno avtoriteto pri načrtovanju in izpeljavi protialkoholističnih kampanj (Medicinski spravočnik 2011) – je razširjeno mnenje, da pijanec »ne potrebuje sočutja, ampak obtožbe in negodovanje« (Hmeljev v Wortis 1963, 1650). Nikolajev (2008) sklene, da se sovjetska oblast v bistvu ni borila s pijančevanjem, temveč s pijanci, kar pod vprašaj postavlja že idejno zasnovo partijske politike do alkohola. Od slednje pa so neločljivi tudi praktični vidiki sovjetske borbe proti alkoholizmu. Ti zajemajo vmešavanje t. i. tovariških zborov v zasebno življenje posameznikov prek javne kritike njihovega načina življenja na zborovskih sestankih s strani odgovornih v delovnem

okolju, propagandni tisk (plakate, razglednice, brošure) in protialkoholistično propagando v drugih medijih (npr. poljudno-znanstvene filme) ter denarne kazni.

Propagandni tisk uživanje alkohola neizogibno povezuje ne le z zdravstvenimi težavami, kot so povečano tveganje za srčno-žilna obolenja, bolezni ledvic in jeter ter gastritis, ampak tudi z neomikanim, nasilnim vedenjem in izpadom iz družbenega življenja ter psihičnimi težavami (Wortis 1963, 1650). Poleg tega imajo zdravstveni delavci navodila, da vse stranke opozarjajo ne le na negativne posledice, ki jih ima alkohol za družinsko življenje in produktivnost, ampak tudi na možnosti rehabilitacije in ozdravitve. Vendar navodila, zakonodaja in sporočila plakatov ne povedo nič o implementaciji ukrepov. Ravno nedoslednost pri slednji številni analitiki, kot so Zaigrajev, Wortis in Nikolajev, izpostavljajo kot najbolj problematičen del sovjetske protialkoholistične kampanje.

Kot enega od možnih razlogov za nedoslednost Wortis (1963, 1653) navaja »tradicionalno ljubezen do alkohola«, iz primeža katere se pogosto ne morejo izviti niti tisti, ki jim oblasti odmerjajo eno od najpomembnejših vlog v protialkoholističnem udejstvovanju. Tako navaja primer psihiatrov, ki so jih policisti našli pijane po terapevtski seansi z alkoholiki na zdravljenju, in pisateljev, ki so pred simpozijem Društva sovjetskih pisateljev prisilno pristali na treznjenju na policijski postaji. Seveda pa obstajajo tudi pozitivni primeri, hiti dodati Wortis. Te veže predvsem na delovanje civilnih tovariških sodišč in odborov prostovoljcev – *družinnikov*, ki jih Komunistična partija vse bolj spodbuja k aktivnemu prizadevanju za ohranjanje javnega reda in miru, v sklop katerega spada tudi odvračanje posameznikov od samodestruktivnih praks, kot je čezmerno predajanje pijači (Zile 1992, 382).

Izvedena raziskava ponuja izhodišča za analizo pomenov alkohola v svetu vsakdanjega življenja v Sovjetski zvezi poznih 50. in zgodnjih 60. let. Obravnavani viri namreč sugerirajo, da je bil alkohol, posebej v obliki žganih pijač, za rusko, kasneje pa sovjetsko oblast pomemben že 'od nekdaj', torej je vpet v delovanje kulturnega in družbenega ustroja. Bil je in očitno ostaja mehanizem političnega nadzora in tudi vir prihodkov v državno blagajno, bodisi v obliki kazni za kršitelje zakonodaje bodisi v obliki davkov.

Poleg tega se uživanje alkohola s strani oblasti že stoletja dojema kot družbeni problem, alkohol pa se je do nedavnega povezoval predvsem z alkoholizmom, torej čezmernim uživanjem alkohola in psihičnimi, socialnimi ter zdravstvenimi posledicami slednjega. Zaradi tega je vladajoča Komunistična partija od svojega prihoda na oblast vseskozi z različnimi metodami spodbujala demonizacijo alkohola v obliki žganja ter popolnoma trezen način življenja. Tolerirala je pitje piva, vina in celo konjaka, ker se te pijače

zgodovinsko niso povezovale s pijanstvom. Veliko pomena je Partija dajala uradnim statističnim podatkom, posebej ko so slednji potrjevali njeno prizadevanje za zmanjšanje ravni alkoholizma v državi. Na osnovi povedanega predpostavljam, da je bil za Partijo večji problem od alkohola alkoholizem, povezave med pojmoma pa ni vedno iskala na najgloblji ravni, kar je pomenilo še več problemov pri praktični implementaciji protialkoholističnih postulatov. Namreč, za oblikovanje protialkoholistične politike so na ravni idej odgovarjali partijski veljaki, na ravni oblikovanja in implementacije konkretnih ukrepov, predvsem vsebine protialkoholistične propagande, pa psihiatri in drugi zdravstveni delavci. Slednji so se ukvarjali predvsem s poudarjanjem uničevalnega vpliva čezmernega pitja na telo in z iz zdravstvenih problemov psiho-somatske narave izhajajočimi družbenimi posledicami alkoholizma. Tovrsten pristop je pomenil pritisk na posameznike, saj je pod drobnogled postavljal njih, njihovo pomanjkanje volje in discipline ter njihovo odgovornost za lastno zdravje, za dobrobit njihovih družin ter družbe. Iz obravnave pa je skoraj popolnoma izpadel družbeno-kulturni vidik alkohola, prav tako kot vsi drugi vidiki alkohola kot fenomena, ki je v družbi prisoten na ravni kulture, družbenih praks in diskurza. S tega vidika se mi dostopni viri, posebej tisti analitične narave, ne zdijo zadovoljivi za analizo pomenov alkohola v sovjetskem svetu življenja. Vse obravnavane analize so namreč vpete v pozitivistične in funkcionalistične predpostavke, ki alkohol obravnavajo z določenih vidikov. Slednji odražajo bodisi interese komunistične partije in njene politike, ki jih na podlagi izvedenega pregleda hruščovske odjuge ne morem imeti niti za konsistentne, kaj šele za znanstveno utemeljene, bodisi poglede znanstvenikov. Ti so sicer dosledni v svojih analizah, vendar fenomen spet postavljajo v umetne okvire, ki so v primeru psihologov in psihiatrov zasidrani v naturalizmu in pozitivizmu, v primeru zgodovinarjev, kot je Nikolajev, pa ostajajo na zelo splošni, deskriptivni ravni, ki je vsaj toliko obsežna, kot je površna: pregled, ki ga poda, zajema širok časovni okvir, vendar znotraj tega alkohol pojmuje enodimenzionalno, predvsem kot nekaj, kar vodi v alkoholizem, proti kateremu se je treba boriti. Ker se pa tovrstna pojmovanja niso izkazala za preveč plodna, se vračam h kritiki konvencionalnih 'znanstvenih' pristopov, kot jo je podal Husserl, in k potrebi po vrnitvi k »stvarem samim«. To bom skušala zadovoljiti s svojevrstno aplikacijo Foucaultove arheologije, ki se je bom lotila v naslednjem delu nalogi, ki je namenjen praktični izkušnji – spremljanju alkohola v filmih izbranega obdobja – in analizi slednje, pri čemer bom arheološko izluščeno podobo alkohola obravnavala z upoštevanjem orisanega kronotopa.

# 5 ANALIZA: ALKOHOL V SOVJETSKEM FILMU POZNE ODJUGE

## *5.1 Film v času hruščovske odjuge*

Pred začetkom analize filmov, ki ji je posvečeno to poglavje naloge, predstavljam kontekst, v katerem so slednji nastajali, saj je ta konstitutiven za njihovo formo in vsebino ter ga bo potrebno pri poskusu kakršne koli analize upoštevati: na svojstven način je del kronotopa, kot pojem ga razumem za potrebe te naloge. Enote analize, ki jih obravnavam v nalogi, namreč že na prvi pogled nedvomno povezujejo zgolj trije dejavniki: oblika (film), obdobje, v katerem so nastali, in dober sprejem občinstva. Prva dva dejavnika sestavljata osnovo kronotopa vseh obravnavanih filmov. Niti gledalec niti ustvarjalec se pri obravnavi filma nista izognila kontekstu, v katerem sta živela, ustvarjala, gledala filme. Ravno zato je bil ta kontekst predstavljen v prejšnjem poglavju: omogoča razumevanje nekaterih elementov filmskega sveta, ki bi se morda ob gledanju filmov zgolj kot umetniških del, ki so sama svoj svet, sama sebi namen in prav nič več kot to, zdeli nerazumljivi. Ker pa se niti današnji gledalec ob ogledu ali ob naknadnem poskusu razlage, kot se je lotevam v pričujočem delu, ne more izogniti nečemu, kar ob najmanjšem, še tako netočnem in stereotipnem zavedanju o času in prostoru, v katerem so dela nastala, deluje kot kontekst Sovjetske zveze, se zdi razmeroma podroben in natančen oris slednjega za namene moje raziskave še pomembnejši. Povedano seveda velja tudi za drugo, filmsko plat zgodbe. Namreč, tretji od zgoraj navedenih za enote analize povezovalnih dejavnikov je bil moje vodilo pri zoženju bogatega sovjetskega filmskega arhiva na borih, zato pa toliko bolj reprezentativnih deset primerkov. Če so primerki reprezentativni, predpostavljam, da jih je vsaj do neke mere mogoče motriti z vidika tistega, kar naj bi reprezentirali – med drugim film v Sovjetski zvezi. Kaj mislim s tem, pa bom nakazala v naslednjih odstavkih.

Primerki kinematografije, ki jih obravnavam, so že v času svojega nastanka dobili oznako 'filmi odjuge' (Eisenschitz 2000, 151), katere so se zavedali tako njihovi ustvarjalci kot občinstvo. Oznaka se nanaša na obdobje sovjetske kinematografije, ki je sledilo dobi stalinizma in se je od njega korenito razlikovalo. Do neke vrste 'obrata' ni prišlo le zaradi zamenjave oblasti, ampak tudi zato, ker so sovjetski filmski ustvarjalci slednjo prepoznali kot priložnost za opozorilo nove vlade na nazadovanje sovjetske kinematografije v primerjavi s časom pred drugo svetovno vojno. Leta 1953 so neposredno na Hruščova naslovili pismo, v

katerem so izpostavili svoje videnje ključnih težav, s katerimi se je soočala sovjetska kinematografija, in so po njihovih besedah izvirale iz prevelikega in preveč ekskluzivnega nadzora partijskega vodstva nad filmsko industrijo v Sovjetski zvezi (Budjak 2011, 429–34). Podobni pozivi so se vrstili in partijsko vodstvo se je v sklopu hruščovskega programa socialnih, gospodarskih in kulturnih reform moralo odzvati tudi nanje. Odziv, ki je sledil, je bil občuten, očiten, a kot bo razvidno iz nadaljevanja, nikakor ne enoznačen.

Kot prvo med množico sprememb gre izpostaviti, da je v obdobju odjuge na filmska platna začelo prihajati vse več filmov, v povprečju med 120 in 140 na leto (Eisenschitz 2000, 202–8), kar že samo po sebi priča o velikem preobratu: v času Stalinove vladavine so si sovjetski gledalci lahko v srednjem ogledali med 10 in 20 novih sovjetskih filmov letno. Do občutnih sprememb pa je prihajalo tudi na področju forme in predvsem vsebine novih filmov v primerjavi s stalinističnimi, pri čemer gre obrat v veliki meri pripisati hruščovski politiki odprave Stalinovega kulta osebnosti. Če so se v obdobju stalinizma filmski studii in režiserji morali popolnoma podrejati diktatu Partije in so na ekrane posledično prihajala le dela, ki so poveličevala revolucijo ali poskušala na filmskem platnu čim bolj monumentalno predstaviti tisto, kar je partijsko vodstvo smatralo za veličastne trenutke ruske (in tako tudi sovjetske) zgodovine (Romm 1957, 423–5), se je s Stalinovo smrtjo situacija kardinalno obrnila. Nič več ni bilo zahtev po uprizarjanju kvazi-zgodovinskih epopej in od vsakdana zelo oddaljene idile sovjetskega življenja, kot jo je sanjala Partija.

Na ravni stila in forme novonastalih filmov je bilo moč zaslediti hitro pojemanje vpliva italijanskega neorealizma, ki ga je tako spoštoval Stalin. Vse to je bilo odraz prehoda vsaj dela nadzora nad izdanimi deli iz rok Velikega sveta za umetnost (VSU) pri ministrstvu za kinematografijo, ki ga je pod Stalinom sestavljala skupina partijskih veljakov, v kateri ni bilo niti enega človeka, ki bi bil neposredno povezan z ustvarjanjem filmov. VSU je tako skupaj z Glavno kinematografsko upravo izdelal smernice, ki so se jih morali držati vsi režiserji, če so želeli videti svoje filme na platnih. Romm (1957, 423) jih opisuje kot »birokratski realizem«, ki po njegovem »nima nikakršne zveze s socialističnim realizmom«. Birokratski realizem, ki je vzniknil v kabinetih partijskih uradnikov, je film po Rommovih besedah videl le kot sredstvo poveličevanja sovjetske oblasti in ni trpel prikazovanja »negativnih plati življenja«, ker da niso »tipične«. V tem duhu je velel prikazovati tudi zgodovino – kot »politiko, obrnjeno v preteklost«, zato so po Rommovem mnenju sovjetsko kinematografijo stalinske dobe preplavljali filmi o nekdanjih ruskih vladarjih od Aleksandra Nevskega do Ivana Groznega.

A padec Stalinovega totalitarizma je pomenil takojšnje prevrednotenje vloge in pomena filma, na kar kaže že dejstvo, da je dostop do snemalnih studiev dobila paleta novih, mladih režiserjev, katerih filmi so lahko sodelovali tudi na mednarodnih filmskih festivalih (Eisenschitz 2000, 140–3). Analogično je tudi doma zanimanje za film postalo drugače obarvano. Večja svoboda, ki so jo imeli režiserji, je spodbudila rojstvo »nove estetike, nove poetike filma« (Budjak 2011, 426). Ta se je kazala že v težnji po prikazovanju navadnih ljudi v vsakdanjem življenju namesto idealiziranih sovjetskih herojev v na pol mitskih zgodovinskih epopejah. Temu primerno so bili junaki novih filmov občutno mlajši kot doslej in so lahko po novem, kot se za mladino spodobi, dvomili v 'življenjske resnice' in še več: lahko so bili občasno celo nesrečni.

Večje število in rastoča pestrost posnetih filmov sta prispevali k ponovnemu zagonu za nekaj časa zapostavljene debate o »poetičnem« in »prozaičnem«: ne glede na to, da je prepričljiva večina filmov odjuge, posebej tistih iz njenega začetka, ostala zvesta klasičnim, epskim narativnim strukturam, se je vseeno pojavljalo vse več del s prepoznavnimi lirskimi vložki, naj omenim le zanimivo, subjektivno rabo kamere, ki postane gledalčevo oko, v Kalatozovovi uspešnici *Letjat žuravli* (Letijo žerjavi) iz leta 1957 (Eisenschitz 2000, 146). Vsekakor pa na odmik od stalinističnih filmov kaže že dejstvo, da so bila trenja med mlajšimi in starejšimi generacijami filmskih ustvarjalcev sploh možna, da je okolje dopuščalo sekanje razmeroma raznolikih mnenj (Woll 2000, 152). Nadalje, do debat o filmu, njegovi vlogi v polju družbenega, umetniškega in političnega ter do preverjanja različnih pristopov k snemanju ni prihajalo le znotraj omejenih filmskih krogov: v času Hruščovove vladavine sta bili ponovno vzpostavljeni reviji o filmu *Iskusstvo kino* (Umetnost filma) in *Sovjetski ekran* (Sovjetski ekran), ki je od leta 1958 podeljeval nagrade za najboljši film in najboljšega igralca leta po izboru gledalcev (in bralcev revije) (Eisenschitz 2000, 154).

Vendar možnosti za uveljavljanje novih pristopov in pogledov na film, ki so se razmahnile v obdobju odjuge, še zdaleč ne gre jemati kot dokaz za popolno izginotje prejšnjih nazorov. Če je začetek odjuge zaznamoval bolj ali manj nedvoumen odmik od 'prejšnjega' režima, katerega negativne plati je Hruščov uradno pripisal Stalinu in se sam trudil dokazati, da Partija kot takšna niti najmanj ni zvedljiva na njegov lik in njegove nazore, je že konec 50. let nakazal, da Partija – kakršna koli že – je, obstaja in svoje pravice do vseprisotnosti v sovjetski družbi ne misli odstopiti nikomur.

Kot pokazatelj zgornje trditve zgovorno služi Odlok CK KPSZ *O ukrepih za boljše usmerjanje razvoja umetniške kinematografije* iz leta 1962 (Budjak 2011, 473–5). CK KPSZ ugotavlja, da »so v razvoju kinematografije hude pomanjkljivosti«, saj »sovjetska umetnost še

ne izpolnjuje popolnoma svoje vloge v komunistični vzgoji naroda«. Odlok navaja tudi, da filmski ustvarjalci ne upoštevajo vpliva filma na oblikovanje svetovnonazorskih prepričanj in estetskega okusa ter obnašanje ljudi, posebej mladih. Nekatere (neimenovane) režiserje obtožuje nezmožnosti »videti glavno v našem življenju, razumeti perspektive razvoja sovjetske družbe na poti h komunizmu«. Obenem Partija v odloku ne nasprotuje, ampak, nasprotno, spodbuja razvoj pestrosti žanrov in t. i. pomanjkljivosti pripisuje slabi učinkovitosti Zveze filmskih delavcev Zveze sovjetskih socialističnih republik (ZSSR) pri »vzgoji ustvarjalcev v sferi filma v duhu velike odgovornosti za ustvarjanje polnovrednih umetniških del«. Odlok govori tudi o konkretnih ukrepih, ki jih Partija namerava sprejeti za »odpravo pomanjkljivosti v najkrajšem možnem roku«. Ukrepi se 'problema' lotevajo tako rekoč pri koreninah, saj se nanašajo na t. i. 'vzgojo' tako filmskih ustvarjalcev kot občinstva. Na primer, leta 1963 začne izhajati časopis *Sovjetski fil'm* (Sovjetski film), ki ga izdajata sovjetsko Ministrstvo za kulturo in Svet filmskih ustvarjalcev ZSSR. Aktivno vlogo Partije pri odločanju o tem, kaj in v kakšni obliki si lahko na filmskih platnih ogledajo, ponazarja tudi zgodba filma režiserja Marlena Hucijeva *Zastava Iljiča* (Vrata Iljiča), ki jo je Hruščov obtožil »sprevračanja zgodovinske resnice in dezorientiranja mladega gledalca«, in so si jo lahko gledalci v spremenjeni, cenzurirani različici ogledali pod naslovom *Mne dvadcat' let* (Imam dvajset let) (Woll 2000, 142–50). Eisenschitz (2000, 153–5) dogajanje povzema z ugotovitvami, da je skupaj s številom nagrad, ki so jih sovjetski filmi dobivali na mednarodnih festivalih, raslo število pozivov h konformizmu, posebno po letu 1958, t. j. v drugi polovici odjuge. Vendar bi bilo napačno misliti, da so pozivi prihajali zgolj iz partijskih vrst: vse več je bilo tudi kritičnih pisem gledalcev, naslovljenih na režiserje, ustrezne partijske institucije in uredništva za film odgovornih revij. Številni gledalci si niso želeli na filmskem platnu gledati režiserskega eksperimentiranja, ampak pomirjujoče podobe koherentnih, socialistično-realističnih zgodb.

Zgornji pregled stanja sovjetske kinematografije v času odjuge nakazuje, da imamo opravka z obdobjem, ki ga nikakor ne gre jemati kot monolitnega ali prežetega s točno določenimi smernicami. Kot vsako prehodno obdobje, pri čemer gre v tem primeru za 'prehod' k oblikovanju novega, post-stalinskega režima oblasti v Sovjetski zvezi in prilagoditvi družbe življenja v njem, se sovjetska odjuga od blizu kaže kot bistveno bolj heterogena in ni zvedljiva na nekaj splošnih resnic, kakor bi se lahko zdelo ob prebiranju t. i. vseobsegajočih pregledov, in kar moramo upoštevati pri analizi v obdobju nastalih del.

## *5.2 O izbiri filmov*

Film v dani nalogi jemljem kot medij za analizo konkretnega družbenega fenomena, kar se odraža tudi v kriterijih, po katerih sem izbirala dela, ki jih obravnavam v naslednjih poglavjih. Iskala sem reprezentativne filme obdobja in družbe, zato sem se pri izbiri osredotočila predvsem na odzive občinstva oziroma sprejem, ki ga je film doživel pri gledalcih. Zaradi težke dostopnosti in vprašljive verodostojnosti sovjetskih statistik o gledanosti domačih filmov si nisem mogla privoščiti zgolj obravnave desetih najbolj gledanih del izbranega obdobja. Namreč, enotne uradne lestvice gledanosti v javno dostopnih virih ni, statistike,i do katerih se je moč dokopati, pa se med seboj razlikujejo, poleg tega pa vse spremlja opomba, da niso popolnoma verodostojne zaradi masovnega ponarejanja statističnih podatkov, ki se ga je Partija često posluževala za prikazovanje izkrivljene, a sebi ugodne podobe realnosti (Kudrjavcev 2006; Woll 2000). Po drugi strani pa je o priljubljenosti ali nepriljubljenosti določenih filmov na podlagi tudi uradno dostopnih podatkov vendarle moč soditi, saj se naslovi filmov, ki se pojavljajo med prvimi petdesetimi ali stotimi sovjetskimi filmi po gledanosti[9], ponavljajo. Iz teh sem zato izločila dela, ki so nastala v obdobju, ki ga obravnavam v pričujoči nalogi, torej med leti 1958 in 1964. A na ta način mi ni uspelo pridobiti desetih del, saj lestvice najbolj gledanih sovjetskih filmov večinoma zajemajo vsa dela, posneta od nastanka do razpada Sovjetske zveze, zato sem kot legitimen kriterij priljubljenosti filmov obravnavala tudi statistike revije *Sovjetski ekran*, ki dajejo vpogled v to, kateri filmi so v posameznih letih sodili med najbolj priljubljene: od leta 1958 je namreč *Sovjetski ekran* na podlagi glasov bralcev podeljeval nagrade za najboljši film leta.

Seznam filmov, ki bodo analizirani na naslednjih straneh, tako obsega pet del, ki jih je z nagrado za najboljši film počastil *Sovjetski ekran* (Sovjetski ekran 2011): *Kommunist* (Komunist[10], 1958), *Sud'ba čeloveka* (Usoda človeka, 1959), *Čistoje nebo* (Čisto nebo, 1961), *Devjat' dnej odnogo goda* (Devet dni nekega leta, 1962) in *Optimističeskaja tragedija* (Optimistična tragedija, 1963)[11].

[9] Gledanost določenega filma po sovjetski statistiki pomeni število ljudi, ki si je film v kinodvoranah ogledalo v prvih petnajstih mesecih po premieri (Kudrjavcev 2006). Gledanost filmov je spremljal in beležil Glavkinoprokat ZSSR (*Glavnoje upravlenije kinofikacii i kinoprokata SSSR* – Glavna uprava za kinofikacijo in predvajanje filmov v ZSSR) – državna institucija v SZ z monopolom v sferi oblikovanja in implementacije politike predvajanja filmov in zadolžena tudi za vodenje statistike predvajanosti in gledanosti filmov. Do leta 1963 je bil Glavkinoprokat del Ministrstva za kulturo, od leta 1963 pa je obstajal v sklopu samostojnega Državnega odbora za kinematografijo ZSSR (Goskino ZSSR) (Enciklopedija kino 2011).

[10] Vsi prevodi naslovov so delo avtorice pričujoče naloge.

[11] Leta 1960 je *Sovjetski ekran* nagrado za najboljši film podelil delu *Serjoža* (Serjoža), ki je bil izvorno namenjen mlajšemu občinstvu, s katerim ima tudi opravka. S tega vidika za mojo raziskavo ni najbolj zanimiv,

Na seznam obravnavanih filmov sem uvrstila tudi pet del, ki so se znašla na seznamu najbolj gledanih sovjetskih filmov vseh časov po statistiki Glavkinoprokat ZSSR in spadajo v obdobje, ki ga obravnavam v nalogi. Po tem kriteriju so se med obravnavanimi deli znašli naslednji filmi: *Nad Tissoj* (Nad Tiso, 1959), *Č.P. – Črezvyčajnoje proisšestvije* (I. R. – Izredne razmere, 1959), *Prostaja istorija* (Preprosta zgodba, 1960), *Ja šagaju po Moskve* (Balada o Moskvi, 1964) in *Živjot takoj parenj* (Živi neki tak fant, 1964).[12]

Vseh deset filmov je po uradnih statističnih podatkih (Kino-teatr 2011) doseglo gledanost 20 milijonov ogledov ali več v prvih petnajstih mesecih predvajanja, kar jih uvršča med 25 najbolj gledanih del vsakega od obravnavanih šestih let.

V naslednjem poglavju je analiza obravnavanih del predstavljena po kronološkem zaporedju, v katerem so filmi nastajali.

## *5.3 Analiza*

### 5.3.1 »To je tisto pravo! Kje si ga (žganje) dobil?« »Bog ga je poslal!«

Kot prvega po kronološkem zaporedju obravnavam film režiserja Julija Rajzmana z naslovom ***Kommunist*** (Komunist), ki je na sovjetske ekrane prišel 3. novembra 1958. V prvih petnajstih mesecih na ekranih si ga je ogledalo 22,3 milijona gledalcev (Kino-teatr 2011). Film je prejel nagrado *Sovjetskega ekrana* za najboljši film leta 1958 in nagrado Sovjetskega zveznega filmskega festivala 1959 za najboljši umetniški film. Nagrado za najboljšo režijo je tistega leta za dotični film dobil Julij Rajzman, nagrado za najboljšo moško vlogo pa zvezdnik filma Jevgenij Urbanski (Sovjetski ekran 2011).

V zgodovinsko-revolucionarnem filmu iz leta 1957 se neimenovani sovjetski državljan spominja pripovedi svoje matere Ane (tudi Anuške) o letu 1918. Takrat je na območju

---

ker se osredotoča na otroke, ki alkohola zavoljo mladosti še ne uporabljajo. Okoliščine, v katerih se alkohol v filmu le pojavi, pa so prisotne tudi v drugih obravnavanih delih. Ker film k raziskavi ne doprinese ničesar novega, sem ga iz analize zavestno izključila in ji raje dodala še en film, izbran po drugem merilu, merilu gledanosti.

[12] Po tem kriteriju – merilu gledanosti v prvih petnajstih mesecih po premieri – bi lahko na seznam uvrstila še nekatere druge filme, vendar sem za namene te naloge število obravnavanih del zavestno omejila na deset. Pet del sem izbrala glede na nagrade, ki jih je podeljeval *Sovjetski ekran*, pet pa po statistiki Glavkinoprokat ZSSR, iz katere sem izločila filme, že izbrane po prvem kriteriju ter dela, ki ne sodijo v obravnavano obdobje, nato pa pet del za obravnavo izbrala naključno.

pripovedovalčeve domovine divjala vojna med komunisti in njihovimi nasprotniki, ki so jih za potrebe lažje klasifikacije ne glede na notranje razlike in celo nestrinjanja imenovali preprosto 'beli'. A zahvaljujoč pripovedovalčevi zgodbi izvemo, da je bila takratna realnost mnogo bolj kompleksna od preproste borbe za oblast. Komunistični vodja Lenin je, prepričan v neizbežnost končne zmage, naročil gradnjo 50 elektrarn, ki bi bile prvi korak k dobesedni in metaforični razsvetlitvi dežele. Elektrarne je poslal graditi kar vojake, ki so se neposredno s fronte odpravljali na odročne in od vseh pozabljene predele globoko v notranjosti nekdanjega Ruskega imperija, na primer v vas z imenom Zagora.

V Zagoro se v družbi drugih mladih mož odpravi Vasilij Gubanov, čigar zgodbo imamo priložnost spremljati. Vasilij trdno verjame v pravičnost in primernost svoje naloge, saj jo je odredil sam Vladimir Iljič Lenin. Ne glede na mraz, revščino in tudi sicer težavne življenjske in delovne pogoje entuziastično sestopi z vlaka in se odpravi iskat prenočišče v Zagori. Najde ga pri kmetih. Slednji sede ob mizi in obedujejo. Medtem ko si Gubanov pripravlja skromno posteljo, glasno nazdravijo z žganjem iz velikih kozarcev. Očitno so s stanjem stvari precej zadovoljni, saj ob dolivanju žganja komentirajo:
Kmet 1: »To je tisto pravo! Kje si ga (žganje) dobil?«
Kmet 2: »Bog ga je poslal!«

Po uvodni nevljudnosti k mizi povabijo tudi Gubanova, ki pa hrano in pijačo zavrne. To sproži plaz burnih negativnih odzivov s strani kmetov in pritegne pozornost tedaj še zelo mlade Anuške. Po izrazu na obrazu sodeč ji je pogodu tudi Gubanovov odziv: ne glede na svoj položaj neznanca, ki ga domačini le iz prijaznosti in usmiljenja sprejmejo pod svojo streho, se čuti dolžnega, da jim očita, da »drugi ljudje umirajo na frontah, oni pa tu ... kot da ne bi imeli vesti!« Eden vse bolj razgretih kmetov na to odvrne, da »Oni, oni (komunisti) nimajo vesti! Saj nam požigajo cerkve!« Prepir prekine intervencija lokalnih partijskih predstavnikov, ki iščejo komuniste. Gubanov se, kot se za poštenega komunističnega mladeniča spodobi, javi in odide na sestanek lokalnih oblasti, kjer mu dodelijo upravljanje skladišča. Nad odločitvijo je sprva razočaran, saj meni, da je sposoben odgovornejših nalog, a na koncu vendarle pride do spoznanja, da je vsak doprinos k partijskemu poslanstvu pomemben in potreben, ter službo sprejme. Kot upravnik skladišča kaj kmalu okara kmete, ki delajo nevestno in gledajo le na svojo korist. Niso mu všeč njihova sebičnost, pitje, nerazumevanje sporočil in drže velike partije. A te poteze ruskega podeželja ne privlačijo niti Anuške, četudi je sama kmečkega rodu. Mlada se čedalje bolj zbližujeta, a ju ovira Anuškin stan – je namreč poročena, kar meče luč amoralnosti na njuno vezo. Vseeno pa je vprašljivo, kaj je bolj amoralno: iskrena zaljubljenost dveh mladih in ideji komunizma predanih ljudi ali

zakon med dekletom in kmečkim fantom – Anuškinim zaročencem – ki ga dekle ne ljubi in ki živi po načelih sebičnosti, kmečke zdrave pameti ter v prostem času dolgčas preganja s pitjem.

Situacija se izkaže za še bolj kompleksno, ko Gubanov odpotuje v Moskvo. Tu ne izgleda več uglajen in izobražen, temveč v primerjavi z mestnimi komunisti deluje ravno nasprotno. Ne pozna mestnih pravil in bontona, a je iskren in predan nalogi – gradnji elektrarne v Zagori. Tako mu uspe priti na sestanek partijskih voditeljev ter samemu Leninu očitati, da v Zagori manjka žebljev. Lenin mladeniču pomaga in mu vlije še več samozavesti. Domov v Zagoro prispe z žeblji in odločnostjo. Gradnja se začne.

Na žalost vmes poseže vojna vihra, ki premeša nedavno vzpostavljen nov, delaven podeželski delovni red. Gubanov je premeščen v drug okraj, Anuška pa je primorana oditi na delo. Ponovno ju usoda združi na gradbišču, kjer oba pomagata pri delovnem procesu. Ne glede na težavne okoliščine in družbeno obsojanje njune ljubezni, ne glede na vojno in pomanjkanje ju neka sila vleče drugega k drugemu. Odločita se za skupno življenje, njuno razmerje pa kmalu krona otrok. Vseskozi se Anuška zaveda vse večjega razkoraka med svojim prejšnjim življenjem, ko je dneve preždela pred štedilnikom in gledala moževo pitje ter poslušala neslane šale njega in njegovih prijateljev, in življenjem z Gubanovom. Ta je ne glede na bedo, v kateri sta živela, ostal zvest komunističnim idealom in svoji nalogi.

A zgodba nima klasičnega srečnega konca, saj Vasilij na koncu pade pod streli bele armade, Anuška pa ostane v Zagori, sama z otrokom v naročju. Kljub temu ne obupa in se ne vrne k nekdanjemu možu ne glede na njegova zatrjevanja, da jo ljubi. Pravilnost njene odločitve potrdi njen sin, pripovedovalec zgodbe, ki jo zaključi s sklepom, da se borcev za komunizem in ljubezen iz leta 1918 nikoli ne sme pozabiti.

Kot osrednje teme filma se prikazujejo predvsem borba za ljubezen, pravično in čisto, v okvirih komunističnih prepričanj in ciljev ter razsvetljevanje podeželja, ki je mrzlo, temačno, revno in predvsem nepoučeno. V okvir te nepoučenosti spada več navad in življenjskih nazorov, med katere lahko na podlagi videnega, slišanega in sugeriranega umestim tudi specifičen odnos do alkohola.

Nihče od komunistov, naj gre za partijske veljake v Kremlju ali nadobudne mladeniče, razpete med fronto in gradbišči, alkohola dozdevno niti ne pozna, vsekakor pa ga ne uporablja. Za sprostitev ali večjo zbranost kadijo cigarete, ki jih obravnavajo z neko skorajda erotično naklonjenostjo. Nemalokrat se v procesu zvijanja in prižiganja cigarete sprejemajo pomembne odločitve ali je sam proces povod za komunikacijo, zapeljevanje, premislek. Raba tobaka ima vedno pridih moškosti, sofisticiranosti in nekakšne posebne resnosti. Alkohol je

na drugi strani rezerviran za velike okorne kozarce v prav takšnih kmečkih rokah. Povzroča nasršenost in v resnejših primerih srd, neracionalne reakcije in prepire. Omenja se vedno v navezavi na boga in cerkev, kmete in stari režim. V komunističnem svetu torej očitno ne bo več prisoten.

Na drugi strani je zanimivo in morda dozdevno malo nenaravno, da se nam alkohol v komunistični družbi predstavlja kot eno t. i. rešenih vprašanj. Skorajda ni deležen kritike, jemlje se preprosto kot nekaj neprisotnega, čemur sploh ni treba namenjati pozornosti. Celo v kmečki družbi leti večina kritik na druge značilnosti kmečkega življenja, predvsem na lastnosti, kot so grabežljivost, sebičnost in ne-predanost komunističnim ciljem, alkohol pa je lociran v neki slepi pegi, na katero nihče ne obrača pozornosti. Je ena od značilnosti starega režima, ki bo izginila skupaj z drugimi. Ena od možnih interpretacij dogajanja pa bi bila, če uberemo drugačno delitev: tisto na vojskujoče se in tiste, ki tudi med vojno želijo nadaljevati z mirnim življenjem. Pijejo predvsem kmetje (ki jih vojna ne zanima), tisti, ki se borijo na strani komunistov pa za tovrstna razvedrila ne najdejo časa. Vprašanje pa je, kaj se bo zgodilo, ko bo vojne konec.

### 5.3.2 »Me zapelješ do mesta? Zaslužil boš za pol litra!«

Kot drugega predstavljam film ***Nad Tissoj*** (Nad Tiso), ki se je na sovjetskih ekranih prvič pojavil 23. decembra 1958. Film je režiral Dmitrij Vasiljev, izšel pa je pri filmskem studiu Mosfilm. V prvih petnajstih mesecih si ga je ogledalo 45,7 milijona gledalcev, po izboru bralcev *Sovjetskega Ekrana* je pa je leta 1958 dobil nagrado za najboljši film (Kudrjavcev 2006, Sovjetski ekran 2011).

Film gledalce popelje v leto 1950, na sovjetsko podeželje, točneje v današnjo Ukrajino. Čeprav je druge svetovne vojne uradno že nekaj časa konec, tega ni mogoče reči za borbo proti zunanjemu sovražniku. Ta uradno ni določen, a glede na to, da na spomeniku glavnemu junaku zgodbe, ki ga v začetku filma ubije ravno zunanji sovražnik, piše, da je »padel v borbi proti fašizmu«, lahko sklepamo, da ga določa vse, kar je med drugo svetovno vojno določalo sovražno nemško vojsko in njene zaveznike. V filmu *Nad Tissoj* se gledalec tako potopi v družbo, ki še ni pozabila na nedavno vojno stanje, na potrebo po opreznosti in sumničavosti do tujcev. Slednje potencira vaško okolje, v katerega tujci le redko zahajajo. Taisto okolje sicer deluje po ustaljenih navadah in običajih, ljudje v njem pa niso navajeni nenadnih radikalnih sprememb. Obenem film gledalcu ponazori ravno reakcijo zgoraj opisane

družbe na nevsakdanje, nenavadno dogajanje, ki mimo njene volje poseže v življenje vaških prebivalcev kolhoza Zarja.

V vas namreč zaide Ivan Belograj, narodni heroj druge svetovne vojne, ki se želi poročiti z lokalnim dekletom Terezijo, v katero se je zaljubil na podlagi njene v nekem časopisu med vojno objavljene slike in pisem, ki sta si jih na njegovo iniciativo pošiljala med vojno. Vaščani ga sprejmejo najprej rahlo nezaupljivo, saj na primer starejši gospod na njegovo prisotnost v vasi opozori vojake, ki še vedno patruljirajo v okolici vasi. Nato jih očara njegova navidezna omikanost in skoraj nihče ne nasprotuje njegovi bližajoči se poroki s Terezijo. Nezaupljiv do njega iz osebnih razlogov (nevrnjene ljubezni do Terezije) ostane le eden od vojakov po imenu Andrej. Njegovo nezaupanje se izkaže za upravičenega, saj je domnevni Ivan v resnici tuji vohun Ralf Klark, ki je na misiji uničiti strateško pomemben most čez lokalno reko Tiso. Klarkovi pajdaši so pravega Ivana umorili, preden je prišel v vas. Upoštevajoč okvire zgodbe lahko njen konec označim za srečnega, saj Klarku ne uspe razstreliti mostu, Terezija pa ne privoli v poroko z njim. Umorjenega Ivana vaščani najdejo in ga častno pokopljejo.

A mene bolj kot formalno zadana rdeča nit zgodbe zanima alkohol v njej. Prvič ga zagledamo na vlaku, s katerim se svoji ljubezni naproti pelje še pravi Ivan Belograj. V vagonu sedi nasproti očitno bogatemu ukrajinskemu kmetu po priimku Dzjuba. Dzjuba mu za dobrodošlico nalije kozarec (kozarec, torej približno en deciliter) žganja, s katerim nazdravita in odpreta pogovor. Ob žganju ta steče kot po maslu in kaj hitro začne brenkati na osebne strune. Ivan Dzjubi iskreno odgovarja na vprašanja o svojem poreklu, stanu, namenu in cilju svoje poti. Zaupa mu celo, da ljubljenemu dekletu iz sramežljivosti nikoli ni poslal svoje fotografije. Ti podatki Dzjubi, ki je sicer pajdaš zunanjega sovražnika, pomagajo izdelati načrt, kako v vas pretihotapiti tujega vohuna Ralfa Klarka. A naj se na tej točki vrnem k pomenu alkohola v tej epizodi. Kadri, posneti v vagonu, izgledajo popolnoma vsakdanji in običajni. Tako Ivan kot Dzjuba očitno menita, da je pitje žganja eden najlepših načinov za začetek poznanstva. Ivan Dzjubi popolnoma zaupa, slednji pa vsaj navidezno izkazuje enako mero zaupanja do njega.

S podobnim zaupanjem alkohol obravnava stranski lik kmeta, ki malo kasneje čez mejo prenese tujega vohuna Klarka. Klark mu v zahvalo ponudi konjak, ki ga kmet hvaležno sprejme. V obeh primerih se ravno alkohol izkaže za morilsko orodje. Ivana ubije pajdaš Dzjube, potem ko ta, prevzet od na pol pijanega Dzjubovega gostoljubja, verjame izdajalčevim besedam, da ga bo njegov prijatelj pripeljal na želeni kraj. Nesrečnega kmeta, ki je pomagal Klarku, alkohol ubije še bolj neposredno: Klark konjaku namreč primeša strup, ki

mu mož podleže že eno uro po zaužitju. Lahko bi dejala, da se v obeh primerih zaupljiv odnos do alkohola in njegovih ponudnikov izkaže za neutemeljenega in varljivega.

Vendar so stvari še bolj zapletene. Zaupanje lahko sproži že omemba alkohola, smrt pa mu ne sledi vedno. Vohun Ralf, preoblečen v oblačila že mrtvega Ivana, v zameno za prevoz do vasi »toliko, da si boš zaslužil za pol litra (žganja)« ponudi naključnemu kmetu, ki pelje mimo. Zanimivo se zdi, da mu ne ponudi določene vsote denarja, temveč jo pretvori v alkoholno ekvivalento, kot da bi bila ta bolj oprijemljiva ali priljubljena. Prav tako na tej točki ne zgleda, da bi imel alkohol kakršne koli negativne konotacije: nasprotno, kmet bi izpadel bolj nenavadno, če bi ponudbo zavrnil. Lahko bi na podlagi videnega sklepala, da je alkohol v podeželskem življenju izrazito prisoten in družbeno sprejemljiv, vendar naslednji kadri te teze sploh ne podpirajo. Kmetje nikjer niso prikazani niti opiti niti v procesu pitja. Celo slavja, kot so poroke, potekajo po filmu sodeč brez žganja in drugih alkoholnih pijač.

Nasprotno pa pijejo tuji vohuni in diverzanti. Klark takoj po prihodu v vas obišče svojega partnerja v zločinu Dzjubo in ga prosi za vino. Slednji se nanj očitno spozna, saj ga po lastnih besedah prideluje »na lastnem vrtu«. Pitje vina deluje v kontekstu filma eksotično, tuje, prav nič socialistično ali podeželsko. Pivca uživata in ne pijeta, da bi se opila. V takšni obliki in zasedbi naletimo na pitje vina še enkrat. Prav tako si zarotnika alkohol privoščita ob kosilu, vendar na različna načina. Dzjuba ga uživa mirno, počasi, ob hrani. Klark ga na drugi strani naroči sunkovito, nepričakovano in brez hrane, ko izve slabo novico, da je uspeh njunega načrta ogrožen.

Zdi se torej, da se alkohol v filmu pojavlja iz različnih razlogov in z različnimi nameni. Razmeroma očitno je, da so ga ustvarjalci skušali navezati predvsem na negativne like in mu pripisati negativne konotacije. Po drugi strani pa le stežka dopuščam možnost, da jim je to tudi uspelo. Skorajda nehote se namreč alkohol pojavlja tudi v drugih situacijah, ki neredko delujejo brez konteksta. Plačevanje prevoza z denarjem za žganje namreč ne deluje preveč kompatibilno z okoljem, ki je sicer predstavljeno kot »brezalkoholno«. Podobno bi lahko rekla za spontano pitje na vlaku. Zgleda, kot da odsotnost, ne-prikazovanje alkohola v določenih kontekstih, v katerih bi bil sicer pričakovan (kot so slavja), bolj bije v oči kot njegova prisotnost in navezava na negativne like. Ta ne deluje nenaravno, kvečjemu ravno te like naredi bolj verodostojne.

Film *Nad Tissoj* tako v luči analize alkohola deluje kot površen poskus ustvarjalcev alkohol prikazati kot nekaj sovražnega, zahrbtnega in nepotrebnega. A neredko se poraja misel, da jim je marsikje uspelo malodane nasprotno. Kot sovražno, zahrbtno in nepotrebno

zgleda pitje vina in konjaka, kar počnejo negativni liki. Pitje žganja, nasprotno, nima nikakršnih negativnih konotacij in je večinoma vezano na pozitivne osebe.

### 5.3.3 »Kakšen ruski mornar pa ste, če *vina* ne pijete?!«

Sovjetski gledalci so si film ***Č.P. – Črezvyčajnoje proissestvije*** (I.R. – Izredne razmere) prvič lahko ogledali 10. januarja 1959. V prvih petnajstih mesecih od premiere si je pri filmskem studiu Dovženka izdani film režiserja Viktorja Ivčenka ogledalo 47,5 milijona gledalcev (Kudrjavcev 2006).

Film je posnet na osnovi resnične zgodbe. Leta 1954 so Tajvanci zajeli sovjetski tanker in njegovo posadko celih trinajst mesecev imeli za talce na Tajvanu. Ti podatki so okvir filma, ki s pomočjo izmišljenih imen in oseb prikazuje borbo zajetih sovjetskih mornarjev za svobodo. Zgodbo nam pripoveduje politični komisar Anton Kovaljenko, ki je bil med zajetimi mornarji.

Na narativni ravni, prav tako kot na ravni montaže, ni film nič kaj pretresljiv, niti posebej izviren. Skoraj triurna saga v najmanjših detajlih predstavlja zajetje tankerja, usklajenost posadke pri borbi proti rahlo komičnim, pa vendarle zlobnim in učinkovitim Tajvancem. Gledalci smo priče boju tako cele posadke, ki na začetku složno in odločno drži skupaj, skupaj gladovno stavka, skupaj piše protestno izjavo, nato pa borbi vseh posameznikov, ki celo v desetmesečni osami ostanejo zvesti tovarišem in se ne vdajo. Ne premamijo jih Tajvanci s svojim ruskim sodelavcem na ameriški strani Sokolovim niti na začetku, z dobrikanjem in obljubami o »pravi svobodi«, ki jo bodo dobili, če se odpovedo domovini niti z mučenjem, ki se ga lotijo na koncu. Nikomur od Tajvancev, niti prekanjenemu poveljniku Fanu, ni razumljivo, od kod tolikšna trma in pogum.

Film ima jasno propagandno nalogo: številne so omembe sovjetske vlade, ki se »z vsemi močmi« bori za rešitev tankerja, številne tudi omembe hladne vojne, v kateri so Tajvanci v bistvu le ameriške marionete. Jasne so tudi reprezentacije Američanov kot zvitih, nepoštenih in prekanjenih. Na drugi strani želi film pokazati, da vsi priznavajo in spoštujejo moč Sovjetske zveze. To odkrito reče na primer francoski konzul, ki si prizadeva pomagati sovjetskim mornarjem. Ko ga Tajvanci vprašajo, zakaj tolikšna vnema, ko niti ne gre za Francoze, odvrne, da ima Sovjetska zveza tolikšno moč, ki je nobena, niti francoska vlada ne more ignorirati. Povzdiguje se tudi idealizem sovjetskih mornarjev, tako na ravni zgodbe, kot na ravni reprezentacije slednjih. Posadka je etnično izrazito mešana: vključuje Gruzijca,

Ukrajince, Ruse in druge narodnosti Sovjetske zveze. Mornarji govorijo z različnimi naglasi, vendar so vsi skupaj predani istemu cilju. V zgodbi imajo različne vloge, a so vse pozitivne in pogumne. Vse mornarje druži neskončna zvestoba do domovine, ki je ne morejo omajati niti ponudbe lagodnega, mirnega in premožnega življenja, s katerimi jih zasipavajo Tajvanci in Sokolov. Raje kot bi jedli sveže ananase s Tajvanci, stradajo in izražajo svojo ljubezen do domovine.

V tem kontekstu se pojavi tudi alkohol, ki ga sicer v tem filmu ne vidimo prav pogosto. Ob ogledu se poraja misel, da je njegova podoba v filmu izjemno dobro premišljena. Sovjetski mornarji na tankerju pred zajetjem ne pijejo. Trezni ostajajo ves čas svojega ujetništva na Tajvanu, ne glede na to, da jim Tajvanci pijačo z veseljem ponujajo. A zdi se, da ne pijejo bolj iz protesta, kot zato, ker pijače tudi sicer ne bi marali. To zgovorno potrjuje ena od epizod, ki jo bom opisala v naslednjih vrsticah.

Politični komisar Kovaljenko mora kot vsi drugi mornarji pred njim govoriti s Sokolovim, ki mu v zameno za odrek od domovine ponudi lepo življenje in ga poskuša zapeljati s pomočjo lepe prostitutke, ki jo je prej predstavil že vsem ostalim mornarjem (le da Kovaljenko tega seveda ne ve, saj so mornarje po pogovoru vse premestili v samice in jim onemogočili stike med seboj). Poleg dekleta mu ponudi sadje in pladenj s tremi vrstami alkohola, ki jih sam tudi poimenuje »pivo, vino, vodka«. Kovaljenko ga zavrne, kar Sokolova preseneti, če ne celo malo razjezi: »Kakšen ruski mornar pa ste, če vina ne pijete?« Kovaljenko ob tem vzame steklenico z vinom in ugotovi, da je še polna, po čemer sklene, da »je to dobro, to pomeni, da nihče še ni pil, da se nihče ni predal«.

Vino torej ne deluje kot vino, marveč kot simbol: kdor bi ga pil, bi se avtomatsko izneveril tankerju in Sovjetski zvezi. V prid tej interpretaciji govori tudi naslednji prikaz alkohola: na zabavi ga pije eden od ruskih mornarjev, Rajski, potem ko podpiše izjavo o prestopu na stran sovražnika (za katero se kasneje izkaže, da je le del njegove ukane, s katero želi pomagati pri rešitvi celotne posadke). A če želi, da prevara uspe, mora biti prepričljiva, zato mora Rajski opustiti vse uporniške navade, tudi zavračanje pijače. To pove, da zavračanje alkohola s strani sovjetskih mornarjev še zdaleč ni odraz skrbi za zdravje ali siceršnjega ne-pitja, ampak le odpora do vsega tajvanskega. Po drugi strani alkohol poznajo in se ga ne bojijo.

Zanimivo je tudi, da imamo v filmu od alkoholnih pijač opravka predvsem z vinom. Celo že omenjeni stavek »ruski mornar, pa ne pije vina?« je malo presenetljiv, saj vsiljuje misel, da ruski mornarji sicer radi pijejo vino, kar je milo rečeno nenavadno, saj se alkohol v zvezi z rusko mornarico v kulturni produkciji sicer največkrat pojavlja predvsem v svojih

močnejših različicah, kot sta vodka in konjak, kar je razvidno tudi iz drugih v nalogi obravnavanih filmov (denimo *Optimističeskaja tragedija*). Tudi to govori v prid postavljeni tezi, da je film poln ideološkega naboja, ki želi sovjetsko mornarico predstaviti kot inteligentno, prefinjeno in nikakor ne grobo in barbarsko.

### 5.3.4 »Tudi po drugem kozarcu (žganja) prigrizka nisem vajen!«

Film z naslovom ***Sud'ba čeloveka*** (Usoda človeka) se je v sovjetskih kinematografih pojavil 12. aprila 1959, v prvih petnajstih mesecih na ekranih pa si ga je ogledalo 39,2 milijona gledalcev (Kino-teatr 2011). Gre za delo režiserja Sergeja Bondarčuka, ki ga je izdal filmski studio Mosfilm. Leta 1959 je delo postalo najboljši film leta po izboru bralcev Sovjetskega ekrana, nagrado pa je film prejel tudi na mednarodnem festivalu v Moskvi leta 1959 (Sovjetski ekran 2011).

Film se osredotoča na spomine Alekseja Sokolova, zdaj, v 50. letih 20. stoletja že malo starejšega moža, ki je med drugo svetovno vojno veliko izgubil, a na koncu vendarle obdržal voljo in veselje do življenja. Kljub temu ton, s katerim pripoveduje spomine, zaradi tega ni nič kaj bolj optimističen. Zdi se, da je osrednje ali eno od osrednjih sporočil, ki jih pripovedovalec želi posredovati gledalcu, nekje na sredini med grozotami in nepotrebnostjo vojne ter hvaležnostjo za podarjeno življenje, ne glede na vsa neprijetna soočenja, ki jih nadaljevanje življenja od junaka terja.

Zgodba, ki ji sledimo, je z vidika pripovedne strukture razmeroma enostavna. Glavni junak Aleksej sedemnajst let srečno živi v Voronježu s svojo ženo Irino in tremi otroki. Najstarejši sin je nadarjen matematik, mlajši hčerki pa sta lepi in dobri. Žena je pridna, ustrežljiva, mila in ljubezniva, zakon pa poln spoštovanja in ljubezni. Potem državo preplavi vihra druge svetovne vojne in Aleksej odide na fronto, kjer ga skupaj s celim polkom zajamejo nacisti. Aleksej tako pristane v koncentracijskem taborišču, iz katerega skoraj čudežno pobegne. Ko se za mesec dopusta in rehabilitacije vrne v rodni Voronjež, spozna, da je v bombnih napadih izgubil ženo in hčeri, sin pa se uspešno bori na fronti. Zlomljen se tudi sam vrne v bojne vrste, kamor kmalu dobi sporočilo o smrti sina. Vojna se nato kmalu konča, a Alekseja to ne pomiri pretirano. Brezvoljen v oddaljenem Urjupinsku gleda, kako mimo njega teče življenje, v katerem sam ne vidi več smisla. Nato zagleda neznanega dečka, ki mu zaupa, da je izgubil očeta, mater in ostale sorodnike pa so ubile bombe. Aleksej dečku odvrne,

da je njegov oče on sam in ga vzame k sebi pod streho. Tako tudi ta zgodba dobi razmeroma srečen konec, saj deček (Vanjuška) dobi očeta, Aleksejevo življenje pa smisel.

Malo bolj subtilno sporočilo, ki nam ga sugerira film, je morda filozofija, da se poštenost in človeškost ter predanost pravičnim ciljem (v Aleksejevem primeru ljubezni do domovine) na koncu vendarle izplačajo. Prav tako je očitno, da film nudi zgled sovjetski mladini pa tudi starejšim. Zgledna je tako Aleksejeva družina iz začetka filma – tiha, skromna, a odločna in poštena Irina, njej predan in prav tako pošten Aleksej ter njuni trije pridni otroci – kot Aleksejevo obnašanje po izgubi družine. Ne glede na to, da bi se najraje vdal »usodi« in nesreči, se pobere in se raje odloči pomagati malemu Vanjuški, s tem pa tudi sam v življenju najde nov smisel.

A ker ni pomembno le končno sporočilo, marveč tudi pot, ki do njega pripelje, se bom posvetila tudi in predvsem slednji. Ravno pot, ki jo gledalec prepotuje skupaj z Aleksejem, namreč posreduje sporočilo v vsej njegovi kompleksnosti. Zato je tudi film kot celovita izkušnja veliko več kot le na kratko obnovljena zgodba. Eden od elementov, ki ga izpusti verjetno vsaka kratka obnova, je tudi mesto alkohola v Aleksejevem življenju, ki se mu bom posvetila v nadaljevanju. Seveda ne gre le za Alekseja, a film se tako zelo vrti prav okoli njega, da je o pomenu alkohola v življenju vseh tistih, ki ga obkrožajo, soditi veliko težje.

Aleksej je torej priden in delaven moški ter ljubeč mož. Njegovi spomini, ki oblikujejo zgodbo, ki se odvija na platnu, se začnejo v času, ko spozna Irino, s katero se kmalu tudi poroči. Nato dobita otroka, sina Toljo. Aleksej se spominja, kako se je nekoč vrnil domov precej okajen in temu primerno majav. Irina je takrat ravno učila Toljo hoditi. Na platnu iz otrokove perspektive gledalec vidi Aleksejeve ogromne in okorne noge, zadaj pa sliši Irinin glas, ki nagovarja Toljo: »Tako, tako, z nožicami stopaj, pridi, pridi.« Situacija deluje precej komično. Irina nato zagleda moža, hitro odnese Toljo v posteljo, nato pa tja pomaga tudi možu. Ob vsem tem se ne neha smehljati. Naslednje jutro Alekseju pomaga, da se strezni. Mirno mu ponudi vodo, nato pa z resnim, čeravno prav nič karajočim glasom prosi »samo ni treba več tega, prosim«. Aleksej se zave, da takšnim besedam od ljubljene žene res ne more, niti noče oporekati in res nadaljnjih sedemnajst let ne pije.

A bolj kot njegova začasna odpoved alkoholu je morda zanimiv ravno pomen pitja v širšem kontekstu Aleksejevega življenja. Očitno se mu možnost, da pride domov popolnoma nepriseben, tudi če ga doma čakata žena in dojenček, ni zdela nič nenavadnega. To potrjuje tudi reakcija Irine na celotno situacijo: sprejme jo kot nekaj normalnega, nekaj, kar se občasno dogaja. Vendar vseeno poskusi prelomiti ta vzorec in prosi Alekseja, naj tega več ne

počne. Ker ji uspe, Aleksej deluje še toliko bolj možato, saj je na ženino kaprico opustil ne preveč lepo razvado. Njegovo dejanje njun zakon tako le še utrdi.

Vendar to ni edini primer, ko Aleksejevo pot prekriža alkohol. V nemškemu ujetništvu ta odigra vse prej kot nepomembno vlogo. Ruski ujetniki se med seboj o Nemcih večkrat pogovarjajo s pridihom zavisti, saj ti (upravitelji taborišča) »šnops pijejo pa panceto zraven jejo, prasci!«. Alkohol in prigrizki so tako nekaj, kar simbolizira boljše življenje, hkrati pa se v gledalčevi glavi vse bolj povezuje z Nemci in sovražnikom. Kmalu pa se plošča obrne, saj v stik z nemškimi 'prasci' pride Aleksej in se zaplete v incident, ki zaznamuje njegovo osebnost in podobo do konca filma. Ujetnik Aleksej pride v pisarno Nemcev, ker ga želijo ti za nek manjši prestopek kaznovati s smrtjo. Ker so Nemci ravno rahlo pijani in zaradi hitrega napredovanje njihove vojske na fronti zelo dobre volje, Alekseju ponudijo zadnji kozarec (žganja) pred smrtjo. Ta kozarec sprejme, a ga, ko Nemec naroči, naj pije »za zmago nemškega naroda«, zavrne z besedami »ne pijem alkohola«. Nemca to ne zmoti in mu svetuje, naj tako raje pije »za lastno smrt«. Aleksej to ponudbo ponosno sprejme in izpije cel kozarec (približno en deciliter) vodke. Nemec mu ponudi kruh, češ da naj »prigrizne«. Aleksej odvrne: »Po prvem kozarcu nisem navajen jesti.« Nemec mu porogljivo ponudi drugi kozarec, ki ga Aleksej tudi izprazni. Nato ponujeni kos kruha spet zavrne, češ da »tudi po drugem kozarcu nisem vajen jesti«. To pri Nemcih, ki spremljajo dogajanje, izzove salve smeha, vendar mu iz zanimanja, kaj bo sledilo, ponudijo tretji kozarec pijače. Aleksej z vidnim naporom vendarle z enim požirkom izprazni tudi tega. Nato z uporniškim pogledom le odgrizne košček ponujenega kruha ter še enkrat kljubovalno ošine Nemce. Sledi preobrat. Nemški poveljnik pohvali njegov pogum z besedami, da je Aleksej »hraber vojak. Spoštujem dostojnega nasprotnika. Ne bom te ubil.« Poleg tega mu za nagrado izroči celo štruco kruha in zavojček masla, ki ju Aleksej, potem ko se pričakovano popolnoma pijan zgrudi v baraki, naslednje jutro razdeli med tovariše ujetnike.

Ta epizoda Alekseja prikaže kot pogumnega vojaka, ki naj bi bil zgled vsem sovjetskim moškim. Obenem pa je zanimivo, da se za ponazoritev njegove trme, odločnosti, nepopustljivosti in predanosti očetnjavi uporabi ravno alkohol. Raba alkohola strogo ločuje Nemce od sovjetskih ujetnikov. Nemci pijejo povsod, a po malem in zraven jedo. Sovjetski ujetniki že zaradi statusa do pijače nimajo dostopa, a epizoda z Aleksejevim pitjem pokaže, da so tudi tu bolj trmasti, bolj vzdržljivi in nepopustljivi od Nemcev.

Res pa je, da po vojni tudi Aleksej začne piti na skorajda »nemški« način: ob kosilu, prav nič ekscesno, kvečjemu zagrenjeno in otožno. A to navado opusti, ko se njegovemu življenju v obliki Vanjuške povrne smisel. Alkohol je torej v filmu prikazan vsaj na dveh

ravneh: kot nekaj, kar ob stalni in zmerni prisotnosti v življenju lahko slednjega počasi a vztrajno uničuje, obenem pa tudi kot nekaj, kar je neločljivo povezano s »sovjetsko dušo«, z njeno neuravnoteženostjo in težnjo po pravičnosti.

### 5.3.5 »Saj ste vsi moški pijanci!«

24. septembra 1960 so film ***Prostaja istorija*** (Preprosta zgodba) režiserja Jurija Jegorova, ki ga izdal filmski studio Maksima Gorkega, prvič predvajali v sovjetskih kinodvoranah. V prvih petnajstih mesecih od premiere si je film ogledalo 46,8 milijona gledalcev (Kudrjavcev 2006).

Spremljamo življenje kolhoza Zarja[13] na sovjetskem podeželju, petnajst let po koncu druge svetovne in velike domovinske vojne. Pozimi prebivalci kolhoza, ki obsega tri vasi s 85 prebivalci, volijo že svojega sedemnajstega predsednika. V smiselnost početja ne verjame nihče več, saj se je prvih 16 predsednikov izkazalo za grabežljive sebičneže. Okoliški kmetje se kratkočasijo s cigaretami in igranjem križcev in krožcev, kmetice pa z opravljanjem. Iz vse te apatije se nenadoma zasliši glasen in prepričljiv glas ene od mlajših žensk, ki predlaga, da bi namesto predsednika enkrat za spremembo izbrali predsednico. Gre za očitno nenavaden in malodane kontroverzen predlog, ki pa ga prisotni na koncu za čuda sprejmejo. Za predsednico tako izberejo prav odločno žensko po imenu Aleksandra (Saša), ki je predlog obelodanila. V uri in pol nato dobimo vpogled v njeno življenje v kolhozu Zarja, prav tako kot v življenje kolhoza in življenjski svet, ki nastaja v interakciji z življenjskimi svetovi lokalnih prebivalcev, katere sam hkrati tudi oblikuje. Z upoštevanjem formalnega okolja, v katerem je nastal film, torej začetka 60. let v Sovjetski zvezi, si lahko morda malo bolj poglobljeno ustvarimo podobo dotičnega kolhoza, kot bi si jo, če konteksta ne bi poznali. A na tej točki poglejmo, kaj predstavljena zgodba ponudi v premislek prav vsakemu gledalcu.

Ponudi mu doživetje okolja, ki ni ravno premožno, česar se prebivalci dobro zavedajo. Okolja, v katerem je, četudi potlačen, spomin na vojno še kako živ, tako v mislih kot v praksi. Moških je v kolhozu razmeroma malo, ženske so navajene trdega dela in samooskrbe. Odnosi med moškimi in ženskami so večplastni in vse prej kot preprosti. Četudi so tisti redki moški, ki v kolhozu živijo, pogosto tarča kritik zaradi svoje lenobe, sebičnosti in prekomernega pitja, jih ženske vendarle na drugi ravni gledajo s posebnim spoštovanjem. Na to kaže že presenečenje, ki ga povzroči že omemba možnosti, da bi kolhoz odslej vodila ženska. Zato

[13] Da ne bo pomote: ne gre za isti kolhoz Zarja, ki ga spoznamo v filmu *Kommunist.* Zarja je bilo razmeroma razširjeno ime, ki so ga nosili številni kolhozi v Sovjetski zvezi.

ima dejanska izvolitev Saše na mesto predsednice seveda globoke in pomembne posledice za celotno družbo. Moški se težko sprijaznijo z dejstvom, da jo bodo odslej morali obravnavati kot sebi enako in se ji zaradi njene funkcije celo podrejati. Ženske na drugi strani menijo, da imajo zdaj zaveznico v vrstah vodstva in da so lahko odslej vse prej kot pridne in ponižne.

Po orisu okolja, v katerega nas potopi kamera, lahko zdaj preidem k določevanju mesta alkohola v njem, saj je v analiziranem filmu zelo eksplicitno prisoten. Ne glede na to, da v javnih prostorih, na primer v dvorani, kjer potekajo volitve za predsednika kolhoza, ne pije nihče, se marsikateri moški domov vrnejo vidno okajeni. Ženske, med njimi tudi novopečena predsednica Saša, so nasprotno popolnoma trezne. Kontrast se obdrži na zgodnji etapi zgodbe, ko Saša večkrat zmerja svoje nove kolege na vodilnih položajih v kolhozu s »pijanci«, posebej, ko zatrdi, »saj ste vsi moški pijanci«. Sebe, nasprotno, označi za »abstinentko«, s čimer skuša sogovornico prepričati, da bo gotovo pri delu učinkovitejša od prejšnjih predsednikov. A kaj kmalu se izkaže, da situacija ni tako preprosta. Ne glede na svoj odpor do alkohola, Saša ugotovi, da ne more takoj spremeniti vseh navad in da mora vsaj deloma upoštevati obstoječe družbene navade. Zato ubere že utečeni način pridobivanja zaveznikov. Moškim sodelavcem v zameno za krmo za živino ponuja denar »za vodko«, njihovega pijančevanja pa ne kritizira več, temveč ga, dokler učinkovito delajo, ignorira.

Na žalost bi bilo iluzorno domnevati, da se s tovrstno taktiko njene težave končajo. Nekega dne doma ob pijači zasači mater in svojega ljubega. To se zdi kot ena od prelomnih točk zgodbe, kajti ugotovimo, da lahko vodko pijejo tudi ženske, tudi tako avtoritativne ženske, kot je mati predsednice kolhoza, ki sicer bolj ali manj popolnoma nadzoruje življenje svoje odrasle in nekoč poročene, zdaj pa ovdovele hčere. A če bi na tej točki morda lahko domnevali, da je žensko pitje omejeno na zasebnost, nam naslednji kadri kmalu razkrijejo, da se motimo. Saša si komaj opomore od neke vrste šoka, ki ga je doživela doma, ko se sooči z novim presenečenjem. Njene prijateljice, ki so z navdušenjem podprle njeno kandidaturo za predsednico kolhoza in ji zagotovile svojo stoodstotno predanost, očitno to dojemajo povsem drugače, kot ona. Odkrije jih, ko med delovnim časom namesto košnje trave ob poslušanju nostalgične glasbe pijejo vodko. Pijane zavrnejo njene pozive, naj se vrnejo k delu. Še več, obtožijo jo nerazumevanja njihove stiske. Veliko jih svojo pijanost opraviči z grenkobo vdovskega stanu, s katerim v samoti žive vse od vojne. Nadalje, Sašo obtožijo neke vrste izdaje, saj ima za razliko od njih ljubimca. Alkohol torej oživi spomine na vojno, na površje privleče globoko skrite zamere in izravna sicer uveljavljene družbeno vzpostavljene hierarhije. A to še zdaleč ni edina podoba, v kateri se nam kaže v analiziranem filmu. Poleg

ekscesov, ki jih pogojuje in opravičuje, alkohol penetrira tudi vsakdanje, rutinsko življenje posameznikov in vpliva na delovanje družbenih struktur.

Je merilna enota, ki je nemalokrat bolj pomembna od denarja. Denar se pogosto pretvarja v količino alkohola, ki se ga z njim da kupiti. (»Tega še za pol litra ne bo dovolj!«) Alkohol kot sredstvo zmerne sprostitve v tem življenjskem svetu očitno ne obstaja, prav tako niso prikazane nikakršne njegove oblike razen žganja. V vsakdanje življenje se vedno pretihotapi od spodaj, na neformalni ravni. Formalne strukture prostora zanj sploh nimajo, ampak zato očitno nad njim niti nimajo nobenega nadzora. Zgleda, kot da gre za zapiranje oči pred nečim, česar odprte oči nočejo videti.

Celo predsednica Saša se na koncu filma vda in začne na pojav gledati drugače. Moških ne zmerja več s pijanci, temveč jim ponuja konkretne rešitve, poti k boljšemu življenju, kot v pogovoru z Gusjokom:

Saša: »Gusjok, kaj pa, če bi postal šofer?«

Gusjok: »Če pa pijem ...«

Saša: »Eh, odvaditi se bo treba ...«

Gre za popolnoma drugačen ton od tistega, ki ga je ubirala v svojih zgodnjih konfrontacijah z vaščani. Na koncu zgodbe kaže zavedanje, da kratkoročnih rešitev ni, in pripravljenost sprejeti kolhoz takšen, kot je, z vsemi njegovimi pomanjkljivostmi.

Pomembno se mi zdi še enkrat omeniti, da je film *Prostaja istorija* ne glede na to, da ni dobil nobenih nagrad na filmskih festivalih, v prvih petnajstih mesecih od prihoda na ekrane videlo skoraj 47 milijonov gledalcev, kar ga uvršča med najbolj gledane filme sovjetske pozne odjuge. Oba podatka porajata misel, da je morda razmeroma resnicoljubno, brez pretiranega olepševanja, prikazal življenjski svet sovjetskega podeželja zgodnjih 60. let 20. stoletja.

### 5.3.6 »Očka ni pijanec, očka so preprosto zelo boleče užalili ...«

Od 20. maja 1961 so si sovjetski gledalci lahko na filmskih platnih ogledali film Grigorija Čuhraja ***Čistoje nebo*** (Čisto nebo). V prvih petnajstih mesecih od premiere je to storilo 41,3 milijona ljudi. Film je izšel pri filmskem studiu Mosfilm; leta 1961 je bil po izboru bralcev Sovjetskega ekrana razglašen za najboljši film leta, postal pa je tudi najboljši film mednarodnega Moskovskega filmskega festivala leta 1961. Od 70. let pa vse do začetka

Gorbačovove perestrojke in z njo povezane demokratizacije leta 1985 pa si ga zaradi cenzure v Sovjetski zvezi ni bilo mogoče ogledati (Sovjetski ekran 2011).

V filmu spremljamo osebno zgodbo mlade Saše (tudi Sašenjke) Lvove, ki se tik pred začetkom druge svetovne vojne zaljubi v pilota Alekseja Astahova. Časovno nas film popelje vse od leta 1941 v povojno obdobje, natančneje do leta 1953, ko umre nekdanji sovjetski voditelj Josip Stalin. Osrednja tema filma ni vojna, ampak življenje Sašenjke in njeno razmerje z Aleksejem, na kar pa vojna še kako vpliva. Sovjetski svet torej tudi v tem filmu doživljamo z vidika posameznika, natančneje posameznice, ki je po volji okoliščin postavljena v razmeroma kočljiv položaj.

Na začetku vojne ostane sama v mestnem stanovanju, od koder je na podeželje zaradi nosečnosti evakuirana starejša sestra Ljusja, kmalu pa jo zapusti tudi oče, ki ga pošljejo na fronto. Saša ostane sama, dela v tovarni, v prostem času pa se začne dobivati z Aleksejem, s katerim se v štirih dneh njegovega dopusta zaljubita. Nato Aleksej odide, se med vojno enkrat še vrne, posledica česar je Sašina nosečnost. Kmalu zatem Sašo obvestijo, da je Aleksej umrl. Ona čez nekaj mesecev povije dečka, ki mu da ime Jegor. Vojna se čez nekaj let konča, domov se vrne Ljusja, oče pa se nikoli več ne bo. Ljusja pride s sinom Sergejem in novim partnerjem Nikolajem, ki je sicer starejši in manj privlačen od Sergejevega očeta Mitje, a vsaj bolj ali manj preskrbljen. Mitjeva usoda ji je tako ali tako neznana.

Saša pa ni tako spremenljivega srca kot Ljusja in ženitne ponudbe vztrajno zavrača. Nato se nenadoma vrne Aleksej in zdi se, da bo odslej vse le še boljše. A ni res. Nikolaj, ki Alekseja ne mara in ne razume, zakaj Sašin ljubček, s katerim ni poročena, živi v »njegovem« (četudi je v resnici od Sašinega in Ljusinega očeta) stanovanju. Prav tako ga obtoži pijančevanja. Saša očitkom ne verjame in vztrajno zagovarja Alekseja, dokler ga nekega dne na Nikolajevo pobudo ne obišče pred pivnico, kjer stoji po Nikolajevih besedah »v najbolj živalski podobi«, torej pijan. Sledi pogovor, v katerem v Aleksejevi pijanosti povedana sporočila nekako sploh ne zvodenijo. Razkrije, da nima službe, da pije na Sašin račun in da razen letenja ničesar očitno ne obvlada. Še huje, ne glede na njegovo junaštvo iz začetka vojne, ko je sestrelil nemško letalo, državi očitno ni več potreben, niti v njej zaželen. Kasneje so ga namreč Nemci zajeli, kar je bilo doma interpretirano kot izdaja, saj je ujetništvo preživel. Za razliko od mnogih drugih, ki so jih usmrtili in so doma tako dočakali časten spomin.

Saša ne obupa in Alekseja podpira še naprej, zaradi česar ta neha piti, vendar zagrenjenost s tem ne izgine. Kljub temu je globoko v sebi prepričan, da gre za neki hud nesporazum, saj se ni boril za takšno življenje. Izkaže se, da je imel prav: nekega dne umre

Stalin, Alekseja pa pokličejo na razgovor ravno tisti partijski veljaki, ki ga pred nekaj leti niso želeli sprejeti v Partijo zaradi njegove »sumljive preteklosti«. S sestanka odide s kolajno, trdno stisnjeno v pesti, kmalu pa sme spet pilotirali letala.

Pred koncem filma gledalca dočaka še en mali »vrhunec«, ko Sašo obišče Ljusin prvi ljubček, fizik Mitja, ki ga je Ljusja pustila zaradi Nikolaja. Saši podari svojo najnovejšo, celo v angleščini objavljeno knjigo, nakar ga zagleda Ljusja. Seveda se zave, da je storila grozovito napako, a poti nazaj ni več.

Leta 1961 posnet film nedvomno nosi razmeroma jasno propagandno sporočilo, saj ponuja življenjsko kritiko Stalinovega povojnega terorja. Poleg tega gledalca prepričuje, da je na koncu trud vsakogar zasluženo poplačan, podoba, ki jo zacementirata konca Ljusine in Sašine zgodb. K temu bi lahko dodali sporočilo o neuničljivosti in večnosti ljubezni ter o pravičnosti komunističnih idealov, ki vendarle na koncu slavijo, ne glede na začasne ovire. Te povzročajo konkretni ljudje, nikakor pa ne sama ideologija.

Ker pa mene zanima neki drug element življenjskega sveta, vpogled v katerega film tudi nedvomno ponuja, se bom zdaj posvetila reprezentaciji alkohola v filmu. Pravzaprav se ta pojavlja le v enem odseku, je pa njegova raba zelo zgovorna in učinkovita. Sooči nas namreč z Aleksejem, ki po prihodu s fronte po koncu vojne začne piti, ker nima službe niti perspektive. Na to najprej opozori Ljusin mož Nikolaj, nato pa se v to na lastne oči prepriča tudi Saša.

Najbolj jasno sporočilo, ki ga dogajanje posreduje, je nedvomno tisto o škodljivosti pitja in pijančevanja. Vendar v prepričanju, da bi omejitev analize na ta del dogajanja kazala zgolj na površnost, bomo kopali malo globlje. Ne gledamo namreč le človeka, ki se zaradi brezdelja zateče k pijančevanju. Pred nami je človek, za katerega je tovrstna izbira prva in malodane edina. Tega se očitno zaveda tudi Saša, saj ga ne kritizira, ampak skuša potolažiti in prepričati, da vse le še ni izgubljeno. Če sam Aleksej sebe enači s pijancem in se skuša obnašati primerno stereotipu slednjega (vsaj do mere, kot ga ima vzpostavljenega v svoji glavi), ko Saši prizna, da zapija njen denar in jo nesramno povabi, naj se mu pridruži, nato pa ji razkrije svoje muke in gorje, ona predlaga rešitve. Te so najprej na ravni prepričanj in idej, kmalu pa se pretvorijo v konkretnejša dejanja. Aleksej vendarle poišče neko službo in se pomiri. Počasi gredo stvari resnično na bolje. A za nas je na tej točki pomembno, da je izbira pijančevanja logična ne le za Alekseja, ampak očitno tudi za Sašo, ki se je ne prestraši in je ne obsoja.

Nadalje je zanimiv pogovor Saše s sinom Jegorom. Dečka skuša pomiriti in mu dopoveduje, da »očka ni pijanec. Očka so le zelo boleče užalili.« Iz tega sledi, da je zatekanje

k pijači v nekaterih okoliščinah vendarle sprejemljivo. Je nekaj, na kar se okolica odziva s sočutjem in pomilovanjem, prej kot z brezkompromisno kritiko in obsojanjem.

Torej ne glede na to, da je alkohol v filmu predstavljen v izrazito negativni luči, škodljivost še zdaleč ni edino sporočilo, ki ga film glede popivanja in pijače posreduje. Sugerira namreč, da je pitje večkrat le posledica nesrečnega spleta okoliščin in nikakor ne le odraz brezvoljnosti posameznika. Prav tako odzivi na pitje kažejo na to, da ga je družba navajena in ga v nekaterih primerih opravičuje.

Lahko bi na koncu dodala še to, da srečen razplet in zaključek filma implicitno dajeta gledalcu upanje, da pijančevanje ne vodi nujno v dokončen propad posameznika in družine, ampak da je dovolj le malo volje in podpore, da se stvari obrnejo na boljše.

### 5.3.7 »Ni treba izpostavljati bistva … posebej, ko niste več trezni«.

5. marca 1962 so sovjetski kinematografi začeli predvajati film režiserja Mihaila Romma ***Devjat' dnej odnogo goda*** (Devet dni nekega leta), ki je postal tudi najboljši film po izboru bralcev *Sovjetskega ekrana* za leto 1962. Film je istega leta prejel tudi nagrado na moskovskem Mednarodnem filmskem festivalu in na filmskem festivalu v Karlovih Varih (Sovjetski ekran 2011), v prvih petnajstih mesecih od premiere pa si ga je v Sovjetski zvezi ogledalo 23,9 milijona gledalcev.

V filmu se za devet dni potopimo v življenje jedrskih fizikov, natančneje trojice slednjih. Gre za Mitjo, Leljo in Iljo, ki jih poleg fizike povezujeta še ljubezen in prijateljstvo. Ilja in Mitja sta nadarjena mlada fizika, prvi teoretik z izrazitim čutom za sočloveka, drugi pa fiziki in poskusom popolnoma predan samotar. Lelja tudi dela na raziskovalnem inštitutu, a pomembneje je, da si želi poroke z enim od obeh. Zaljubljena je sicer očitno v Mitjo, a jo plaši njegova predanost delu, o katerem se zdi, da razmišlja še v sanjah. Zato v začetku še premišljuje o poroki z Iljo. A ko izve, da je Mitja že dvakrat prišel v stik z radioaktivnimi elementi in da mu ostaja le še leto življenja, se odloči, da mu bo to leto stala ob strani.

Poročita se torej Lelja in Mitja, a njuna sreča ne traja dolgo. Leljo Mitja vse bolj dolgočasi, njegove obsedenosti s fiziko ne razume in si jo razlaga kot lastno nezanimivost. Vse se spremeni, le ko se Mitja počuti vse slabše in ji razkrije, da je radioaktivnega sevanja pred kratkim bil deležen še tretjič. Njegovo zdravje hitro peša, Lelja pa mu skuša stati ob strani. Ko šibki Mitja ne more več hoditi v službo, mu ona prinaša informacije iz inštituta. Iz sočutja mu zamolči, da je preizkus, na katerem je delal celo leto, propadel. Mitja za to izve

nekega dne, ko se le privleče do inštituta, saj življenja v nevednosti ne more prenašati. Dojame, kako zelo ga Lelja ljubi, pomiri jo, da ta poraz vendarle ni usoden, ampak le pomeni, da je zdaj možno doživeti le še »99 porazov, ne pa več 100«. In nenadoma mu misel o bližajoči se smrti ni več všeč. Razume, da mora živeti, tako za fiziko, kot za Leljo, njuno ljubezen in zakon. Odleti v Moskvo, kjer od zdravnika zahteva tvegano operacijo – presaditev kostnega mozga. Film se konča, ko skupaj z Leljo in Iljo v bolnišnični čakalnici preberemo šaljivo sporočilce, s katerim ju Mitja želi opogumiti. Ne izvemo, ali je operacijo preživel.

Film je torej neke vrste ljubezenska zgodba »s presežkom«, ki je v dotičnem primeru predanost fiziki in borbi za dobrobit človeštva, ki jo uteleša Mitja, zaradi zadnjih dveh lastnosti tudi pogosto nerazumljen s strani drugih, bolj »prizemljenih« tovarišev in žene. A to je tudi edina sled »morale«, ki bi jo lahko pripisali kakršnemu koli diktatu »od zgoraj« (Partije), ki bi ga bili lahko deležni ustvarjalci. Sicer imamo dober vpogled v razmeroma navadno življenje razmeroma navadnih ljudi. Nezanemarljivo vlogo v tem igra tudi alkohol, četudi je njegov pomen marsikje sekundaren, česar pa smo pravzaprav iz doslej analiziranih filmov že vajeni.

Alkohol spremlja veliko pomembnih pogovorov, ki se dogajajo izven delovnih pisarn. A prvič ga zasledimo ravno na delovnem mestu. Po uspešnem fizičnem poskusu eden od znanstvenikov drugega obvesti, da mu je zdaj »dolžan pol litra, najraje v obliki konjaka«. Alkohol je tako prikazan kot del vsakdanjega diskurza. V tej konkretni situaciji niti ne vemo, ali gre za šalo, v kateri alkohol metaforično predstavlja velik uspeh, ali za resno opozorilo, da bo uspehu sledilo popivanje. Vsekakor pa je dogodek kazalnik tega, da je alkohol v tej družbi vse prej kot neprisoten ali nepomemben.

Ob kozarcu vina v hrupni moskovski restavraciji želi Lelja Mitji na začetku filma dopovedati, da ga bo zapustila in se poročila z Iljo. Pitje ob večerji, posebej ob praznični, je razmeroma razširjeno in lahko kaže le na eno od ustaljenih družbenih navad, ki še zdaleč ni omejena na Sovjetsko zvezo, vendar nanj tu posebej opozarjamo iz več razlogov. Kot prvo, kadri delujejo nekoliko nenaravno, saj natakar povsem »po-zahodno« prinese steklenico vina in jo pokaže gostom, četudi steklenice nihče vnaprej ni izbral. Vina nihče ne poskusi, ampak Mitja takoj do vrha nalije kozarčka in svojega po kratki zdravici takoj izprazni, kot da bi pil žganje ali portovec. Na podoben način različni ljudje vino in portovec pijejo tekom celotnega filma. Lahko sklenemo, da gre za poseben, sovjetski način pitja vina, lahko pa ugibamo o tem, ali ne bi v okoliščinah, ko se je popivanje žganja preganjalo, pili slednjega.

Obilo vina, verjetneje pa celo močnejšega portovca (razlike iz črno-belih posnetkov žal ni moč razbrati), spremlja tudi Mitjevo in Leljino poroko malo kasneje. Tu velja opozoriti

na mnogo v pijanosti izrečenih zdravic in šal, ki očitno ustvarijo sproščeno vzdušje. Šale letijo tudi eksplicitno na pijanost:

Gost 1:»Lahko pri tej zdravici izpostavim bistvo …«

Gost 2: »Rajši ne. Ni potrebno izpostavljati bistva, posebej ne v pijanem stanju.«

Pitje se torej ne obsoja, prikazano je kot sestavna komponenta vseh praznovanj, ločnica, ki jo gledamo tekom celotnega filma, pa se nanaša na pitje na vasi in v mestu. V mestu zabave spremlja pitje konjaka, penine ali vina, na vasi pa se iz grobo izdelanih kozarcev pije žganje.

Lahko torej sklenem, da gre za svet, v katerem se pitje nikakor ne obsoja, niti ni več strogo izločeno iz javne sfere in poslovnega življenja. Ni sicer tako vseprisotno kot kajenje, ki si ga privoščijo na delovnem mestu celo jedrski fiziki, je pa nedvomno vedno v mislih, izven delovnega časa pa spremlja tudi dejanja velike večine povprečnih sovjetskih ljudi. V celem filmu ni nikogar, ki bi se pijači odpovedal.

### 5.3.8 »Na ladjah so nas vse potetovirali in namočili v špirit.«

Leta 1963 je v Sovjetski zvezi pri filmskem studiu Mosfilm izšel film režiserja Samsona Samsonova ***Optimističeskaja tragedija*** (Optimistična tragedija). Gre za »najboljšo uprizoritev revolucionarne epopeje« po mnenju žirije mednarodnega filmskega festivala v Cannesu leta 1963, v Sovjetski zvezi pa za najbolj gledan film leta in tudi najboljši film leta 1963 po izbiri bralcev revije *Sovjetski ekran* (Sovjetski ekran 2011). V prvih petnajstih mesecih si je film v Sovjetski zvezi ogledalo 46 milijonov gledalcev (Kino-teatr 2011).

Film *Optimističeskaja tragedija* deluje kot spomenik padlim komunističnim borcem iz oktobrske revolucije leta 1917 in sledeče državljanske vojne. K monumentalnosti prispevajo formalne značilnosti filma, na primer rigidna struktura, ki zgodbo iz leta 1917 prikazuje skozi lečo spominov preživelega mornarja. A spomini niso le spomini, marveč poskus prenosa zavedanja o sporočilu revolucije na mlajše generacije.

Zato se ne potopimo le v revolucionarno borbo iz leta 1917, ampak v njene najbolj žive izseke, ki so v zavesti borcev živeli, se preoblikovali in na koncu v drugačni obliki preživeli več desetletij. Ti se vpisujejo v poskuse nekdanjih borcev sporočilo v primerni in čim bolj prepričljivi obliki posredovati mlajšim generacijam. Obenem pa je silovito, močno in samo na sebi kristalno čisto sporočilo revolucije zadosten razlog za to, da ni potrebe po olepševanju vseh ostalih plati življenja. Zato je film ne glede na svojo jasno izraženo težnjo po »uprizoritvi revolucionarne epopeje« hkrati več kot primeren tudi za družbeno analizo.

Ne glede na jasno rdečo nit zgodbe, ki želi prikazati postopno prevlado ideje komunizma in pravičnosti komunistične borbe, ki jo kljub prvotnemu nestrinjanju sprejmejo celo anarhisti, obenem spremljamo tudi vse, kar se dogaja »okoli« te rdeče niti. Revolucionarni boj bijejo raznovrstne politične opcije in še bolj raznoliki posamezniki, ki jih vodilna komunistična partija le s težavo absorbira v svoje vrste. Absorpcija pa ne poteka gladko niti neboleče. Komunistična partija namreč zagovarja na papirju zapisane ideale enakosti, med katerimi ni prostora za spolne, razredne, etnične ali verske razlike. Opravka pa ima z veliko manj idealistično naravnanimi elementi. Med te sodi tudi uporniška posadka anarhističnih mornarjev, kamor komunisti pošljejo komisarja z namenom vzpostavitve redu komunističnih mornarjev. A ne le, da nad svobodomiselne mornarje pošljejo nadzornika in vodjo, ki naj bi jih ukrotil. Situacija je mnogo bolj provokativna, saj je komisar ženska.

Brezkompromisna, trmasta in trdna v duši, besedah in dejanju, je Komisarka hkrati nežna in ranljiva na pogled. Vendar med mornarji s svojo trdo voljo kmalu vzpostavi red in disciplino. Pokaže, da se jih ne boji in da ne bo odnehala: ko jo poskušajo posiliti, glavnega »junaka« ustreli. Ostalim s svojo držo pokaže, da sami niso pogumni in svobodomiselni, ampak razpuščeni in nedisciplinirani. Ko si prisluži njihovo spoštovanje, jih z Baltskega morja popelje v boj na Črno morje. Tam se bojujejo pogumno, verjamejo njenemu vodstvu, a na koncu le podležejo sovražniku, kjer se zgodba tudi konča. Padlim borcem bo na kraju zadnje bitke za vse večne čase namenjen spomenik, spomenik drznosti, pogumu in vztrajnosti.

Vendar to je le še ena plast celotne slike, ki pa s tem še zdaleč ni izčrpana. Na bojišču pogumni bojevniki se namreč pred odhodom na fronto odločno zavzamejo za možnost »zadnjega plesa« z ženami, ki jih bodo pustili doma, na severu. To je eden redkih trenutkov, ko Komisarka popusti in se ukloni njihovi volji. Ples je tih, resen, prav nič prazničen, pa vendar po svoje ekstatičen. Konec ga je hitro in nenadoma, prav tako kot začetek.

Ekstaza se nato iz objemov ljubih žena in deklet preseli v nekoliko manj nežno in načrtno stiskanje v polno nabitih vagonih, ki može peljejo na fronto. Tam je ostane malo manj, kot da se je razpršila skupaj z vojaki. Kljub temu, da je večina še vedno fanatično predana Komisarki in njenemu vodstvu, nekateri podležejo strahu in pritiskom ter se izognejo prvi bitki. Med njimi je tudi mornar-anarhist Aleksej, kateremu Komisarka po bitki le nameni posebno pozornost in ga prepriča, da se, ne glede na vse, zanaša nanj. Aleksej podleže tako prepričljivim besedam kot Komisarkinim čarom. Odslej se bori v prvih vrstah. Pomaga celo pri prepričevanju novega anarhističnega oddelka, ki ga partijsko vodstvo pošlje na pomoč borcem, v komunistične ideale. Na koncu je prav Aleksej tisti, ki na rokah odnese mrtvo Komisarko, ki je padla pod streli sovražnika, v taborišče ter poskrbi za njen častni pokop.

Film je tako izvrsten teren za raziskovanje družbe tako z vidika uradne politične linije, kot z vidika posameznih odzivov na relativno zmedeno situacijo. Leto 1917 je očitno čas, ko padajo številne odločitve, ki bodo zaznamovale tako kasnejša življenja konkretnih oseb kot tudi družbeno podobo, za katero se posamezniki borijo (četudi še sami ne vedo natančno, kakšna naj bi bila). O zmedi pričajo številni pogovori med mornarji, na primer pogovor o socializmu:

»Lepo – to je, ko bo vsem lepo – socializem,« pravi eden od mornarjev.

»Jaz bi pa rad vsaj enkrat v življenju videl JE in ne čakal na tisto BO,« razdraženo odvrne drugi, pri čemer sta oba zagrizena socialista, četudi hkrati anarhista, ki se spogledujeta s komunizmom.

Prav tako pisane so reakcije na razmerja med spoloma, ki jih revolucija očitno namerava temeljito prevetriti: mornarji, ne glede na svoje »napredne« politične poglede, potrebujejo precej časa, da v liku Komisarke nehajo videti le žensko, ki je dobra samo za zakon, kuhinjo in posteljo. Pa tudi ko ji priznajo vodstvene sposobnosti, trmo, inteligenco in odločnost, je ne morejo obravnavati kot sebi enako, kvečjemu so do nje zaradi njenega spola še toliko bolj prestrašeno-spoštljivi.

A mene zanima, kakšno mesto igra v vsej tej zmedi alkohol. Izčrpnega konteksta zgoraj nisem vključila brez jasnega cilja. Zdi se namreč, da je precej vplival na podobo alkohola v filmu. Ker gre za »uprizoritev revolucionarne epopeje«, ki nosi dokaj jasno sporočilo za naslednje generacije, ni presenetljivo, da so ustvarjalci filma skrbno gledali na to, da je celostna podoba pozitivnih likov, ne glede na trenutke zloma misli in kolebanja, resnično pozitivna. Tako mornarji skozi celoten film pijejo izredno malo, resno-trezni so celo na poslovilnem plesu, preden odidejo v boj na Črnem morju. Razjarjeno trezni so (ali vsaj ni ničesar, kar bi kazalo, da niso trezni) še prej, ko spoznajo Komisarko. V takem stanju jo skušajo posiliti, v takem stanju kasneje tudi priznajo njeno kompetentnost. Na drugi strani kapitan ladje omeni, da »so nas na ladjah vse potetovirali in v špirit namočili«, kar kaže na to, da alkohol posadki še zdaleč ni tuj. Iz tega bi lahko sklepali, da je kozarček ali dva vodke morda vplival na njihovo obnašanje in razpoloženje, le da so se v filmu odločili, da tega ne prikažejo.

Podobne dileme so me kot gledalko doletele še na nekaj mestih v filmu. Po prvi bitki ob Črnem morju je mornar-anarhist Aleksej, ki se je bitki iz strahu izognil, v pogovoru s Komisarko precej predrzen, jezik pa se mu občasno malo zapleta. Ves čas igra na harmoniko. Komisarke to ne preseneča, mu pa čez nekaj časa, ko se ji malo preveč približa in ji želi razkriti svoje od ljubezni vreče srce, ponudi vodo. To je v podobnih kontekstih neredka gesta,

ki nakazuje, da bi se tisti, ki mu vodo ponujajo, moral strezniti. Situacija tudi v tem kontekstu verjetno sploh ne bi bila nenavadna, le da Aleksej po kadrih sodeč ni pijan. Če naj bo dogajanje harmonično in za gledalca sprejemljivo, si mora verjetno nekaj alkohola domisliti ali Alekseja dojemati kot malo neuravnoteženega mladeniča.

Druga od ponujenih možnosti bi bila morda sprejemljiva, če ne bi čez nekaj minut videli, da je alkohol med mornarji, ne glede na videno, doslej vendarle vse kaj drugega kot redek. Med počitkom po uspešni bitki kapitan in njegov pomočnik blaženo ležita na travi, ko kapitan naenkrat vpraša, če bi skupaj »kaj spila«, pri čemer uporabi glagol, ki je v ruščini rezerviran za pitje alkoholnih pijač. Pomočnik (sicer sifilitik) se izgovori na »pešajoče zdravje« in urno odide. Kaj se zgodi s kapitanom, ne izvemo. Alkohol se tu predstavi na več ravneh: je nekaj, kar očitno pomaga pri sprostitvi in se uporablja po naporih, obenem pa je nekaj zdravju škodljivega.

Škodljivost alkohola preveva tudi naslednje kadre, v katerih se pojavi. Gre za prihod novega anarhističnega polka, ki se na majavih nogah približuje zdaj komunizmu predanim možem pod vodstvom Komisarke. Anarhisti neuglašeno pojejo »mi bi pa žganje, pa par grl zanj, ostalo pa ne briga nas«. V primerjavi z nekdanjimi tovariši v prepričanjih, ki so zdaj urejeni, uglašeni, trezni in ciljno naravnani, se zdijo zmedeni, neuporabni, malo nevarni in malo komični. Trezni novopečeni komunisti se spogledajo, češ da bo Komisarka spet imela obilo dela s prevzgojo. A tudi ta na koncu uspe.

Alkohola v filmu ne vidimo več, vendar je že opisano zgoraj dovolj za opredelitev njegovega pomena v filmu. Ta je predvsem negativen, saj se alkohol pojavlja le v navezavi na nedisciplino, neresnost, nekomunističnost in podeželje. Vendar tovrsten zaključek bi bil preveč površen. Na več mestih se namreč alkohol ne pojavlja, pa bi se po vseh »pravilih« moral. Lahko sklenemo, da gre za zavestne odločitve o izpuščanju »problematičnih« kadrov, na primer pitja mornarjev, kot je Aleksej. Prav tako v filmu niti enkrat ne vidimo pijane ženske, kaj šele, da bi pila sama Komisarka. A to lahko do neke mere opravičimo z dejstvom, da v vojnem filmu nasploh nastopa precej manj žensk, kot moških. Bolj problematično je to, da imamo opravka z obilo trenutkov, ko je odsotnost alkohola morda bistveno bolj moteča, kot bi bila njegova prisotnost. Če pa film ne glede na to deluje harmonično, je velika možnost, da gledalec to vrzel zapolni z lastno domišljijo.

### 5.3.9 Hodim po Moskvi (in o pijači niti besede!)

***Ja šagaju po Moskve*** (Balada o Moskvi) je leta 1964 posneta »lirična komedija« režiserja Georgija Danelije, ki jo je izdal filmski studio Mosfilm. Premiero je film doživel 11. aprila 1964. Istega leta je film prejel nagrade na festivalih v SanktPeterburgu, Cannesu in Milanu, v prvih petnajstih mesecih pa si ga je ogledalo 20 milijonov gledalcev (Kudrjavcev 2006 Kino-teatr 2011).

Film prikazuje življenje sovjetske mladine v Moskvi v začetku 60. let 20. stoletja. Moskvo spoznavamo skozi sprehode in te spremljajoče dogodivščine Moskovčana Kolje in njegovih novih prijateljev, prav tako prestolničnega dečka Saše in provincialca, Sibirčana Volodje. Sašo skupaj s Koljo spoznamo na jutro pred Saševo poroko, Koljo pa v tramvaju, kjer sprašuje za pot. Izkaže se, da je mladenič pisatelj in da bo Moskvo zapustil že naslednje jutro. A že 24 ur je lahko cela večnost, če si mlad in korakaš po Moskvi, kot se zdi, da je ključno sporočilo filma. Ker če mlad korakaš po Moskvi leta 1963, je – ali pa kmalu bo – vse v najlepšem redu. Tako vsaj meni Kolja, za katerega se zdi, da se njegovemu pogledu še najbolj približa pogled kamere.

Mladeniči so zdravi, zadovoljni in polni energije. Svet jih zanima, zaupljivo hitro sklepajo prijateljstva, ne bojijo se jih prav tako hitro razdirati in nato ponovno krpati. Ni jih strah niti porazov, tako v odnosih s starejšimi kot z nasprotnim spolom, zaradi česar film deluje mladostniško drzno in lahkotno. Mislijo, da vedo vse, četudi jim manjka še cel voz in več izkušenj.

V takšnem vzdušju ni presenetljivo, da se Kolja in Volodja zaljubita v mično mlado prodajalko plošč Aljono, ki jo Volodja želi že naslednji dan s seboj odpeljati v Sibirijo. Niti ne preseneča, da Kolja svoj poraz, Aljonino očitno zagretost za Volodjo, prenese stoično in le za hip odvrže nasmeh. Prav tako se gledalec ne more čuditi Saševi nenadni, impulzivni in kratkotrajni odpovedi poroke, zameri njegovi skorajšnji ženi ter njunemu hitremu in iskrenemu pobotanju.

Zdi se torej, da vrtinec dogodkov, smeha, joka, dobrodušne porogljivosti in predvsem nekega neuničljivega optimizma poganjata mladost in življenje, ki sta bolj ali manj samozadostna in premagujeta praktično vse ovire, naj bodo te birokratske, vremenske ali starševske narave. A vračajoč se k predmetu naše analize, alkoholu, se vse navedeno prikazuje kot dokaz, da morda pitje v tem določenem segmentu sovjetskega vsakdana le nima

ne mesta, ne določene funkcije, ne namena. Presenetljivo, vendar se ta domneva ne uresniči popolnoma.

V drugi polovici filma junake namreč enega za drugim zadevajo pripetljaji, ki bi jih brez srečnega razpleta lahko imenovala kar nesreče. Koljo in Volodjo neznanec nervoznega videza v parku obtoži tatvine, zaradi česar se znajdeta na policijski postaji. Kar je precej neugodno, saj mora Volodja zgodaj zjutraj ujeti letalo. Ko ne glede na svojo nedolžnost ne najdeta prepričljivega razloga za moževo razdraženo držo, začne Kolja policista prepričevati, da je mož »pijanec! 'Piha' naj, pa boste videli!« Zanimivo je, da je pijanost prvo, kar Kolji pride na misel pri pojasnjevanju nenavadnega vedenja moža in očitno nekaj, na kar stavi, da bo prepričalo policista. Ne glede na lastno treznost, je določena podoba in vloga alkohola očitno vendarle globoko in trdno zasidrana tudi v njegovi glavi.

Malo kasneje izvemo, da pijančevanje ni edino, kar sovjetska mladina povezuje z alkoholom. Kolja in Volodja se z Aljono vendarle rešita obtožb živčnega moža, potem ko Aljona najde pravega tatu (ki se, mimogrede, na račun ukradenega denarja zabava s pivom), se podajo na Saševo poroko, oziroma zabavo tej na čast. Tam namesto veselice naletijo na bogato obloženo, a skoraj nedotaknjeno mizo, na kateri ne manjka še vedno polnih steklenic šampanjca in vina. Ob mizi sedi Saša, ki se sam opija s steklenico žganja in preklinja svojo strahopetnost. Za njegove pomisleke glede poroke je namreč izvedela izvoljenka, ki je zaradi tega napovedala takojšnjo ločitev.

Saša nesrečo skuša izničiti z alkoholom, a mu ne uspeva najbolje: le jezik se mu vse bolj zapleta, svojo podlost pa kvečjemu čuti vse bolj jasno. Položaj reši trezni Kolja, ki telefonira Saševi novopečeni ženi in sproži pogovor med njima. Problem rešita in se znova, v veliko bolj srečni atmosferi in tokrat čisto zares poročita. Alkohol torej spet odigra negativno vlogo, vlogo skušnjave, ki ji človek podleže v času nesreče. Zanimivo je, da to stori mlad fant, ki pitja očitno ni vajen in je prakso najbrž prevzel, ker jo je nekje videl ali slišal, da pomaga, manj verjetno pa zato, ker bi z njo sam že imel veliko izkušenj.

Ne glede na filmsko sporočilo, ki je sicer precej optimistično, lahko predpostavljamo, da se pogosto poslužuje uveljavljenih in zato razumljivih praks sovjetskega vsakdana, med katerimi je očitno tudi pitje – ob praznikih iz veselja, v nesreči pa iz gorja. Prav tako ni nič nenavadnega niti obtoževanje pijančevanja za marsikatere preprosto neprijetne osebnostne poteze posameznikov.

### 5.3.10 »Ob praznikih? No, to pa že lahko. Kar privoščite si.«

Film ***Življot takoj parenj*** (Živi neki tak fant**)** so si sovjetski gledalci prvič lahko ogledali 1. septembra 1964. Gre za delo režiserja Vasilija Šukšina, ki ga je izdal filmski studio Maksima Gorkega. Film je prejel nagrado beneškega mednarodnega filmskega festivala, zlatega leva, leta 1964, prav tako pa je bil istega leta razglašen za najboljšo komedijo na Sovjetskem zveznem filmskem festivalu; v prvih petnajstih mesecih na sovjetskih ekranih si ga je ogledalo 27 milijonov gledalcev (Kudrjavcev 2006, Kino-teatr 2011).

V uri in pol trajajočem dialogu film gledalcu predstavi družbo sovjetskega podeželja 60. let 20. stoletja. Šoferje, delavce, kmečka in iz mesta priseljena dekleta, ne preveč bogate vasi, celodnevno garanje optimističnih fantov in deklet v ogromnih kolhozih ob delavnikih, po koncu delovnega dne pa plese, modne revije, sprehode, potovanja, obiske knjižnice ali prijateljev in pogovore.

Prvo, kar bije v oči, je morda intenzivnost dogajanja. Nihče ne postopa naokoli brez dela, nihče ne premišljuje preveč, razen, mogoče, ko bi v resnici moral spati. Kdor si med delom vzame odmor, si prižge cigareto in se zaplete v pogovor s prijatelji. Kdor je sam doma, bere, šiva, morda gleda televizijo. Kdor hodi po ulici, je vedno nekam namenjen. Ni nujno, da je tja namenjen na lastno željo, bolj je svet podoben vrtincu, vrtincu dogodkov in ljudi, ki mu ne more uiti nihče.

Praktično vse ima v tem svetu neki določen in razmeroma lahko določljiv namen in pomen. Na tej točki bi se ustavila pri cigaretah. Cigarete kadijo moški. Kadijo jih povsod: če je le možno, tudi med službo, sicer pa med odmori in po njej. Zunaj in v zaprtih prostorih, javnih in zasebnih. Kadijo v avtomobilih, med igranjem dame ali šaha, med gledanjem modnih revij in med plesi. Cigarete so odlična izhodišča za pogovor (npr. »Imate ogenj?«, »Imate morda cigareto?«, »Tu najbrž ne smem kaditi?«, in podobno). Zanimivo je, da ženske ne kadijo nikoli in nikjer, moški pa veliko manj kadijo na podeželju.

Še bolj zanimivo je kajenje na vaškem plesu. Očitno je dovoljeno, saj je celotni prostor poln tobačnega dima, a v nekem trenutku lahko ena sama cigareta postane povod za pretep. Stavek »Kadite, prosim, le na hodniku!« sproži s strani nagovorjenega skorajda pretiran odziv, ki povzroči neke vrste verižno reakcijo. Ta se iz nesporazuma kaj hitro prelevi v pravi pretep. Vsega je kriva le cigareta, kar se zdi razmeroma nenaravno, kot da bi bil neki drug, morda bolj resen razlog za pretep izpuščen. Veliko bolj naravno bi pretep deloval, če bi bili

udeleženci na primer pod vplivom alkohola, ki pa ga na plesu nihče niti ne omeni, kaj šele uporabi.

Alkohol se v filmskem svetu prvič predstavi v knjižnici, in sicer v pogovoru med obiskovalci. Brez kakršnega koli jasnega razloga eden od mladeničev, ki pokaže zanimanje za mlado knjižničarko in zaročenko drugega obiskovalca, nenadoma reče, da ima rad vice, »posebej tiste o alkoholikih«. Podobno nenadno, kot se tema pojavi, tudi izpuhti. Alkoholiki torej v prikazani družbi obstajajo, pojav pa očitno ni neznan, niti pretirano travmatičen, saj je objekt šal.

Nehote se opazovalcu porodi misel, da fizična neprisotnost stvari ne pomeni njene odsotnosti, kaj šele neobstoja. Misel se potrdi malo kasneje, ko mladenič po imenu Pavel, ki alkohol v knjižnici omeni, po poklicu sicer šofer in v zgodbi, ki se nam predstavlja, eden od osrednjih likov, obišče svojega nadrejenega. Gre za gospoda v zrelih letih, ki v svoji podeželski hiši s svojim prijateljem srka čaj. Ko v hišo vstopi ženska, očitno žena lastnika hiše, jo ta pobara, če nima »khm... khm...«. Očitno gre za razširjen in poznan evfemizem, saj gospa iz dna kredence izbrska steklenico nečesa, kar ponudi možu in gostu z opazko: »Dobro, saj lahko, ker imamo gosta.« Gospoda vidno srečnejša ob pitju nadaljujeta debato, a je gledalčeva pozornost takoj prestavljena drugam. Sledimo namreč Pavlu, ki se odpravi na obisk k svoji znanki.

Obiščemo torej stanovanje mladega, a razmeroma zagrenjenega dekleta, ki meni, da je pri svojih poznih dvajsetih ali zgodnjih tridesetih letih za stvari, kot so plesi, kamor jo povabi Pavel, prestaro. Kmalu spoznamo podrobnost, ki bi lahko pogojevala vsaj del njene zlovoljnosti. Na Pavlovo vprašanje, če se je pobotala z možem, odgovori nikalno, na podvprašanje, kaj ta počne, pa jedrnato odvrni: »Pije, kaj mu pa preostane ...«

Kdor zgodbi sledi površno, bi lahko dobil občutek, da je ravno pitje razlog za konflikt med dekletom in njenim možem, a iz nadaljnjega pogovora med dekletom in Pavlom izvemo, da temu ni tako. Mož je dekle prevaral, in sicer z neko 'mestno' žensko. Mestne ženske pa so po Pavlovih besedah bolj odprte, bolj resne in bolj razgledane od vaških, med katera sodi to, ki ga obišče. Ne opravljajo, lepo so oblečena in vodijo bolj zanimive pogovore. Zakaj se je v tej situaciji dekletov mož zatekel h pijači, tako ne izvemo, saj bi očitno moral biti bolj srečen, kot prej. Morda pa pije od sreče, le da dekletov ton te teze nekako ne podpira.

Tudi dekletovo stanovanje kmalu, skupaj s Pavlom, zapustimo. Šoferjevo življenje je namreč na moč dinamično in že smo v njegovem tovornjaku, v katerem ga spremlja mož srednjih let po imenu Kondrat. Med dolgo potjo se ustavita ob reki in ob pivu razglabljata o naravi življenja ter svojih načrtih. Nato se odpravita dalje, na obisk k Pavlovi teti Anisiji, ki

baje išče moža. Ker je Kondrat tudi precej osamljen, se Pavlu zdi, da bi lahko tako pomagal obema.

Anisija ob prihodu moškega dua spretno ponudi čaj, nato pa prav tako spretno prinese prigrizke in žganje. Vsi trije izpijejo po eno merico, Pavel pa nato po kratkih pogovorih z obema starejši par pusti sam. Kondrat je vidno živčen, kmalu se odloči za novo merico žganja. Enako nervozna Anisija ob tem vpraša, če »ima rad vodočko«. Kondrat ne postane nič manj živčen in skoraj prisiljeno odvrne, da »ne, samo ob praznikih«. Praznika ni, pa mu Anisija vendarle zagotovi, da »ob praznikih pa že lahko ... Kar privoščite si.« Zdi se, da tako – hitro, ne preveč zapleteno, ob resnih odločitvah z nekaj alkohola – potekajo stvari na podeželju in med »starejšimi« (ki v filmu ne izgledajo stari več kot štirideset, petdeset let).

A alkohol na podeželju ne preveva le vsakdanjega življenja: prisoten je tudi v bajkah in legendah, na primer v tisti, ki jo glavnemu junaku Pavlu zaupa babica. Pitje ni središčna tema pripovedi, je pa prisotno. Nek šofer davnega dne pred vojno od golega dekleta vzame denar, s katerim ji obljubi, da ji bo kupil blago in ji ga prinesel, da si sešije obleko, a se nato, ko ga mine šok nad pojavo, ki ga je čakala ob robu ceste, odloči, da se bo z denarjem raje napil. Ko se naslednji dan z blagom, ki se ga je na koncu iz strahu in vraževerja le odločil kupiti dekletu, vrne na kraj, kjer ga je srečal, ga le to mirno vpraša, zakaj je denar zapil. V njenem glasu ni ne jeze ne presenečenja, torej gre za nekaj, kar je vsaj zelo blizu, če že ni ustaljena praksa. Iz pripovedke sem kot opazovalka z željo po čim boljšem razumevanju dogajanja, ki se mi je prikazovalo, izluščila, da je alkohol življenje filmskih likov spremljal od nekdaj. A če sem na neki točki bila pripravljena verjeti, da pomen pojava z leti bledi ali se pretvarja v nekaj metaforičnega, morda obrobnega ali vsaj podeželskega, me je na koncu presenetil še en dogodek.

Izsek Pavlovega življenja, vpogled v katerega nam ponudi film, se konča v bolnišnici, kjer si Pavel zdravi heroično zlomljeno nogo. Njegovo zapeljevanje novinarke, ki ga pride povprašat glede incidenta, ki ga je v bolnišnico pripeljal, zmoti kolcanje drugega pacienta. Ta v enem od svojih pogovorov s Pavlom razkrije, da je »lani veliko žrl (v ruskem žargonu slabšalno za pitje alkohola)« in zato pristal v bolnišnici, kjer je tudi imel pogovor z novinarjem. Zaključi, da so novinarji navadno ne preveč pošteni, saj tisti, ki je prišel obiskati njega, z njim ni želel deliti niti »pol litra (žganja)« in se izgovarjal, da »ne pije«. Pavla povedano sploh ne začudi, niti stavkom ne nameni pretirane pozornosti, kar nehote zbuja misel, da tovrstno početje ni nič posebnega.

Kakšen je torej alkohol, kot se predstavlja v povzeti zgodbi? Najsplošneje rečeno, ni neprisoten. Zdi se, da je bil marsikje namenoma izvzet, a le tam, kjer bi bil sicer zelo očiten:

na plesu nihče ne pije, čeprav bi to človek lahko pričakoval, saj gre za druženje v prostem času. Res pa je, da gre za druženje v času, ko je bila prodaja alkoholnih pijač v javnih prostorih prepovedana. Na srečo podobna usoda ni doletela cigaret, saj bi sicer določeni prizori v filmu izpadli že kar preveč neresnični. Trezni in mirni ljudje se pač nimajo navade pretepati brez razloga, oziroma se jim to dogaja v povprečju veliko redkeje, kot pijanim ali nervoznim.

Po drugi strani je alkohol še kako prisoten v vsakdanjem diskurzu, bodisi v obliki humorja bodisi kot izgovor za neuspešne odnose, kot element nečesa neracionalnega, na kar se ne da vplivati. Zdi se, da je o vlogi alkohola v življenjih ljudi v okviru dane zgodbe veliko lažje soditi po njihovih zasebnih življenjih, kot po interakcijah znotraj bolj formaliziranih struktur, pravil, v katerih toliko bolj odrejajo uradne smernice.

# 6 SKLEPI

Predstavljen pregled izbora sovjetskih filmov, nastalih med letoma 1958–64, razkriva podobo življenjskega sveta, v katerem je sredi toka doživljajev, ki jih sprejema zavest, veliko slednjih povezano ravno z alkoholom. Na tem mestu bom podobo alkohola, kakor se vseh svojih pojavnih oblikah prikazuje v obravnavanih filmih, skušala urediti. Narejen pregled ne razvršča različnih razsežnosti alkohola po pomembnosti, marveč jih skuša prikazati kot enako važne dimenzije istega fenomena.

Alkohol, ki se (ne)prikazuje v filmih, deluje različno glede na to, kje se pojavlja. V neurbanem okolju (ki ni nujno podeželje – lahko gre za fronto, življenje mornarjev na ladjah, pa tudi vaške skupnosti) je, ko se pojavlja, bolj izpostavljen in igra pomembno vlogo v življenjskem svetu kot v urbanih skupnostih. Spremlja pomembne pogovore in sprejemanje odločitev, slavja, spominske slovesnosti. Ima posebno mesto, ne dojema se kot nekaj vsakdanjega ali vedno dostopnega in se pogosto navezuje na metafizično razsežnost življenja. Neredko se primerja s t. i. božjo pošiljko. Na fronti se, denimo, lahko povezuje s posebnim pogumom in drznostjo, kot v Bondarčukovem delu *Sud'ba čeloveka*, lahko pa tudi z izdajo, nezvestobo domovini in lažjo. Vendar pri tem ne gre za enak fenomen: v pozitivni luči se izpostavljajo predvsem žgane pijače, kot da bi bila njihova »moč« povezana z »močjo« posameznika, ki jih uživa. Lahko sicer spremljajo tudi izdajalce in negativne like, vendar v drugačni povezavi: ti jih pijejo redno, a v manjših količinah, tako da so nanje navajeni, medtem ko pozitivni liki pijejo redko, a takrat obilno. Tako pijejo na fronti vsi komunisti.

Komunisti pa sicer v filmih ne pijejo veliko ali se njihovo pitje na platnu ne izpostavlja, kar včasih privede do nekoherentnosti podob na ekranu: ko (na primer v filmu *Optimističeskaja tragedija*) ne vidimo procesa pitja, niti ni nikjer omenjeno, da je ali da bi do njega sploh lahko prišlo, si ga moram – z uporabo najbolj možnega kronotopa, ki ga v veliki meri določuje podoba Sovjetske zveze in mesto filma v obdobju odjuge – domisliti, kot da filmske podobe in s tem svet, ki ga motrim, delujejo harmonično. Seveda si lahko na teh mestih domislim drugačen kontekst, vendar moram imeti pri tem več domišljije, zato upam trditi, da je podoba alkohola tisto, kar deluje povezovalno pri nereflektiranem gledanju filmov. Odsotnost alkohola torej marsikdaj preseneča bolj kot (bi) njegova prisotnost – ta se v vseh situacijah, v katerih se pojavlja, dojema 'naravno', 'normalno', kar nakazuje, da je v življenjskem svetu njegova vloga ravno takšna.

O 'normalnosti' prisotnosti alkohola v življenju sovjetskih državljanov govorijo tudi njegove druge, nematerialne, zgolj diskurzivne pojavne oblike: v neurbanih, občasno (na primer v filmu *Devjat' dnej odnogo goda*) pa tudi v urbanih kontekstih se o alkoholu govori kot o neke vrste plačilnem sredstvu, o merilu drugih stvari, kar zopet dokazuje njegovo globoko vpetost v svet vsakdanjega življenja. Podobno signalizira tudi povezovanje alkohola s premagovanjem negativnih občutij. Zelo močno njegova podoba preveva film *Čistoje nebo*, iz katerega se mi v spominu med prvimi izpostavi stavek matere otroku: »Očka ni pijanec, očka so preprosto zelo boleče užalili.« Pitje se torej prikaže kot nekaj, kar je zgolj odziv na neprijetne okoliščine, kot izhod v sili ali oblika bega. Ko ta ni več potrebna, ni potreben niti alkohol.

Pri bežanju se pojavljajo pretežno žgane pijače (vodka in občasno konjak), medtem ko »šibkejše« pijače, torej vino in pivo, služijo večinoma drugim namenom: pitje vina in piva se prikazuje predvsem kot simbol uživaškega, lenobnega in razvratnega življenja, saj ga pijejo pretežno negativni in na »tujce« vezani liki. Ko vino pijejo »domačini«, ga pijejo na drugačen način: kot vodko in konjak, torej ob posebnih dogodkih, slovesnostih in »na *eks*«, ne razvlečeno in uživaško.

Izpostavila bom še to, da sovjetska mladina v filmih ne pije, oziroma pitje ni prikazano kot praksa, h kateri bi se redno zatekala. Vendar prelomni življenjski dogodki (kot zaključni prizori filma *Ja šagaju po Moskve*, v katerih se enemu od glavnih junakov s skorajšnjim preklicem poroke podre, nato pa s pobotanjem z nevesto spet vzpostavi njegov smisel življenja), kažejo, da poskusi bega pred bednim vsakdanom, prav tako kot praznovanja ob izredno veselih dogodkih, tudi mlade pripeljejo ravno k alkoholu. S tem se alkohol spet

prikaže kot nekaj tradicionalnega, kar se – ne glede na morebitne trenutne politične smernice – , vezano na določene družbene prakse, prenaša iz generacije v generacijo.

Še ena predstava, ki jo izvedena analiza filmov razblinja, je tista o stoični abstinenci sovjetskih žensk. Res je, da v filmih ne pijejo pogosto, posebej če so prikazane kot neustrašne bojevnice, junakinje. Vendar pa filmi, kot *Devjat' dnej odnogo goda* in *Prostaja istorija* kažejo, da se tudi one v želji po begu od vsakdana ali po sprostitvi zatekajo k pitju, ki ni nič drugačno od »moškega«.

Poleg tega se na primerih »ženskega« pitja, morda v veliki meri zato, ker je v filmih toliko manj izpostavljeno, zelo nazorno vidi, da alkohol deluje tudi kot dober mediator nekaterih sporočil, ki sicer nikoli ne bi bila izrečena, kot se zgodi v filmu *Prostaja istorija*. Tudi v filmu je torej na neki način nepogrešljivo sredstvo, nekaj, kar pomaga obrazložiti sicer nerazložljive 'izpade'.

Na podlagi videnega in tako doživetega torej sklepam, da je alkohol kot omamna pijača in kot skupek na uživanje alkoholnih pijač vezanih praks tudi v obdobju odjuge prepredal številne razsežnosti sovjetskega življenjskega sveta. To je počel na tako globoki ravni, da je film v obdobju odjužne protialkoholistične kampanje prenesel njegovo materialno, fizično odsotnost ali celo le diskurzivno, na podobe pa nikakor ne vezano prisotnost, ne da bi zaradi tega trpeli koherentnost in harmonija filmskega sveta. Z vpeljavo Bahtinovega koncepta kronotopa lahko razložim tovrstno anomalijo: gledalci namreč film gledajo v polju lastnega referencialnega (približek kateremu lahko zarišemo na podlagi konteksta, predstavljenega v četrtem poglavju naloge) in mu šele tako dajejo podobo in pomen zase.

# 7 ZAKLJUČEK

V pričujoči nalogi sem na podlagi praktične aplikacije teoretskega okvira, predstavljenega v prvem delu naloge – analize desetih reprezentativnih filmov druge polovice hruščovske odjuge – poskusila določiti pomene, ki jih je nosil alkohol v Sovjetski zvezi v obravnavanem obdobju. Iluzorno bi bilo trditi, da predstavljajo ugotovitve, do katerih sem prišla tekom raziskave, resnično popolnoma celovit pregled problematike, saj do življenjskega sveta Sovjetske zveze danes nimamo popolnega dostopa. Obstoječi primarni in sekundarni viri vanj namreč ne morejo ponuditi celovitega uvida, saj jih vedno tolmačimo skozi prizmo lastnega sveta. Kljub temu lahko ta razkorak do neke mere kompenzirajo izkušnje, med katere sodi tudi doživljanje estetske produkcije izbranega obdobja. Med slednjo je film neposredni

izkušnji bivanja zaradi svoje dinamičnosti verjetno najbližji, zato sem ga v pričujoči nalogi izbrala za predmet analize. Na podlagi praktične izkušnje – ogleda desetih izbranih del ter refleksije pomenov alkohola v njih, sem slednje poskusila umestiti v tisto, kar mi kot življenjski svet Sovjetske zveze v obdobju odjuge slika primerjalna analiza primarnih in sekundarnih virov. Na ta način pridobljeno sliko sem za namene naloge obravnavala kot razsežnost širšega kronotopa, v okviru katerega so nastala in bila predvajana obravnavana dela in ki ga kronotopi posameznih filmov razkrivajo ter dopolnjujejo. A poti ne morem zaključiti, če se na tem mestu ne vrnem k določenim ugotovitvam, ki bi jih rada izpostavila kot ključne.

Alkohol je v Sovjetski zvezi v izbranem obdobju igral nezanemarljivo vlogo, o čemer gotovo priča protialkoholistična kampanja, ki jo je Partija začela leta 1958. Vendar kampanja, ki je težila k spremembam družbenih praks in diskurza, ni mogla biti uspešna, saj se ga je dotikala zelo površinsko. Alkohol je – v skladu z dominantnim, ruskim pogledom na pitje alkoholnih pijač, ki je bil formativnega pomena za oblikovanje sovjetskih državnih politik – povezovala predvsem z alkoholizmom, ki ga je dojemala kot družbeno zlo, ki ga je počasi treba izkoreniniti. Uperjena pa je bila predvsem proti uporabi žganih pijač, kar samo po sebi kaže bolj na njen deklaratorni kot globinski značaj. Vendar snovalci kampanje očitno niso uvideli, da je alkohol v Sovjetski zvezi pomenil mnogo več od zgolj »pitja«, ko je v zmernih količinah pripomogel k sprostitvi, v primeru rednega in obilnega uživanja pa pogosto privedel k alkoholizmu. Prav tako kot površno in poenostavljeno označujem mnenje proti alkoholu nastrojenih raznovrstnih strokovnjakov (od psihiatrov do politikov), da je zatekanje k alkoholu le posledica posameznikovega pomanjkanja volje, za katerega zdravilo sta red in disciplina. Vprašljiva je tudi primernost postavljanja mnenja zdravnikov (psihiatrov) kot standarda za ocenjevanja razsežnosti družbenega fenomena, kakor se na podlagi izvedene analize predstavlja alkohol v Sovjetski zvezi. Refleksija alkohola, kot se pojavlja v filmih tistega časa, prikazuje bistveno bolj raznoliko in kompleksno podobo slednjega, ki nikakor ne sodi zgolj v domeno psihiatrije ali splošne medicine.

Alkohol v filmih uporabljajo mnogi, ki jim pomanjkanja volje sploh ne gre očitati in ki se izkažejo za vse prej kot negativne like. Marsikdaj je uživanje alkohola manifestacija npr. domovinskih občutij, poguma, preseganja meja, pri čemer je bolj kot opijanje in njegov končni rezultat, pijanost, pomemben sam proces pitja. V vsakem primeru pa alkohol ni le nekaj, iz česar je konstituiran življenjski svet, marveč obenem nekaj, kar ga konstituira. Če bi namreč poskusila odvzeti celotno podobo alkohola iz vsega videnega in doživetega, bi se kot hišica iz kart podrl celoten življenjski svet, ki sem ga skušala oceniti in oblikovanje pomenov

v katerem sem skušala razumeti. Ne bi se sesul le zato, ker bi v njem umanjkale neke določene strukture – pogrešane bi bile tudi, ali morda predvsem, mnoge časovno-prostorske relacije, umanjkali bi načini in možnosti delovanja.

V zaključku se tako vračam (skoraj) na začetek. K misli, da je analitično ločevanje sveta življenja na strukture in delovanje produktivno le do tiste mere, ko imamo v mislih oba dela 'enačbe' in jima posvečamo enako pozornost, sicer bomo pri raziskovanju zgolj tako 'uspešni', kot je bila sovjetska protialkoholistična kampanja iz časov odjuge. Pri branju filma v družbeno-analitične namene se zato ni nekoristno ozreti po teoretskih izhodiščih, kot jih ponuja t. i. novi historizem, v tradicijo katerega strokovnjaki pogosto uvrščajo tako Foucaulta kot Bahtina in sledeč vodilom katerega sem pričujočo nalogo oblikovala tudi sama. Bahtinov koncept kronotopa namreč lahko pri raziskovanju služi kot dragoceno opozorilo na potrebo po upoštevanju širokega konteksta kot konstitutivnega elementa kateregakoli teksta, Foucaultova arheologija, zbiranje izjav, pa razkrivanje konteksta in z njim narave družbenih fenomenov postavlja pod originalno luč, s pomočjo katere ima raziskovalec več možnosti za dejansko raziskovanje in ne zgolj iskanje ujemanj ali odstopanj od uveljavljenih teorij.

In za konec: da tovrstne analize, niso zgolj besedno »mešanje megle«, lahko ponazorim tudi s konkretnim primerom. Če bi se omejila na obstoječe predstave o pitju in alkoholu, bi namreč zlahka obtičala pri izjavi Rolanda Barthesa, ki v svojem eseju *O vinu in mleku*, v katerem kot mit analizira pomen vina v francoski kulturi, ugotavlja, da »druge države pijejo, da se opijajo, kar sprejemajo vsi; v Franciji je pijanost ena od posledic, nikakor pa ne namen /pitja/« (Barthes 1957, 59). A kot sem skušala prikazati v nalogi, so tovrstne posplošitve daleč od resnice, četudi so v vsakdanjem diskurzu še tako razširjene in uveljavljene. Vendar problema niti ne predstavlja razširjenost pregrobih in netočnih posplošitev kot takšna, temveč formativna razsežnost slednjih, ki pogosto ustvarja začarane kroge. Te pa je izredno težko presekati, četudi se ob globljem premisleku izkažejo za še tako absurdne, kot na primer sovjetske protialkoholistične razglednice, ob ogledu katerih se pojavlja vprašanje, kdo, komu in zakaj bi jih – misleč popolnoma resno – kupil in poslal.

# 8 LITERATURA


Alvesson, Mats in Kaj Sköldberg. 2000. *Reflexive methodology.* London: SAGE Publications Inc.

Bahtin. Mihail M. 1975. K metodologiji humanističnih ved. V *Mihail M. Bahtin: Estetika in humanistične vede,* ur. Aleksander Skaza, 335–53. Ljubljana: SH – Zavod za založniško dejavnost.--- 1982. *Teorija romana: Izbrane razprave*. Ljubljana: Cankarjeva založba.

--- 1986. K filosofii postupka (К философии поступка). V *Filosofija i sociologija nauki i tehniki 1984–5*. Dostopno prek: http://www.philosophy.ru/library/bahtin/post.html (23. junij 2011).

Bahtin, Mihail M. in Valentin V. Vološinov. 2005. Marksizem in filozofija jezika: Osnovni problemi sociološke metode v znanosti o jeziku. V *Marksizmi in jezikoslovje: Bahtin/Vološinov, Stalin, Williams,* ur. Lev Centrih *et. al*., 21–75. Ljubljana: Društvo za sodobno družbenopolitično polemiko – Agregat.

Bakhtin, Mihail M. 1937–8. Forms of Time and of the Chronotope in the Novel: Notes toward a Historical Poetics. V *The Dialogic Imagination*, ur. M. Holquist, 48–254. Austin: University of Texas Press.

Bakhtin, Mikhail in Medvedev P. M. 1985. *The Formal Method of Literary Scholarship.* Cambridge, MA: Harvard University Press.

Barthes, Roland. 1957. Wine and Milk. V *Mythologies*, Roland Barhtes, 58–61. New York: The Noonday Press.

Beljakov, A. in O. Matvejčev, ur. 2011. Total'naja alkogolizacija. *Boljšaja aktual'naja političeskaja enciklopedija – BAPE.* Dostopno prek: http://politike.ru/dictionary/839/word/%D2%CE%D2%C0%CB%DC%CD%C0%DF+%C0%CB%CA%CE%C3%CE%CB%C8%C7%C0%D6%C8%DF (23. junij 2011).

Bondarčuk, Sergej. 1959. *Sud'ba čeloveka.* DVD. Sovjetska zveza: Mosfilm.

Budjak, Ljudmila M., ur. 2011. *Istorija otečestvennogo kino. Hrestomatija.* Moskva: Kanon.

Bulanov, Dmitrij A. 1929. *Otrkrytka Pjanstvu – boj!.* Dostopno prek: http://retropost.ru/postcards/2399.html (9. avgust 2011).

Christie, Ian. 1998. Formalism and Neo-formalism. V *The Oxford Guide to Film Studies,* ur. John Hill in Pamela Church Gibson, 58–63. New York: Oxford University Press.

Čuhraj, Grigorij. 1961. *Čistoje nebo.* DVD. Sovjetska zveza: Mosfilm.

Danelija, Georgij. 1963. *Ja šagaju po Moskve.* DVD. Sovjetska zveza: Mosfilm.

Dolar, Mladen. 2009. *Kralju odsekati glavo: Foucaultova dediščina.* Ljubljana: Krtina.

Eisenschitz, Bernard. 2000. *Lignes d'ombre: une autre histoire du cinéma soviétique (1926-1968).* Milano: Mazzotta.

*Enciklopedija kino.* 2011. Dostopno prek: http://www.rudata.ru/ (1. avgust 2011).

Evtuhov, Catherine *et al*. 2004. *A history of Russia: peoples, legends, events, forces.* Boston (MA): Houghton Mifflin.

Foucault, Michel. 1971. Red diskurza. V *Michel Foucault: Vednost – oblast – subjekt,* ur. Mladen Dolar, 7–39. Ljubljana: Krtina.

--- 1994. Politična tehnologija individuumov. V *Michel Foucault: Vednost – oblast – subjekt*, ur. Mladen Dolar, 297–312. Ljubljana: Krtina.

--- 2001. *Arheologija vednosti.* Ljubljana: Studia Humanitatis.

Hall, Stuart. 1997. The Spectacle of the 'Other'. V *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices,* ur. Stuart Hall, 223–91. London: SAGE Publications Ltd.

Heyman, Neil M. 1993. *Russian History*. New York: McGrawHill Inc.

Husserl, Edmund. 1975. *Kartezijanske meditacije.* Ljubljana: Mladinska knjiga.

--- 1997. *Ideje za čisto fenomenologijo in fenomenološko filozofijo.* Ljubljana: Slovenska matica.

Held, Klaus. 1998. *Fenomenološki spisi.* Ljubljana: Nova revija.

Hribar, Tine. 1993. *Fenomenologija. Knjiga 1. Brentano, Husserl, Heidegger.* Ljubljana: Slovenska matica.

Ivčenko, Viktor. 1958. *Č. P. – Črezvyčajnoje proissestvije.* DVD. Sovjetska zveza: Kinostudija imeni Gorjkogo, Kinostudija imeni Dovženko.

Javornik, Miha. 1999. Nesklenjenost Bahtinove misli kot njena odlika (spremna beseda). V *Mihail M. Bahtin: Estetika in humanistične vede,* ur. Aleskander Skaza, 383–98.

Jegorov, Jurij. 1960. *Prostaja istorija.* DVD. Sovjetska zveza: Kinostudija imeni Gorjkogo.

*Kino-teatr*. 2011. Dostopno prek: www.kino-teatr.ru (2. avgust 2011).

Kudrjavcev, Sergej. 2006. *Otečestvennie filmi v sovjetskom kinoprokate.* Dostopno prek: http://kinanet.livejournal.com/14172.html (5. junij 2011).

Komel, Dean. 1998. *Diagrami bivanja.* Ljubljana: Fakulteta za družbene vede.

MacKenzie David in Michael W. Curran. 1997. *Russia and the USSR in the Twentieth Century.* Belmont, CA: Wadsworth Publishing Company.

*Medicinski spravočnik*. 2011. Alkoholizm. Dostopno prek: http://www.medical-enc.ru/alcoholism/borba-ussr.shtml (2. avgust 2011).

Rajzman, Julij. 1957. *Kommunist.* DVD. Sovjetska zveza: Mosfilm.

Romm, Mihail. 1957. Iz lekcii na kursah kinorežisserov »Mosfilma«. V *Istorija otečestvennogo kino*, ur. Ljudmila M. Budjak, 422–5.

Romm, Mihail. 1962. *Devjat' dnej odnogo goda.* DVD. Sovjetska zveza: Mosfilm.

Rupnik, Anton. 1999. *Tretji Rim.* Ljubljana: Znanstveno in publicistično središče.

Samsonov, Samson. 1963. *Optimističeskaja tragedija.* Sovjetska zveza: Mosfilm.

Saukko, Paula. 2003. *Doing Research in Cultural Studies.* London: SAGE Publications.

Service, Robert. 2003. *A History of Modern Russia from Nicholas II to Vladimir Putin.* Cambridge: Harvard University Press.

Sidorov, Pavel. 1995. The social role of alcohol in Russian culture. *The International Journal of Social Welfare* 4 (2): 64–74.

Shaw, Spencer. 2008. *Film consciousness: from phenomenology to Deleuze.* Jefferson: McFarland.

*Sovjetski ekran*. 2011. Pobediteli konkursa žurnala Sovjetski Ekran. Dostopno prek: http://akter.kulichki.net/se/10_1983.htm (5. junij 2011).

Stam, Robert, Robert Burgoyne in Sandy Flitterman-Lewis. 1992. *New vocabularies in film semiotics: structuralism, post-structuralism and beyond.* London: Routledge.

Šukšin, Vasilij. 1964. *Živet takoj paren'.* DVD. Sovjetska zveza: Kinostudija imeni Gorjkogo.

Tonkli-Komel, Andrina. 1997. *Med kritiko in krizo: k Husserlovemu zasnutju filozofije kot stroge znanosti.* Ljubljana: Nova revija.

Vasiljev, Dmitrij. 1958. *Nad Tissoj.* DVD. Sovjetska zveza: Mosfilm.

Vaupotič, Aleš. 2011. *K historičnemu raziskovanju v umetnostnih vedah: Michel Foucault in Mihail Mihajlovič Bahtin.* Dostopno prek: http://encls.net/files/kvprasanjuhistoricnegaraziskovanja.pdf (27. julij 2011).

Veeser, Aram H., ur.. 1989. *The New Historicism.* London: Routledge.

Vezovnik, Andreja. 2009. *Diskurz.* Ljubljana: Fakulteta za družbene vede, Založba FDV.

Volosinov, V. N. (M. M. Bakhtin). 1983. Discourse in Life and Discourse in Poetry: Questions of Sociological Poetics. V *Bakhtin School Papers,* ur. Ann Shukman, 18. Oxford: RPT Publications.

Woll, Josephine. 2000. *Real images: Soviet cinema and the thaw.* London; New York: I.B. Tauris.

Wortis, Joseph. 1963. Alcoholism in the Soviet Union: Public Health and Social Aspects. V *American Journal for Public Health,* 53 (10): 1644–55. Dostopno prek: http://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC1254386/?page=1. (23. maj 2011).

Zaigrajev, Grigorij Grigorjevič. 1997. *Gosudarstvennaja politika kak faktor alkogolizacii naselenija*. Dostopno prek: www.ecsocman.edu.ru/data/221/799/1217/011.ZAIGRAEV.pdf. (23. junij 2011).

Zile, Zigurds L., ur. 1992. *Ideas and Forces in Soviet Legal History: A Reader on the Soviet State and Law.* New York: Oxford University Press.

Zorkaja, Neja. 2006. *Istorija sovjetskogo kino*. Sankt-Peterburg: Aleteja: Izd-vo Sankt-Peterburgskogo universiteta.