

Russische filmmakers in het vacuüm der vrijheid



De Russische filmindustrie in de jaren negentig

**Doctoraalscriptie geschiedenis
door Jan Jaap Kuiper**

Russische filmmakers in het vacuüm der vrijheid

De Russische filmindustrie in de jaren negentig

Jan Jaap Kuiper
Fagelstraat 53-3
1052 EZ Amsterdam

Doctoraalscriptie geschiedenis
Afstudeerrichting: Eigentijdse geschiedenis
Afstudeerbegeleider:
Prof. Dr. J.S.A.M. van Koningsbrugge
Rijksuniversiteit Groningen

Augustus 2001

Illustratie titelblad: de door Andrej Tarkovski's film *De spiegel* beroemd geworden gang van het Mosfilm complex te Moskou. Foto gemaakt door de auteur.

Inhoudsopgave

Inleiding	5
De kooi geopend	5
De oorzaken van de crisis	6
Definities en modellen	8
Bronnen	9
Bijlagen	11
Hoofdstuk 1: Het publiek	12
De Titanic	12
Economische crisis en lege bioscoopstoelen	14
Het leven is groter dan de cinema	17
Film is een kunstvorm van de twintigste eeuw	18
Hollywood slaat terug	19
Terug naar de filmindustrie	20
Er viel weinig te lachen in de Russische cinema	21
Conclusies	24
Hoofdstuk 2: De regisseurs	26
Kaviaar, bloed, innuendo's of verantwoordelijkheid?	26
De onderkenning van de kloof	27
'Als voetbal een natie kan verenigen, dan kan film dat ook'	29
Geen Tarkovski's maar Spielbergs	32
Kunst leeft van strijd en sterft aan vrijheid	34
De ontkenning van het verleden	35
Vlucht pogingen en oplossingen	38
Conclusies	39
Hoofdstuk 3: De producenten	41
Wat is een producent?	41
De overheid als bewaarengel van de cinema?	43
Buitenland, banken en maffia	45
De dinosauriërs van het Russische productielandschap	48
De nieuwe producenten	51
Prestige en netwerken: het mes snijdt aan twee kanten	52
Producent: een ongecontroleerd en ongedefinieerd beroep	55
Conclusies	56

Hoofdstuk 4: De distributeurs en vertoners	58
Alle bioscopen moeten sluiten	58
Koud hout of warm pluche?	59
Liever auto's dan films	62
Het succesverhaal van de distributiesector	64
Video en televisie: een zwart gat	65
Conclusies	67
Hoofdstuk 5: De beleidsmakers	69
Van alle kunsten is film voor ons de belangrijkste	69
Goskino: ondergang van een ministerie	70
Goskino's ondoordachte keuzes	71
Falende wetgeving	72
De nieuwste maatregelen: destructief beleid	73
De filmbond: verlies van de voorsprong	75
Conclusies	76
Conclusie	78
Bronnen en literatuur	81
Monografieën	81
Artikelen	82
Internetpagina's	86
Interviews	87
Filmrecensies	88
Bijlage 1: Kopieën van internetpagina's	90
<i>The New Pattern of the Russian Film Industry</i>	91
<i>Cinema goes in Moscow</i>	93
<i>Full-blooded life or bare survival: the Russian Cinema's choice</i>	95
Bijlage 2: Documentaire <i>I want to be like Tarkovsky</i>	99

Inleiding

De kooi geopend

‘Onder het socialisme leeft de mens in een dierentuin, in een kooi. Hij krijgt te eten, en hij flaneert. Omdat hij drie keer per dag te eten krijgt. Het kapitalisme is een jungle. Je kunt vrij rondrennen en doen wat je wilt, maar je moet wel zelf je eten te pakken zien te krijgen. Misschien is dat beter, misschien niet. Wij kunnen het ons vooralsnog veroorloven te flaneren, wij worden nog gevoederd. Maar er zal een moment komen waarop een of ander oompje tegen ons zegt: nu is het uit met dat flaneren – nu moet je je weer op het onderwerp, op het verhaal concentreren. Maar tot op heden kunnen we ons nog de luxe veroorloven vanuit ons persoonlijke gevoel te filmen. We hoeven nog geen rekening te houden met de smaak van het publiek.’¹ (Alexej German, Russisch filmregisseur en Mosfilm-studio medewerker, in 1991)

Op het moment dat Alexej German deze woorden sprak leek de Russische filmindustrie een grote bloei door te maken. Sinds tijdens het congres van de filmbond in mei 1986 hervorminggezinden het roer hadden overgenomen was er een einde gekomen aan de censuur op Russische films en werden er recordaantallen nieuwe films geproduceerd. De Russische filmindustrie, die ook binnen het ideologische raamwerk van het sociaal-realisme al meesterwerken afleverde, scheen een glorieuze toekomst tegemoet te gaan. Eindelijk konden de Russische filmmakers langverboden thema’s aansnijden. Met het communisme werd in veel films hard afgerekend. Films werden vaak met niet al te zuiver (maffia-) geld gefinancierd, maar ze werden gedraaid en er was zowel in binnen- als buitenland veel aandacht voor de “perestrojka film”.

Het “oompje” waarvan German sprak liet echter niet lang op zich wachten. In 1992, na het uiteenvallen van de Sovjetunie, gaf de Russische regering de prijzen vrij, waarop deze in enorm tempo stegen. De productiekosten binnen de filmindustrie stegen vanzelfsprekend mee. De opbloei van de perestrojka jaren was voorbij: aan het genereuze financieringsbeleid van het staatscomité voor de film (Goskino) kwam met de groeiende economische problemen een einde. De Russische filmmakers moesten nu zelf op zoek gaan naar financiers voor hun films.

¹ Mart Dominicus, Helena van der Meulen en Jos de Putter, “De Sovjet-wreedheid is de beste ter wereld!” Ronde-tafelgesprek over de Sovjet-cinema’ *Skrien* afl. 177 aldaar 8-11, 9.

Ook het systeem waarbij films, mits ideologisch correct bevonden, automatisch door Goskino voor een vast bedrag werden gekocht was verleden tijd. Een studio (of andere producent) moest een film nu dus daadwerkelijk gaan verkopen en dit was gezien de algemene economische misere in Rusland alles behalve gemakkelijk. Tegelijkertijd nam de aandacht van het Russische publiek voor Russische films sterk af, kreeg zij steeds meer concurrentie van (met name Amerikaanse) importproducten en liepen filmproducenten veel inkomsten mis door illegale vertoning en verhuring van films. Daarnaast raakten de Russische filmmakers ook nog eens in een artistieke crisis: de bron van inspiratie voor veel perestrojka films, namelijk het afzetten tegen het communistisch verleden en het doorbreken van taboes van de Sovjetmaatschappij, raakte uitgeput.

De oorzaken van de crisis

De jaren negentig waren voor de Russische filmindustrie, op een hoopvolle start na, een periode van stagnatie en crisis. In deze scriptie wil ik nagaan wat precies de redenen zijn geweest voor het ontstaan en voortduren van deze situatie.

Een van de eerste vragen die een onderzoek naar de oorzaken van de crisis in de Russische filmindustrie met zich meebrengt, is die naar de onvermijdelijkheid van deze crisis. Rusland kreeg na het uiteenvallen van de Sovjetunie te kampen met een veelvoud aan maatschappelijke, politieke en vooral ook economische problemen. Daarnaast vonden nog enkele ontwikkelingen plaats, met name de opkomst van video en de groeiende concurrentie van buitenlandse films, die de positie van de Russische filmindustrie direct ondermijnden. Nu is het de vraag of de combinatie van deze problemen een goed functioneren van de filmindustrie bij voorbaat onmogelijk maakte, of dat door beter doordacht handelen van de mensen werkzaam binnen de filmindustrie de schade grotendeels beperkt had kunnen blijven.

Zoals Alexej German in mijn openingscitaat al naar voren bracht, had de aanpassing aan het nieuwe, kapitalistische, systeem voor de Russische filmindustrie nogal wat voeten in de aarde. Zij bevond zich tijdens de communistische tijd in financieel opzicht in een beschermde positie, maar moest in de jaren negentig plotsklaps haar eigen boontjes gaan doppen. Het ligt dan ook voor de hand dat voor zover de hierboven besproken crisissituatie werd veroorzaakt door falend handelen van mensen werkzaam binnen de filmindustrie, de oorzaak voor dit falend handelen te vinden zal zijn in een gebrek aan aanpassing aan de nieuw ontstane situatie. Deze

aanpassingsproblematiek geldt zowel op kleinere (bijvoorbeeld de werkwijze van individuele filmmakers) als grotere schaal (bijvoorbeeld de wijze waarop het distributie netwerk functioneerde).

Kort samengevat zijn de hoofdvragen van deze scriptie als volgt: Waardoor belandde de Russische filmindustrie in de jaren negentig in een crisis? In hoeverre werd deze crisis veroorzaakt door falend handelen van de filmindustrie zelf en in hoeverre waren externe factoren de reden? Kan falend handelen binnen de filmindustrie, voor zover daarvan sprake is geweest, verklaard worden door een gebrek aan aanpassing aan de nieuwe situatie in Rusland?

Om een antwoord op deze vragen te vinden, zal ik de gang van zaken gedurende de jaren negentig in diverse sectoren van de Russische filmindustrie onder de loep nemen. Om te beginnen komt zodadelijk het wegblijven van het publiek uit de Russische bioscopen aan bod. De inkomsten uit vertoning in bioscopen zouden eigenlijk de financiële basis van de filmindustrie moeten vormen, maar de Russen bleven in de jaren negentig massaal thuis. De vraag is *waarom* ze thuis bleven en in hoeverre de filmindustrie iets aan deze situatie had kunnen veranderen.

Het tweede hoofdstuk van deze scriptie is gewijd aan het handelen van Russische regisseurs. Zij zagen zich in de jaren negentig geconfronteerd met een publiek dat ineens de keuze kreeg uit een ruim internationaal filmaanbod en een overheid die hen geen richtlijnen meer verschaftte voor de inhoud van hun films. Probeerden zij met de wensen van het publiek rekening te houden of weigerden ze juist financiële verantwoordelijkheid voor hun product te gaan nemen?

In het derde hoofdstuk aandacht voor een nieuwe beroepsgroep binnen de Russische filmindustrie, namelijk die van de producenten. Het is de taak van een filmproducent om de financiering van een filmproject rond te krijgen en een zekere vorm van controle op regisseurs uit te oefenen zodat zij het beoogde publiek niet uit het oog verliezen. Of de Russische producenten zich met succes van deze taak kweten valt echter nog te bezien. Hoofdstuk vier volgt met een blik op de gang van zaken in de distributie- en vertoningsectoren van de filmindustrie, waartoe inmiddels ook de verkoop van films aan televisiestations en de verhuur en verkoop op video gerekend kan worden.

Met de behandeling van de distributie- en vertoningsectoren is de cirkel terug naar het publiek rond. Waar in de eerste twee hoofdstukken de verbanden tussen publiek en filmmakers centraal staat, ligt in de hoofdstukken drie en vier meer de nadruk

op de wijze waarop films werden geproduceerd en aan de man gebracht. In het vijfde en laatste hoofdstuk staat het beleid van de belangrijkste Russische organisaties op het gebied van de filmindustrie centraal. Met name de filmbond en het ministerie voor cinema zullen aan bod komen. De vraag is in hoeverre deze organisaties de situatie in de filmindustrie hebben verbeterd (of juist verslechterd). Tenslotte volgt in de conclusie een antwoord op de hoofdvragen gecombineerd met een blik in het heden en de toekomst van de Russische filmindustrie.

Definities en modellen

Een groot gedeelte van deze scriptie is de facto een analyse van de staat waarin de Russische filmindustrie in de jaren negentig verkeerde. Het zou ideaal zijn voor een dergelijke analyse een model te gebruiken dat ook op filmindustrieën in andere landen is toegepast. Het standaard handboek voor wat betreft filmgeschiedenis, het door Robert Allen en Douglas Gomery geschreven *Film history: theory and practice*, bevat een dergelijk model.² Dit model, gebaseerd op de principes van vraag en aanbod gecombineerd met de aanwezigheid van bepaalde randvoorwaarden, lijkt een ideaal hulpstuk bij het beantwoorden van mijn eerste hoofdvraag. (Waardoor belandde de Russische filmindustrie in de jaren negentig in een crisis?)

Reeds bij de definitie die Allen en Gomery geven voor een industriële analyse wordt de onmogelijkheid van de toepassing van hun model op de situatie in Rusland echter duidelijk: '(...) industrial analysis, tries to analyze only a set of institutions, business enterprises (usually corporations), that desire to maximize profits.'³ Het doel van een groot gedeelte van de Russische filmindustrie was in de afgelopen tien jaar echter niet het verdienen van zoveel mogelijk geld met het maken, verkopen en tonen van films. Dit werd enerzijds veroorzaakt doordat veel bedrijven die deel uitmaakten van de Russische filmindustrie hun geld verdienden met nevenactiviteiten en anderzijds doordat een groot gedeelte van de productie- en vertoningfaciliteiten van de Russische filmindustrie nog steeds in overheidshanden was. Ook de grote stroom uit criminele bron afkomstig geld die in de Russische filmindustrie circuleerde droeg niet bij aan een volgens de wetten van de vrije markt functionerende industrie. Het model van Allen en

² Robert C. Allen en Douglas Gomery, *Film history: theory and practice* (z.p. 1985).

³ Ibidem, 138.

Gomery is eerder een ideale situatie waar de Russische filmindustrie naar toe zou kunnen werken dan een werkbaar hulpmiddel bij haar analyse.

Het is dus onduidelijk hoe een model voor de analyse van de Russische filmindustrie precies zou moeten worden omschreven. Belangrijker is dat het ook onduidelijk is hoe het begrip “de Russische filmindustrie” precies gedefinieerd zou moeten worden. Zoals gezegd had de Russische overheid gedurende de jaren negentig nog steeds een groot gedeelte van de Russische filmindustrie in bezit. Aan de ene kant zou je dus kunnen stellen dat de Russische staat deel uitmaakte van de filmindustrie. Aan de andere kant vervulde de Russische overheid ook de taken die de overheden van de meeste landen vervullen waar het hun nationale filmindustrie betreft, namelijk die van subsidiegever en beleidsmaker.

Ik heb gekozen om geen rechtlijnig model te hanteren bij mijn analyse, maar de situatie in de jaren negentig af te zetten tegen die in Rusland voor die tijd (toen de Russische filmindustrie nog wel goed draaide) en tegen die in andere landen waar de filmindustrie beter werkt binnen een vrije markt systeem. Voor wat betreft de positie van de Russische overheid heb ik voor de -naar mijn mening- enig werkbare oplossing gekozen: de onderdelen van de Russische overheid die in de praktijk deel uitmaken van de filmindustrie zal ik ook als zodanig behandelen.

Tenslotte een definitie uit *Film history: theory and practice* die wel heel bruikbaar is. Allen en Gomery delen de filmindustrie op in drie sectoren, te weten: productie (het proces van het maken van een film), distributie (het maken van kopieën van een film en het regelen van vertoning in bioscopen) en vertoning (de vertoning in bioscopen op zich).⁴ Deze onderverdeling vindt ook zijn weerspiegeling in de opzet van mijn scriptie. Aangezien inmiddels vaak meer aan een film wordt verdiend door middel van verhuur en verkoop op video en aan televisiestations dan door middel van vertoning in bioscopen, heb ik ook deze activiteiten tot de vertoning- en distributiesector van de Russische filmindustrie gerekend.

Bronnen

Het door mij gekozen onderwerp brengt twee bronnen gerelateerde problemen met zich mee. Ten eerste zijn de jaren negentig natuurlijk een uiterst recente periode. Gevolg is dat er weinig overzichtsartikelen en -boeken gepubliceerd zijn over de ontwikkeling in

⁴ Ibidem, 132.

de Russische filmindustrie gedurende dit tijdvak. Dit maakt het krijgen van een goed overzicht op lange termijn ontwikkelingen behoorlijk lastig.

Het tweede bronnenprobleem is van andere aard. Door een combinatie van factoren, waarvan sterke banden met het criminele circuit, concurrentie overwegingen en een gebrek aan centrale gegevensverzameling de belangrijkste zijn, is een groot aantal gegevens over de Russische filmindustrie in de jaren negentig eenvoudigweg niet beschikbaar. Met name vragen naar productiekosten, bezoekersaantallen en financiers blijven vaak onbeantwoord. Het afwegen van ramingen en inzichten van experts op het gebied van de Russische filmindustrie (die met dezelfde bronnenproblemen worstelen) is vaak de enige manier om tot een verantwoorde schatting van dergelijke gegevens te komen.

De door mij gebruikte bronnen zijn ruwweg in drie categorieën in te delen. De eerste categorie bevat bronnen die wel gegevens, maar weinig interpretatie bieden. Dit zijn bijvoorbeeld korte nieuwsberichten uit filmvakbladen als *Sight and Sound* of dagbladen als *De Volkskrant*. Andere voorbeelden zijn overzichten van statistische gegevens (meestal afkomstig van onderzoeksinstituten) en filmrecensies. De laatste lijken hier misschien niet op hun plaats -filmrecensies zijn meestal verre van interpretatievrij- maar voor deze scriptie is het oordeel over films veel minder belangrijk dan andere informatie die in filmrecensies "doorsijpelt". Met name informatie over regisseurs, producenten of de mate van succes die een film in Rusland boekte is vaak terloops opgenomen.

Mensen die in de jaren negentig werkzaam waren binnen de Russische filmindustrie staan aan de basis van de tweede categorie bronnen. Het betreft hier zowel artikelen geschreven door als interviews met Russische regisseurs, producenten en andere werknemers van de filmindustrie. Een gedeelte van deze interviews is door mij in Moskou afgenomen. Het voordeel van deze bronnen is dat ze een direct inzicht bieden in de gedachtewereld van mensen die werkzaam zijn binnen de filmindustrie. Een nadeel is dat ze meestal alles behalve objectief zijn: de informatieverstrekkers hebben een duidelijk belang binnen de industrie en zijn vaak geneigd bepaalde negatieve informatie over zichzelf of positieve informatie over anderen te verzwijgen. De bronnen in deze categorie bieden dus wel een mate van interpretatie, maar bij de objectiviteit van de geboden informatie dienen vraagtekens te worden geplaatst.

De derde en laatste groep bronnen bestaat uit publicaties van en interviews met onafhankelijke wetenschappers en journalisten die zich met de Russische filmindustrie

bezighouden. Deze groep bronnen biedt zowel interpretatie als objectiviteit. Zij geeft dan ook een belangrijke mate van houvast bij het beoordelen van en het leggen van verbanden tussen de door mij verzamelde gegevens. Een aantal van de interviews zijn wederom door mij in Moskou afgenomen. De belangrijkste zijn die met medewerkers van het statistisch bureau DoubleD. Dit bureau is een zelfstandige onderneming die allerlei gegevens over de Russische filmindustrie en televisiezenders verzameld, bewerkt en verkoopt. Directeur van DoubleD is Daniil Dondurei, tevens hoofdredacteur van Rusland's invloedrijkste filmblad *Iskustvo Kino*. Uit deze interviews kwamen veel gegevens en inzichten naar voren die in gepubliceerde vorm nauwelijks beschikbaar zijn. De voornaamste gepubliceerde bron uit deze categorie is het artikel 'Cinemarket, or the Russian film industry in "Mission Possible"'⁵ door Birgit Beumers. Dit is het enige door mij gevonden artikel dat een poging doet overzicht aan te brengen in de problemen die de Russische filmindustrie sinds begin jaren negentig parten speelden.

Bijlagen

Aan het einde van deze scriptie zijn twee bijlagen toegevoegd. De eerste betreft een aantal uitgeprinte internetpagina's. Vanwege de vluchtigheid van het medium internet (ten tijde van schrijven zijn een aantal gebruikte pagina's reeds niet meer beschikbaar) heb ik ervoor gekozen kopieën van de belangrijkste internetbronnen bij te voegen.

De tweede bijlage is een door mij gemaakte documentairefilm. In essentie is deze film een portret van een jonge filmacademiestudent en de situatie waarin hij zich, met name op professioneel gebied, bevond. De film is noch een historische documentaire, noch geeft zij een uitgebalanceerd beeld van de situatie in de Russische filmindustrie. Wat echter duidelijk naar voren komt, wellicht duidelijker dan in deze scriptie, is de mentaliteitsproblemen die de Russische filmindustrie parten speelden. Daarnaast is de film voor de lezer van deze scriptie interessant omdat er een aantal interviews in voorkomen die ook voor de totstandkoming van de tekst zijn gebruikt.

⁵ Beumers, Birgit, 'Cinemarket, or the Russian film industry in "Mission Possible"' *Europe-Asia studies* 51 afl. 5 (juli 1999) 871-896.

Hoofdstuk 1: Het publiek

De Titanic

Vanaf het moment dat cinema in 1896 door de gebroeders Lumière in Rusland werd geïntroduceerd, stroomden de bezoekers naar de filmvoorstellingen. Deze vonden eerst plaats in de vorm van kermisattracties, maar in 1903 werd de eerste bioscoop in Moskou geopend en er volgden vele anderen. Toch werd film pas echt een massamedium nadat Lenin in 1919 de filmindustrie nationaliseerde. Lenin, die na de Oktoberrevolutie van 1917 de leider van Rusland werd, sprak in 1922 de vaak geciteerde woorden ‘Van alle kunsten is de cinema voor ons de belangrijkste.’ De voornaamste reden voor deze uitspraak zal niet Lenin’s liefde voor de cinema zijn geweest, maar diens inzicht dat film de beste manier was om de immense en grotendeels analfabete bevolking van de Sovjetunie te doordrenken met de ideologische boodschap van het communisme.

Reeds tijdens de burgeroorlog, die na het omverwerpen van het Tsaristische regime door de communisten was losgebroken, werd film als propagandamiddel ingezet. De zogenaamde agitprop-treinen, een soort rijdende filmproductie en -vertoningcentra, reden door het land om zoveel mogelijk mensen te bereiken. Na afloop van de burgeroorlog werd een uitgestrekt netwerk van bioscopen door de gehele Sovjetunie opgezet. Vanuit de bevolking kwam veel respons op deze door de staat georganiseerde “film boom” en het aantal bioscoopbezoekers steeg vanaf de jaren twintig gestaag. De Tweede Wereldoorlog bracht een periode van chaos, maar het bioscoopbezoek herstelde zich snel en nam vanaf de jaren vijftig elk jaar toe. In de jaren zeventig gingen er in de Sovjetunie jaarlijks ongeveer 4500 miljoen mensen naar de film, hetgeen overeenkwam met circa zeventien bioscoopbezoeken per persoon per jaar. Dit aantal bleef tot de jaren negentig vrijwel gehandhaafd. Binnen de stroef lopende communistische planeconomie was de filmindustrie een van de weinige bedrijfstakken die vrijwel probleemloos winst maakte.

Toen Michael Gorbatsjov in 1985 de leiding van de Sovjetunie op zich nam, stond het Russisch bioscoopbezoek al bijna twintig jaar op hetzelfde hoge niveau. Ten tijde van Gorbatsjov’s aantreden begon deze situatie echter langzamerhand te veranderen. De bezoekersaantallen liepen gedurende de tweede helft van de jaren tachtig gestaag terug. Na 1989 was er zelfs geen sprake meer van een gestage, maar van een spectaculaire afname. Met de aanvang van de jaren negentig kwam er echt een

einde aan de volle bioscoopzalen. Vooral de eerste drie jaren van dit decennium waren desastreus voor de Russische filmtheaters: in 1990 ging de gemiddelde Rus nog slechts negen keer per jaar naar de bioscoop, in 1993 was dit cijfer gedaald tot drie filmtheaterbezoeken. Figuur 1 (hieronder) toont hoe abrupt en drastisch de afname was.⁶

Figuur 1: Bioscoopbezoek per persoon per jaar



De afname in bioscoopbezoek was voor de Russische filmindustrie nog dramatischer dan de cijfers doen vermoeden. Er gingen in de jaren negentig niet enkel veel minder Russen naar de bioscoop dan de jaren ervoor, maar zij die nog *wel* een filmvoorstelling bezochten gingen ook nog eens vooral naar buitenlandse films kijken. Met name Hollywoodfilms deden het uitzonderlijk goed in de Russische filmtheaters. De kleine opleving die in de grafiek voor het jaar 1998 valt te zien werd zelfs -ironisch genoeg- vrijwel in zijn geheel veroorzaakt door de populariteit van de Amerikaanse blockbuster *Titanic*.⁷

Gezien de gemiddelde productiekosten van een speelfilm en de prijs van een bioscoopkaartje, moest een film in de Sovjetunie gedurende de jaren tachtig minstens vijf miljoen kijkers trekken om geen verlies te draaien. Deze “vijf miljoen lijn” werd in 1986 nog door meer dan 40% van de geproduceerde films gehaald. Tegen het einde van de jaren 80 trok nog slechts 5% van de gemaakte films genoeg bezoekers om quitte te draaien. En dat terwijl, zoals figuur 1 duidelijk maakt, de echte daling van bioscoopbezoek pas aan het begin van de jaren negentig inzette. In 1996 gingen er in Rusland minder mensen naar de bioscoop dan in welk ander Europees land dan ook,

⁶ Bezoekersaantallen samengesteld uit: Assoian, Katja, ‘Factsheet Russische culturele sectoren: film’ Culturele afdeling Nederlandse ambassade te Moskou (17 mei 1999); Beumers, ‘Cinemarket’, 883; *Encyclopedia of European cinema* (Londen 1995) 466-67 en Natalja Venger, Statistisch overzicht van filmvertoning in de Russische Federatie 1996-1998 (ongepubliceerd DoubleD onderzoek).

⁷ Assoian, ‘Factsheet’ en mijn interview met Natalja Venger (medewerkster DoubleD) dd 5 oktober 2000 te Moskou.

inclusief Albanië. Het moge duidelijk zijn: de traditioneel belangrijkste inkomstenbron van de Russische filmindustrie, namelijk de verkoop van bioscoopkaartjes, raakte in de jaren negentig zo goed als opgedroogd.

Economische crisis en lege bioscoopstoelen

De meest voor de hand liggende oorzaak van de drastische daling in het Russische bioscoopbezoek is de economische crisis waarin Rusland aan het begin van de jaren negentig verzeild raakte. Uit figuur 1 blijkt dat het aantal bezoekers van de Russische bioscopen vanaf midden jaren tachtig gestaag en vanaf begin jaren negentig scherp daalde. Deze ontwikkeling liep ongeveer parallel met die van de Russische economie.

Tijdens het bewind van Gorbatsjov (1985-1991) werd steeds duidelijker dat de Sovjeteconomie slecht draaide. De groeicijfers daalden al gestaag sinds de jaren zeventig en Gorbatsjov zag zich genoodzaakt om maatregelen te nemen die wat lucht zouden brengen in de starre, centraal geleide, communistische economie. Er werden wetten uitgevaardigd die een gematigde vorm van marktwerking en decentralisatie moesten bewerkstelligen, maar het verwachte resultaat bleef uit. De economie stagneerde verder en zwarthandel en inflatie grepen om zich heen. Vanaf het begin van de jaren negentig ging het echt mis: voor de eerste jaren van dit decennium was er geen sprake meer van een stagnerende, maar van een krimpende economie.

De Russen kregen door deze ontwikkelingen minder geld te besteden en het lijkt logisch dat een luxe voorziening als bioscoopbezoek één van de eerste dingen is waar zij in deze situatie op gingen bezuinigen. In 1992, het jaar waarin toenmalig minister-president Jegor Gaidar de “shocktherapie” voor de Russische economie introduceerde, werd de situatie nog nijpender. Het was Gaidar’s bedoeling zo snel mogelijk over te schakelen van de communistische planeconomie naar een op marktwerking gebaseerd kapitalistisch systeem. Prijzen werden vrijgegeven en schoten omhoog, de inflatie steeg en de bestaanszekerheid van vele mensen kwam in gevaar. De Russische maatschappij werd opgesplitst in zij die heel snel heel rijk werden van het nieuwe systeem en zij die moesten werken en werken om het hoofd boven water te houden. Het besteedbare inkomen en de koopkracht van de gemiddelde Rus daalden. Hetzelfde gebeurde met de verkoop van bioscoopkaartjes, waarvan er in 1992 bijna 50% minder werden verkocht dan het jaar daarvoor.

Er was in de jaren negentig niet alleen sprake van een koopkrachtdaling, maar ook van een stijging van de toegangsprijzen van filmvoorstellingen. Het is echter zeer

lastig om een goed inzicht in de verhouding tussen deze prijsstijging en de koopkracht van de Russen te krijgen. Belangrijkste oorzaak van dit probleem is de enorme prijsverschillen voor bioscoopkaartjes tussen de Russische regio's. De gemiddelde prijs van een kaartje in Moskou was gedurende de jaren negentig ongeveer vijf keer hoger dan het Russische gemiddelde. Tussen de regio waar de toegang tot een filmtheater het duurste was (de regio Moskou) en die waar zij het laagste was (Kalmukië) zat zelfs een factor dertig verschil. Naast het geografische verschil in prijs was er, vooral in de grotere steden als Moskou en Sint Petersburg, sprake van enorme verschillen tussen toegangsprijzen van diverse bioscopen. Deze verschillen hingen samen met de door een filmtheater geboden luxe en de kwaliteit van de vertoonde films. Toegangkaartjes voor de luxere filmtheaters waren tot tien keer duurder dan die van de minder goed toegeruste. Wat voor de prijs van bioscoopkaartjes gold, gold ook voor het inkomen van de Russen: ook dit verschilde sterk van regio tot regio, tussen stad en platteland en binnen de steden.

Het is dus moeilijk om iets exacts over de prijsontwikkeling van bioscoopkaartjes te zeggen. Wat wel mogelijk is, is het aangeven van een tendens van de ontwikkelingen op dit gebied. Deze is als volgt: tussen 1985 en 1991 verdubbelde de toegangsprijs van de Russische filmtheaters ongeveer, maar het bedrag bleef laag en was voor de meeste Russen zonder veel moeite op te brengen. In 1992 werden de kaartjes een stuk duurder, zoals dat voor de meeste Russische producten gold. Midden jaren negentig lag de gemiddelde prijs van een Russisch bioscoopkaartje rond de dertig dollarcent, tegen het einde van de jaren negentig was dit opgelopen tot ongeveer zestig dollarcent.⁸ De toegangsprijs voor een luxe bioscoop in Moskou lag toen tussen de acht

⁸ Ik heb ervoor gekozen geldbedragen in Amerikaanse dollars weer te geven, ten eerste omdat deze munteenheid in Rusland ook wordt gebruikt voor prijsindicaties en ten tweede omdat de roebel te zeer fluctueerde om voor bruikbare prijsindicatie te kunnen worden aangewend.

en tien dollar, het gemiddelde voor Moskou rond drie dollar.⁹

Deze bedragen zijn slechts een indicatie: zoals gezegd was er sprake van grote prijsdiversiteit, hetgeen zijn weerklank vindt in de door mij aangesproken bronnen. Deze spreken elkaar veelvuldig tegen, met name waar het gemiddelde prijzen voor de het hele land betreft. Het gebruik van verschillende methodes om tot een gemiddelde entreprijs voor de Russische Federatie te komen ligt waarschijnlijk ten grondslag aan dit probleem. Aangezien vrijwel geen enkele onderzoeker melding doet van de gebruikte methodes, is dit echter niet na te gaan.

Samengevat komt het er op neer dat de prijzen van bioscoopkaartjes weliswaar stegen en dat het voor de gemiddelde Rus *moeilijker*, maar niet *onmogelijk* werd om een paar keer per jaar naar de bioscoop te gaan. Een voorbeeld: uit een enquête in Moskou midden jaren negentig bleek dat de Moskoviëten ongeveer twee dollar overhadden voor een bezoek aan een filmtheater. Dit bedrag dat komt precies overeen met de prijs van het gemiddelde bioscoopkaartje in de hoofdstad gedurende dat jaar.¹⁰ Ook de verhouding tussen de prijs van een bioscoopkaartje en die van levensmiddelen (bijvoorbeeld een brood) was alleszins redelijk, namelijk ongeveer dezelfde als die in Nederland. Let wel: het gaat hier over gemiddelde prijzen. De tien dollar voor de toegang tot een luxe bioscoop was een zeer groot bedrag voor de meeste Moskoviëten en is zelfs voor Nederlandse begrippen duur. Daarnaast dient niet te worden vergeten dat bijna een kwart van de Russische bevolking minder verdiende dan ze voor hun levensonderhoud nodig had en dus letterlijk ieder dubbeltje moest omdraaien.

De economische malaise had naast dalende koopkracht en stijgende prijzen nog een ander effect op het Russisch bioscoopbezoek. Om de daling van hun inkomen te compenseren, moesten de meeste Russen steeds meer gaan werken om het hoofd boven water te houden. De hoeveelheid vrije tijd van de gemiddelde Rus nam dan ook behoorlijk af. Aangezien bioscoopbezoek voor de meeste mensen een vorm van

⁹ Gegevens omtrent de prijzen van bioscoopkaartjes zijn samengesteld uit: Daniil Dondurei, Victoria Dubitskaja en Natalja Venger, *Film, tv, video in Russia 94* (Moskou 1994) 12; Beumers, 'Cinemarket', 884; Daniil Dondurei, 'The new pattern of the Russian film industry' <http://www.obs.coe.int/oea/docs/00001463.htm>; Natalja Venger, Statistisch overzicht van filmvertoning in de Russische Federatie 1996-1998 (ongepubliceerd DoubleD onderzoek) en Olga Ljalina, 'De Russische cinema. Medicijnen die nergens te krijgen zijn' *Skrien* afl. 205 (1995) aldaar 67-71, 70.

¹⁰ V. Magun, 'Cinema goers in Moscow' <http://www.obs.coe.int/oea/docs/00001457.htm>, 2.

vrijtijdsbesteding en geen professionele bezigheid is, zal ook deze ontwikkeling een negatief effect op de verkoop van bioscoopkaartjes hebben gehad.

Het leven is groter dan de cinema

Een andere reden die de Russen uit bioscoopzalen deed wegblijven is een minder concrete, maar daarom niet minder belangrijke, dan de in het land ontstane economische misère. Het betreft de veranderende relatie tussen de Russische bevolking en het medium film.

Tijdens de Sovjettijd, waarin het dagelijkse leven vaak steriel en saai leek, boden films de bevolking een uitweg uit de dagelijkse sleur. Doordat de vrijheden in het werkelijke leven zo beperkt waren zochten veel mensen haar in kunst, met name in boeken en films. De filmmakers stonden onder het communisme weliswaar bloot aan strenge censuur, maar wisten toch films af te leveren die grote populariteit verwierven. Film werd vaak beschouwd als iets hogers en mooiers dan het normale leven.

Met de komst van Perestrojka en Glasnost midden jaren tachtig kwam er veel meer vrijheid voor de Russen op alle denkbare gebieden. Het dagelijks leven werd opengebroken en de maatschappij werd minder overzichtelijk en uniform. Daarnaast vonden politieke ontwikkelingen plaats die het leven in Rusland op zijn kop zetten. De chaos nam toe en de aandacht voor films nam af.¹¹

De Russen leken zo in beslag genomen door alle ontwikkelingen in de echte wereld, dat die in de fictiewereld van de film verbleekten. Een blik op de belangrijkste gebeurtenissen sinds het aantreden van Gorbatsjov leert dat dit allesbehalve vreemd is. Een kleine selectie zegt voldoende: allereerst werd de Sovjetsamenleving opengebroken door Gorbatsjov's Glasnost en Perestrojka, vervolgens kwam de coup poging tegen Gorbatsjov, eind 1991 viel de Sovjetunie uiteen, in 1993 werd het Witte Huis in Moskou door regeringstroepen beschoten en in de Russische republiek Tsjetsjenië laaide gedurende de jaren negentig steeds opnieuw de bloedige strijd tussen separatisten en Russische regeringstroepen op. Ondertussen bleven aan de politieke top aan de lopende band koppen rollen en kreeg de georganiseerde misdaad een steeds sterkere greep op het land.

¹¹ Ian Christie, 'The cinema' in: Julian Graffy and Geoffrey A. Hosking, *Culture and media in the USSR today* (Basingstoke e.a. 1989) aldaar 43-77, 43.

Sergej Seljanov, filmmaker, producent en directeur van de Petersburgse filmstudio STV, formuleerde de verandering van de betekenis van cinema in de Russische maatschappij als volgt: ‘Our audiences were the most advanced in the world. They did not just enjoy art, but drank that freedom from books and films. (...) In the past, cinema in Russia was greater than life, whereas nowadays in Russia life is infinitely greater than cinema.’¹² Met andere woorden: aan de ene kant leidde het dagelijks leven af van de cinema, aan de andere kant verloor de cinema haar verheven positie doordat de werkelijkheid steeds boeiender werd.

Film is een kunstvorm van de twintigste eeuw

Naast economische en maatschappelijke redenen zijn er ook meer direct met film verbonden oorzaken van het dalende bioscoopbezoek in Rusland aan te wijzen. Een van deze oorzaken is de “natuurlijke” afname van de populariteit van het medium film. Deze afname is een fenomeen dat zich de afgelopen jaren ook in vele andere landen heeft laten gelden. Film wordt algemeen beschouwd als een kunstvorm van de twintigste en niet van de éérentwintigste eeuw. De belangrijkste onderbouwing voor deze stelling is de groeiende populariteit van andere media, met name televisie en video, ten koste van de cinema.

In Rusland kwam de concurrentie van televisie en video later en abrupter dan in de meeste andere landen. Voor wat betreft televisie was de oorzaak niet een latere introductie van het fenomeen televisie, maar de strenge censuur waaraan de Russische televisie voor het grootste gedeelte van de Sovjettijd onderhevig was. Televisiemakers waren aan handen en voeten gebonden en dit leverde een nogal saai en eenzijdig aanbod van programma’s op. Gevolg was dat de aantrekkingskracht van de Russische buis kleiner was dan die van televisie in vele andere landen. Tijdens de perestrojkajaren veranderde deze situatie echter drastisch: de Russische televisie brak, net als de rest van de Russische maatschappij, uit het strakke Sovjetkeurslijf en er ontstond een grote diversiteit aan programma’s en zenders. Steeds vaker berichtte de televisie over de turbulente ontwikkelingen in het land en ook qua vermaak (in de vorm van films, series en talkshows) werd het Russische televisieaanbod aanlokkelijker.

¹² Birgit Beumers ed., *Russia on reels. The Russian Idea in Post-Soviet cinema* (Londen en New York 1999) 42-46.

Waar de televisie eind jaren tachtig steeds sterker werd als concurrent voor de Russische cinema voor wat betreft de vrijetijdsbesteding van de Russen, kwam tegelijkertijd de videorecorder op als directe concurrent voor wat betreft de vertoning van films. In de Brezjnev jaren was de videorecorder in Rusland aan slechts een enkeling voorbehouden, maar deze situatie veranderde snel: aan het begin van de jaren negentig beschikte bijna één op de drie Russische gezinnen over de mogelijkheid om thuis videobanden af te spelen. Deze grote verspreiding van de videorecorder, in combinatie met de ruime beschikbaarheid van goedkope (vaak illegale) videobanden met zeer recente films, bracht de filmtheaters een gevoelige klap toe. De kosten van een videoband waren slechts iets hoger dan de prijs van een bioscoopkaartje en verschenen films vaak eerder op televisie en video dan in de filmtheaters.

De opkomst van televisie en video als concurrenten van de filmtheaters zal zeker hebben bijgedragen aan de gestage daling van het Russische bioscoopbezoek vanaf het midden van de jaren tachtig. Hoe groot hun aandeel precies was, is moeilijk vast te stellen. Wat wel duidelijk is, is dat het hier gaat om een relatief geleidelijke ontwikkeling. In ieder geval *te* geleidelijk om een plausibele verklaring te kunnen leveren voor de abrupte leegloop van de Russische filmzalen in de eerste drie jaar van de jaren negentig.

Hollywood slaat terug

Een andere factor, die niet de terugloop van het bioscoopbezoek in het algemeen, maar wel de verminderde aandacht voor Russische films in het bijzonder zou kunnen verklaren, is de sterke concurrentie van geïmporteerde films. De Russen waren gedurende de Sovjettijd verstoken van de meeste buitenlandse films. Deze werden door het communistische regime veelal als kapitalistische propaganda beschouwd en als zodanig in strijd met de heersende ideologie, waarvan ook de filmindustrie in dienst stond.

Vrijwel de enige niet-Russische films die de censuur wel passeerden waren enkele Franse komedies, waaruit overigens wel zorgvuldig alle naaktscènes (of scènes die vagelijk op naaktscènes leken) werden weggeknipt. Tijdens het bewind van Gorbatsjov verdwenen deze ideologische restricties. De Russen waren hongerig naar wat ze al die jaren gedwongen hadden moeten missen. Zoals eind jaren tachtig importartikelen als Levis-spijkerbroeken, McDonalds-restaurants en Mercedesen

mateloos populair werden in Rusland, ontstond er ook een enorme vraag naar (vooral Amerikaanse) buitenlandse films.

Terug naar de filmindustrie

De tot nu toe besproken oorzaken voor het sterk gedaalde bioscoopbezoek in Rusland zijn alle extern aan de Russische filmindustrie. De filmindustrie kon immers weinig invloed uitoefenen op het ontstaan van de nationale economische crisis, de populariteit van Hollywood films of de opkomst van televisie en video. Het is echter niet zo dat zij part noch deel had aan de verminderde aandacht voor haar product.

Enquêtes onder het Russische filmpubliek zijn spaarzaam en vaak weinig systematisch. Maar uit een aantal van hen, gecombineerd met meningen die door experts en mensen werkzaam binnen de filmindustrie naar voren zijn gebracht, valt op te maken dat Russen twee grote klachten over hun filmindustrie uitten.¹³ De eerste betrof de vertoningsector: Rusland's goedkopere bioscopen boden slechte service en filmtheaters die wél goede service boden waren voor de meeste mensen onbetaalbaar. Het moge duidelijk zijn dat deze situatie het Russische bioscoopbezoek niet ten goede kwam. Een verdere uitwerking van deze problematiek is te vinden in het vierde hoofdstuk van deze scriptie, gewijd aan de film distributeurs en -vertoners.

De tweede voornaamste klacht van de Russen betrof het filmaanbod. De voorkeur die Russen aan de dag legden voor films uit het buitenland werd niet enkel veroorzaakt door een voorliefde voor alles wat uit het Westen kwam. Uit een enquête die in 1998 door DoubleD in Moskou werd gehouden bleek bijvoorbeeld dat maar liefst 47% van de ondervraagden vaker naar de bioscoop zouden gaan als daar meer "goede Russische films" te zien zouden zijn. Klaarblijkelijk was er nog wel degelijk vraag naar Russische films, maar was er een kloof ontstaan tussen de films die de Russen graag

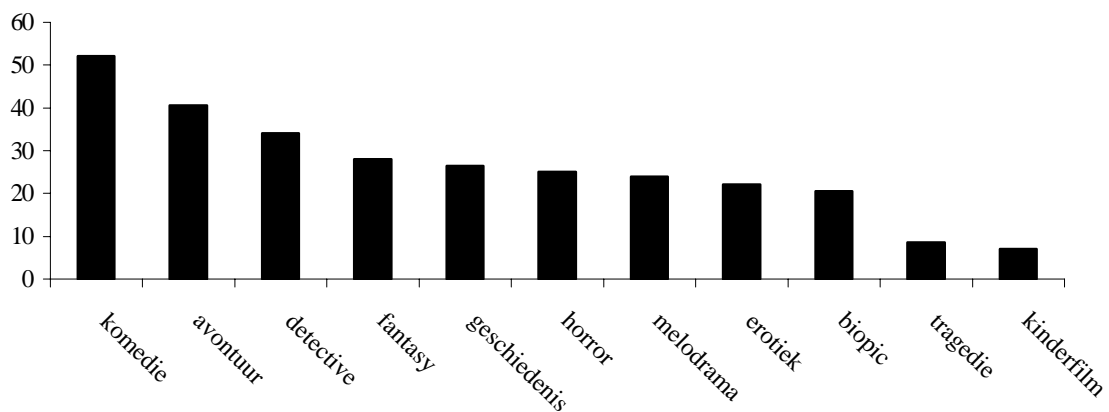
¹³ Een van de belangrijkste van deze enquêtes is een in 1998 door DoubleD te Moskou gehouden onderzoek, te vinden in Magun, 'Cinema goers', 1. Probleem van deze enquête is dat zij slechts één keer is gehouden en dan ook nog alleen in Moskou. De resultaten (Zie bijlage 1.2 voor een kopie van dit document) worden onder andere ondersteund door de volgende bronnen: Wadim Abdraschitow, 'Der Neorealismus wird die Zuschauer in die Kinos Zurückholen' *Film und Fernsehen* afl. 2/3 (1995) 82-85; Mijn interview met Vadim Abrasjitov dd 4 oktober 2000 te Moskou, Beumers, 'Cinemarket'; Dondurei, 'The new pattern'; Mijn interview met Daniil Dondurei d.d. 14 september 2000; Mijn interview met Svetlana Fritsjinskaja dd. 5 september 2000 te Moskou; mijn interview met Natalja Venger.

wilden zien en de films die door de Russische filmindustrie werden gemaakt en vertoond.

Er viel weinig te lachen in de Russische cinema

In 1994 werd door DoubleD onder het Russische filmpubliek een onderzoek naar de voorkeuren voor filmgenres verricht. Figuur 3 (hieronder) geeft de resultaten van dit onderzoek weer.¹⁴

Figuur 2: Genrevoorkeuren onder het Russische filmpubliek



De genres die als het meest populair naar voren kwamen waren die van de komedie- en avonturenfilms. Deze publieksvoorkeur vond echter niet zijn weerslag in de in 1994 geproduceerde films: in dat jaar werden er bijvoorbeeld slechts tien komedies geproduceerd. In 1996 was dit aantal zelfs gedaald naar zes en in 1998 werd er geen enkele film in het komediegenre afgeleverd. Voor wat betreft de avonturenfilms werd er iets meer aan de behoefte van de Russische kijker voldaan, maar de genres waarbinnen de Russische filmindustrie de meeste films produceerde waren die van de thriller, actiefilm en melodrama. De filmindustrie leverde dus niet het genre films dat de Russen graag hadden willen zien.

De termen “film” en “genre” kunnen tezamen twee verschillende betekenissen hebben, die bij een beter inzicht in de problematiek van de Russische filmindustrie allebei van belang zijn. De hierboven al gebruikte term “filmgenre” heeft betrekking op een verzameling filmische conventies die bij een bepaald genre horen. Omgekeerd betekent de term “genrefilm” een film die zich aan een bepaalde set conventies houdt en zodanig in een bepaald genre valt in te delen. Genrefilms spelen in op de bij het

¹⁴ Beumers, ‘Cinemarket’, 885. Het betreft hier de gemiddelde voorkeur voor video en bioscoopfilms.

filmpubliek bekende en geliefde formules, thema's en stijl. Door dit gebruik van herkenbare elementen weten zij een groot publiek te bereiken.

In de meeste filmproducerende landen vormen de binnen de richtlijnen van een aantal genres gemaakte films de zogenaamde “mainstream” van de filmproductie. Films die tot de mainstream behoren vallen in een bepaald populair genre te plaatsen en zijn bovendien qua inhoud toegankelijk voor een groot publiek. Deze groep films vormt de financiële basis voor de filmindustrie. In Rusland hadden komedies, avonturenfilms en detectives (zie de genrevoorkeuren van de Russen) de genrefilms kunnen zijn die een dergelijke functie vervullen. De resultaten van de DoubleD enquête over genrevoorkeur, gecombineerd met de stelling dat meer Russen de bioscopen zouden bezoeken als er meer “goede” Russische films zouden draaien, geeft aan dat er in Rusland een grote behoefte aan dergelijke mainstreamfilms was. De Russische filmindustrie heeft deze vraag echter volledig genegeerd: zij maakte films die niet binnen de meest populaire genres vielen of in het geheel niet als genrefilms kunnen worden aangemerkt.

Het begrip mainstream is op de Russische cinema van de jaren negentig volkomen ontoepasbaar. Er werden aan de ene kant veel kwalitatief zeer slechte films gedraaid, die weliswaar tot een genre zouden kunnen worden gerekend (“slechte actiefilms”), maar door hun ontoegankelijkheid en de impopulariteit van het genre waartoe ze behoorden vrijwel geen kijkers naar de bioscoop wisten te trekken. Aan de andere kant werden er kwalitatief hoogstaande films met veel artistieke pretenties gemaakt. Deze als “auteursfilms” te bestempelen producties waren op een andere manier ontoegankelijk en trokken zo mogelijk nog minder bioscoopbezoekers. Terugkijkend kwamen velen in Rusland tot de conclusie dat het Russische filmpubliek van de negentiger jaren geen behoefte had aan hoogstaande producties uit de laatste categorie, terwijl dat in de Sovjettijd wel zo was. Zij vergaten echter dat de films die in de communistische periode het meeste publiek trokken niet de pretentieuze projecten van vermaarde regisseurs als Sergej Eisenstein of Andrej Tarkovski, maar juist komedies, musicals en luchtige Franse films waren. Tijdens de perestrojkajaren verminderde de productie van dergelijke films in Rusland echter, terwijl de Russen door de chaos om hen heen juist steeds meer behoefte kregen aan cinema als puur vermaak.

In eerste instantie leken deze ontwikkelingen de Russische filmindustrie weinig problemen op te leveren. Een aantal nieuwe films, die zeker geen genrefilms waren,

scoorde zelfs uitzonderlijk goed. Voorbeelden zijn Pjotr Todorovski's *Intergirl* (1989), een film over een prostitué in het nieuwe Rusland, Vasili Pitchoel's taboedoorbrekende film *Kleine Vera* (1988) over een groep jongeren die de normen en waarden van de Sovjetmaatschappij overduidelijk achter zich had gelaten en Sergej Solovjev's *Assa*. Beide films trokken over de veertig miljoen bezoekers.

Ook een ander type auteursfilms, namelijk die welke in vroeger tijden slachtoffer was geworden van het censuurapparaat en in de jaren tachtig eindelijk mocht worden vertoond, deed het goed. Kira Moeratova's film *Korte ontmoetingen* (gerekend in 1967, in 1987 in de bioscopen) en Kontsjalovski's *Azië's geluk* (gerekend in 1966, in 1988 in de bioscopen) trokken bijvoorbeeld meer dan vijf miljoen toeschouwers. Er lijkt dus iets te zeggen voor de afkeer van de Russische filmindustrie voor genrefilms. De hier vermelde (en niet vermelde maar wel populaire) films hadden echter één ding gemeen: hun raakvlak met het communistisch verleden. Ze waren ofwel in vroeger jaren verboden geweest, of ze doorbraken Sovjettaboes en toonden de Russische maatschappij voor het eerst zoals zij werkelijk was.

De voorraad films die in communistische tijd "op de plank" was beland was echter eindig en de Russen werden snel moe van de vaak gitzwarte portretten die regisseurs in hun nieuwe films van de Russische samenleving schetsten. Het Russische filmpubliek kreeg steeds meer behoefte aan cinema als vorm van puur vermaak. De Russische filmindustrie voldeed niet aan deze behoefte en Amerikaanse films vulden de lacune. De Russische filmmakers waren het contact met hun publiek, en dan vooral met hun jongere publiek, kwijtgeraakt.

De kloof tussen filmmakers en publiek ontstond trouwens niet alleen door de inhoud van de Russische films, maar ook door hun gebrek aan kwaliteit in zowel technisch als filmisch opzicht. In vergelijking met buitenlandse films dolven de Russische producties op vrijwel elk vlak het onderspit. Birgit Beumers verwoordt het als volgt: 'It is quite clear (...) that most new Russian films fail to attract because of the quality (or lack of it) of the final product.'¹⁵ Talloze filmrecensenten hebben gedurende de jaren negentig dezelfde mening uitgedragen.

Dit wil niet zeggen dat alle in de jaren negentig geproduceerde Russische films slecht waren. Het heeft er alleen alle schijn van dat de meeste Russische regisseurs die hun vak verstonden zich niet geroepen voelden om producties te maken die voor een

¹⁵ Beumers, 'Cinemarket', 884.

groot publiek interessant zouden zijn. Een voorbeeld van deze groep filmmakers is Aleksandr Sokoerov. De films van deze regisseur werden door filmrecensenten meestal zeer positief ontvangen. Sokoerov's ontoegankelijke stijl en zware thema's, zoals bijvoorbeeld een zoon en zijn stervende moeder (*Moeder en zoon* 1997) of het privéleven van Adolf Hitler (*Moloch* 1999), waren aan een groot publiek echter in het geheel niet besteed. Een van de weinige regisseurs die vakmanschap wel met toegankelijkheid combineerde was Nikita Michalkov. Met name zijn laatste film, *De barbier van Siberië* (1999) was een groot succes in Rusland.

Het succes van *De barbier van Siberië* brengt een laatste punt aan het licht voor wat betreft de filmvoorkeur van de Russen. Michalkov's film is namelijk een ode aan het grote Rusland en haar rijke tradities. De regisseur lijkt met dit thema bij de meeste Russen, vaak moe van de negatieve berichten over hun land, precies de juiste snaar te hebben geraakt. Waar in de perestrojkatijd zware films over de problemen van de Russische samenleving nog veel publiek trokken, lijkt een positieve benadering van de Russische situatie in de jaren negentig de sleutel tot succes. Naast *De barbier van Siberië* is de film *Brat 2* (2000) van Alexej Balabanov een goed voorbeeld bij deze stelling. Ook deze film was, in tegenstelling tot zijn voorganger *Brat* (1997), een doorslaand succes. Het enige echte verschil tussen beide films, die alle twee behoren tot het actiegenre, is het gegeven dat de held in *Brat 2* op het vliegtuig naar de Verenigde Staten stapt en aldaar een gewelddadige zegetocht viert. Waar in *Brat* het gangstermilieu van Sint Petersburg centraal stond, wordt in *Brat 2* de antipathie van veel Russen jegens Amerika en hun behoefte aan helden slim uitgespeeld. En met succes: *Brat 2* en *De barbier van Siberië* waren de enige Russische blockbusters van de laatste jaren. De Russen zagen blijkbaar graag een Russische held die op het witte doek liet zien dat hun land nog steeds iets waard was.

Conclusies

Een precieze afweging van de in dit hoofdstuk genoemde factoren voor wat betreft hun rol in de terugloop van het bioscoopbezoek in Rusland is moeilijk te maken. Wat wel duidelijk is, is dat de grootste klap werd toegebracht door de economische en maatschappelijke chaos die zich aan het begin van de jaren negentig manifesteerde. De terugloop in deze jaren is te plotseling om te kunnen worden verklaard aan de hand van factoren als de teruglopende populariteit van het medium film of de niet publieksgerichtheid van Russische filmmakers.

Een crisis in de vertoningsector had niet kunnen worden voorkomen, maar de verliezen hadden zeker kunnen worden beperkt. De Russen toonden nog steeds veel interesse in films en hadden geld genoeg om een paar keer per jaar een (niet al te dure) filmvoorstelling te bezoeken. De Russische bioscoopexploitanten leverden echter niet de service die de Russen van hen verwachtten. De meeste Russen maakten daarom de overstap naar het kijken van films op video en televisie, welke alle twee een betere prijs/kwaliteit verhouding boden dan de meeste filmtheaters. In het vierde hoofdstuk van deze scriptie komt de wijze waarop deze problemen ontstonden en de manier waarop de Russische filmindustrie ze probeerde op te lossen nader aan de orde.

Naast de door bioscopen geboden diensten sloten ook de in Rusland geproduceerde films niet aan bij de wensen van het Russische filmpubliek. De Russische filmmakers produceerden in de jaren negentig vooral ontoegankelijke auteursfilms en slechte actiefilms. Als zij zich hadden toegelegd op het maken van kwalitatief hoogstaande mainstreamfilms binnen de in Rusland populaire genres, waren er ongetwijfeld meer mensen naar hun producten komen kijken. Hoe en waarom de overduidelijke kloof tussen de Russische filmmakers en hun publiek ontstond, komt in het volgende hoofdstuk aan de orde.

Hoofdstuk 2: De regisseurs

Kaviaar, bloed, innuendo's of verantwoordelijkheid?

De Russische filmmaker Jefgeni Gabrilovitsj, in 1991 ontvanger van een Nika (Rusland's equivalent van de Oscar), stelde eens dat de Russische regisseurs ten tijde van het communistische regime in drie groepen waren te verdelen. De eerste groep verheerlijkte in haar films de dagelijkse realiteit in de Sovjetunie, volgde dus de orders van het regime op en at zalm en kaviaar tijdens recepties op het Kremlin. De tweede sprak zich uit tegen de Sovjetrealiteit, werd door het regime tegengewerkt en eindigde geslagen en bebloed. Dan was er nog een derde groep, welke dezelfde realiteit weliswaar verheerlijkte, maar tegelijkertijd haar films volstopte met diverse reserveringen en innuendo's en zo in een verdeckte vorm kritiek op het regime leverde.¹⁶

In de Sovjettijd was het voor filmregisseurs altijd manoeuvreren tussen wat zij zelf wilden en wat het regime hen opdroeg en verbood. Films maken in deze periode was geen gemakkelijke aangelegenheid. Het gesloten systeem waarbinnen de filmmakers werkten zorgde er echter ook voor dat hen een aantal problemen werd bespaard. Zo hoefden zij zich bijvoorbeeld geen zorgen te maken over de wensen van hun publiek. De eindverantwoordelijkheid voor films lag namelijk niet bij de regisseurs, maar bij Goskino. Het ministerie van cinema bepaalde welke films er moesten worden gemaakt en zorgde ervoor dat zij werden toegesneden op zowel de wensen van de communistische partij als die van het publiek. Klaarblijkelijk deed Goskino haar werk goed: de filmtheaters waren in de Sovjetperiode over het algemeen goed gevuld. In de jaren negentig veranderde deze situatie radicaal. Goskino bepaalde niet langer de grenzen waarbinnen de regisseurs moesten werken en de bioscoopzalen stroomden niet meer als vanzelf vol. De Russische filmregisseurs waren hun publiek kwijtgeraakt en dit lag, zoals in het vorige hoofdstuk naar voren kwam, niet enkel aan de opkomst van televisie, video, geïmporteerde films of het ontstaan van de economische en maatschappelijke crisissituatie. De Russen gaven aan dat zij zeker nog geïnteresseerd waren in Russische films, maar niet zaten te wachten op het soort films dat op dat moment in Rusland werden gemaakt.

¹⁶ Dmitry Shlapentokh en Vladimir Schlapentokh, *Soviet cinematography 1918-1991. Ideological conflict and social reality* (New York 1993) 24. Gabrilovitsj rekende zichzelf overigens tot de derde groep.

Onder het Russische filmpubliek was vooral vraag naar professioneel gemaakte genrefilms (liefst komedies of avonturenfilms) waarin zo mogelijk ook nog eens een positief beeld van Rusland werd geschetst. De Russische filmmakers voldeden echter niet aan deze vraag en dit lijkt in eerste instantie merkwaardig. Aan de ene kant waren de wensen van het filmpubliek immers niet erg cryptisch, aan de andere kant had het niet luisteren naar deze wensen voor de filmmakers vervelende gevolgen: de door hen gemaakte films werden door bijna niemand gezien en er kwamen dus vrijwel geen inkomsten uit vertoning binnen.

Het lijkt logisch dat filmmakers graag willen dat hun films door zoveel mogelijk mensen worden gezien (waarom zouden zij ze anders maken?) en dat het terugverdienen van de grote sommen geld die met het maken van films gemoeid zijn, wenselijk is. De Russische filmmakers tartten met hun wijze van handelen deze logica. In dit hoofdstuk probeer ik een verklaring voor hun gedrag te vinden.

De onderkenning van de kloof

Eén van de eerste vragen die zich in deze context aandient is of de Russische regisseurs zelf beaamden dat ze zich van hun publiek hadden vervreemd. Ook zij zagen immers de chaos in hun land en de populariteit van buitenlandse films. Wellicht begrepen zij niet dat de geringe aandacht voor hun product ten dele aan dit product op zich te wijten was. Daarnaast valt het nog te bezien of zij het inderdaad een probleem vonden dat nog slechts weinig mensen naar hun films kwamen kijken.

Een inventarisatie van interviews met Russische regisseurs en door hen geschreven artikelen leert al snel dat de laatste vraag in ieder geval met een volmondig “ja” valt te beantwoorden. Karen Sjagnazarov, regisseur van onder andere de succesfilm *De boodschapper* (1987) en sinds 1998 directeur van de Mosfilm-studio's te Moskou, gaf in een door mij gehouden interview expliciet aan dat het voor hem zeer belangrijk was dat zijn eigen publiek zijn films zag en begreep.¹⁷ Ook Vadim Abdrasjitov, net als Sjagnazarov een in Rusland alom bekend en gerespecteerd regisseur van onder andere *Het keerpunt* (1979) en *Pljoemboem* (1991), toonde zich bezorgd over de geringe aandacht voor zijn werk. Hij publiceerde zelfs een artikel waarin hij op zoek ging naar de redenen achter de verminderde aandacht voor Russische films. Net als Sjagnazarov (en vele anderen) stak ook Abdrasjitov zijn

¹⁷ Mijn interview met Karen Sjagnazarov dd 5 september 2000 te Moskou.

weemoed naar de oude situatie, waarin miljoenen Russen op zijn films afkwamen, niet onder stoelen of banken.¹⁸ Een derde voorbeeld van een “grote” regisseur die aangaf op zoek te zijn naar wat mensen graag wilden zien, is Nikita Michalkov. Hij uitte zelfs meerdere malen zijn afkeer van sombere, deprimerende of gewelddadige Russische films die volgens hem de Russen uit de bioscopen hadden weggejaagd. En hij sprak - uiteraard- met trots over het succes van zijn laatste film *De barbier van Siberië*.¹⁹

Zelfs regisseurs die overduidelijk een meer select filmpubliek probeerden aan te spreken, zoals bijvoorbeeld de al eerder aangestipte Aleksandr Sokoerov, gaven over het algemeen aan wel degelijk naar aandacht en begrip van het filmpubliek te streven.²⁰ De enigen die het echt weinig kon schelen hoeveel mensen hun films zagen behoorden tot het avant-garde circuit. Een voorbeeld hiervan zijn de *Necrorealisten*, een groep filmmakers uit Sint Petersburg, waarvan Jefgeni Joefit de bekendste is. Zij streefden niet naar het trekken van een zo groot mogelijk publiek, hetgeen uit hun films, die handelen over rondwarende lijken en leven na de dood, ook duidelijk blijkt. Vanuit het perspectief van de filmindustrie is het echter ook niet de taak van dergelijke “marginale” groepen om publiek te trekken en geld in het laatje te brengen.

Filmers als Joefit maakten films voor een extreem laag budget en droegen zo hun steentje bij aan de vernieuwing en diversiteit van de Russische filmindustrie. Dit wil niet zeggen dat alle experimentele filmers er vrede mee hadden dat bijna niemand hun werk zag. Artoer Aristakisjan, een door mij geïnterviewde onafhankelijke filmer die in Moskou werkzaam was, stelde bijvoorbeeld: ‘niemand maakt films om ze vervolgens in zijn eigen kelder op te slaan en aan niemand te laten zien’.²¹ En dit leek in Rusland, net als in vrijwel alle andere landen, bij de meeste filmmakers het geval.

Russische regisseurs wilden wel degelijk dat mensen hun films zagen en hadden uiteraard ook door dat dit in de praktijk niet het geval was. Of ze ook de conclusie

¹⁸ Mijn interview met Vadim Abdrasjitov dd 4 oktober 2000 te Moskou en Wadim Abdraschitow, ‘Der Neorealismus wird die Zuschauer in die Kinos Zurückholen’ *Film und Fernsehen* afl. 2/3 (1995) aldaar 82-85.

¹⁹ Frank Westerman, ‘Tsaar Nikita de eerste. Regisseur Nikita Michalkov over zijn filmepos “De barbier van Siberië”’ *NRC Handelsblad* (12 mei 2000) en Nikita Michalkov, ‘The function of a national cinema’ in: Beumers, *Russia on reels*, 50-53.

²⁰ François Stienen, ‘Aleksandr Sokoerov. Ben ik soms een geest uit het hiernamaals?’ *De Filmkrant* afl. 186 (februari 1998) en François Stienen, ‘Aleksandr Sokoerov. Ongelukkig, machtig en middelmatig’ *De Filmkrant* afl. 209 (maart 2000) 7.

²¹ Mijn interview met Artoer Aristakisjan dd 2 september 2000 te Moskou.

trokken dat het gebrek aan aandacht voor hun films iets met de inhoud van hun werk te maken had, is moeilijker vast te stellen. Toch duiden de meeste tekenen op onderkenning van de tussen regisseurs en publiek ontstane kloof. Vele regisseurs, waaronder met name Michalkov en Abdrasjitov, brachten steeds weer de vraag “Wat voor films moeten we maken om de bioscoopzalen weer vol te krijgen?” naar voren. Daarnaast werd het besef dat in Rusland de verkeerde films werden gemaakt sterk uitgedragen door mensen waarmee de regisseurs dagelijks werden geconfronteerd. Ik doel hier bijvoorbeeld op medewerkers van invloedrijke filmbladen, bijvoorbeeld Daniil Dondurei, de eindredacteur van *Iskustvo Kino*. Ook onderzoekers die regelmatig artikelen publiceerden en deelnamen aan rondetafelgesprekken met filmmakers, bijvoorbeeld Natalja Venger of Irina Sjilova, wezen de regisseurs er keer op keer op dat zij niet de films maakten die de Russen wilden zien. Tenslotte waren er ook velen werkzaam binnen de filmindustrie, bijvoorbeeld de door mij geïnterviewde Svetlana Fritsjinskaja, persvoorlichter van de Mosfilm studio's, die de regisseurs met de neus op de feiten drukten.²²

Rest de vraag: waarom pasten de Russische filmmakers hun product -in ieder geval tot op zekere hoogte- niet aan de wensen van het publiek aan?

‘Als voetbal een natie kan verenigen, dan kan film dat ook’

Deze naar nationalistische sentimenten riekende woorden komen uit de mond van Nikita Michalkov.²³ Zoals uit dit citaat, maar ook uit Michalkov's laatste film *De barbier van Siberië* blijkt, dichtte deze regisseur de cinema een grotere rol toe dan slechts een vorm van vermaak. *De barbier* is een verheerlijking van Rusland's folklore, oneindige landschappen en grote tradities. Dit beeld wordt afgezet tegen het cultuurloze Amerika, waar men niet eens weet dat Mozart een componist was. Als klap op de vuurpijl speelde Michalkov zelf de als held afgeschilderde tsaar Nicolaas de Derde, een rol die hij in het echte leven ook leek te ambiëren: Michalkov had politieke ambities en speelde lang -in het openbaar- met de gedachte deel te nemen aan de presidentsverkiezingen van 2000.

Michalkov's films hebben dus een grote politieke lading, alhoewel hij dit zelf altijd heeft ontkend. Hij leek terug te willen naar de situatie van voor de Perestrojka,

²² Mijn interview met Svetlana Fritsjinskaja.

²³ Westerman, ‘Tsaar Nikita de eerste’.

toen de cinema nog duidelijk een nationalistische, hoopgevende taak had. Zoals ten tijde van de collectivatie tijdens het Stalin-tijdperk films werden ingezet om het volk te sussen, zou de cinema in het Rusland van de jaren negentig de Russen de erbarmelijke toestand van hun land moeten doen vergeten en hen het gevoel geven nog steeds in één van de machtigste landen ter wereld te leven. Michalkov was een filmer met een missie - die wellicht het beste te omschrijven is als het propageren van “de Russische idee” - en hij stond hierin niet alleen. Ook andere regisseurs dichtten de cinema een grotere rol toe dan enkel het bieden van vermaak en beschouwden deze rol, net als Michalkov dat deed, als dé manier om de Russen weer de bioscoopzaal in te krijgen.²⁴ De Russische film had een missie nodig, en als zij die had gevonden, zou deze resonantie vinden onder het Russische publiek.

Een andere interpretatie van deze “missie voor de cinema” kwam van Vadim Abdrasjitov. Hij pleitte niet voor een “nationale”-, maar voor een “democratische”²⁵ cinema en verwoordde dit idee als volgt: ‘De films moeten een uiterst democratische inhoud hebben. Want hetgeen, dat tegenwoordig aan banaliteiten op het witte scherm komt, is niet democratisch. De types in deze films, aan de ene kant chercheurs, gevangenisbewaarders en aan de andere kant maffiosi, zakenmannen, verslaafden en prostituees, zijn buitenstaanders. (...) Als de cinema gedemocratiseerd wordt, als echte mensen met hun vraagstukken, problemen en hun liefde centraal komen te staan, als film tot een potentiële drager van hoop wordt, dan zullen de toeschouwers weer in de bioscopen komen.’²⁶ Dus wederom de cinema als overbrenger van hoop, maar deze keer zonder politieke of nationalistische bijmaak. De overtuiging dat het de taak van filmregisseurs is om de Russen een hart onder de riem te steken in moeilijke tijden leefde trouwens niet alleen binnen de filmindustrie. De filmcritica T. Chlopljankina publiceerde in de krant *Literatoernaja Gazeta* bijvoorbeeld een artikel waarin zij stelt

²⁴ Westerman, ‘Tsaar Nikita de eerste’ en Michalkov, ‘The function of a national cinema’ 50-53.

²⁵ Abdrasjitov gebruikt de term “democratie” hier zoals dat in Rusland vaker gebeurt, namelijk in de zin van “voor iedereen toegankelijk” en dus niet in politieke context.

²⁶ Abdrasjitov, ‘Der neorealismus’, 83. Ook tijdens mijn interview met Abdrasjitov bracht hij deze stelling uitgebreid naar voren.

dat het de plicht van de kunst is om iets voor de Russen te doen, om zich over hen te 'ontfermen'.²⁷

Een derde en laatste voorbeeld van een regisseur die vond dat de Russische cinema een missie diende te hebben is Aleksandr Sokoerov. Voor Sokoerov was het niet belangrijk of zijn films een politieke lading hadden of hoopgevend waren. Zijn ultieme doel was mensen aan het denken zetten over de fundamentele, spirituele zaken van het leven. De thema's van zijn films weerspiegelen dit doel; voorbeelden zijn de liefde tussen een zoon en zijn stervende moeder (*Moeder en zoon* 1997) of een jongen die zijn vader begraaft (*De tweede cirkel* 1990). In Sokoerov's eigen woorden: 'Ik hoop dat mijn films iets oproepen in de ziel van de toeschouwers'.²⁸

Het patroon is duidelijk: het grootste deel van Rusland's regisseurs (de hierboven genoemden zijn slechts het topje van de ijsberg) was op zoek naar een hoger doel voor de cinema. Aan de ene kant was dit een heel positief gegeven, omdat het zoeken naar dit doel bij de meeste filmmakers hand in hand ging met een poging tot herstel van het contact met hun publiek. Aan de andere kant was het echter een grote mislukking, aangezien de meeste films, missie of geen missie, zeer onsuccesvol waren.

Om bij de hierboven aangehaalde voorbeelden te blijven: Michalkov's laatste film scoorde weliswaar goed, maar dit had waarschijnlijk vooral te maken met de grote amusementswaarde van zijn film in combinatie met het negatieve beeld van Amerika en het positieve beeld van Rusland. Bovendien was de film -een grote productie, professioneel gemaakt- op zich iets waar de Russen trots op waren. Velen uitten echter ook hun afkeer van het wel erg kitsch beeld dat van hun land werd geschapen. *De barbier* deed het dus goed, maar om hieruit de conclusie te trekken dat de Russen zaten te wachten op een nieuwe golf propaganda films lijkt me een brug te ver.

Waar Michalkov in ieder geval nog één succes boekte, verdwenen de films van Abdrasjitov vrijwel direct in de vergetelheid. Blijkbaar hadden de Russen toch niet echt de behoefte zichzelf op het witte scherm terug te zien. Sokoerov's films, tenslotte, deden het ronduit slecht. Zoals *De Filmkrant* over deze regisseur berichtte: 'Als er één regisseur is die beantwoord aan het beeld van de eigenzinnige filmmaker waar de filmcritici mee weglopen maar bij wiens films het grote publiek wegblijft, dan is het

²⁷ Mark-Paul Meyer, 'Asthenie en barmhartigheid. Kanttekeningen bij de hedendaagse Sovjet-cinema' *Skrien* 176 aldaar 10-11, 11. Dit artikel is een vertaling van Chlopljankina's artikel in *Literatoernaja Gazeta* (14 februari 1990).

²⁸ Stienen, 'Aleksandr Sokoerov. Ben ik soms een geest?'

Sokoerov. (...) Voor het grote publiek zijn Sokoerov's films synoniem met langdraderig en ondoorgrondelijk.²⁹ Aangezien Sokoerov's "missie", namelijk het overbrengen van diepere emoties aan het publiek, onder Russische cineasten zeer populair was, is zijn impopulariteit nog een slechter teken dan die van Abdrasjitov.

Geen Tarkovski's, maar Spielbergs

In 1997 werd in Bristol een congres gehouden waarop ter discussie stond of "de Russische idee" wellicht dé missie van de Russische cinema had moeten zijn. Tijdens dit congres hield Sergej Seljanov, filmmaker en producent, een toespraak die hij met de volgende zinnen afsloot: 'Het zou normaal zijn, of misschien zelfs opmerkelijk, als, mettertijd, de Russische cinema dezelfde plaats kan innemen die cinema over de hele wereld inneemt: ergens tussen vermaak en lichte intellectuele uitdaging. (...) Wij zullen films maken en jullie zullen ze bekijken of niet en daarmee basta! Maar om de een of andere reden blijven we meer van de cinema verwachten, zoals we ook in het verleden deden.'³⁰ Seljanov, die in het midden liet of hij dit een goede of slechte zaak vond, sloeg mijns inziens de spijker op zijn kop.

Het zoeken naar een missie voor de cinema bleef, ondanks de claim van de regisseurs langs deze weg hun publiek terug te willen veroveren, vooral het zoeken naar een doel voor de Russische cineasten zelf. De belangrijkste boodschap, die steeds weer uit enquêtes naar voren kwam en die in Rusland door velen werd uitgedragen, leek bij de filmmakers maar niet door te willen dringen: de Russen verwachtten van de cinema kwalitatief hoogstaand vermaak. Niets meer en niets minder.

De Russische regisseurs negeerden dus de wensen van hun publiek, terwijl zij ondertussen aangaven juist op zoek te zijn naar een manier om dit publiek terug te veroveren. Zij leken naar een vorm van democratisering van de cinema te streven die vergelijkbaar is met wat in de communistische periode de "dictatuur van het proletariaat" heette. Niet het publiek wist wat zij wilde zien, maar de regisseurs wisten wat goed was voor het publiek. De regisseurs begrepen dat er een kloof was tussen hen en hun publiek, maar vonden dat het probleem net zo goed bij het publiek als bij hen lag: de Russen, verpest door Amerikaanse films, begrepen niet meer wat goede cinema was en het was de taak van de regisseurs om hen dit weer bij te brengen.

²⁹ Ibidem.

³⁰ Beumers, *Russia on reels*, 46.

Er spreekt een zekere vorm van minachting voor het Russische filmpubliek uit de houding van de filmmakers, en dit werd ook door enige filmcritici opgepikt. Bijvoorbeeld de onderzoekster Sjiłova, die de arrogantie van de Russische filmmakers als volgt verwoordde: ‘Wat hebben wij in deze nieuwe realiteit geconstateerd? Dat de toeschouwer zogezegd onze aandacht niet waardig is. Wij hebben niet voor de productie gezorgd die met de Amerikaanse, Mexicaanse of God mag weten met welke filmproductie concurreren kon.’³¹ En inderdaad: de Russen vonden in buitenlandse films wat zij in de Russische niet vonden: gemakkelijke films die goed in elkaar staken.

De Russische filmmakers gingen met hun eigengereide houding niet enkel aan de wensen hun publiek voorbij, maar ook aan de commerciële dimensie van het product film. Om precies te zijn ontkenden de meeste regisseurs zelfs dat film een product was. De al vaak ter sprake gekomen Sokoerov stelde bijvoorbeeld: ‘Een regisseur (...) moet bovenal huiverig zijn voor de commercialisering van de kunst, op dezelfde manier als sommige mensen angst voor de duivel hebben.’³² Deze houding, de meeste Russische regisseurs tot op de dag van vandaag eigen, is een rechtstreekse erfenis van de situatie waarin zij in de Sovjetperiode werkten. Tijdens het communisme werd de smaak van het publiek tot op zekere hoogte van boven gedicteerd door eenvoudigweg een bepaald soort films te draaien. De Sovjetburgers hadden, zoals al eerder aangestipt, toch weinig andere keus dan het gebodene te bekijken. Bij de Russische filmmakers leek slechts zeer langzaam door te dringen dat deze situatie in de jaren negentig niet meer bestond en ook niet meer zou terugkeren. Zij bleven discussieren over vraagstukken als: ‘kan het producentenmodel van filmproductie samengaan met de mentaliteit van de Russische scheppende kunstenaar en de post-sovjet mens?’³³ Het antwoord lijkt me duidelijk: nee, dat kan niet. Maar in plaats van te overwegen hun mentaliteit bij te stellen, leken de Russische regisseurs liever de nieuwe realiteit -het filmen binnen een op marktwerking gebaseerde industrie- te ontkennen.³⁴

³¹ Rolan Bykow, Daniil Dondurej, Waleri Fomin ea., ‘Nach dem Imperium. Ein Rundtischgespräch über Probleme des Films in der Marktwirtschaft’ *Film und Fernsehen* afl. 2/3 (1995) aldaar 6-21, 14.

³² Stienen, ‘Aleksandr Sokoerov. Ben ik soms een geest?’.

³³ Olga Ljalina, ‘De Russische cinema. Medicijnen die nergens te krijgen zijn’ *Skrien* afl. 205 (1995) aldaar 67-71, 71.

³⁴ Zie bijvoorbeeld: Birgit Beumers, ‘Cinemarket, or the Russian film industry in “Mission Possible”’ *Europe-Asia studies* 51 afl. 5 (juli 1999) aldaar 871-896, 873 of Thessa Mooij, ‘After the fall of the wall. Leven in een machtsvacuüm’ *De Filmkrant* afl. 197 (februari 1999).

Kunst leeft van strijd en sterft aan vrijheid

We zagen dat veel Russische filmmakers in de jaren negentig op zoek waren naar een missie voor hun films. Met een Westerse blik bezien lijkt dit misschien raar; de meeste cineasten in West Europa of de Verenigde Staten missen een dergelijke roeping. De drang van de Russen om wel met een hoger doel te filmen lijkt, net als het ontkennen van de commerciële aspecten van films, een erfenis uit de communistische periode te zijn. In de Sovjettijd was er welbeschouwd zelfs sprake van twee missies voor de filmmakers: enerzijds een van boven opgelegde missie, namelijk het verheerlijken van de Sovjetmaatschappij, anderzijds een door zichzelf opgelegde missie, namelijk het proberen te omzeilen van de censuur die uit de eerste missie voortvloeide.

Met de komst van de Perestrojka verdwenen beide missies -die immers onlosmakelijk met elkaar verbonden waren- tegelijkertijd. Algemeen werd verwacht dat het verdwijnen van de censuur een grote bloei van de Russische film tot gevolg zou hebben, maar het tegengestelde is het geval gebleken. Juist de vrijheid om elke film te maken die ze wilden leek de Russische filmmakers te verlammen. Seljanov stelde het als volgt: ‘toen de muren van de gevangenis waren ingestort en de vrijheid ons vreugdevol opwachtte bij de poort was geen van ons hierop voorbereid. (...) de ideologische staat, welke voor kunstenaars de belangrijkste creatieve “tegengestelde prikkel” is geweest, dat wil zeggen iets om zich tegen af te zetten, verdween.’³⁵

De Russische regisseurs gaven zelf aan zich stuurloos te voelen door het verdwijnen van het communistisch referentiekader. En deze stuurloosheid bleek duidelijk uit de inhoud van hun films. Na alle Sovjettaboes te hebben beslecht en een fase van “Vergangenheitsbewältigung”, met veel films over de Stalinistische periode, leken de Russische filmmakers door hun inspiratie heen.³⁶ Zij hadden niets meer om zich tegen af te zetten en geen overheid die hen nog vertelde wat te filmen. Velen verzandden in het draaien van de ene na de andere slechte actiefilm of drama over de harde realiteit van de nieuwe Russische maatschappij, de zogenaamde “tsjornoeka” films. Zoals we in het vorige hoofdstuk zagen waren dit alle twee niet het type film waar het publiek op zat te wachten. Bovendien ging het zoeken naar thema’s hand in hand met een sterke daling van de kwaliteit van de Russische films.

³⁵ Beumers, *Russia on reels*, 42-46.

³⁶ Voorbeelden van films over het Stalinistische tijdperk zijn *De koude zomer van 1953* van Aleksandr Prosjkin (1988) en Michalkov’s *Verbrand door de zon*.

De woorden ‘Kunst ontstaat uit onderdrukking, leeft van strijd en sterft aan vrijheid’, een uitspraak van de Franse auteur Andre Gide, werd door de onderzoekster Sjllova aangehaald in een gesprek over de Russische filmindustrie in haar nieuwe situatie.³⁷ Treffender is het probleem van de Russische regisseurs zelden verwoord. Het bleek inderdaad dat zij, net zoals alle andere kunstenaars ter wereld, niet zonder restricties konden leven. Wat de filmmakers echter niet begrepen is dat deze restricties niet alleen van buitenaf kunnen worden opgelegd (zoals onder het communisme overduidelijk het geval was), maar ook van binnenuit, door de kunstenaar zelf. De overgang van het eerste naar de laatste situatie verliep voor de Russische filmmakers echter zeer stroef.

De onzekerheid over te verfilmen thema’s ging gepaard met een voor de regisseurs zo mogelijk nog dramatischer ontwikkeling: zij waren hun status van “goden der cultuur” kwijt. Seljanov verwoordde het als volgt: ‘Die kunstenaars die dachten dat ze zich rechtstreeks met God onderhielden voelen zich nu vernederd, beledigd en radeloos. Niemand in Rusland is op het moment nog echt geïnteresseerd in dergelijke kunst.’³⁸ In de Sovjettijd waren grote regisseurs, zoals bijvoorbeeld Andrej Tarkovski, nog echte helden. In de post-perestrojka periode echter was er met het maken van “hogere kunst” bij het grote publiek nog weinig eer te behalen. In een maatschappij die zo turbulent en chaotisch was waren filmmakers weer gewone stervelingen geworden.

Filmen op zich werd bovendien niet meer als een bovennatuurlijk iets beschouwd; iedereen met geld kon nu immers een film draaien. Uit gesprekken met diverse mensen werkzaam aan de Moskouse filmacademie (VGIK) werd mij duidelijk met hoeveel weemoed op de oude situatie werd teruggekeken: meerdere mensen kwamen met het voorbeeld dat waar vroeger zonder pardon een straat werd afgezet als er iets gefilmd diende te worden, tegenwoordig eerst een politieagent moest worden omgekocht. Filmmakers waren in de jaren negentig niet langer een belangrijk onderdeel van een door de staat gecontroleerde propaganda-machine en raakten hierdoor niet alleen veel restricties, maar ook veel privileges kwijt.

De ontkenning van het verleden

Eigenlijk wilden de Russische filmmakers, voor wat een groot gedeelte van hun werkomstandigheden betrof, terug naar het verleden. Ze keken met weemoed terug naar

³⁷ Bykow e.a., ‘Nach dem Imperium.’, 14.

³⁸ Beumers, *Russia on reels*, 42-46.

de Sovjettijd, waarin ze gewaardeerd werden als filmmakers, waarin ze hoogstaande kunst konden maken zonder te hoeven nadenken over de economische consequenties, waarin de bioscoopzalen altijd vol zaten, kortom: waarin de filmmakers zich over heel veel dingen geen zorgen hoefden te maken. Met name de Brezjnev-jaren werden door de filmmakers (en door vele Russen met hen) beschouwd als een uiterst aangename periode.

De privatisatie van begin jaren negentig was door de meeste Russische regisseurs als een destructief proces ervaren. Abdrasjitov zei het bijvoorbeeld zeer lastig te vinden dat er altijd maar naar geld moest worden gezocht; de oude situatie waarin hij 'als regisseur in het geheel niet nadacht over geld' was een stuk idealer.³⁹ Sjagnazarov vertelde bijna verontwaardigd dat hij tegenwoordig zelf op zoek moet naar financiers voor zijn films. Beiden zeggen nog steeds vierkant achter de films te staan die zij in de Sovjettijd maakten en van mening te zijn dat de situatie vroeger in heel veel opzichten beter was dan die in de jaren negentig.⁴⁰

Was de Brezjnev-periode werkelijk zo'n paradijs op aarde voor de Russische cineasten geweest? De filmregisseur Eldar Riazonov vatte in 1990 kort samen hoe hij deze periode had ervaren: 'het Staatscomité [voor de cinema] kende geen plechtigheden in de omgang met ons, filmmakers, en behandelde ons als slaven.'⁴¹ Geen situatie om met al te veel heimwee op terug te kijken lijkt mij.

Films werden door de communistische partij beschouwd als het ultieme middel om de staatsideologie uit te dragen. Lenin, maar ook Stalin, herkende de mogelijkheden die film bood om een subjectieve realiteit uit te dragen, die weliswaar weinig te maken had met de dagelijkse realiteit, maar die mensen toch kon overtuigen van de juistheid van de door de communisten ingeslagen weg. De erkenning van de macht van film als propagandamiddel maakte de filmregisseurs tot een *voor* de partij zeer belangrijke, en dus *door* de partij zeer streng gecontroleerde, groep.

Ten tijde van Stalin was deze controle op zijn hoogtepunt; Stalin zou zelfs elke film persoonlijk hebben bekeken voordat deze in de theaters werd vertoond. Na het Stalin-tijdperk en zeker ten tijde van Brezjnev, kregen de filmmakers iets meer armslag en werd het vaak mogelijk om in films, middels subtiele metaforen, kritiek op het regime te verwerken. Toch bleef het voor veel regisseurs onmogelijk de films te maken

³⁹ Shlapentokh en Shlapentokh, *Soviet cinematography*, 210.

⁴⁰ Mijn interview met Abdrasjitov.

⁴¹ Shlapentokh en Shlapentokh, *Soviet cinematography*, 25.

die ze wilden maken. Voor aan een bepaald project kon worden begonnen werd het desbetreffende script eerst door Goskino zeer strikt gecontroleerd op zaken die tegen de gangbare ideologie indruisden. Zo sneuvelden veel projecten al voor überhaupt met filmen was begonnen. Maar ook reeds gedraaide films werden slachtoffer van de censuur en verdwenen in de kast, om daar pas in de Perestrojka-jaren weer uit te komen.

Vele filmmakers werden vervolgd, hun werk verdween of ze werden gedwongen naar het buitenland te vertrekken omdat hen het werken in eigen land onmogelijk was gemaakt. Een voorbeeld uit de laatste categorie is Andrej Tarkovski, maker van de klassiekers *Stalker* (1979) en *De spiegel* (1975), nog immer door vrijwel alle Russische regisseurs als de grootste regisseur aller tijden beschouwd. Dat Tarkovski (en met hem vele anderen) het werken door het Sovjetregime onmogelijk was gemaakt lijken zijn aanbidder echter te zijn vergeten, net zoals de strenge censuur die -ook henzelf- in deze tijd veel problemen opleverde. Blijkbaar wogen de privileges en het ontbreken van financiële druk voor de meeste Russische filmmakers -in ieder geval vanuit hun positie in de jaren negentig bezien- op tegen de nadelen van het werken binnen het communistische systeem.

In de jaren negentig verheerlijkten de filmmakers niet enkel het verleden, zij probeerden zelfs op dezelfde manier te blijven werken als zij in de jaren tachtig hadden gedaan. Met problemen richtten zij zich steeds weer tot Goskino in plaats van zelf naar oplossingen te zoeken. Dit gold vooral op het gebied van financiering, maar ook op een vlak waarvan je zou verwachten dat de regisseurs liever niets meer met de staat van doen zouden willen hebben: de inhoud van films. Abdrasjitov stelde bijvoorbeeld dat de overheid 'met ijzeren hand voorstellingen, processen en tendensen die de gezondheid van het volk of zelfs van de natie, bedreigen, te corrigeren' en zodoende de door hem geconstateerde stortvloed van amorele vertellingen zou moeten stoppen.⁴²

Artoer Aristakisjan, onafhankelijk filmer te Moskou, antwoordde desgevraagd dat hij het spijtig vond dat de Sovjetunie niet meer bestond. Hij fundeerde deze mening met de volgende redenatie: het uiteenvallen van de Sovjetunie en de afbrokkeling van het communistische regime was geen direct gevolg van Gorbatsjov's Glasnost en Perestrojka, maar slechts een vervelend neveneffect. Als de Sovjetunie was blijven voortbestaan, met de ruimere vormen van censuur zoals onder Gorbatsjov ingesteld,

⁴² Abdrasjitov, 'Neorealismus', 83.

zou er voor de Russische filmmakers een ideale situatie zijn ontstaan.⁴³ Aristakisjan maakte hier de denkfout die vrijwel alle filmmakers bij de beschouwing van het Sovjetverleden maakten: zij gingen er van uit dat het economische systeem van de Sovjetunie ook zonder politieke repressie had kunnen voortbestaan. Rusland's regisseurs schenen in de jaren negentig eenvoudigweg niet te willen begrijpen dat de praktische voordelen die het Sovjetsysteem hen vroeger had geboden onlosmakelijk verbonden waren met de aanwezigheid van onderdrukking en censuur.

Vluchtpogingen en oplossingen

De ultieme wens van vele regisseurs, namelijk de klok tien jaar terugzetten, was uiteraard geen reële optie. Zij gingen dan ook op zoek naar andere uitwegen uit de misère waarin de Russische filmindustrie in de jaren negentig was beland. Een van deze uitwegen was het zich afwenden van het Russische filmpubliek en volledig richten op het buitenlandse filmfestival-circuit. Deze “oplossing” was een populaire: volgens sommige schattingen werd van de in Rusland geproduceerde films meer dan een derde gemaakt met de toeschouwers en jury's van buitenlandse filmfestivals in het achterhoofd. Op deze festivals viel voor de regisseurs tenminste nog eer te behalen, in tegenstelling tot de situatie in eigen land, waar niemand op hun films zat te wachten. Al vanaf begin jaren negentig probeerden Rusland's regisseurs op trends in het Westen in te haken en zodoende op festivals prijzen te winnen of hun film te verkopen aan buitenlandse distributeurs. Voorbeelden van dergelijke films zijn Balabanov's *Gelukkige dagen* (1990), Alexander Mita's *Lost in Siberia* (1991) en Sokoerov's films. Deze films werden in Rusland door vrijwel niemand gezien, maar in het Westen tenminste vertoond.⁴⁴

Ook Michalkov richtte zich, ondanks zijn verhandelingen over de vaderlandse trots die zijn films bij Russen diende los te maken, duidelijk op een buitenlands publiek. Ironisch genoeg kwam dit met name in *De barbier van Siberië*, zijn magnum opus over de ziel van Rusland, naar voren: in bijna de helft van de film wordt Engels gesproken. Duidelijk een poging een echte Oscar, in plaats van slechts die voor de beste buitenlandse film, in de wacht te slepen.

⁴³ Mijn interview met Artoer Aristakisjan.

⁴⁴ Shlapentokh en Shlapentokh, *Soviet cinematography*, 212.

Een meer constructief antwoord op de problemen in Rusland kwam rond 1996 van een groep jongere regisseurs die de Brezjnev periode niet meer als filmmaker hadden meegemaakt. Een van hen was Valeri Todorovski. Hij was, samen met Sergej Livnjev (filmregisseur en directeur van de Gorki-filmstudio) initiatiefnemer van een reeks films die met een laag budget (circa 200.000 dollar) werden gemaakt en zoveel mogelijk waren toegesneden op de wensen van het Russische filmpubliek. Balabanov's *Brat* was één van de films die uit dit initiatief voortkwam en hoewel de film niet echt een kaskraker was, verdween hij in ieder geval niet in het niets. Balabanov raakte vervolgens met *Brat 2* wel precies de goede snaar en is als zodanig een goed voorbeeld van een regisseur die de stap wist te zetten van artistiek verantwoorde films waar in Rusland niemand op zat te wachten naar mainstreamfilms die ook daadwerkelijk geld in het laatje brachten.⁴⁵ De groep regisseurs die de omslag naar markgericht denken maakte bleef gedurende de gehele jaren negentig echter klein. Aangezien de mentaliteit onder studenten van de Moskouse filmacademie zelfs in 2000 nog steeds een sterk anti-commerciële was, lijkt er in deze situatie voorlopig weinig verandering te gaan komen.

Conclusies

Alhoewel de meerderheid van Rusland's filmregisseurs aangaf het contact met hun publiek te willen herstellen, kwam het er in de praktijk op neer dat zij zich vooral als hun eigen cliënten gedroegen. Zij luisterden niet naar wat het publiek wilde, maar waren van mening zelf wel te weten wat goed voor haar was. Als de Russen van films vooral vermaak verwachtten, dan hadden zij het bij het verkeerde eind, beïnvloed als zij waren door alle Amerikaanse pulp die in de bioscopen werd gedraaid. De meeste filmmakers bleven gedurende de jaren negentig films maken die oftewel vooral op hun eigen wensen of op die van de aanwezigen op Westerse filmfestivals was gericht. De kloof tussen regisseurs en publiek werd groter en groter.

De Russische filmmakers verheerlijkten het oude Sovjetsysteem, inclusief veel van de restricties die dat systeem met zich meebracht. Ondertussen weigerden zij de restricties van het nieuwe, op vrije-marktmechanismen gebaseerde systeem, te erkennen. De notie dat film naast een kunstvorm ook een product is dat zijn (zeer hoge) productiekosten zoveel mogelijk moet terugverdienen, ging er bij de cineasten niet in.

⁴⁵ Susan Larsen, 'In search of an audience: the new Russian cinema of reconciliation' in: Adele Marie Barker, *Consuming Russia. Popular culture, sex and society since Gorbachev* (zp. 1999) aldaar 192-216, 196.

Gevolg van deze denkwijze, die duidelijk zijn wortels had in de communistische periode, was dat het ontstaan van de voor de Russische filmindustrie zo essentiële mainstream uitbleef.

Eén, nog niet eerder besproken, gegeven zou de regisseurs tot op zekere hoogte kunnen vrijpleiten: het is niet alleen de taak van een filmregisseur, maar vooral ook van een filmproducent om de commerciële levensvatbaarheid van een film in de gaten te houden. De producent dient de regisseur eventueel bij te sturen als deze te ver afwijkt van wat het publiek aangeeft te willen zien. Het moge inmiddels duidelijk zijn dat de Russische producenten niet erg succesvol waren in het volbrengen van deze taak. Het hoe en waarom van hun falen komt in het volgende hoofdstuk aan de orde.

Hoofdstuk 3: De producenten

Wat is een producent?

In 1995 werd er in Moskou een enquête gehouden waarbij de vraag ‘Wie dient bij de productie van een film de geldstromen te beheren?’ centraal stond. Het resultaat: slechts twintig procent van de ondervraagden vond dat dit de taak van de producent was, terwijl meer dan de helft van mening was dat de regisseur de financiële aangelegenheden onder zou zijn hoede zou moeten nemen.⁴⁶ De functie “producent” was de Russen overduidelijk vreemd. Verbazingwekkend is dit niet: in de Sovjetperiode had zij namelijk niet bestaan.

Uiteraard moesten de taken die in kapitalistische landen door producenten werden vervuld ook in Sovjetrusland worden uitgevoerd. Het was echter niet één persoon of bedrijf die zich van deze taken kweet: de taken van de producent waren versnipperd ondergebracht bij diverse comités die zich met filmproductie bezig hielden. Er was een comité dat ideeën en scripts goedkeurde, een comité dat het budget van films bepaalde, een comité dat ervoor zorgde dat acteurs werden betaald enzovoort. Al deze comités waren uiteindelijk verantwoording schuldig aan Goskino, te omschrijven als het staatscomité voor de cinema of het ministerie van cinema.⁴⁷ Filmproductie was exclusief aan deze kanalen voorbehouden; het producenten van films buiten het systeem om was verboden. Pas in 1988 werd dit uitermate bureaucratische stelsel, dat gedurende de jaren tachtig ongeveer honderdvijftig films per jaar afleverde, afgeschaft en mocht iedereen die dat wilde zelf een film gaan produceren.

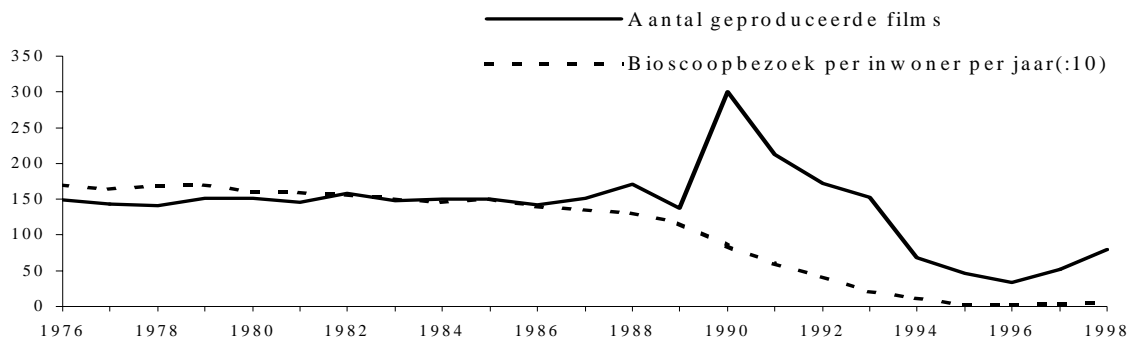
Aanvankelijk leek het afschaffen van het staatsmonopolie op de filmproductie een zeer gunstige invloed op de Russische filmindustrie te hebben. Eind jaren tachtig schoten de productiemaatschappijen als paddestoelen uit de grond en de filmproductie steeg naar de ongekende hoogte van driehonderd films in 1990. Al snel stortte het nieuwe productiesysteem echter als een kaartenhuis in elkaar. In figuur drie is

⁴⁶ Beumers, ‘Cinemarket’, 881.

⁴⁷ Zie het laatste hoofdstuk van deze scriptie voor meer informatie over geschiedenis en functioneren van Goskino.

weergegeven hoe de Russische filmproductie zich vanaf midden jaren zeventig ontwikkelde in vergelijking met het aantal bioscoopbezoeken per inwoner.⁴⁸

Figuur 3: Het aantal geproduceerde films



In eerste instantie lijkt de curve van de filmproductie, ondanks haar grimmig verloop, een hoopgevend beeld te geven: de enorme piek aan het begin van de jaren negentig hield weliswaar niet lang stand, maar ondanks de economische chaos bleef de filmindustrie draaien en zij leek zich na het dal van 1996 (slechts zevenendertig films gemaakt) langzamerhand te herstellen en te stabiliseren richting tachtig films per jaar. Een vergelijking met de tweede curve, die van de bezoekersaantallen, levert echter een veel pessimistischer beeld: er was in het geheel geen sprake van een afstemming van vraag en aanbod. De filmproductie kende haar ups and downs, de bezoekersaantallen namen echter alleen maar af. Er werden klaarblijkelijk veel meer films gemaakt dan de Russen wilden zien, zeker als we ook nog in beschouwing nemen dat het percentage bioscoopbezoekers dat films van eigen bodem bezocht zeer laag was.

Gevolg van de overproductie was dat veel films niet eens vertoond werden. Van de ongeveer honderdvijftig films die in 1993 waren gemaakt, haalden bijvoorbeeld slechts tachtig de bioscopen, werden er zesenvijftig op televisie vertoond en kregen zesenvijftig een eenmalige vertoning op een filmfestival. Circa veertig films, meer dan een kwart van de totale productie, werd in het geheel niet vertoond en verscheen slechts op video.⁴⁹

⁴⁸ Productiecijfers afkomstig van "Segida info" http://russia.agama.com/r_club/cinema/seg-infor.htm. In tegenstelling tot bezoekerscijfers, geven voor wat betreft de productie-aantallen vrijwel alle beschikbare bronnen vergelijkbare cijfers.

⁴⁹ Beumers, 'Cinemarket', 880.

De geringe vraag van de Russen naar Russische films hing, zoals al vaker geconstateerd, samen met de inhoud van deze films. Het zou eigenlijk de taak van de in Rusland nieuwe beroepsgroep der filmproducenten moeten zijn om het aanbod van films, zowel qua inhoud als qua aantal, af te stemmen op de wensen van het publiek. Het moge inmiddels duidelijk zijn dat dit in Rusland gedurende de jaren negentig niet gebeurde. De Russische filmproducenten faalden dus voor een groot gedeelte in het succesvol uitvoeren van hun beroep. Het hoe en waarom van dit falen komt in dit hoofdstuk aan bod.

De overheid als bewaarengel van de cinema?

Alvorens naar het functioneren van de Russische producenten te kijken, zou het wellicht verhelderend kunnen zijn uit te zoeken waar het geld voor de financiering van hun films vandaan kwam. Dit niet alleen om een beter inzicht in het functioneren van de productiesector van de Russische filmindustrie te krijgen, maar ook vanwege een andere, hier belangrijkere reden: het lijkt logisch dat personen of bedrijven die geld investeren in een film deze investering graag terug willen verdienen en dus bepaalde eisen stellen aan de verkoopbaarheid van het eindproduct. Zoals een producent een regisseur normaliter bijstuurt als deze een film dreigt te gaan maken die in het geheel niet verkoopbaar zal zijn, ligt het in de lijn der verwachting dat een financier de producent van een door hem gefinancierde film aan zijn jas trekt als hij vermoedt dat deze een onverkoopbaar product zal afleveren. In ieder geval lijkt het vanzelfsprekend dat investeerders slechts geïnteresseerd zijn in filmprojecten die mogelijkheden tot winst bieden of in ieder geval een goede kans iets van het geïnvesteerde geld terug te verdienen. Het valt echter nog te bezien of deze veronderstellingen overeenkomen met de situatie in de Russische filmindustrie.

Dat er überhaupt nog geïnvesteerd werd in Russische films mag op zich al een klein wonder heten: met bezoekersaantallen die het nulpunt benaderden en een algemene economische situatie die maakte dat het geld niet voor het oprapen lag, leek de kwakkelende filmindustrie weinig kansen op winst te bieden. Bovendien was bij het maken van films veel geld gemoeid: in de tweede helft van de jaren negentig kostte de gemiddelde speelfilm in Rusland ongeveer één miljoen dollar en een lowbudget productie 200.000 tot 300.000 dollar. Van deze productiekosten kwam vaak weinig terug; ook al draaide een film aardig (dat wil zeggen: hij haalde de filmtheaters, draaide

enige weken en was ook in de videoverhuur redelijk succesvol), meer dan twintig tot dertig procent van de investering werd zelden terugverdiend.

Geld werd er desondanks in de filmindustrie gepompt en de trouwste financier bleek die welke ook gedurende de Sovjettijd de industrie draaiende had gehouden: de Russische overheid. Goskino, dat jaarlijks ongeveer vijftien miljoen dollar in filmproductie investeerde, financierde elk jaar ongeveer twaalf films volledig en vulde het budget van nog een aantal andere films aan, tot 70% van de totale kosten.

Goskino was tot eind jaren tachtig de exclusieve financier van de Russische filmindustrie. Begin jaren negentig kwam er een einde aan dit monopolie: een golf van particuliere investeringen overspoelde de industrie en gedurende de eerste drie jaar van het decennium werd slechts een tiende van de gedraaide films door Goskino gefinancierd. Toen het midden jaren negentig steeds slechter begon te gaan met de Russische filmproductie, met name door de immer woekerende inflatie die de productiekosten deed stijgen, bleek Goskino echter één van de weinige investeerders die de industrie niet in de steek liet. In 1995 financierde zij circa 70% van de in Rusland geproduceerde films. Dit aandeel liep eind jaren negentig terug naar ongeveer 30%.

Het soort projecten dat door Goskino werd (mede-) gefinancierd varieerde van kleine producties van beginnende filmmakers (zoals bijvoorbeeld de eerder aangestipte Artoer Aristakisjan) via middelgrote, artistiek hoogstaande producties als de films van Aleksandr Sokoerov tot monsterproducties als Michalkov's *De barbier van Siberië*. Goskino lijkt, met name in de magere jaren rondom 1996, de reddende engel voor de Russische filmindustrie te zijn geweest. Goskino's financiering van zo vele filmprojecten had echter ook een negatief neveneffect.

In de jaren negentig was het maken van propagandafilms van Goskino's agenda verdwenen, maar toch is in het type films dat zij financierde nog wel een bepaald doel te herkennen: het maken van films ter eer en glorie van Rusland. Dit kon zowel het hooghouden van de naam van de Russische auteurscinema betekenen (in het geval van Sokoerov) of het promoten van Rusland middels films (in het geval van *De Barbier*). In beide gevallen kon het Goskino echter weinig schelen of zij van het geïnvesteerde geld iets terug zag; het promoten en bevorderen van Rusland's cultureel erfgoed was het belangrijkste streven. Op zich lijkt dit een nobele instelling, maar zij had wel tot gevolg dat producenten die met geld van Goskino films maakten op geen enkele wijze werden gedwongen hun projecten in financieel opzicht te laten slagen. Bovendien investeerde

Goskino vooral in films die werden gemaakt door productiemaatschappijen die nog in staatshanden waren waardoor zij de nieuwe, onafhankelijke producenten weinig stimulans gaf.

Buitenland, banken en maffia

Zoals gezegd verloor Goskino haar positie als exclusieve financier voor de Russische filmindustrie. Een alternatieve vorm van financiering, die tijdens de Sovjetperiode ook al een enkele keer (bij hoge uitzondering) voorkwam, was die van de coproductie met buitenlandse investeerders. Het aantal coproducties bleef ook in de jaren negentig beperkt (tot hooguit 5% van de totale Russische filmproductie), maar de films die uit deze samenwerkingsverbanden ontstonden waren vaak wel van een hoge kwaliteit.

Toch hebben coproducties de Russische filmindustrie weinig opgeleverd, behalve dan de lof die de films oogstten op buitenlandse festivals. Michalkov's Russisch-Franse coproductie *Verbrand door de zon* ontving bijvoorbeeld een Oscar voor de beste buitenlandse film en *De dief* van Pavel Tsjoechrai, gemaakt met onder andere Frans geld, werd genomineerd voor dezelfde onderscheiding. Andere bekende coproducties waren de films van Sokoerov (investeringen uit Duitsland en Japan) en *De barbier* welke een behoorlijke bijdrage uit Frankrijk ontving.

Het ontvangen van buitenlandse onderscheidingen was natuurlijk een mooie opsteker voor de Russen. Het geeft echter ook aan dat deze films niet alleen door het buitenland gefinancierd werden, maar ook voor de buitenlandse markt waren bedoeld. Zelfs *De barbier*, welke bij uitzondering wel een succes in Rusland was, mikte zoals eerder opgemerkt duidelijk op een buitenlands publiek. Coproducties gaven Rusland's producenten dus weinig stimulans tot het maken van films die succes zouden oogsten bij het Russische filmpubliek. Sterker nog: zij bevorderden de onder Russische regisseurs en producenten heersende trend om films te maken met een eventueel succes op het Westerse festivalcircuit in het achterhoofd.

Een belangrijkere groep investeerders waren twee voor Rusland nieuwe fenomenen: banken en bedrijven. In het optimisme van begin jaren negentig stroomde er uit deze hoek heel veel geld de filmwereld binnen. Met name de grote groep banken die ten tonele verscheen (een schatting uit 1991 kwam op een aantal van 4000) leende enorm veel geld aan producenten. Met name deze geldstromen waren verantwoordelijk voor de piek in de filmproductie rond 1990. Nadat in 1992 de prijzen waren vrijgeven en de rente en inflatie stegen, kwam er echter al snel een einde aan deze voor de

filmindustrie florissante situatie. Productiekosten van films stegen en bovendien gingen veel banken failliet. Deze situatie bleef gedurende de rest van de jaren negentig voortduren: elk jaar namen de investeringen uit de particuliere sector af met ongeveer vijftig procent.

Banken en bedrijven waren een groep investeerders die wél zo veel mogelijk winst wilden maken, en hadden als zodanig een goede stok achter de deur voor Rusland's producenten kunnen zijn. De onmogelijkheid om in Rusland veel geld te verdienen met het investeren in films, in combinatie met de immer dreigende inflatie welke de lange termijn investeringen die nodig zijn voor filmproductie hoogst risicovol maakten, zorgden er echter voor dat het ook een kleine groep investeerders bleef.

Tenslotte een groep investeerders waarover zeer veel is bericht maar waarvan desondanks zeer weinig bekend is: de Russische maffia. Het begrip "maffia" is zeer moeilijk te definiëren en misschien het beste te omschrijven als "grote structuren van georganiseerde misdaad die de Russische samenleving tot op alle niveaus hebben geïnfilteerd". Waar begin jaren negentig het heersende beeld van de maffia als "gunslingers" nog redelijk overeenstemde met de werkelijkheid, veranderden de maffia groeperingen gaandeweg het afgelopen decennium steeds meer in grote zakenimperies. Deze ontwikkeling maakt het moeilijk om een duidelijke scheidslijn te trekken tussen de vorige groep investeerders (banken en bedrijven) en de maffia: vrijwel alle Russische banken of bedrijven deden namelijk wel eens dingen die het daglicht niet konden verdragen.

Over de rol van de Russische maffia bij filmproductie doen veel indianenverhalen de ronde. Een mooi voorbeeld is het door de Amerikaan Anthony Kaufman geschreven artikel 'Moviemaking and the mob: the new Russian cinema'.⁵⁰ Kaufman werpt in dit artikel, geschreven naar aanleiding van de premiere van *Brat* op het Amerikaanse Sundance filmfestival, een amusante, maar vergezochte theorie op: de Russische maffia zou films met maffiosi in de hoofdrol, zoals bijvoorbeeld *Brat*, sponsoren uit een soort van PR-overweging. Russen die dergelijke films zagen zouden namelijk een grote angst voor de maffia gaan koesteren, hetgeen haar machtspositie verder zou versterken.

⁵⁰ Anthony Kaufman, 'Moviemaking and the mob: the new Russian cinema' http://www.indiewire/film/biz/biz_980708_RussianCinema.html.

Belangrijker dan vage theorieën over de motivatie van de maffia, of een discussie over wat de maffia nu eigenlijk precies is, is de constatering dat gedurende de jaren negentig heel veel zwart geld de Russische filmindustrie binnen is gestroomd. De reden achter deze investeringen was eenduidig: het witwassen van de geïnvesteerde sommen. Met name aan het begin van de jaren negentig, toen de overheidscontrole op investeringen nog minimaal was, was de Russische filmindustrie een ideale plek voor witwasoperaties. Gaandeweg de jaren negentig ontdekte de maffia rendabelere methoden voor het witwassen van grote sommen geld, maar toch bleef ook de filmindustrie populair. Het feit dat een groot gedeelte van de uitgaven tijdens filmproductie in Rusland met contanten werden betaald maakte het namelijk tot een aantrekkelijke tak van industrie om in te frauderen, ook al was het rendement beperkt.

Het grootste gedeelte van de witwasoperaties vond tijdens de productiefase plaats. Een malafide investeerder investeerde bijvoorbeeld vier miljoen dollar in een film met een budget van datzelfde bedrag. De eigenlijke productiekosten van de film waren echter vele malen lager en de investeerder kreeg het restbedrag -wit- weer terug. Inkomsten uit distributie waren kleine bedragen vergeleken bij deze operaties en voor de investeerders dan ook niet echt van belang. Gevolg van dit laatste was dat ook dit type investeerders weinig druk op Rusland's producenten uitoefenden tot het maken van een verkoopbare film. Daarnaast had de betrokkenheid van maffiosi bij de filmproductie soms nog een ander negatief effect: zij hadden vaak de neiging bekenden (vrienden, hun vriendinnen) bij de productie te betrekken als voorwaarde voor hun investering. Deze personen waren vaak alles behalve vakmensen en dit kwam de kwaliteit van de aldus gemaakte films uiteraard niet ten goede.⁵¹

De belangrijkste conclusie uit dit beknopte overzicht van de financiers van de Russische filmproductie is dat drie van de vier groepen financiers, te weten Goskino, buitenlandse investeerders en de onderwereld, zeer weinig nadruk legden op de commerciële haalbaarheid van de films die zij financierden. De enige groep die wel serieus haar investering terug wilde zien, banken en bedrijven, werden afgeschrikt door

⁵¹ Alle onderzoekers die zich met de Russische filmindustrie hebben bezig gehouden zijn het erover eens dat er daadwerkelijk op grote schaal geld is witgewassen tijdens filmproductie. Om welke bedragen het precies gaat, wie er bij betrokken waren en om welke films het gaat is voor vrijwel iedereen echter een raadsel. De reden is logisch: malafide investeerders houden hun boekhouding zoveel mogelijk geheim. Beumers, 'Cinemarket', 878; Mijn interview met Miroslava Segida; Mijn interview met Natalja Venger.

de geringe winstmogelijkheden van de Russische filmproductie. Deze werden enerzijds veroorzaakt door de belabberde economische situatie, maar anderzijds door het feit dat de Russische producenten hun werk niet goed deden. Doordat de producenten echter elders wel geld loskregen, werden zij niet gedwongen hun werkwijze aan te passen aan de eisen van investeerders uit de commerciële sector.

Door hun financiers werden de filmproducenten dus niet aangespoord films te maken die geld zouden kunnen opleveren. Het lijkt echter logisch dat zij zelf ook het liefst zo veel mogelijk winst op een filmproductie wilden maken. Alvorens na te gaan of dit inderdaad zo was, wordt het tijd eens te bekijken wie de Russische filmproducenten precies waren en binnen welke structuren zij werkten.

De dinosauriërs van het Russische productielandschap

Rusland's grootste filmproducenten waren in de jaren negentig nog steeds dezelfde als die ten tijde van de Sovjetunie, te weten de drie grote studio's Mosfilm, Lenfilm en de Gorki-studio. Deze enorme studio's werden al in de jaren tachtig opgedeeld in beter te besturen productie-eenheden, elk onder de hoede van een filmmaker. In de jaren negentig werden deze eenheden geprivatiseerd en zij ontwikkelden zich verder tot zelfstandige, op marktbasis werkende productiebedrijven. De overheid had dus geen rechtstreekse controle meer over de filmproductie in deze studio's, maar alle productiefaciliteiten en gebouwen waren nog wel in haar bezit.

De grootste en bekendste van de drie waren de Mosfilm studio's te Moskou.⁵² Gevestigd in een gigantisch complex op de Vorobjev heuvels was dit gedurende de jaren negentig nog steeds het grootste studiocomplex van Europa. Mosfilm, in de jaren dertig opgericht, bestond uit negen productie-eenheden en had de capaciteit om elk jaar tot vijftig speelfilms te maken. Na de privatisatie in 1990 kwam Mosfilm in grote problemen, omdat ineens alle kosten zoals lonen, aanschaf en onderhoud van apparatuur, energierekeningen enzovoort vrijwel zelfstandig moesten worden bekostigd. De productie stortte ineen en in de jaren 1993/1994 stond Mosfilm op de rand van een faillissement. Pas nadat Mosfilms directeur, Vladimir Dostal, in 1998 opstapte keerde het tij. De nieuwe directeur, filmregisseur Karen Sjagnazarov, besloot alle beschikbare fondsen in de aanschaf van nieuwe opname- en montage-apparatuur te

⁵² Mijn interview met Karen Sjagnazarov; Mijn interview met Svetlana Fritjsinskaja; Mijn interview met Miroslava Segida; Beumers, 'Cinemarket', 882; De website van Mosfilm: www.mosfilm.ru.

steken en dit bleek een gouden greep: Mosfilm werd de enige studio in Rusland die technisch kon wedijveren met studio's in West Europa en slaagde er als zodanig in veel geld te verdienen aan de verhuur van apparatuur, personeel en studioruimte aan buitenlandse producenten.

Naast deze activiteiten verdiende Mosfilm veel aan de grote collectie Sovjetfilms waarover zij beschikte. Deze films waren in Rusland nog steeds ongekend populair en dus zeer in trek bij televisiestations. Zij hadden zelfs zo'n grote potentiële marktwaarde dat zij de voornaamste inzet vormden bij de (nog steeds niet doorgevoerde) privatisering van 49% van de studio's. Geïnteresseerd was met name het Media-Most concern, onderdeel van de Most-groep onder leiding van Vladimir Goesinski en onder andere grootste aandeelhouder van de populaire televisiezender NTV. Goesinski bood in 1997 aan 25 miljoen dollar in de studio's te investeren. Vooralnog lijkt Moskou's burgemeester Joeri Loezjkov echter de enige die een voet tussen de deur heeft gekregen: de gemeente Moskou investeerde 5 miljoen dollar in renovatie van het studiocomplex. Loezjkov hoopte overduidelijk in de toekomst de rechten op Mosfilms filmcollectie in handen te krijgen, hetgeen een mooie opsteker zou zijn voor het televisiestation TV Tsjentr dat onder zijn controle stond.

De geschiedenis van Lenfilm, na Mosfilm Rusland's grootste studio, verliep aanvankelijk ongeveer hetzelfde als die van haar grote broer in Moskou. Waar de nieuwe directeur Sjagnazarov bij Mosfilm aan het einde van de jaren negentig een omslag wist te bewerkstelligen, bleef Lenfilm echter op het randje van faillissement balanceren. Lenfilm kreeg eind jaren negentig weliswaar een nieuwe directeur (film maker Viktor Sergejev) nadat oud directeur Aleksandr Goloetva het concern verliet om vice-minister van Goskino te worden, maar aan de financiële malaise van de studio's veranderde weinig. Met name Lenfilm's sterk verouderde apparatuur speelde haar parten, maar ook het gebrek aan bereidheid tot het maken van commercieel levensvatbare films was een belangrijke reden voor het uitblijven van succes. Waar Mosfilm een diverse stroom producties, variërend van Abdrasjitov's en Sjaganzarov's auteurcinema tot goed verkopende televisieseries en genrefilms afleverde, bleef Lenfilm vrijwel exclusief vasthouden aan het maken van artistiek hoogstaande films. Filmmakers als Sokoerov of de necrorealist Joefit maakten bijvoorbeeld het leeuwendeel van hun films onder de vlag van de Petersburgse studio's. Lenfilm is

vooral nog niet verdwenen, maar als er geen verandering in haar situatie komt is het niet denkbeeldig dat dit binnen afzienbare tijd staat te gebeuren.⁵³

De Gorki-studio, net als Mosfilm te Moskou gevestigd, was de kleinste van de drie oude studiocomplexen en in de jaren negentig op commercieel vlak het meest vooruitstrevend. Met name in de periode van 1995 tot 1998, toen scenarioschrijver en filmmaker Sergej Livnjev directeur was, kwamen er veel initiatieven tot het maken van commercieel succesvolle film uit de Gorki-studio. Livnjev lanceerde bijvoorbeeld, zoals reeds eerder vermeld, samen met regisseur Todorovski het “low-budget-project”. Het idee achter dit project was even simpel als doeltreffend: Livnjev en Todorovski maakten met zo weinig mogelijk geld de genrefilms waar het publiek om zat te springen. Financiering kwam van de overheid, maar de productiekosten werden, met name door goede marketing en distributie, via theater vertoning en videoverkoop terugverdiend. Livnjev’s en Todorovski’s project leek een succes te gaan worden. Een aantal behouden mensen binnen de studio en de filmbond verzette zich echter hevig tegen het initiatief: het zou film te zeer als een product en te weinig als een kunstvorm benaderen en was als zodanig voor een gedeelte van de oude garde verwerpelijk.⁵⁴

Uiteindelijk dolf Livnjev, wiens project ook nog eens een rake klap kreeg van de economische crisis eind 1998, het onderspit en stapte op als directeur. Zijn poging cinema voor de massa’s te maken werd niet voortgezet door zijn opvolger Vladimir Grammatikov, wederom een filmmaker. Livnjev liet de Gorki-studio’s overigens iets anders na dat wel blijvende waarde had: de rechten op de grote collectie oude films. Net als voor Mosfilm was deze collectie ook voor de Gorki-studio een goede bron van inkomsten. Begin jaren negenig waren de rechten echter op dubieuze wijze verkocht aan een televisiestation. Livnjev slaagde er na langdurig juridisch touwtrekken in ze weer terug te krijgen.⁵⁵

Voor alledrie de studio’s gold dat ze nog lang leden, en anno 2001 nog steeds lijden, aan een diep ingesleten cultuur van inefficiëntie en bureaucratie. Daar bovenop komt nog eens het feit dat bij de meeste producenten die bij de studio’s werkzaam waren het besef dat film een product is dat veel geld kost en dus ook veel geld moet

⁵³ Mijn interview met Miroslava Segida, d.d. 30 augustus 2000 te Moskou; Beumers, ‘Cinemarket’, 882; Varoli, John, ‘Russia: Lenfilm studio fights to survive’ <http://www.rferl.org/nca/features/1998/08/f.ru.98081195513.html>; De website van Lenfilm: www.lenfilm.ru.

⁵⁴ Meer over de filmbond volgt in hoofdstuk vijf.

⁵⁵ Beumers, ‘Cinemarket’, 882 en Larsen, ‘In search of an audience’, 196.

opbrengen maar niet wilde doordringen. Mensen als de bij Mosfilm werkzame Abdrasjitov en Sjagnazarov klaagden steen en been over op zich logische zaken: personeel moest betaald worden, financiers moesten worden gezocht en ze moesten zelf allerlei andere financiële zaken regelen.⁵⁶

De erfenis van het Sovjetsysteem werkte de Russische filmindustrie nog dagelijks tegen. De studio's maakten nog steeds overwegend niet-commerciële, door de Russische overheid gefinancierde, films. Als er wel een commercieel initiatief van de grond kwam, zoals bijvoorbeeld bij de Gorki-studio, stuitte dit op veel tegenwerking van de oude garde. Daarnaast bleek dat deze studio's een groot gedeelte van hun geld niet verdienden met filmproductie, maar met andere activiteiten zoals de verhuur van faciliteiten en de rechten op hun collectie oude films.

De nieuwe producenten

Naast de drie grote studio's die al jaren de Russische filmproductie domineerden, kwamen er in de jaren negentig een groot aantal nieuwe filmproductiebedrijven op. Zij huurden vaak studioruimte en apparatuur van de grote studio's en waren geheel zelfstandig ten opzichte van de staat, op incidentele financiering van hun films na.

Een van de grootste nieuwe producenten was het Moskouse NTV-profit. Deze productiemaatschappij, in 1995 ontstaan uit een initiatief van Igor Tolstoenov's productiemaatschappij Profit en het televisiestation NTV, is een onderdeel van het al eerder genoemde Most-media onder leiding van Goesinski. Dit enorme concern stond garant voor voldoende financiële middelen om een aardige stroom filmproductie op gang te brengen.

NTV-profit producties waren een mengelmoes van artistiek hoogstaande films (bijvoorbeeld Kira Moeratova's film *Drie verhalen*), coproducties als Tsjoechraj's *De dief* en pulp die erop gericht was zo snel mogelijk zoveel mogelijk geld te verdienen aan de verkoop van videokopieën. NTV-profit was een commercieel bedrijf en als zodanig meer dan de grote studio's gericht op het maken van financieel succesvolle producties. Toch bleef de filmproductie een verliesgevende tak van Most-media en had NTV-profit zonder de grote financiële reserves van de Most-groep niet kunnen overleven. Tolstoenov was NTV-profit's belangrijkste man en produceerde zelf de meeste films. In 1998 deed Most-media een belangrijke aanwinst in de persoon van

⁵⁶ Mijn interview met Abdrasjitov; Mijn interview met Sjagnazarov.

Vladimir Dostal, die na als directeur van Mosfilm te zijn opgestapt voor Goesinski's concern aan de slag ging. Dostal nam de tijdens zijn lange periode als directeur van Mosfilm opgebouwde ervaring en contacten mee en vormde een belangrijke opsteker voor NTV-profit.⁵⁷

Andere grote onafhankelijke productiemaatschappijen die in de jaren negentig opkwamen waren Michalkov's TriTe gevestigd te Moskou en Seljanov's STV in Sint Petersburg. TriTe hield zich voornamelijk bezig met de productie van Michalkov's eigen films, maar gaf ook enkele jonge regisseurs de kans hun eerste film te maken. STV was na Lenfilm de grootste filmproducent van Sint Petersburg. De meeste STV films werden geproduceerd door Balabanov (de regisseur van onder andere *Brat*) en door Seljanov zelf. Wat voor Mosfilm en Lenfilm gold, gold trouwens ook voor TriTe en STV: de eerste stelde zich commerciëler op, terwijl de laatste zich meer bezig hield met de productie van artistiek hoogstaande films.

Productiebedrijven als NTV-profit, TriTe en STV waren stabiele factoren in het Russische filmproductielandschap. Naast deze vaste constructies waarbinnen films werden gemaakt, deed zich in de jaren negentig in Rusland een ander, meer vluchtig fenomeen gelden: gelegheidsfirma's die speciaal voor de productie van één film werden opgericht en daarna verdwenen of activiteiten ontplooiden die in het geheel niets met filmproductie van doen hadden. Schattingen van het aantal gelegheidsproducenten dat op een bepaald moment actief was liepen gedurende de jaren negentig uiteen tussen de vier en achthonderd. Deze tijdelijke constructies maakten de meest uiteenlopende films van vaak slechte kwaliteit. Hun voornaamste kenmerk was echter hun vluchtigheid van bestaan, die niet enkel voor de firma's zelf, maar ook voor hun boekhouding gold. Dit laatste maakte deze groep producenten ideaal voor witwasoperaties en zij werden dan ook veelvuldig als zodanig gebruikt.

Prestige en netwerken: het mes snijdt aan twee kanten

Het lijkt in eerste instantie merkwaardig dat op commerciële leest geschoeide ondernemingen als NTV-profit of TriTe naast duidelijk op financieel succes geënte producties ook ontoegankelijke films van Kira Moeratova of beginnende regisseurs maakten. Dergelijke films hadden immers zeer weinig kans een groot publiek te bereiken. De achterliggende reden voor het maken van deze films was dan ook niet het

⁵⁷ www.ntvprofit.ru en mijn interview met Miroslava Segida.

verkopen van zoveel mogelijk bioscoopkaartjes of videobanden, maar het opbouwen van iets dan in de Russische filmindustrie van essentieel belang was: prestige.

Banken, bedrijven en de Russische overheid waren meestal alleen bereid geld in een film te steken als hun naam hiermee aan een prestigieus project zou worden verbonden. Voor Goskino gold bijvoorbeeld dat zij bij grote projecten vaak niet achter wilde blijven, zeker als er financiers uit het buitenland bij betrokken waren. Maar ook banken en grote bedrijven wilden meestal niet voor elkaar onder doen als het een filmproject met veel allure betrof. Filmproducenten maakten handig gebruik van deze situatie door verschillende potentiële financiers tegen elkaar uit te spelen: zij gingen bijvoorbeeld naar bank A en zeiden dat bank B hen een grote som geld had geboden voor prestigieus filmproject X. Bank A zegde vervolgens een som geld toe en met die toezegging ging de producent naar bank B om daar hetzelfde spelletje nog een keer te spelen.

Naast prestige was het hebben van de juiste contacten op de juiste plek in Rusland, net als in vele andere landen, van het grootste belang. Een mooi voorbeeld van een combinatie van de twee (prestige en netwerken) is de manier waarop Michalkov er in slaagde maar liefst 9 miljoen dollar uit de meer dan lege Russische staatskas los te krijgen voor zijn al vaak genoemde epos *De barbier van Siberië*. Michalkov versterkte zijn toch al goede banden met Rusland's politieke top door in 1994 als lijstduwer mee te doen aan de Doema verkiezingen, vervolgens met voorkeurstemmen in de Doema te belandden en daarna zijn zetel weer op te geven aan een andere regeringsgezinde kandidaat. Klaarblijkelijk wekte Michalkov met deze actie sympathie bij de juiste mensen, want het duurde niet lang voor de geldkraan werd opgedraaid. Het prestige-aspect van *De barbier* voor de Russische overheid moge duidelijk zijn: het betrof een monsterproductie, met veel geld uit het buitenland en bovendien zou het ook nog eens een film worden waarin Rusland als een groots land werd afgeschilderd.⁵⁸

Een ander voorbeeld van hoe Russische filmproducenten aan geld kwamen is de gang van zaken rondom Sergej Bodrov's film *Gevangene van de Kaukasus* (1995) over een conflict in een niet nader bestemd land in de Kaukasus. Het betrof hier een duidelijke referentie aan de oorlog in Tsjetsjenië, maar de film koos -verrassend genoeg- geen partij: de Kaukasische vrijheidsstrijders werden net zo sympathiek

⁵⁸ Westerman, 'Tsaar Nikita'.

afgeschilderd als de twee Russische soldaten die ze in de film gevangen nemen. Voornaamste financier van de film was de mediatycoon Boris Giller, een oude kennis van regisseur Bodrov. Giller wilde klaarblijkelijk graag een graantje meepikken van het prestige dat met dit grote filmproject gepaard ging: hij werd in ruil voor een fikse som geld als producent en medeauteur van het scenario vermeld, terwijl hij geen van de twee functies had vervuld.⁵⁹ Een laatste voorbeeld van de magische aantrekkingskracht van het medium film op Russen met geld is het gegeven dat vele vooraanstaande Russisch zakenmannen en politici, bijvoorbeeld Berezovski en Zjirinovski, zich ook aan de productie van een film hebben gewaagd.

Prestige was in de Russische filmwereld dus essentieel om geld los te krijgen voor een film. Een filmproducent kon dit prestige op verschillende manieren verwerven of aan een project verbinden. De belangrijkste methoden hiertoe waren: het maken van artistiek hoogstaande films, het steunen van jonge, beginnende en vaak pretentieuze regisseurs, het maken van films met veel bekende acteurs en het liefst een bekende regisseur, het maken van veel films, het maken van dure films, het ontvangen van geld uit het buitenland en het maken van veel winst op films. Eigenlijk had alleen de laatste methode iets met de mate van succes van een film te maken en in de praktijk bleek zelfs dit niet het geval: voor producenten was het vaak makkelijker te liegen over het succes van hun films dan werkelijk te proberen een succesvolle film te maken. Ook voor wat betreft het budget van films werd vanwege prestige overwegingen vaak gefraudeerd: met name kleinere filmproducenten gaven standaard hogere budgetten op (meestal rond de 200.000 dollar) dan de werkelijke productiekosten (dichter in de buurt van de 20.000 dollar).⁶⁰

Prestige was hét middel om geld te krijgen voor de productie van een film en verantwoorde, dure filmproducties met veel bekende namen waren hét middel om prestige te krijgen. Voor een producent was het dus belangrijk zelf veel prestige op te bouwen door middel van prestigieuze projecten en tegelijkertijd zoveel mogelijk connecties in invloedrijke kringen op te bouwen. Zij hielden zich dan ook meer met de smaak van hun potentiële financiers dan met die van het filmpubliek bezig en fraudeerden tegelijkertijd op ongekende schaal met hun boekhoudingen om films duur en succesvol te laten lijken.

⁵⁹ Hans Beerekamp, 'Sergej Bodrov filmt recente oorlog zonder moralisme. Tolstoj en Tarantino in Tsjetsjenië' *NRC Handelsblad* 5 november 1997.

⁶⁰ De website van NTV-profit is bijvoorbeeld één grote opsomming van succesverhalen.

Producent: een ongecontroleerd en ongedefinieerd beroep

De Russische producenten lieten het niet bij het opschroeven van hun budgetten om indruk te maken op potentiële financiers. Als ze eenmaal een grote som geld voor een nieuw project hadden losgekregen, probeerden ze vervolgens de uiteindelijke productiekosten zo ver mogelijk onder dit budget te houden. Ten opzichte van de financiers hielden zij het oorspronkelijke budget aan, en incasseerden zelf het verschil, dat kon oplopen tot 50% van de verkregen som. Als voorbeeld, wederom, Michalkov's *De barbier*: het is vrijwel zeker dat deze film niet de door Michalkov opgegeven som van 45 miljoen dollar heeft gekost. TriTe heeft dit bedrag, waaronder de 9 miljoen van de Russische overheid, echter wel in zijn geheel ontvangen en heeft zo waarschijnlijk een behoorlijke winst gemaakt, nog tijdens de productiefase.

Producenten schijnen deze constructie erg veel te hebben gebruikt en zij verdienden dan ook meestal meer geld op de productie dan op de verkoop van een film. In dit licht is het natuurlijk niet vreemd dat zij zich niet zoveel zorgen maakten over de interesse (of het gebrek daar aan) van het Russische filmpubliek voor hun producten: deze had immers weinig invloed op hun inkomsten. Ook het feit dat er veel meer films werden geproduceerd dan de vraag van de Russische consument valt op deze wijze te verklaren: als producenten al tijdens het maken van films geld verdienden is het natuurlijk logisch dat ze zoveel mogelijk films wilden maken. Het maken van veel films had bovendien weer een positieve invloed op het prestige van een producent, die hierdoor weer meer kans maakte geld los te krijgen voor een volgend project. De producenten vormden een ongecontroleerde groep binnen de Russische filmindustrie: behalve de financiers -die oftewel zelf belang hadden bij de uitgevoerde fraude, oftewel doeltreffend werden misleid- was er niemand die hen op de vingers zou kunnen tikken.

De producenten konden dus rustig hun gang gaan en dit versterkte een van de grootste manco's van de Russische filmindustrie in de jaren negentig: filmproducenten voerden hun taken niet naar behoren uit. Aan het begin van dit hoofdstuk bleek dat de Russen op straat niet wisten wat de functie "filmproducent" precies inhield. Dit gold helaas ook voor velen binnen de filmindustrie. Goskino kende bijvoorbeeld nog steeds budgetten toe aan regisseurs en niet aan producenten. Producenten, zelfs die werkzaam binnen grote concerns als Mosfilm, deden geen enkele vorm van marktonderzoek en

maakten vaak films zonder überhaupt met een distributeur in contact te treden.⁶¹ Deze problemen omtrent de invulling van het beroep “producent” kwamen niet enkel voort uit de in dit hoofdstuk naar voren gekomen wijze waarop producenten aan geld kwamen, maar ook uit het feit dat deze functie binnen de Russische filmindustrie een geheel nieuwe was. Het proces van het ontdekken van wat een producent eigenlijk behoorde te doen, was moeizaam en werd nog eens vertraagd door het veel voorkomende fenomeen van de filmregisseur die ook als producent optrad. We zagen al dat zowel bij de grote studio’s als bij de onafhankelijke producenten directeurs en producenten vaak van oorsprong regisseurs waren. Dit had als nadeel dat zij de mentaliteitsproblemen zoals in het vorige hoofdstuk geschetst meenamen naar hun nieuwe beroep en dat zij bovendien vaak de dubbelrol regisseur-producent vervulden. Van een zekere vorm van controle door de producent over de regisseur was in dit laatste geval uiteraard geen sprake.

Naast ongecontroleerd en ongedefinieerd waren de Russische filmproducenten ook een moeilijk te onderzoeken groep. Er hebben inmiddels drie redenen de revue gepasseerd voor het frauderen met filmfinanciën, te weten: het witwassen van geld, de opbouw van prestige en het verduisteren van geld tijdens de productiefase. Vanwege deze redenen zijn gegevens over de ware toedracht en precieze bedragen van filmproductie vaak niet beschikbaar. De veronderstellingen in dit hoofdstuk zijn dan ook voornamelijk gebaseerd op de expertise van Miroslava Segida en Birgit Beumers, beiden zelfstandig onderzoekers van de Russische filmindustrie. Segida bezit waarschijnlijk de meest uitgebreide database voor wat betreft de filmproductie in Rusland van de afgelopen tien jaar, inclusief financiers en budgetten voor zover bekend. Zij is mijns inziens een uiterst betrouwbare bron, met name door de grote vijver gegevens waaruit zij kan vissen in combinatie met haar onafhankelijkheid van de filmproductie op zich.

Conclusies

Rusland’s filmproducenten hielden gedurende de jaren negentig over het algemeen zeer weinig rekening met de verkoopbaarheid van de door hen geproduceerde films. Er zijn een aantal oorzaken aan te wijzen voor deze situatie. Ten eerste kon het de investeerders van de filmindustrie, om diverse redenen, vaak weinig schelen of de film

⁶¹ Mijn interview met Svetlana Fritjinskaja.

waarin zij geld staken het goed zou doen bij het Russische publiek. Gevolg was dat zij geen enkele druk uitoefenden op filmproducenten om rekening te houden met de wensen dit publiek. Ten tweede verdienden veel filmproducenten, middels gesjoemel met boekhoudingen, het meeste geld al tijdens de productie van een film. Hoeveel mensen de desbetreffende film vervolgens zouden zien was irrelevant voor hun inkomsten; belangrijker was het maken van zoveel mogelijk films.

De filmproducenten pasten hun films aan aan de wensen van hun investeerders en niet aan die van het filmpubliek. Waar regisseurs films vooral voor zichzelf maakten, maakten producenten ze dus met name voor hun investeerders. Zij stonden als het ware met hun rug naar het Russische filmpubliek gekeerd.

Naast de directe oorzaken voor deze opstelling zijn er nog een aantal dieper liggende factoren aan te geven. De belangrijkste is het gegeven dat het beroep “producent” volkomen nieuw was binnen de Russische filmindustrie. Dit betekende dat zowel de producenten zelf als de rest van de industrie eerst moesten ontdekken wat de taken van een producent precies waren. Daarnaast moesten producenten die wel marktgericht werkten vaak opbotsen tegen de vooroordelen die de oude garde binnen de Russische filmindustrie koesterde jegens commerciële cinema.

Ook de economische chaos in het Rusland van de jaren negentig was geen bevorderende factor voor het kweken van een “degelijke” groep producenten. Zij maakte praktijken als frauderen met boekhoudingen en witwassen van geld allesbehalve moeilijk.

Een laatste factor tenslotte zou heel goed de onmogelijkheid om met de distributie van films geld te verdienen kunnen zijn geweest. Als met het verkopen van een film sowieso geen geld leek te verdienen, is het natuurlijk logisch dat de filmproducenten op een andere wijze aan inkomsten probeerden te komen. De aandacht van het Russische filmpubliek voor films van eigen bodem was, zoals in het eerste hoofdstuk duidelijk werd, gering. In hoeverre dit iets met de schakel tussen filmproductie en filmpubliek, namelijk de distributiesector van de Russische filmindustrie, te maken had komt in het volgende hoofdstuk aan bod.

Hoofdstuk 4: De distributeurs en vertoners

Alle bioscopen moeten sluiten

In 1996 verzamelden bioscoopexploitanten, distributeurs en filmwetenschappers zich in Moskou om te discussieren over de problemen in de vertoning- en distributiesector van de Russische filmindustrie. De discussie werd met de volgende vraag geopend: ‘Als u premier van Rusland of burgemeester van Moskou zou zijn, wat zou u ondernemen om een einde te maken aan de misère in de Russische filmindustrie?’ Het antwoord kwam al snel: ‘Ik zou alle bioscopen moeten sluiten’.⁶² Dit cynisme was niet uit de lucht gegrepen: de situatie in de vertoningsector van de Russische filmindustrie was inderdaad dramatisch. Gedurende de jaren negentig waren honderden Russische bioscopen gedwongen hun deuren voorgoed te sluiten en degenen die overleefden draaiden meestal met verlies.

Voor filmdistributeurs en -vertoners was Rusland’s omschakeling van communisme naar kapitalisme zo mogelijk nog moeilijker dan voor de filmproducenten. Binnen het oude systeem werd zowel de distributie als de vertoning van films vanuit het ministerie voor cinema (Goskino) aangestuurd. Goskino bepaalde welke films werden gedistribueerd, hoeveel kopieën er werden verstrekt en welke film waar en hoelang draaide. Het distributienetwerk voerde deze orders uit en de bioscopen vertoonden de films die ze kregen aangeleverd zoals opgedragen. Van niemand binnen dit systeem werd enig initiatief verwacht, sterker nog: initiatief werd ontmoedigd. Alles, tot en met de mate van succes van een film, werd centraal bepaald. Als Goskino een film om bepaalde redenen zwart wilde maken, ging zij bijvoorbeeld slechts in première in een beperkt aantal -vaak verafgelegen- gebieden. Resultaat was dat de kaartverkoop voor de film laag was en deze tot flop werd uitgeroepen.

Begin jaren negentig veranderde de situatie. De staat trok haar handen af van distributie en vertoning. De Russische filmtheaters moesten vanaf dit moment zelfstandig opereren, alhoewel hun panden en faciliteiten meestal wel in overheidshanden bleven. De distributie van films werd aan zelfstandige, op marktbasis opererende firma’s overgelaten. Mensen werkzaam binnen de filmdistributie- en vertoningsectoren moesten voor het eerst zelf keuzes gaan maken: zij moesten beslissen

⁶² Natalja Venger, ‘Full-blooded life or bare survival: the Russian Cinema’s choice’

<http://www.obs.coe.int/oea/docs/00001460.htm>

welke films in aanmerking dienden te komen voor distributie, hoe de contacten tussen distributeurs en vertoners aan de ene kant en distributeurs en producenten aan de andere kant dienden te verlopen, hoe promotie van films moest worden aangepakt en hoe de bedrijfsvoering van een succesvolle bioscoop er uit zou zien.

Dat het aantal bioscoopbezoekers in Rusland gedurende de jaren negentig zeer laag was, bleek al eerder. Economische crisis, maatschappelijke chaos en concurrentie van televisie en video vormden een gedeelte van de verklaring voor dit fenomeen. Daarnaast werd in de vorige twee hoofdstukken duidelijk dat Rusland's regisseurs niet de films maakten die de Russen graag wilden zien en dat het Rusland's producenten niet veel kon schelen of een door hen geproduceerde film verkoopbaar was. In dit hoofdstuk zal ik proberen vast te stellen in hoeverre de schakels tussen filmpubliek en filmproductie -respectievelijk de vertoning- en distributiesector van de filmindustrie- verantwoordelijk waren voor ondermaats bioscoopbezoek in het bijzonder en geringe inkomsten uit filmvertoning in het algemeen.

Koud hout of warm pluche?

De toegangsprijs te hoog, de beeld- en geluidskwaliteit te laag, comfort en service beneden peil, de vertoonde films niet van de gewenste soort en kwaliteit, bioscopen op verkeerde locaties: zoals in het eerste hoofdstuk van deze scriptie naar voren kwam hadden de Russen nogal wat aan te merken op de dienstverlening van hun filmtheaters.⁶³ Om een beter inzicht te krijgen in de oorzaak van deze klachten is het noodzakelijk te beseffen dat de vertoningsector van de Russische filmindustrie in de jaren negentig een zeer heterogene aanblik kende. Globaal valt een onderverdeling in drie categorieën te maken.

De eerste van deze drie is tegelijk de grootste: die van de niet gerenoveerde filmtheaters. Tegen het einde van de jaren negentig behoorden van de ongeveer 1600 in Rusland resterende bioscopen (in 1991 waren dat er nog bijna 2800) meer dan 90% tot deze categorie. Zij werkten nog met dezelfde technische voorzieningen als in de jaren tachtig, hetgeen matige tot slechte geluid- en beeldkwaliteit tot gevolg had. Verder boden zij met houten stoelen en geen of slechte verwarming matig zitcomfort, leverden zij buiten het vertonen van films weinig service en liet hun locatie (buitenwijken, minder veilige buurten) vaak te wensen over. Ook hun filmaanbod was niet alles: vaak

⁶³ Magun, 'Cinema goers', 1.

stonden slechte kopieën van derderangs importfilms of dito actiefilms van eigen bodem op het programma. Deze bioscopen beschikten meestal over slechts één grote zaal en boden het filmpubliek dus weinig keuze. Daarnaast liet hun film promotie, die vaak bestond uit niet meer dan één kleine poster bij de ingang van het theater, te wensen over. In de meeste gevallen waren ze verliesgevend: ondanks hun lage toegangsprijs (circa één tot drie dollar) bleven de zalen leeg. Van de ongeveer zestig miljoen dollar die alle bioscopen eind jaren negentig gezamenlijk jaarlijks oprachten kwam slechts 10% voor rekening van deze grootste groep filmtheaters.⁶⁴

De tweede groep bioscopen kende net als de eerste vaak maar één zaal, resteerde nog uit de Sovjettijd, maar had enige modernisaties doorgevoerd in geluid- en projectie-apparatuur. Qua prijs zaten deze bioscopen met kaartjes tussen de twee en zes dollar tussen de eerste groep en de laatste, die van de luxe filmtheaters, in. Zij vertoonden een betere selectie films en gebruikten betere kopieën voor voorstellingen dan hun goedkopere concurrenten. Over het algemeen waren deze gemoderniseerde bioscopen rendabel, ondanks hun hogere toegangsprijzen.

Tenslotte de derde groep, die der luxe bioscopen. Bioscopen uit deze categorie waren vaak nieuwbouw of volledige renovatie van oude bioscopen. Zij kenden zeer hoge standaarden van beeld en geluidskwaliteit, meerdere zalen (zogenaamde multiplexen) en goede service. Vaak werd de bouw of renovatie van deze filmtheaters gefinancierd door buitenlandse bedrijven. Zij vertoonden over het algemeen grote Hollywoodproducties, kenden hoge entreprijzen (tussen de acht en tien dollar), maar waren winstgevend. Voorbeeld is de Kodak Kinomir bioscoop die in oktober 1996 te Moskou werd geopend: dit moderne en zeer luxe filmtheater maakte al in het eerste jaar van haar bestaan een winst van één miljoen dollar.

Uit dit beknopte overzicht zou licht de conclusie te trekken zijn dat het investeren in de laatste categorie, die van de luxe filmtheaters, dé oplossing voor de problemen van de vertoningsector zou zijn geweest. Vele experts op het gebied van de Russische filmindustrie pleitten dan ook voor de bouw van meer van dergelijke theaters. Hun belangrijkste argumenten waren het succes dat de luxe bioscopen oogstten en het feit dat toegangsprijzen van nachtclubs en casino's op een veel hoger, met West Europa te vergelijken, niveau lagen dan de prijs van het gemiddelde

⁶⁴ 'Distribution the key to boosting Russian film production' AFP in: *Johnson's Russia list* 5197 (Moskou, 11 april 2001).

bioscoopkaartje. Zij waren van mening dat Russen dus ook wel in staat zouden zijn acht dollar of zelfs meer voor een bezoek aan een bioscoop uit te geven.⁶⁵ Mijns inziens is dit echter slechts de halve waarheid. Luxe uitgaansgelegenheden als dure nachtclubs en casino's waren in Rusland voorbehouden aan slechts een klein gedeelte van de bevolking, namelijk zij die veel geld te besteden hadden. Als de filmindustrie zich enkel zou toeleggen op het bouwen van bioscopen met rijke Russen als doelgroep zou zij haar product tot een elitekwestie maken. Dit druist in tegen het karakter van film, van nature een massamedium, dat hoge productiekosten kent en dus ook veel geld moet opbrengen: een kleine groep succesvolle, dure bioscopen zal altijd minder geld opbrengen dan een groot aantal bioscopen dat voor lagere prijzen volle zalen trekt. De Russische filmindustrie zou zichzelf op langere termijn geen dienst bewijzen als zij zich enkel zou toeleggen op de bouw en exploitatie van luxebioscopen. Het ontwikkelen van een bredere middenklasse bioscopen, welke voor meer mensen toegankelijk zijn, lijkt mij een betere investering voor de toekomst.

Overigens stonden luxe voorzieningen en een hoge standaard van beeld en geluid niet altijd garant voor volle zalen. De Moskouse bioscoop Udarnik is wat dit betreft een goed voorbeeld. Udarnik, nog steeds eigendom van de staat, werd in 1996 na een zeer uitgebreide renovatie heropend. Bij de eerste voorstelling in wat destijds Moskou's beste bioscoop werd genoemd, waren echter slechts drie mensen aanwezig. De vertoonde film was de internationale kaskraker *101 Dalmatiërs*, het publiek bestond uit een oude vrouw en een moeder met kind. Deze eerste voorstelling zette de toon voor het verdere lot van de Udarnik, die vanaf de heropening slechts met zeer veel moeite het hoofd boven water heeft weten te houden. De oorzaak van Udarnik's falen was waarschijnlijk een combinatie van slechte promotie, de verkeerde films en een relatief slechte ligging (verwijderd van andere uitgaansgelegenheden). Hier blijkt dat een combinatie van zaken, het bieden van een complete "bioscoopervaring", essentieel was om mensen te bewegen naar een bioscoop te komen.

Dit gezegd was eind jaren negentig duidelijk dat de markt voor luxe filmtheaters nog niet was verzadigd: er werden nog steeds nieuwe bijgebouwd en de meeste waren zeer succesvol. Ondertussen bleef het merendeel van Rusland's bioscopen, met name zij die geen modernisatie hadden doorgevoerd, een kwakkelend

⁶⁵ Beumers, 'Cinemarket', 884; Dondurei, 'The new pattern'; Mijn interview met Natalja Venger.

bestaan lijden. Rest de vraag waarom deze bioscopen in een dergelijke situatie verkeerden en niets wilden of konden ondernemen om hun positie te verbeteren.

Liever auto's dan films

Het grootste probleem van de niet-gerenoveerde Russische bioscopen was dat de eisen van hun publiek waren veranderd terwijl hun dienstverlening hetzelfde was gebleven. In de Sovjetjaren, een tijd waarin mensen over weinig keuzes beschikten voor wat betreft vermaak, hadden zij zonder moeite volle zalen getrokken. In de jaren negentig was de concurrentie echter moordend: mensen met veel geld gingen naar een luxe filmtheater, mensen met weinig geld keken thuis films op televisie of maakten een keuze uit het grote aanbod van goedkope videofilms.

Het lijkt duidelijk dat de niet-gemoderniseerde bioscopen iets aan hun bedrijfsvoering moesten veranderen om opnieuw rendabel te worden. De belangrijkste reden waarom dit slechts door enkele bioscopen in de praktijk werd gebracht was het chronische gebrek aan geld dat dit segment van de vertoningsector kenmerkte. Het investeren in betere geluid- en projectie-apparatuur, betere service en promotie of zelfs de bouw van een extra zaal of verplaatsing naar een betere locatie brachten grote investeringen met zich mee. Ook voor wat betreft het magere filmaanbod van vele bioscopen speelde geld een grote rol. Goedkope kopieën van slechte films waren risicoloze investeringen, terwijl een dure kopie van een goede film geen garantie was voor een volle zaal, zeker als er door geldgebrek geen mogelijkheden tot adverteren waren. Naast geldproblemen was er voor wat betreft de filmkeuze ook sprake van een mentaliteitsprobleem: nog te vaak negeerden bioscoopexploitanten de noodzaak van marktonderzoek en sommigen gaven zelfs ronduit toe films louter op persoonlijke smaak te selecteren. Een nog groter probleem lag echter in de passiviteit van bioscoopexploitanten ten aanzien van het zoeken naar een oplossing voor hun geldproblemen.

Gezien de situatie zou het niet onlogisch zijn geweest voor de bioscoopexploitanten om op zoek te gaan naar investeerders die bereid waren de broodnodige modernisaties te financieren. De praktijk zag er echter anders uit: meestal lieten de bioscoopmanagers de situatie voor wat betreft filmvertoning voor wat zij was en probeerden zij het hoofd boven water te houden door middel van allerlei nevenactiviteiten. Volgens een schatting van de bedrijfsleider van de Zvezdny bioscoop in Moskou haalde de gemiddelde bioscoop middels filmvertoning slechts 15% binnen

van wat nodig was om alle rekeningen te betalen. Er bleven vaak zoveel stoelen leeg dat het vertonen van films de filmtheaters zelfs geld kostte.⁶⁶ Om het enorme gat in hun begroting te dichten gingen bioscoopexploitanten vaak over tot de verhuur van foyers aan autodealers of van gevels aan reclamemaatschappijen. In feite was dit een vorm van verdeckte gemeentelijke subsidie, aangezien gemeenten de meeste bioscoop panden in eigendom hadden, maar slechts zelden huur inden van hun gebruikers.

Het overleven door middel van nevenactiviteiten vormde voor de bioscopen natuurlijk geen aanzet tot een poging winst te maken op filmvertoning. De situatie doet sterk denken aan die van de filmproducenten die middels allerlei slinkse constructies geld verdienden tijdens de productie van een film, maar geen aandacht aan de verkoopbaarheid van hun uiteindelijke product besteedden. De bioscopen kwamen in een vicieuze cirkel terecht: zij werden gedwongen nevenactiviteiten te ontplooiën omdat filmvertoning niet loonde, deden vervolgens geen moeite veranderingen door te voeren en bleven geconfronteerd met onrendabele filmvertoning. Negatief neveneffect was bovendien dat de “verminking” van bioscoop panden door billboards en autoshowrooms bioscopen nog onaantrekkelijker maakten voor het publiek.

Toegegeven, het vinden van een investeerder voor de modernisatie van een kwakkelde bioscoop was geen eenvoudige opgave. Buitenlandse firma's en banken waren vaak enkel geïnteresseerd in het bouwen van nieuwe luxebioscopen met een hoge winstverwachting en niet in het rendabel maken van filmtheaters met een bescheidener toekomstplan. De bioscoopexploitanten keken dan ook vooral in de richting van Goskino voor hulp bij hun modernisatie. Hun doel was niet slechts het ontvangen van een financiële injectie; velen spraken zich ook uit voor de heroprichting van het oude distributiesysteem waarbinnen zij niet over financiële aangelegenheden hadden hoeven nadenken. Zij leken te verwachten dat als de bioscopen onder leiding van Goskino hun krachten zouden bundelen de zalen als bij toverslag weer vol zouden stromen. Waarom een netwerk van bioscopen wel publiek zou trekken terwijl dezelfde bioscopen individueel nauwelijks kaartjes verkochten was ook hen echter niet geheel duidelijk.⁶⁷

⁶⁶ Venger, 'Full blooded life'.

⁶⁷ Ibidem. Het lijkt er op dat de bioscoopexploitanten in de toekomst desondanks hun zin zullen krijgen. Hierover meer in hoofdstuk 5.

Het succesverhaal van de distributiesector

Waar het overgrote gedeelte van de Russische bioscopen hun deuren voorgoed had moeten sluiten of zich slechts met grote moeite handhaafde, verkeerden de Russische filmdistributeurs in een betere situatie. De ongeveer veertig distributiefirma's die in de jaren negentig in Rusland zaken deden waren in de meeste gevallen nieuw opgerichte bedrijven die niet, zoals de filmtheaters met hun achterhaalde voorzieningen, gebukt gingen onder de erfenis van het Sovjetsysteem.

De basis van de overschakeling van het oude, centraal bestuurd distributiesysteem naar een marktgerichte aanpak werd nog vóór het uiteenvallen van de Sovjetunie gevormd. Het werk van Leonid Veraksa, organisator van een vierjaarlijkse filmmarkt gehouden in het Izmailovo complex te Moskou, was hierbij essentieel. Veraksa's filmmarkt, voor het eerst georganiseerd in 1988, was een ontmoetingsplaats voor filmdistributeurs en bioscoopexploitanten. Alhoewel eerst voornamelijk staatsproducties werden aangeboden, ontwikkelde de markt zich uiteindelijk tot het belangrijkste verkooppunt voor onafhankelijke distributeurs. Het vraag- en aanbod systeem van Veraksa's markt dwong de distributeurs zich aan te passen aan de wensen van hun klanten. Dit vormde de aanzet voor een snelle omschakeling van de distributiesector naar een marktgerichte aanpak, waardoor de overgang naar het volledige vrije-marktsysteem in 1991 voor deze sector soepel verliep.⁶⁸

Terwijl de distributiesector een succesvolle overgang naar het marktsysteem maakte, bleef de filmproductie buiten dit systeem werken. Zoals in de vorige twee hoofdstukken van deze scriptie bleek, werden films in kunstmatige omstandigheden gemaakt door producenten en regisseurs die het niet veel kon schelen of hun producten succesvol waren, aangezien hun inkomsten niet van het aantal verkochte bioscoopkaartjes afhingen. De meeste Russische films voldeden dan ook in het geheel niet aan de eisen van het wél binnen de marktstructuren werkende distributiesysteem.⁶⁹

Belangrijk gevolg van deze kloof tussen productie en distributie was dat de distributeurs minder in Russische dan in buitenlandse films waren geïnteresseerd. Waarom zouden zij immers tijd en geld steken in het verkopen van een product waaraan weinig behoefte was? De meeste Russische films verdwenen rechtstreeks naar

⁶⁸ Beumers, 'Cinemarket', 878.

⁶⁹ Ibidem.

filmfestivals en vervolgens naar de videomarkt. Het percentage Russische films van het totaal aantal films dat jaarlijks in première ging in de bioscopen daalde van 40% in 1993 via 18% in 1996 naar 7% in 2000. Voor Moskou en andere grote steden dienen deze percentages nog eens door twee te worden gedeeld. Deze situatie is ongeveer hetzelfde als in de meeste andere Europese landen, maar in vergelijking met de Russische situatie in de jaren tachtig is zij rampzalig voor de Russische filmindustrie. De omslag is te vergelijken met het denkbeeldige scenario volgens welke in de Verenigde Staten plotsklaps voor 80% in het buitenland geproduceerde films zouden worden vertoond.⁷⁰ Aan de promotie van Russische films die wél werden gedistribueerd werd bovendien weinig aandacht besteed, in tegenstelling tot Amerikaanse blockbusters waarvan de première vaak met grote reclamecampagnes gepaard ging.

Enkele grote Russische producties, met wederom *De Barbier van Siberië* en *Brat 2* als voorbeelden, werden wel wijds gedistribueerd. Dit enerzijds doordat zij door hun publieksgerichtheid mogelijkheden tot succes boden, maar anderzijds ook omdat hun producenten veel geld in reclamecampagnes staken. TriTe, Michalkov's productiemaatschappij, investeerde bijvoorbeeld 2,5 miljoen dollar in de promotie van *De Barbier*.⁷¹

Voor de meeste Russische distributeurs, op giganten als NTV-profit's distributie afdeling na vaak relatief kleine bedrijven, waren de risico's die investeringen in Russische films met zich meebrachten echter te groot. Alhoewel de distributiemaatschappijen op zich goed functioneerden, waren zowel hun afzetmarkt als hun winstmarges door de kwakkelende vertoningsector namelijk zeer beperkt. Het totaal aantal films dat per jaar in première ging daalde bijvoorbeeld van 360 in 1993 naar circa 150 in 1996.

Video en televisie: een zwart gat

Voor de filmindustrieën van de meeste landen gold in de jaren negentig dat winst uit filmvertoning in bioscopen niet langer de belangrijkste bron van inkomsten was. De verkoop van films aan televisiestations en de distributie van films middels videoverhuur en -verkoop bracht meestal meer op. Het is de vraag in hoeverre dit ook voor de Russische filmindustrie het geval was.

⁷⁰ Beumers, 'Cinemarket', 886 en Dondurei, 'The new pattern'.

⁷¹ Mijn interview met Miroslava Segida.

De Russische televisiezenders leken in eerste instantie een grote potentiële bron van inkomsten voor de filmdistributeurs. Van de totale televisiezendtijd werd in Rusland gemiddeld zo'n 30% met films gevuld. Van deze films kwamen nog eens 40% van eigen bodem. Dit lijkt een florissante uitgangspositie, maar ook dit viel in de praktijk tegen. Ten eerste stamde het merendeel van de vertoonde films nog uit de Sovjettijd, waaruit nog maar weer eens blijkt hoe groot de populariteit van de oude cinema was in vergelijking met die van de jaren negentig. De vertoning van deze films leverde de industrie weliswaar geld op, maar dit ging meestal rechtstreeks naar de oude studio's (eigenaars van de auteursrechten van de meeste Sovjetfilms) waar het in een bodemloze put van bureaucratie en achterstallig onderhoud verdween. De distributiefirma's en nieuwe producenten kregen er helaas weinig van te zien.

Daarnaast vielen ook de bedragen die werden neergeteld voor zowel oude als nieuwe films behoorlijk tegen. De oorzaak is helder: om niet bekende redenen boden Russische filmimporteurs buitenlandse films aan voor ver onder de gangbare prijs. Vaak werd slechts rond de 10.000 dollar betaald voor het recht een bepaalde film twee keer op televisie te vertonen. In andere Europese landen lag deze prijs tot tien keer hoger, hetgeen verklaart waarom Russische televisiestations honderden kwaliteitsfilms per jaar uitzonden, terwijl dat getal in West Europa meestal rond de zestig lag. Een ander, voor de filmindustrie desastreus gevolg van deze dumprijzen was dat Russische distributeurs de prijzen van hun producten aan dit niveau moesten aanpassen en dus ook zeer weinig geld voor hun films binnenkregen. Kabeltelevisie-stations in Rusland vertoonden films overigens vaak zonder ook maar een dubbeltje auteursrecht te hebben betaald: nog eens een groot verlies van inkomsten voor Rusland's filmdistributeurs en filmproducenten.⁷²

Voor wat betreft de videomarkt gold hetzelfde als voor televisiezenders: in potentie een goudmijn voor de filmindustrie door de grote populariteit van zowel verhuur als verkoop van videofilms in Rusland. Probleem van de videomarkt was echter dat zij vrijwel geheel in handen was van illegale distributeurs. Van de ongeveer 120 miljoen blanco videobanden die Rusland jaarlijks importeerde (cijfer uit 1996) werden er slechts 10 % daadwerkelijk als blanco banden verkocht. De rest verdween in de illegale videohandel, met als belangrijkste resultaten een geschatte omzet van 600 miljoen dollar voor de illegale videoindustrie, zo'n 250 miljoen dollar verlies aan

⁷² Dondurei, 'New pattern', 2.

belastinginkomsten voor de Russische overheid en ongeveer 500 miljoen dollar aan gederfde inkomsten voor Russische filmindustrie. Ter vergelijking: de legale video-distributie had een omzet van ongeveer 250 miljoen dollar jaarlijks.⁷³

Op het overduidelijke probleem van verloren inkomsten na had de videopiraterij nog een ander gevolg: de filmindustrie van de Verenigde Staten zette de export van a-films naar Rusland vanaf begin jaren negentig op een laag pitje uit angst voor en protest tegen het misbruik van haar auteursrechten. Deze actie raakte echter niet de illegale, maar juist de legale distributie van films. Waar vroeger kopieën van films werden gemaakt door eenvoudigweg met een videocamera naar de bioscoop te gaan (te herkennen aan de bioscoopbezoekers die nu en dan door het beeld lopen) was de videopiraterij eind jaren negentig een professionele industrie. Films werden in Hollywood achterovergedrukt nog voordat zij in Amerika in de bioscopen verschenen. Zij kwamen vervolgens in Rusland op video uit lang voordat zij daar de bioscopen haalden, hetgeen de concurrentiepositie van video ten opzichte van de filmtheaters uiteraard enkel verder versterkte.

Conclusies

In de jaren negentig was slechts een klein gedeelte van de Russische filmtheaters succesvol. Het betrof gemoderniseerde bioscopen met hoge entreprijzen, maar desondanks volle zalen. Naast het bijbouwen van dergelijke theaters waren investeringen in niet-gemoderniseerde bioscopen, die het publiek een slechtere prijs/kwaliteit verhouding boden dan video en televisie, essentieel. In plaats van een verbeterings- voerden de meeste bioscoopexploitanten echter een overlevingsstrategie: zij ontpooiden nevenactiviteiten om het hoofd boven water te houden en ondernamen weinig om meer aan de wensen van hun publiek tegemoet te komen.

De distributiefirma's voerden op zich een gezonde bedrijfsvoering, maar zagen zich geconfronteerd met matige winstperspectieven. Oorzaken waren de geringe inkomsten uit videodistributie (piraterij) en televisievertoning (lage prijzen) enerzijds en de kwakkelende vertoningsector anderzijds. Voor wat betreft Russische films vormde de niet marktgerichtheid van producenten en regisseurs een groot struikelblok. Aangezien de meeste producties niet aan de eisen van het filmpubliek voldeden hadden

⁷³ Beumers, 'Cinemarket', 887.

de Russische distributeurs weinig vertrouwen in films van eigen bodem. Zij oriënteerden zich dan ook vooral op buitenlandse films met een groter winstpotentieel.

De cirkel publiek-filmmakers-filmproducenten-filmdistributeurs-filmvertoners-publiek is met dit hoofdstuk rond. Dit wil echter niet zeggen dat alle acteurs binnen de Russische filmindustrie aan bod zijn gekomen. Sterker nog: een van de belangrijkste is tot nu toe buiten beeld gebleven. Het betreft de Russische overheid, traditioneel nauw betrokken bij de industrie. Het volgende en laatste hoofdstuk van deze scriptie is aan haar beleid ten opzichte van de filmindustrie gewijd.

Hoofdstuk 5: De beleidsmakers

Film is voor ons de belangrijkste van alle kunsten

Lenin's gevleugelde woorden "Film is voor ons de belangrijkste van alle kunsten" kwamen in deze scriptie al eerder ter sprake. Om Lenin's visie (een nationale cinema als belangrijkste propaganda instrument) waarheid te laten worden was de in 1919 doorgevoerde nationalisatie van de filmindustrie alléén niet voldoende. Er ontbrak nog een organisatie die de activiteiten van de industrie bestuurbaar zou kunnen maken. Nog tijdens Lenin's bewind, om precies te zijn op 19 december 1922, werd de relatie tussen staat en film beklonken door de oprichting van een organisatie genaamd Goskino. De taak van Goskino was de -inmiddels genationaliseerde- filmindustrie langs gecentraliseerde lijnen te organiseren en de propagandafilms te producenten die de communistische partij verlangde. Later werd Goskino getransformeerd tot het ministerie van cinema, welke positie zij ook aan het einde van de jaren tachtig nog bekleedde.

De omwenteling die zich in Rusland aan het begin van de jaren negentig voltrok, had grote invloed op de verhouding tussen staat en filmindustrie. De Russische overheid in het algemeen en Goskino in het bijzonder moesten een nieuwe positie aannemen ten opzichte van de cinema. De taak van Goskino kon niet langer de productie van propagandafilms of de totale controle over de filmindustrie zijn. De belangrijkste nieuwe taken van het ministerie van cinema werden het voor de filmindustrie zo soepel mogelijk maken van de overgang van het oude naar het nieuwe systeem en het scheppen van een zo gunstig mogelijk filmklimaat door middel van overheidsbeleid en wetgeving. Waar Goskino in de communistische periode onderdeel en tegelijk bestuursorgaan van de filmindustrie was geweest, diende het ministerie nu een meer voorwaardenscheppende taak te gaan krijgen.

Het is niet de bedoeling in dit hoofdstuk een uitgebreide analyse van de veranderingen binnen Goskino te geven, noch te onderzoeken in hoeverre Goskino zich aanpaste aan de nieuwe situatie. De invalshoek is wederom die vanuit de filmindustrie: kwamen de maatregelen die de Russische overheid, met Goskino als ministerie van cinema, in de jaren negentig nam ten goede of ten slechte van de filmindustrie? Naast Goskino aan het einde van dit hoofdstuk bovendien aandacht voor een andere

invloedrijke organisatie waar het de Russische filmindustrie betrof, namelijk de Russische filmbond.

Goskino: ondergang van een ministerie

Alvorens te gaan kijken naar Goskino's beleid is een klein overzicht van meest recente geschiedenis van dit vermaarde instituut hier op zijn plaats. Aan het begin van de jaren negentig was Goskino nog een Sovjetministerie, dat later moest worden omgevormd tot een Russisch ministerie. Dit ging met vele naams- en gedaantewisselingen gepaard. Aanvankelijk werd Goskino, na het uiteenvallen van de Sovjetunie, in januari 1992 opgeheven. Daarna werd zij heropgericht als Russisch ministerie van cinema, vervolgens omgedoopt tot Roskomkino, waarna zij in 1996 de naam Goskino van de Russische federatie kreeg. Directeur van Goskino werd Armen Medvedev, filmcriticus van beroep.

Daarmee kwam voor Goskino echter geen einde aan deze roerige periode. In 1998 besloot de Russische regering dat een ministerie van cinema niet langer nodig zou zijn. Het was de bedoeling dat Goskino werd ondergebracht bij het ministerie van cultuur. Verlies van ministeriële status zou voor Goskino ook verlies betekenen van de directe toekenning van 0,2% van het nationaal budget die het ministerie ontving. Dit was goed voor ongeveer 30 miljoen dollar op jaarbasis, een bedrag dat waarschijnlijk lager zou uitkomen als Goskino onderdeel van de begroting van het ministerie van cultuur zou worden. Er kwam een grote actie uit de filmwereld op gang, met Nikita Michalkov aan het hoofd en uiteindelijk bleef Goskino een ministerie. Met name Michalkov's connecties in overheidskringen waren bij zijn overwinning van het grootste belang.

In 2000 kon echter zelfs een gesprek tussen Rusland's filmtsaar Michalkov en president Vladimir Poetin Goskino niet meer redden en zij verloor in mei van dat jaar haar ministeriele status.

Nu is Goskino onderdeel van het ministerie van cultuur en valt onder minister Michael Shvidkoj. De verliezen voor de Russische filmwereld bleven echter zeer beperkt: Goskino behield het recht op een eigen begroting en bovendien werden de rechten op de Sovjetfilms niet door de overheid geannexeerd, maar bleven bij de studio's.

Van de ongeveer 30 miljoen dollar die Goskino gedurende de jaren negentig jaarlijks had te besteden ging ruwweg de helft naar de productie van films. Goskino

financierde jaarlijks zo'n 12 films geheel en steunde nog een aantal anderen, tot 70% van het filmbudget. De andere helft van het budget werd besteed aan ondersteuning van de distributiesector, filmpromotie en filmfestivals.

Goskino's ondoordachte keuzes

Goskino's bestedingspatroon was niet onomstreden. Dat het ministerie van cinema Rusland's filmproductie ondersteunde was natuurlijk toe te juichen. Dit gold echter niet altijd voor de keuze van de gefinancierde films en de aan subsidieverstrekking verbonden voorwaarden. In het derde hoofdstuk van deze scriptie kwam al uitgebreid aan de orde dat Goskino door haar ondoordachte subsidiebeleid bijdroeg aan het onverantwoordelijke gedrag van Rusland's producenten en regisseurs.

Ook Goskino's ruime steun aan Rusland's filmfestivals kreeg veel kritiek te verduren. Het fenomeen "filmfestival" kende in Rusland twee kanten. Aan de ene kant waren de festivals, waarvan er jaarlijks tientallen werden georganiseerd, voor filmmakers vaak de enige mogelijkheid om een nieuwe film te vertonen. Bovendien boden zij kansen op het vinden van een distributeur. Aan de andere kant hadden de filmfestivals in de praktijk vaak weinig met cinema te maken: meestal werd er vooral veel champagne gedronken en boottochtjes ondernomen door Rusland's elite in gezelschap van belangrijke buitenlandse gasten. De bioscoopzalen bleven ondertussen vrijwel leeg.⁷⁴ Goskino had haar schaarse fondsen waarschijnlijk beter kunnen besteden en Rusland's producenten hadden er beter aan gedaan al tijdens de productiefase van hun films op zoek te gaan naar distributeurs.

Niet alleen het bestedingspatroon, maar ook het algemeen beleid van het ministerie van cinema was niet altijd even doordacht. Goskino nam in de jaren tachtig bijvoorbeeld enkele maatregelen die hebben bijgedragen aan het ontstaan van de voor de filmindustrie zo desastreuze illegale videomarkt. Deze ontwikkelingen begonnen in 1985, toen Goskino het kopiëren, verkopen en verhuren van films op video toestond zonder dat daarvoor auteursrechten werden betaald. Vanaf 1986 ging de videoverhuurindustrie echt van start en concurreerde Goskino binnen de kortste keren uit de markt. Vervolgens werd er een nieuwe wet ingevoerd die inkomsten uit videoverhuur met maar liefst 70% belaste. Het resultaat was voorspelbaar: al snel werd

⁷⁴ Mijn interview met Miroslava Segida.

de legale videoverhuur weggeconcentreerd door de illegale en de basis voor groot-schalige videopiraterij was gelegd.⁷⁵

Naast de videodistributie werd ook het filmdistributie en –vertoningnetwerk door Goskino losgelaten zonder dat er een plan was om de overgang naar de nieuwe situatie in goede banen te leiden. Voor wat betreft de vertoningsector waren de gevolgen desastreus en het redelijk functioneren van de distributiesector mag een wonder heten.

Falende wetgeving

De overgang naar de nieuwe situatie in de filmindustrie vroeg natuurlijk om nieuwe wetgeving. Sinds het begin van de jaren negentig werkte een commissie, met toenmalig Mosfilm directeur Vladimir Dostal aan het hoofd, aan een nieuwe versie van de zogenaamde “wet op de cinema”. Deze wet werd, nadat zij maar liefst 104 amendementen had ondergaan, op 17 juli 1996 aangenomen en op 22 augustus van datzelfde jaar door president Boris Jeltsin ondertekend.

Belangrijkste onderdelen van de nieuwe wet waren de taakomschrijving voor Goskino en nieuwe regelgeving voor wat betreft belasting op cinema. Volgens de “wet op de cinema” zou Goskino zich bezig moeten gaan houden met de conservering van het nationale filmerfgoed, de ondersteuning van de nationale filmindustrie, de ontwikkeling van de infrastructuur voor wat betreft film, registratie en licensering van films, assistentie bij distributie en promotie van Russische films, ondersteuning van hogere opleidingen op het gebied van filmwetenschappen en filmproductie, bestandsbeheer en de ontwikkeling van internationale relaties op filmgebied. Tot zover leek er geen vuiltje aan de lucht en was in het ieder geval duidelijk dat afstand was genomen van de oude almachtige positie van Goskino.

Voor wat betreft de belastingmaatregelen was echter niet alles zo helder. De regeling op zich leek een goed idee: organisaties en bedrijven die zich bezighielden met filmproductie en -distributie zouden worden vrijgesteld van belastingheffing op productiekosten, import/export van goederen en distributiekosten. De belasting op winst van 35% en een BTW heffing van 20% bleven wel gelden.

Het eerste probleem met de belastingregeling was dat zij pas actief werd in 1997 en reeds af zal lopen in 2002. De tijdsspanne van de wet was echter niet het grootste

⁷⁵ Beumers, ‘Cinemarket’, 887.

probleem; dit was namelijk het feit dat zij niet werd ondersteund door de algemene belastingwet. De benodigde wijzigingen in deze wet werden keer op keer uitgesteld, waarschijnlijk uit angst voor misbruik van de belastingvoordelen ten bate van witwasoperaties. Tot op heden zijn belastingvoordelen voor investeerders in de filmindustrie geen realiteit in Rusland.

Naast de “wet op de cinema” was de belangrijkste nieuwe wet voor wat betreft de filmindustrie die op de auteursrechten. Deze wet, aangenomen op 9 juni 1993 maar door de federale regering pas op 16 juni 1995 geratificeerd, garandeerde de rechten van filmregisseurs en scenarioschrijvers. Films gemaakt tussen 1964 en augustus 1992 werden eigendom van de studio's, films gemaakt na 1992 werden eigendom van de producent of regisseur (afhankelijk van hoe dit in contracten was vastgelegd). Verder maakte de wet vervolging van individuen betrokken bij illegale videohandel mogelijk via een civielrechtelijke procedure (het werd mogelijk boetes op te leggen, maar geen gevangenisstraf).

De wet op auteursrechten was natuurlijk hoog nodig, maar kwam ten eerste veel te laat en was ten tweede moeilijk te handhaven. Zoals vele zaken in Rusland was de illegale videodistributie verbonden met een ondoordringbaar web van maffiaconnecties en corrupte politici en politieagenten. Bovendien waren de kopieën vaak zo geraffineerd gemaakt, inclusief overheidszegel, dat ze zelfs voor experts moeilijk van echt waren te onderscheiden. Weliswaar viel er af en toe een opleving in de strijd tegen de illegale videohandel te bespeuren, zoals de sluiting van de bekende illegale Moskouse video en cd markt “Gorboesjka” in het najaar van 2000, maar een einde aan de machtige positie van Rusland's illegale videohandelaren is nog lang niet in zicht.

De nieuwste maatregelen: destructief beleid

In 2001 werden er door de Russische regering een aantal maatregelen aangekondigd die waarschijnlijk een ingrijpende invloed op de Russische filmindustrie zullen hebben. Alhoewel deze maatregelen buiten de hier behandelde periode van de jaren negentig vallen, wil ik ze toch bespreken, omdat zij wederom goede voorbeelden zijn van het ondoordachte beleid dat de overheid voerde ten opzichte van de filmindustrie.

Michael Shvidkoj, Rusland's minister van cultuur, lanceerde in april 2001 het plan om alle filmstudio's die nog in overheidshanden waren te privatiseren. Als belangrijkste reden gaf Shvidkoj de toestroom van kapitaal die een dergelijke privatisatie voor de filmindustrie zou bewerkstelligen. Volgens de minister van cultuur

was dit kapitaal, dat een opvoering van de filmproductie tot gevolg zou moeten hebben, hard nodig om de toestroom van buitenlandse (en dan met name Amerikaanse) films te kunnen stuiten. Pikant detail van de maatregel is dat de studio's (met Mosfilm, Lenfilm en de Gorki-studio als belangrijkste) de rechten op Sovjetfilms zouden verliezen. Deze auteursrechten, voor de studio's zoals gezegd een belangrijke bron van inkomsten, zouden in handen van de staat komen.

Gezien de slechte situatie waarin de studio's verkeerden en de geringe perspectieven op winst middels filmproductie, vreesden velen binnen de studio's dat privatisering niet veel goeds zou betekenen. Met name voor Mosfilm, dat gevestigd was op een door projectontwikkelaars gewild gebied in Moskou, zou privatisatie wel eens het einde van haar bestaan als filmstudio kunnen betekenen. Zonder de goudmijn die de Sovjetfilms waren, is de grond waarop Mosfilm is gebouwd meer waard als er woningen of kantoorgebouwen op zouden staan dan met een filmstudio als bestemming.

Tegelijkertijd met het plan voor privatisatie van de studio's werd er door de Russische regering een nieuw project aangekondigd: de oprichting van een distributiemaatschappij in staatseigendom. Deze maatschappij, genaamd Rossiisky Prokat, zou als ultiem doel krijgen het aandeel Russische films in Russische bioscopen te verhogen naar maar liefst 30% om zo de "zelfidentificatie" van de filmganger te versterken. Ook zouden ongeveer 150 filmtheaters in het hele land worden gebouwd of gerenoveerd en vervolgens door de staat geëxploiteerd.⁷⁶

Deze combinatie van maatregelen is op zijn minst merkwaardig te noemen. De privatisering van de studio's lijkt op zich een logische stap richting een volkomen op marktbasis werkende filmindustrie. De timing van de maatregel is echter ronduit slecht. Toen Goesinski in 1997 aanbod veel geld in Mosfilm te investeren, werd dit aanbod om politieke redenen afgeketst, terwijl een dergelijke investering Mosfilm's toekomst waarschijnlijk had zeker gesteld. Nu privatisatie vrijwel zeker de ondergang van de studio's zou betekenen wordt zij echter wél doorgevoerd.

Waar de privatisatie van de studio's nog als een vernieuwing valt te bestempelen, komen de plannen voor wat betreft de filmvertoning en -distributie neer op een terugkeer naar het oude systeem. Dat de filmtheaters geldinjecties nodig hadden

⁷⁶ 'Distribution the key to boosting Russian film production' AFP (Moskou, 11 april 2001) in: *Johnson's Russia list* 5197.

werd in het vorige hoofdstuk al duidelijk. Waarom het echter nodig zou zijn wederom een heel netwerk van bioscopen onder staatsbestuur te plaatsen, met een uitroeiing van het winstgerichte denken dat langzamerhand in met name de distributiesector was ontstaan als logisch gevolg, is mij een raadsel. Het doel om het aandeel Russische films tot 30% op te schroeven lijkt tenslotte volkomen onrealistisch. Met name het plan om dit doel te bereiken door het opvoeren van de filmproductie is merkwaardig: het was namelijk niet zo zeer het aantal geproduceerde films (dat was ruimschoots voldoende), maar de kwaliteit en inhoud van de geproduceerde films die de impopulariteit van de Russische cinema veroorzaakte.

De filmbond: verlies van de voorsprong

Goskino's beleid lijkt de Russische filmindustrie weinig goeds te hebben gebracht. Het is de vraag of de organisatie van de Russische filmmakers zelf, de Russische filmbond, het er beter vanaf bracht.

Het begin van het verhaal lijkt hoopgevend. In mei 1986 vond het vijfde congres van de bond van filmmakers van de Sovjet-Unie plaats. Dit congres werd legendarisch vanwege de schijnbaar spectaculaire omwenteling die er plaats vond. Als eerste creatieve bond brak de filmbond, het orgaan waar in Sovjettijd iedereen werkzaam binnen de filmindustrie lid van was, uit het Sovjetkeurslijf. De oude voorzitter (Lev Kulidzhanov, hij zat van 1965-86) werd vervangen door filmmaker Elem Klimov. De filmbond sprak zich uit tegen censuur op films en tegen de dominantie van Goskino.

Een blik achter de schermen maakt echter duidelijk dat de revolutie die op het vijfde congres plaats had zo spectaculair niet was. Klimov was genomineerd door Aleksandr Jakolev, toenmalige lid van het Centraal Comité voor Perestrojka en Glasnost in culturele sferen. In de praktijk betrof het dus een door de Sovjetregering geënceneerde "omwenteling" die onderdeel van Gorbatsjov's hervormingen was. De resultaten waren ernaar: weliswaar werden er in de rest van de jaren tachtig een groot aantal films die in communistische tijd "op de plank" waren beland alsnog uitgebracht, maar verdere wapenfeiten bleven uit.

Ook nadat uit de filmbond voor Sovjetfilmmakers in 1992 de Russische filmbond ontstond, bleef actie uit. Binnen de bond werd hevig gediscussieerd over "een nieuw model voor de Russische cinema", terwijl in de realiteit de ontwikkelingen

elkaar in een stormachtig tempo opvolgden. De filmbond was haar grip op situatie overduidelijk kwijtgeraakt.

In deze situatie leek verandering te komen toen niemand minder dan Nikita Michalkov tijdens het derde congres van de Russische filmbond in 1997 tot voorzitter werd gekozen. Michalkov, meer verkozen vanwege zijn status van Rusland's belangrijkste en invloedrijkste filmmaker dan vanwege zijn programma (want dat had hij namelijk niet), leek de inertie bij de bond aanvankelijk te doorbreken. In mei 1998 organiseerde hij het eerste grote filmbond congres van het nieuwe decennium en wist maar liefst 2426 leden naar het Kremlin te krijgen. De kosten van dit congres werden gedekt met een lening met de filmbond's eigendommen als onderpand. Onder deze eigendommen vielen een groot aantal huizen voor gepensioneerde filmmakers, het filmmuseum in Moskou en diverse bibliotheken en onderzoeksinstellingen.

Tijdens het congres kwam Michalkov wederom met zijn stokpaardje: het moest afgelopen zijn met amorele films, de cinema moest de kijker hoop brengen en trots laten voelen voor zijn land. Daarnaast kwam hij ook met een concreet plan: het oprichten van een fonds ter stimulatie van de Russische filmproductie en distributie. De gelden voor dit fonds zouden moeten komen uit licensering van video-verkoop en verhuur. (Oftewel: een vorm van belastingheffing buiten de staat om.) Het fonds zou subsidies verstrekken aan filmproductie, bouw en renovatie van bioscopen en onderhoud van de filmbond eigendommen. In principe probeerde Michalkov dus een aantal van Goskino's functies richting de bond te trekken.

Het resultaat van het door de filmbond gevoerde beleid was uiteindelijk echter vooral verzwakking van de bond zelf. Michalkov's plan leek wellicht interessant, maar tot op heden is er weinig van terechtgekomen. Rest enkel de forse lening die hij afsloot om het derde congres van de bond te organiseren en weinig mogelijkheden om deze terug te betalen. Voor wat betreft het uitstippelen van een koers voor de Russische filmindustrie lijkt de rol van de filmbond voorlopig uitgespeeld.

Conclusies

Ondoordachte financiering van films, overvloedige ondersteuning van filmfestivals en maatregelen die de videopiraterij in de kaart speelden: het door Goskino gevoerde beleid was geen succes. Ook voor wat betreft wetgeving valt er weinig positiefs te melden: Goskino's nieuwe functieomschrijving brak weliswaar overduidelijk met de oude situatie, maar de wetten voor wat betreft belastingvoordeel werden nooit

doorgevoerd en die voor wat betreft auteursrechten niet gehandhaafd. De nieuwste overheidsmaatregelen aangaande de filmindustrie beloven voor de toekomst niet veel goeds. Goskino lijkt zich gedurende de jaren negentig te weinig bewust te zijn geweest van de realiteit waarin de filmindustrie zich bevond en liet veel kansen liggen om middels de 30 miljoen dollar die zij jaarlijks had uit te geven de Russische filmindustrie een duwtje in de goede richting te geven.

De rol van de filmbond tenslotte werd gereduceerd tot die van een normale vakbond en haar ambities om een aantal van Goskino's functies over te nemen werden gefrustreerd door geldgebrek.

Conclusie

Een duidelijke hoofdoorzaak van de crisis die de Russische filmindustrie in de jaren negentig in zijn greep kreeg, valt moeilijk aan te wijzen. Het was een complexe combinatie van factoren die één van 's werelds grootste en meest succesvolle filmindustrieën op het randje van de afgrond deed belanden. Een groot aantal van deze factoren was extern aan de Russische filmindustrie, dat wil zeggen dat mensen werkzaam binnen deze industrie weinig of geen invloed op hen konden uitoefenen.

De belangrijkste van deze externe factoren was ongetwijfeld de economische crisis die de Russische Federatie vanaf begin jaren negentig parten speelde. Deze crisis oefende op twee manieren negatieve invloed uit op de Russische filmindustrie. Allereerst veroorzaakte zij een sterke koopkrachtdaling, die in combinatie met andere factoren als de heersende maatschappelijke chaos, voor veel mensen een reden was om geen bioscoopkaartje meer te kopen. Een ander gevolg van de economische crisis was het ontstaan van een zeer ongunstig investeringsklimaat. Belangrijkste gevolg voor de filmindustrie was dat steeds minder bonafide investeerders in de financiering van films geïnteresseerd waren. De investeerders die overbleven hadden vaak andere belangen dan het producenten van een goede, of een verkoopbare film, hetgeen een vernietigend effect op de industrie had.

Een andere externe factor was de in de jaren negentig steeds sterker wordende concurrentie van video en televisie. Daarnaast betekende de grote populariteit van geïmporteerde films een daling van inkomsten voor de Russische filmindustrie. Eén van de grootste klappen kreeg de industrie echter uitgedeeld door de zeer wijd verbreide filmpiraterij, waardoor zij op jaarbasis honderden miljoenen dollars aan inkomsten misliep. Het beleid van de Russische overheid, met Goskino als ministerie van cinema, vormde tenslotte eerder een barrière dan een steun in de rug. De overheid toonde zich onmachtig iets aan de illegale videodistributie te doen, voerde een slecht investeringsbeleid en slaagde er niet in investeringen in films door middel van belastingmaatregelen voordeliger te maken.

Dit gezegd: de crisis in de Russische filmindustrie had door de industrie zelf wellicht niet voorkomen kunnen worden, maar bij een degelijker handelen van mensen werkzaam binnen de industrie had zij in ieder geval in omvang kunnen worden beperkt. De belangrijkste problemen binnen de filmindustrie manifesteerden zich in twee grote kloven. De eerste van deze kloven was die tussen de filmregisseurs en het filmpubliek. Deze kloof ontstond met name doordat de regisseurs simpelweg niet de films maakten

die de Russen graag hadden willen zien. De tweede kloof was die tussen de filmmakers (dat wil zeggen regisseurs en producenten) en de filmdistributeurs. Waar de distributiesector zich snel aanpaste aan de nieuwe marktsituatie, bleven de filmmakers er volledig buiten werken. Regisseurs hielden geen rekening met de wensen van het publiek en producenten deden eveneens geen moeite om verkoopbare films af te leveren.

De redenen voor deze gedragspatronen waren voor wat betreft de producenten het duidelijkste: zij wisten vaak meer geld tijdens de productie van een film te verdienen (of te verduisteren) dan zij ooit met de distributie van een product zouden kunnen binnenhalen. Hoe goed hun eindproducten verkochten interesseerde hen dan ook weinig, belangrijker dan het filmpubliek was voor hen om (vaak via slinkse wijze) steeds weer opnieuw geld los te krijgen bij financiers. Voor wat betreft de regisseurs lagen de oorzaken dieper: niet zozeer de onwil van het aanpassen aan de veranderende wensen van het publiek, als de onmacht om adequaat op deze nieuwe wensen en op de geheel nieuwe situatie waarbinnen zij werkten te reageren, lijkt voor hen het grootste probleem te zijn geweest.

Op de twee genoemde kloven na vormde ook de situatie in de Russische vertoningsector een groot probleem. Enkele grote, moderne bioscopen maakten winst, maar de grote massa van niet gerenoveerde filmtheaters leidde vaak een kwijnend bestaan en moest op allerlei manieren het hoofd boven water zien te houden.

Producenten die vooral geld verdienden aan het verduisteren van geld, bioscopen die vooral winst maakten op de verhuur van foyers aan autodealers en investeerders die enkel in film investeerden om geld wit te wassen: het succes van het product waar het eigenlijk allemaal zou moeten draaien (de gemaakte film) was in de Russische filmindustrie vaak volkomen irrelevant. De overgang naar het kapitalisme verliep in zoverre succesvol dat iedereen binnen de industrie probeerde zoveel mogelijk geld te verdienen. Helaas deden de diverse actoren dit meestal niet door hun taak binnen de industrie zo efficiënt mogelijk uit te voeren. De Russische filmindustrie was als een autofabriek, die weliswaar probeert zoveel mogelijk winst te maken, echter niet middels het maken van auto's maar juist op allerlei nevenactiviteiten. De kwaliteit van de auto's en het aantal dat verkocht wordt doen er niet toe.

De overgang van het oude, communistische systeem naar de nieuwe vrije-marktsituatie speelde een grote rol bij het ontstaan van de meeste van de hierboven beschreven problemen. Voorbeelden zijn de onmogelijkheid en onwilligheid van

regisseurs om zich te realiseren dat het tijdperk van werken voor zichzelf binnen een gesloten systeem was afgelopen. Daarnaast verliep het ontstaan van de nieuwe en zeer belangrijke groep der producenten allesbehalve soepel. Ook de meer directe erfenis uit het verleden, zoals sterk verouderde opname en vertoningsapparatuur, deed de situatie in de filmindustrie niet veel goeds.

Over wat precies de belangrijkste interne oorzaak van het ontstaan van de malaise in de filmindustrie was, valt te twisten. De Russische overheid schijnt, afgaande op haar nieuwste maatregelen, van mening te zijn dat de distributiesector het grootste probleem is en was. Mijns inziens is dit echter niet juist en moet er vooral gekeken worden naar de filmproducenten. Zij zouden namelijk de twee kloven die de filmindustrie zoveel schade hebben toegebracht kunnen overbruggen, enerzijds door regisseurs aan te sporen rekening met hun publiek te houden, anderzijds door meer marktgeoriënteerde films te gaan produceren en beter samen te gaan werken met distributeurs.

Wat de toekomst zal brengen voor de Russische filmindustrie is onzeker. Weliswaar lijkt zij het ergste dal, dat in 1996 werd bereikt, te hebben overleefd. Twee van de grootste problemen, te weten een slecht overheidsbeleid en niet goed functionerende filmproducenten, blijven echter onverminderd gelden.

Tijdens mijn bezoeken aan de Moskouse filmacademie (VGIK) kreeg ik steeds weer de indruk dat bij de nieuwste generatie filmmakers nog steeds dezelfde mentaliteitsproblemen een rol speelden als bij vorige generaties.⁷⁷ Met name de regisseurs in de dop, vaak geschoold door regisseurs die nog in Sovjettijd werkten, toonden weinig intentie de kloof met het publiek te slechten. Sinds enkele jaren is op de filmacademie echter wel een speciale producentenopleiding van start gegaan hetgeen - gezien de sleutelrol die filmproducenten binnen de industrie spelen - hoop voor de toekomst biedt. Voordat de Russische filmindustrie haar publiek terugkrijgt heeft zij echter nog een lange weg te gaan en de nieuwste door Goskino voorgenomen maatregelen zullen wederom niet veel ondersteuning bieden.

⁷⁷ Mijn interview met Alla Zolotojehina (rectrix VGIK) d.d. 10 september 2000 te Moskou en mijn gesprekken met diverse filmacademiestudenten tussen 1 juli en 1 augustus 2000.

Bronnen en literatuur

Monografieën

- Allen, Robert C. en Douglas Gomery, *Film history: theory and practice* (New York e.a. 1985).
- Barker, Adele Marie, *Consuming Russia. Popular culture, sex and society since Gorbachev* (zp. 1999)
- Beumers, Birgit ed., *Russia on reels. The Russian Idea in Post-Soviet cinema* (Londen en New York 1999).
- Berry, Ellen E., *Post-communism and the body politic* Genders afl. 22 (New York 1995).
- Brashinsky, Michael en Andrew Horton, *The zero hour: Glasnost and Soviet cinema in transition* (Princeton 1992).
- Dondurei, Daniil, Victoria Dubitskaja en Natalia Venger, *Film, tv, video in Russia 94* (Moskou 1994).
- Graffy, Julian en Geoffrey A. Hosking ed., *Culture and media in the USSR today* (Basingstoke e.a. 1989).
- Koningsberg, Ira, *The complete film dictionary* (New York 1987).
- Lawton, Anna, *Kinoglasnost: Soviet cinema in our time* (Cambridge en New York 1992).
- Leyda, Jay, *Kino. A history of the Russian and Soviet film. A Study of the development of Russian cinema from 1896 to the present* (Londen 1983).
- Manson, Dorine E., *Naar een nieuw model van de Sovjetcinematografie. Een geschiedenis van de filmindustrie en haar infra-structuur in de Sovjetunie 1917-1990* Doctoraalscriptie geschiedenis (Groningen 1990).
- Pedroli, C.A., *Sovjetskoje kino. Festival van de moderne Sovjet Cinema 9 t/m 29 maart 1989*. Melkweg cinema (Amsterdam 1990).
- Shalin, Dmitri N. ed., *Russian culture at the crossroads. Paradoxes of postcommunist consciousness* (Boulder en Oxford 1996).
- Shlapentokh, Dmitry en Vladimir Schlapentokh, *Soviet cinematography 1918-1991. Ideological conflict and social reality* (New York 1993).
- Taylor, Richard, *Film propaganda. Soviet Russia and Nazi Germany* (Londen en New York 1998).

- Til, Roelf van, *Glasnost en Perestrojka in de Sovjetfilm* NFI Verkenningen 43 (Amsterdam zj.).
- Vincendeau, Ginette, *Encyclopedia of European cinema* (Londen 1995)
- White, Stephen, *Gorbachev and after* (Cambridge e.a. 1991).

Artikelen

- 'Distribution the key to boosting Russian film production' AFP (Moskou, 11 april 2001) in: *Johnson's Russia list* 5197.
- 'Yuri Norstein' *Sight and Sound* 6 afl. 6 (juni 1996) 14.
- 'The business: Back in the USSR' *Sight and Sound* 6 afl. 8 (augustus 1996) 4.
- 'The business: Berlin's bridge' *Sight and Sound* 4 afl. 3 (maart 1994) 4.
- 'The business: Moscow and movies' *Sight and Sound* 6 afl. 12 (december 1996) 4.
- 'The business: Moscow film festival' *Sight and Sound* 7 afl. 8 (augustus 1997) 5.
- Abdraschitow, Wadim, 'Der Neorealismus wird die Zuschauer in die Kinos Zurückholen' *Film und Fernsehen* afl. 2/3 (1995) 82-85.
- Arabow, Juri en Waleri Fomin, 'Die Cholera entwickelt sich normal' *Film und Fernsehen* afl. 2/3 (1995) 76-81.
- Assoian, Katja, 'Factsheet Russische culturele sectoren: film' Culturele afdeling Nederlandse ambassade te Moskou (17 mei 1999)
- Bähr, Ulrich, 'Autorenfilme, die Neuen Bizarren und Väterchens Kino in der Ex-UdSSR. Zum 4.Mal "Kinoschok" in Anapa' *Film und Fernsehen* 23 afl. 6 (1995) 16-21.
- Bähr, Ulrich, 'Die wichtigste aller Künste – die hard' *Film un Fernsehen* 23 afl. 5 (1995) 66-68.
- Baskakow, Wladimir, Joel Chapron, Waldimir Dimitrijew ea., 'Wie kann man einen Dinosaurier wieder beleben? Ein Rundtischgespräch zum russischen Film im Spiegel der internationalen Festivalpolitik' *Film und Fernsehen* afl. 2/3 (1995) 98-113.
- Bershidsky, Leonid en Larisa Yusipova, 'Decree orders revamp of movie studios', *The St. Petersburg times* (10 april 2001).
- Beumers, Birgit, 'Cinemarket, or the Russian film industry in "Mission Possible"' *Europe-Asia studies* 51 afl. 5 (juli 1999) 871-896.

- Burg, Jos van der, 'Filmfestival Rotterdam. Met het scoreboekje naar de film' *De Filmkrant* afl. 208 (februari 2000) 10.
- Bykow, Rolan, Daniil Dondurej, Waleri Fomin ea., 'Nach dem Imperium. Ein Rundtischgespräch über Probleme des Films in der Marktwirtschaft' *Film und Fernsehen* afl. 2/3 (1995) 6-21.
- Carels, Edwin, 'Van Sovjet-propaganda tot GOS-reclame. Holland animation film festival (2)' *Skrien* afl. 185 51-52.
- Condee, Nancy, 'A "reading room" for research on Russian cinema' *The Russian Review* 57 (januari 1998) 104-106. [recensie van Aleksandr Troshin ed., *Chital'nyi zal: kritiko-bibliograficheskii zhurnal o kino* 1995- ; in bibliografiemap]
- Condee, Nancy, 'The dream of well-being' *Sight and Sound* 7 afl. 12 (december 1997) 18-21.
- Christie, Ian, 'Returning to zero' *Sight and Sound* 8 afl. 4 (april 1998) 14-17.
- Dominicus, Mart, "'Kunst is altijd agressief.'" Kira Moeratova over "Het asthenisch syndroom" *Skrien* afl. 176 6-9.
- Dominicus, Mart, Helena van der Meulen, Jos de Putter, "'De Sovjet-wreedheid is de beste ter wereld!'" Ronde-tafelgesprek over de Sovjet-cinema' *Skrien* afl. 177 8-11.
- Dondurej, Daniil en Irins Knochenhauer, 'Der Reißverschluß' *Film und Fernsehen* afl. 2/3 (1995) 114-121.
- Donjez, Ljudmila en Walentin Nikulin, 'Ich sage nicht: Leb' wohl' *Film und Fernsehen* afl. 2/3 (1995) 90-97.
- Downie, John, "'I know not where Russia lives'" *Illusions* afl. 23 (winter 1994) 18-20.
- Gischler, Ruben, 'Sochi 1999', *Skrien* 236 (1999) 12.
- Glaessner, Verina, 'Blind faith' *Sight and Sound* 6 afl. 1 (januari 1996) 61.
- Glaessner, Verina, 'Moscow notes: sticks and carrots' *Sight and Sound* 4 afl. 11(november 1994) 5.
- Gläser, Angela, 'Neue Russische Filme', *EPD Film* 9 afl. 8 (augustus 1992) 47.
- Graffy, Julian, 'Everything will be O.K.' *Sight and Sound* 6 afl. 10 (oktober 1996) 24-25.
- Graffy, Julian, 'K for Kino' *Sight and Sound* 7 afl. 4 (april 1997) 28-31.

- Gregor, Ulrich, 'Russische Symphonie', *Film und Fernsehen* 22 afl. 4/5 (1994) 97-99.
- Habel, F.B., 'Berlin - Leinwand für Osteuropa' *Film und Fernsehen* afl. 2/3 (1995) 126.
- Hamdorf, Wolfgang Martin en Naum Klejman, 'Die Zuschauer sollen nicht nur die sogenannten Meisterwerke sehen, sondern den ganzen Produktionscontext' *Film und Fernsehen* afl. 2/3 (1995) 44-53.
- Johnson, Vida T., 'The search for a new Russia in an "era of few films"' *The Russian Review. An American quarterly devoted to Russia past and present* 56 afl. 2 281-285.
- Karriker, Alexandra Heidi, 'Retro cinema and new vistas: Sochi's Kinotavr in 1996' *The Russian Review. An American quarterly devoted to Russia past and present* 56 afl. 2 291-293.
- Kemp, Philip, 'Comrade Stalin invites you' *Sight and Sound* 8 afl. 8 (augustus 1998) 7.
- Klijberg-Maksimchuk, Oksana, 'Let op! Dit is Rusland' *Skrien* afl. 221 20-25.
- Klijberg-Maksimchuk, Oksana, 'Op zoek naar nieuwe idealen. De Russische documentaire' *Skrien* 211 54-57.
- Knox-Voina, Jane, "'Everything will be ok": A new trend in Russian film" ' *The Russian Review. An American quarterly devoted to Russia past and present* 56 afl. 2. 286-293.
- Ljalina, Olga, 'De Russische cinema. Medicijnen die nergens te krijgen zijn' *Skrien* afl. 205, 67-71.
- Ljalina, Olga, 'De Russische cinema. Ongemonteerde zelfmoorden' *Skrien* afl. 206, 62-65.
- Ljalina, Olga, 'De Russische cinema. Diepzinnige films aan de oppervlakte' *Skrien* afl. 207, 61-65.
- Ljalina, Olga, 'De Russische cinema. Dromen over een hemel op aarde' *Skrien* afl. 208, 65-70.
- Ljalina, Olga, 'De Russische cinema. Parallele filmmakers' *Skrien* afl. 209, 66-71.
- Meyer, Mark-Paul, 'Andrej Plachov en de "conflictcommissie"' *Skrien* afl. 166, 44.
- Meyer, Mark-Paul, 'Andrei Rublyov en de Russische filmcensuur. Twee documenten uit het archief van Mosfilm' *Skrien* afl. 163, 69-73.

- Meyer, Mark-Paul, 'Asthenie en barmhartigheid. Kanttekeningen bij de hedendaagse Sovjet-cinema' *Skrien* 176, 10-11.
- Meyer, Mark-Paul, 'De Sovjet-filmindustrie: "Het bloed stroomt weer"' *Skrien* afl. 163, 49-50.
- Meyer, Mark-Paul, 'Eerste Nederlands-Russische co-productie' *Skrien* afl. 163, 50.
- Meyer, Mark-Paul, 'Filmen volgens de wetten van het geheugen. Gesprek met Alexej German' *Skrien* 161, 16-19.
- Meyer, Mark-Paul, 'Het Kinotsentr in Moskou' *Skrien* afl. 166, 52-53.
- Meyer, Mark-Paul, 'Filmfestival Moskou' *Skrien* afl. 167, 43-44.
- Meyer, Mark-Paul, 'Sovjetskoje kino' *Skrien* afl. 166, 44.
- Mooij, Thessa, 'After the fall of the wall. Leven in een machtsvacuüm' *De Filmkrant* afl. 197 (februari 1999).
- Oosterom, Chris, 'Petersburgers. In de schaduw van Lenfilm' *Skrien* afl. 214, 37.
- Podoroga, Waleri, 'Sergej Eisenstein und die Filmkunst der Gewalt' *Film und Fernsehen* afl. 2/3 (1995) 32-43.
- Pruner, Ludmila, 'Kinotavr 1996: An end and a new beginning' ' *The Russian Review. An American quarterly devoted to Russia past and present* 56 afl. 2 294-298.
- Roberts, Graham, 'Look who's talking: the polititics of representation and the representation of politics in two films by Kira Muratova' *Elementa* 3 (1997) 309-323.
- Robinson, David, 'Cannes and Sochi notes: by the seashores' *Sight and Sound* 4 afl. 7 (juli 1994) 5.
- Romney, Jonathan, 'Gloom in the east' *The Guardian* (12 januari 2000).
- Roschal, Lew, 'Wertov und Stalin' *Film und Fernsehen* afl. 2/3 (1995) 22-31.
- Rother, Hans-Jörg, 'Die Entzifferung des Schweigens: Der georgische Regisseur Alexander Rechwiaschwili' *Film und Fernsehen* afl. 2/3 (1995) 122-123.
- Rother, Hans-Jörg, 'Dreihundert Rubel für die Internationale: Tage des russischen Films in Berlin' *Film und Fernsehen* afl. 2/3 (1995) 124-125.
- Sharman, Leslie Felperin, 'Down the white road' *Sight and Sound* 4 afl. 5 (mei 1994) 20-21.
- Sirlwija, Natalja, 'Mafia - unser Steuermann' *Film und Fernsehen* afl. 2/3 (1995) 54-63.

- Smirnov, Andrej, 'Und das ist auch richtig so' *Film und Fernsehen* afl. 2/3 (1995) 86-89.
- Stienen, François, 'Aleksandr Sokoerov. Ben ik soms een geest uit het hiernamaals?' *De Filmkrant* afl 186 (februari 1998).
- Stienen, François, 'Aleksandr Sokoerov. Ongelukkig, machtig en middelmatig' *De Filmkrant* afl. 209 (maart 2000) 7.
- Stischowa, Jelana, 'Wer seid ihr, Meister der Kultur?' *Film und Fernsehen* afl. 2/3 (1995) 64-75.
- Thienhaus, Bettina, 'Berlinale 1996: Bemühungen um Filmkunst' *EPD film* 13 afl. 4 (april 1996) 12-13.
- Wendlandt, Astrid, 'Russian filmmaker faces final cut' *Financial times* (7 april 2001).
- Westerman, Frank, 'Tsaar Nikita de eerste. Regisseur Nikita Michalkov over zijn filmepos "De barbier van Siberië"' *NRC Handelsblad* (12 mei 2000).
- Youngblood, Denise J., 'The Glasnost Film Festival' *The Russian Review. An American quarterly devoted to Russia past and present* 51 afl. 1 107-108.

Internetpagina's

- 'International film finance' <http://forth.stir.ac.uk/~fmzpl1.cis.html>
- Anzhelika Artyukh, 'Camera necro'
<http://www.cinefantom.org/necrorealism/page2.htm>
- Charlton, Angela, 'Russian film festival shows weakness'
<http://209.67.29.11/life/travel/lt125.htm>
- Dondurei, Daniil, 'The new pattern of the Russian film industry'
<http://www.obs.coe.int/oea/docs/00001463.htm>
- Gurevich, David, 'New films from Russia. A report from FilmFrest at MoMa'
<http://www.imagesjournal.com/issue09/features/russia/text.htm>
- Gurevich, David, 'The state of contemporary Russian cinema. A brief survey'
<http://www.imagesjournal.com/issue02/features/russian.htm>
- Kaufman, Anthony 'Moviemaking and the mob: the new Russian cinema'
http://www.indiewire/film/biz/biz_980708_RussianCinema.html
- Magun, V., 'Cinema goes in Moscow' <http://www.obs.coe.int/oea/docs/00001457.htm>

- Plakhov, Andrei, 'Russian cinema reborn' <http://services.worldnet.net/~coronado/362/newcin/ncn1.htm>
- Scheizerhof, Barbara, 'Mütterchen Russland, Väterchen Staat' http://www.berlinonline.de/wissen/berliner_zeitung/archiv/2000/0622/feuilleton/index.htm.
- Segida, Miroslava, 'Statistika rossijskovo kino' http://russia.agama.com/r_club/cinema/kino/home_e.htm
- Segida, Miroslava en Sjergej Zjempljanoechin 'Nikita Sjergjejevitsj Michalkov' http://russia.agama.com/r_club/cinema/mixalkov.htm
- Stojanova, Christina, 'Kinema – the new russian cinema' <http://arts.uwaterloo.ca/FINE/juhde/sto982.htm>
- Varoli, John, 'Russia: film industry struggling to make a comeback' <http://www.rferl.org/nca/features/1997/09/f.ru.970902150131.html>
- Varoli, John, 'Russia: Lenfilm studio fights to survive' <http://www.rferl.org/nca/features/1998/08/f.ru.98081195513.html>
- Venger, Natalia, 'Full-blooded life or bare survival: the Russian Cinema's choice' <http://www.obs.coe.int/oea/docs/00001460.htm>
- Studiowebsites:
 - NTV-Profit: www.ntvprofit.ru
 - Mosfilm: www.mosfilm.ru
 - Lenfilm: www.lenfilm.ru

Interviews

- Abdrasjitov, Vadim (regisseur) d.d. 4 oktober 2000
- Aristakisjan, Artoer (regisseur) d.d. 2 september 2000
- Dondurei, Daniil (hoofdredacteur Iskustvo Kino) telefonisch interview d.d. 14 september 2000
- Fritjsinskaja, Svetlana (persvoorlichter Mosfilm) d.d. 5 september 2000
- Segida, Miroslava (freelance medewerker DoubleD m.b.t. productiesector) d.d. 30 augustus 2000
- Sjagnazarov, Karen (regisseur en directeur Mosfilm) d.d. 5 september 2000
- Venger, Natalja (medewerker DoubleD voor distributiesector) d.d. 5 oktober 2000
- Zolotojehina, Alla (rectrix VGIK) d.d. 10 september 2000

- Diverse studenten van VGIK tussen 1 juli en 1 augustus 2000

Alle interviews door de auteur afgenomen te Moskou.

Filmrecencies

- ‘Cannes’ *Skrien* afl. 215, 79.
- ‘Theaterstuk vol bizarre rituelen. Een weekend in het gezelschap van Hitler’ *Internationaal filmfestival Rotterdam2000 – magazine* (najaar 1999) 9.
- ‘Karrenvrachten kolder verhullen de kritiek’ *De volkskrant op internet* (25 november 1999).
- Beerekamp, Hans, ‘Een bad van grenzeloze menselijkheid; toen Russen nog dachten dat ze niets te verliezen hadden’ *NRC webpagina’s* (1 juni 1996).
- Beerekamp, Hans, ‘Mythische mannen van staal’ *NRC webpagina’s* (23 oktober 1996).
- Beerekamp, Hans, ‘Nostalgie naar verzegend communisme’ *NRC webpagina’s* (1 juni 1996).
- Beerekamp, Hans, ‘Sergej Bodrov filmt recente oorlog zonder moralisme. Tolstoj en Tarentino in Tsjetsjenië’ *NRC webpagina’s* (5 november 1997).
- Bueren, Peter van, ‘Sombere bespiegeling op Rusland’ *De Volkskrant op internet* (13 oktober 1994).
- Bueren, Peter van, ‘Zwartgalligheid in Sint-Petersburg’ *De Volkskrant* (10 juni 1999).
- Cave, Nick, ‘I wept and wept, from start to finish. A review of the film Mother and Son by Aleksandr Sokurov’ *The independent on Sunday* (29 maart 1998).
- Chernov, Sergy, ‘Russia tastes German’s new medicine’ *The St. Petersburg times* (3 september 1999) 14.
- Iordanova, Dina, ‘A Chef in love. (1001 Retsept iz meniu vliublennogo povara’ *The Russian Review. An American quarterly devoted to Russia past and present* 57 afl. 4 618-619.
- Iordanova, Dina, ‘Prisoner of the mountains’ *The Russian Review. An American quarterly devoted to Russia past and present* 57 afl. 1 104.
- Graffy, Julian, ‘Mother and Son’ *Sight and Sound* 8 afl. 4 (april 1998) 46-47.
- Graffy, Julian, ‘Urga’ *The Slavic and East-European review* 72 (januari 1994) 189-190.

- Kleijer, Pauline, 'Manisch-absurdistische trip' *De Filmkrant* (20 juni 1999) 15.
- Knox-Voina, Jane E., 'Tri istorii' *The Russian Review. An American quarterly devoted to Russia past and present* 57 afl. 3 460.
- Linssen, Dana, 'Kinderfilms over een Moskouse kat en een middeleeuwse pop' *NRC webpagina's* (17 december 1997).
- Linssen, Dana, 'Nostalgie als kritiek op achteruitgang' *NRC webpagina's* (9 juni 1999).
- Németh, Sam, 'Russisch kapitalisme' *Skrien* afl. 223 67.
- Ree, Petra van der, 'Wolkendek rond het adelaarsnest' *De Filmkrant* afl. 209 (maart 2000) 7.
- Scott, Phillip, 'Bakenbardy. (Sideburns)' *The Russian Review. An American quarterly devoted to Russia past and present* 52 afl. 4 548-549.
- Stigter, Bianca, 'Pornografie in Sint Petersburg' *NRC webpagina's* (24 november 1999).
- Voigt, Peggy, 'Silberner Leopard für Russischen Film' *Moskauer Deutsche Zeitung* (september 1999).
- Woll, Josephine, 'The personal file of Anna Akhmatova' *The Russian Review. An American quarterly devoted to Russia past and present* 53 afl. 1 118.

Bijlage 1: Internetpagina's

Deze bijlage bevat de teksten zoals gepubliceerd op de volgende internetpagina's:

1.) Dondurei, Daniil, 'The new pattern of the Russian film industry'

<http://www.obs.coe.int/oea/docs/00001463.htm>

2.) Magun, V., 'Cinema goes in Moscow'

<http://www.obs.coe.int/oea/docs/00001457.htm>

3.) Venger, Natalia, 'Full-blooded life or bare survival: the Russian Cinema's choice'

<http://www.obs.coe.int/oea/docs/00001460.htm>

Bijlage 1.1: The New Pattern of the Russian Film Industry

By Daniil Dondurei, Director, Double-D, Moscow

An analysis of the current developments and emergent trends in Russian film industry, in its updating drive, is necessary if we are to see the actual prospects of stage and movie business in Moscow, and evaluate the potential of the Moscow film distribution network.

As is common knowledge, free-market reforms sent Russian movie industry into decline. The number of films made all over the country shrank tenfold within a mere six years: twenty in 1996 against over two hundred in 1990. The same period cut theatre attendance 15-fold, with 0.24 tickets sold per capita in Moscow throughout 1995, and 0.37 in St. Petersburg. The national average for that year was also below one ticket.

The cinema, earlier steadily famous as the most popular of all entertainments, now equals the most sophisticated stage productions for the chosen few. Russia has fewer film-goers than any other European country, Albania included. The number of US-made Class A films has indicatively halved in the Russian market.

The causes of this crisis are evident. First, the socialist patterns of refunding are gone, and the new, free-market, still budding. Refunding is out of the question with average production and promotion costs varied between US\$500 and 700 thousand for one film last year, as against a national average ticket price of 1,500 roubles, or 30 cents, and R2,000 in urban settlements. The fairly well-to-do social groups are spending sums comparable to European to travel and purchase food, clothes and footwear, while a cinema ticket costs twenty times less than the European average. A disco ticket, on the contrary, costs 30 to 50 thousand roubles, and admittance to a nightclub or casino—of which Moscow now has 68--approximately \$25.

Token theatre returns from the Russian-made film release are further shrinking, while exports and right sales to the Russian television and video are negligible. If we pin our hopes on theatres alone, it takes no less than four million tickets at \$0.3 each to cover the production costs of one film against an actual ceiling 200,000.

Film imports cost far less, but even Hollywood's greatest money-makers are desperate failures in Russia, where attendance does not depend on the merits of a film, with a current national average 3-8 per cent, and 2 per cent in Moscow, 1996, when an average sixteen on the house. Russian films account for 10 per cent of the total release, of which the latest make a mere half.

One may think that the small returns go to a handful of major distributors. This is wrong, however: the 46 Russian films made in 1995 were distributed by as many as forty companies who, with their low incomes, had no hope to give the films any publicity.

Ticket prices cannot be risen for a number of reasons now. The contemporary Russian cinema is no competitor of its foreign counterparts. The same has to be said of demonstration technology. The multiplex, Kodak positive film, and Dolby Stereo sound installations have become part and parcel of the global standards, while Russia has nothing of the kind. Then, there is video, with low-price cassettes and a market, only semi-legal for now, which does not invest its huge profits in the Russian film-making and infrastructural progress.

There is another reason, the principal, which, God knows why, never comes up in debates on the topic. Russian film industry is hostage to the pricing policies of film importers for the television. These prices are holding at a token level, below \$10,000 for two shows, and much lower for a majority of films, which are usually purchased in batches of several dozen. These prices are tens of times lower than the European --up to a million dollars for the same two shows in France and Germany. This is why their richest channels demonstrate no more than 50 to 70 films a year, unlike Russia with its several hundred.

So the Russian television is among the world's best in terms of thematic range and quality of demonstrated films. The Moscow channels alone are showing over twenty films and serials, with their total length exceeding thirty hours a day. Naturally, dumping prices of Western films have an impact on the purchase of Russian films, and so determine the entire economy of our movieland, theatres included. One does not need to pay huge sums for Russian-made films intended for the television, cable networks and theatres when imported films go for a song.

Fatal for the Russian film industry and essentially anti-market, these patterns are thwarting the emergence of viable organisational mechanisms and encouraging a swindling quasi-market with its exorbitant spendings and closeness to the underworld. No one—neither the government, nor researchers and producenten, let alone the press—ever discuss refunding. This essential topic is taboo.

No wonder, the government is the key economic factor of the cinema. A system has taken shape of the cinema's contacts with federal and local authorities, which is based on our country's currently

most frequent demand—for allocations, not even loans. A majority of people engaged in the cinema think that the government ought to assume all duties of the business --promotion, sales, advertising, theatre maintenance, and upkeep of the available cultural level in the cinema. If this dream comes true, there will be no need for producers as guarantors of reforms in the Russian cinematography. But then, easily obtained allocations are, more often than not, blatantly squandered. We Russians have this way with what comes from the government purse.

Apart from economic, there are deep-rooted cultural reasons for the desperately falling public popularity of cinema theatres. Neither acknowledged veterans nor daring beginners were making films which our maturing community needed at a time of resolute change—films about life getting back to normal, full of hope, and offering chances for improvement. The mass demand for a positive mythology was never satisfied. Millions of people live with a feeling of permanent disaster though they afford to go abroad—ten million Russians in 1996; to buy cars--30 per cent of Moscow families; and to purchase flats and country houses. No films come out to encourage social updating, and the resultant ideological vacuum is filled with old Soviet films—which are very good, to tell the truth.

Full houses are gone into oblivion large because no good films dealing with our burning problems are coming out.

Be this as it may, we cannot reverse the progress of civilisation. We cannot go back to the Soviet patterns of film making and release, however nostalgic we might be for the excellent films and huge packed theatres of the past. No presidential decree can make the nation go to the movies.

So, a project has naturally emerged for new patterns of the theatre—new for Russia. This project envisages the latest films, attractive to a majority of audiences, released in thoroughly re-equipped theatres.

These patterns will hardly be implemented to any effect unless we give serious consideration to the entire cluster of problems I mentioned here.

Bijlage 1.2: Cinema goers in Moscow

Summary of study undertaken by Double-D, Moscow. Tables and texts in this selection are borrowed from a statistical survey, «Will Muscovites Go to the Cinema?» (V. Magun, supervisor)

A majority of Muscovites no longer frequent cinemas, but 95 per cent think that their preservation is necessary. The cinema theatre is an influential cultural establishment, on a par with museums and libraries, and the public want them to survive.

Over 30 per cent of Muscovites (a) think it better to go to the city centre to see a new film than wait for its television release, and (b) are willing to pay twenty to forty thousand roubles for a ticket to go to a latter-day cinema.

Three out of every five pollees said that they would like cinemas to provide other services beside film shows. The 25 per cent willing to buy expensive tickets want cinemas to have small restaurants.

What is to be done to bring Muscovites to the cinemas?

- show more good Russian-made films : 47 %
- release films before they appear on TV & VCR : 26 %
- make cinemas more comfortable : 22 %
- provide more services in cinemas : 21 %
- reduce attendance fees : 17 %
- improve advertisement : 16 %
- improve safety in and round cinemas : 14 %
- have cinemas close to neighbourhoods, metro stations, etc.: 14 %
- release more films for family attendance : 11 %
- improve projection : 5 %

The more video cassettes you watch the more you are ready to pay for attendance of improved and updated cinemas.

Moscow's five latter-day cinemas—Kodak-Kinomir, Americom Radisson, Khudozhestvenny, Udarnik and Cinecentre—cannot obtain enough Russian-made films of general interest and films demanding the latest projection techniques and offering effects to attract the public.

Services Moscowites are eager to have in the cinema:

- communication : 50 %
- concert before or after film : 29 %
- restaurant meal : 25 %
- play-room for children : 17 %
- slot machines : 17 %
- neighbourhood news review; interview with local authorities : 17 %
- information about Moscow cultural events : 12 %
- lectures and distribution of literature about the cinema : 9 %
- paid parking lot : 6 %

Cinema: Moscow Public Attitudes

1.If an up-to-date cinema opens near your home always to offer films to your liking, how often will you go there?

- once a week or more : 11%
- once a month or more : 24 %
- once a month or less : 24 %
- several times a year : 19 %
- once a year or less : 18 %

2. The ceiling sum you are willing to pay to see a film you like (5 rouble == \$1)

- below 10 roubles : 29 %
- 10 roubles : 40 %
- 20 roubles : 18 %
- 30 roubles : 8 %
- 40 roubles : 5 %

3. With whom would you like to go to the cinema?

- alone : 10 %
- with friend, of either sex : 34 %
- with several friends : 14 %
- with family : 41 %

4. What do you think of extra services offered in the cinema?

- I need only the film : 39 %
- I want other entertainment and services : 61%

New cinemas will, most probably, attract young and fairly well-to-do persons coming of an educated stock, possessing foreign-made quality technical appliances at home, and interested in video.

Bijlage 1.3: Full-blooded life or bare survival: the Russian Cinema's choice

By Natalia Venger, Double-D, Moscow

A small but influential group gathered in December 1996 on Project Moscow Film Distribution. The conferees represented theatre managers, sociologists and film distributors. They were spending hours on end in heated debates on the bleak prospects of cinema theatres in Moscow and all over Russia.

This was a burning topic for all movieland professionals, as theatres, whose sheer survival is now questionable, used to be the basis of the entire cinematic economy.

Let us start with an impressive figure. Only one of every five Muscovites visited the cinema throughout the year—and even this one only one time. No wonder, experts qualify the situation in the city cinema as «desperate», «disastrous» and «hopeless».

«What would you do about it if you were the Prime Minister or, at least, Moscow mayor?» was the question which opened the discussion.

The answer came promptly: «I should close all cinemas»—a cynical but realistic joke.

T. MAKOVSKAYA, manager, Zvezdny cinema: A big and seemingly prosperous Moscow cinema owes a mere 30 per cent of its total returns to film shows, as against a ceiling 15 per cent for an average cinema seating 800 or so. Half of these returns come to the distributor. So a cinema receives a mere 5-7 per cent--15 at best—of the sum it needs for maintenance.

Where do cinemas take the other 85 or more per cent to pay wages and electricity fees? Usually from rents, which the municipal administration, nominal landlord, generously leaves at their disposal. A paradoxical situation arises in which film shows, their essential function, are the least profitable as, instead of being paid by audiences for seeing a film, theatres have to finance every show, which costs several times more than token returns from scanty houses. In fact, theatres pay for the right to show films, however absurd this arrangement may be.

We may think that this makes theatres extremely choosy about their films. This is wrong—even the best films do not promise full houses nowadays. So they are chasing for cheap films.

L. VOLCHEK, distributor, Centre Skip Film: Only six Moscow theatres receive films from my company without prepay, for deductions from their returns. The rest are paying fixed depreciation fees at 300-500 thousand roubles a week, which a mere ten to fifteen theatres can afford. The rest--70 or even 75--cannot collect even these sums.

No wonder, the Moscow cinema is making do with substandard films which go at token fees. Their huge number is supposed to compensate for the quality, which makes theatre managers blush. Many stoop to miserable copies from video cassettes as distributors cut copying expenses to the minimum.

L. VOLCHEK: We are printing everything on the Kodak.

T. MAKOVSKAYA: It's no concern of ours. You'd see the copies getting down to theatres—rags and tatters! Even videos are better. The few people going to the movies cannot tell day from night in the screen with the quality.

N. PROKOPOVA, manager, Khudozhestvenny cinema: I am ashamed to enter the house with a show on. The screen looks as if it's raining all the time—and we can't afford better copies!

Low-price copies are no remedy, however. Poor attendance makes cinemas work at a permanent loss. In 1996, sixteen Moscow theatres had an average three shows a day, 32 one, and four—a dozen a month. Films were no more than a blind drawn for other commercial activities.

Are all Moscow theatres in such dire straits? «I don't mean the Khudozhestvenny,» or «The Cinecentre's situation is quite different,» said almost all conference speakers as they sadly mentioned their baffling problems. What is so special about these lucky theatres?

L. VOLCHEK: I analysed the distribution of five of our films—all with middling commercial chances. My company made thirty million roubles on their shows in ten Moscow theatres, and the Khudozhestvenny accounted for 16 million out of the sum.

M. SHATIN, distributor, Most Media Co.: We have five or six permanent clients among the Moscow theatres, and this is quite a decent number, the way things are going today. The Cinecentre alone brings us about half our returns from the whole Russia. It shows sophisticated films, and is large enough to hold all people who like them. This highbrow audience is scattered all over the country, with no chance to

come together. So the Cinecentre and the Khudozhestvenny are alone to make decent money on real good films.

Why are Muscovites still frequenting a few theatres, and have given up the recently popular Russia and Oktyabr?

The Khudozhestvenny has put its economic affairs onto a special footing, with no leasers and investors. Even despite this, it is in a fine state of repair, with a Dolby system and the staff's decent salaries—and all this coming from its own box office returns.

N. PROKOPOVA: It is absurd to hope that movie-goers will be flocking to a theatre as soon as it gets good toilets and refreshment rooms. Films matter most, and we have to proceed from this fact. No restaurants, slot machines and car shops on the premises can bring prosperity to a movie. Some people say Western cinemas prosper thanks to their multiplexers, bars and restaurants, but I have seen many tiny theatres abroad who have only a small coffee bar—nothing to attract the public except movies, and still they keep afloat and even make profit.

We have no technically sophisticated films enough to load our latter-day equipment. Only two, «The Rock» and «From Dusk to Dawn», have for now allowed us to show what it was worth, with unique sound and stereo effects. Russian film-makers have no equipment to do anything of the kind, and distributors never make copies equal to the originals. So, when we get a foreign film, we most often show the original with an interpreter. I have long been dreaming about an American projector, but I have not bought one yet, because we don't get enough films to show with it. The thing will be too good for their inferior quality.

There are not only technical but artistic problems behind the matter, with no Russian films to demonstrate the possibilities of the latest projection equipment.

Private theatres at hotels Radisson Slavjanskaya and Nationale are doing no worse than the Khudozhestvenny. The Kodak Kinomir is steadily gathering good houses--60 to 80 per cent of the total, which was decent even in the movie boom years.

Outdated equipment and overall shabbiness of the old theatres are generally considered the main reasons to hold the public away from them. This is, however, further from the truth as it may seem. Why else are the Zvezdny, the Kuntsevo and some other posh Moscow theatres living from hand to mouth?

How can theatres get out of their plight?

A revival of the united Moscow distribution network caused the greatest enthusiasm at the conference. With very few exceptions, the whole gathering agreed that only teamwork would help the theatres by establishing one, two or three large distribution companies of whatever property form.

T. MAKOVSKAYA: A theatre cannot survive on its own. To revive the municipal network is the only way out. We owe all our problems to the absence of a system.

Indicatively, an overwhelming majority shifted the responsibility for the organisation and financing of this network on the municipal administration or the State Committee for Cinematography. Federal offices were supposed to attract investors and guarantee refunding and at least modest profits, with the theatres taking no risks—a reasonable arrangement, considering their empty purses. At any rate, no one of the theatre managers present at the conference was offering to mortgage their premises.

No less indicatively, the idea of a municipal network came against resistance of the few conferees who are successfully meeting the day's challenges.

L. VOLCHEK: I have a haunting question, and have not yet got an answer to it. In fact, it has never been raised here. Everyone is referring to a theatre network, and appears to be sure that it will be efficient—and no one wonders why theatres who cannot work smoothly each on its own, for a number of reasons, will be doing fine once we pool them in. Can anyone substantiate this point?

No convincing replies came to this question. The gathering agreed that it would be easier to attract updating investments with municipal or federal guarantees, and arrange centralized film advertising, again at the municipal or federal expense, when a large network is available. But no one wondered whether this network would attract larger audiences than independent theatres. No one is sure that many up-to-date theatres will recoup huge modernization expenses within several years and bring net profits sufficient for further development. More than that, no one is sure whether Moscow needs that many theatres at all!

The Udarnik, seating 500, reopened in the city center soon after the conference. An ambitious updating and imaginative redecoration turned it into Moscow's best theatre, which started its new life with «101 Dalmatians». Hopes were shattered when the premiere matinee gathered five viewers— three kids and a mother with a baby. The world's greatest money-makers, which attract millions of viewers in other countries, have ten to thirty for night shows, believe it or not! With Logovaz Autoworks' and Crystal

Motors' neon ads on the facade, only old-timers and neighbors still remember that it is a cinema, and only experts know it for Moscow's prettiest and most comfortable, and possessing unique projectors. Possibly, the Udarник is a failure because it does not care about advertising. Then, the conferees who referred to inadequate advertisement as the greatest evil were right.

T. MAKOVSKAYA: One tiny poster is all the advertisement we get from our distributors—and they want it back as soon as we finish showing. It is not through the theatre's fault that we don't make the money we could if we only had the necessary advertising.

N. PROKOPOVA: Young people choose films which are well advertised and much talked of, no matter whether these films are Russian or American. Ads are what they want: pretty wrappings for their candy. If a movie, however middling, has been advertised on the TV, the audiences will find an excuse for all its drawbacks. In fact, they go to the movies to feel they have gone something worthwhile—touched Culture. This is why they avoid unadvertised films, however good these might be.

E. SCHNEYERSON, distributor, East-West Co.: We are doing what we can, but we spend on advertisements only a part of our returns. We cannot afford more. The company is barely making both ends meet, as it is. Television advertisements cost huge money. Only video distributors can afford it. So, we may conclude, theatres will gather full houses as soon as distributors get the money for proper advertising. But then, the East-West released the latest James Bond film, «Golden Eye», a year before our conference, and was anticipating stunning returns.

E. SCHNEYERSON: We spared no effort and invention to advertise it. A lottery accompanied the first night at the Russia, Moscow's best theatre. A superb clip was shown on all television channels. Huge posters were lining all highways. And what do you think? The public utterly ignored the film! Take any three updated theatres. One has full houses, another quite decent, while the third stays empty. Why?

Next, it is evident that a film has to be advertised if it is to make money. Why, then, do widely advertised movies pass unnoticed?

Why do certain theatres make good returns without any ads? Does this mean that only bunglers and good-for-nothings are working for other theatres, though these same people were coping fine a mere three or four years ago?

A. KHOLMOVSKAYA, manager, Almaz cinema: We want to attract people who live nearby—the archetypal film-goers, neither rich nor poor. Small cinemas are meant for their neighborhoods. But now, we see that the residents of these neighborhoods don't need these cinemas. Their cultural demands are gone! We never have full houses even with free shows which we advertise by putting printed invitations into every mailbox. On paid shows, a ticket costs five thousand roubles [US\$1.—Tr.], with even this token price reduced by half for seniors, and a mere thousand roubles for children—and still they don't come! This means that we were all together distracting the public from the cinema throughout these last five years. This is our greatest problem.

V. MAGUN, sociologist, research Institute of Sociology under the Russian Academy of Sciences: So this problem is not rooted in distribution. It is much greater—a universal human problem!

L. VOLCHEK: You are right, but this does not mean that theatres do not need any change. They need a thorough, radical change. Remember how the first barriers fell and cheap American movies flooded in? All were crying alarm, but the more far-sighted—you were among them—warned that worse things were coming, that cinema attendance would be falling to a zero mark, that people were about to lose the habit of film-going. These wise heads were right. The cinema is no longer among the favourite public pastimes.

M. SHATIN: However important advertising and theatre equipment might be, the problem is rooted elsewhere. We all know that the public will not get back to cinemas. Now, we distributors shall not survive unless theatres, our clients and consumers, keep afloat. But I am afraid that we have no way to get the public back to the cinema. Movies are not discussed in everyday talk any longer. A generation has grown in whose genetic memory there is no room for the cinema. I don't think they know there are screens in the movies. And we shall not cure the matter with cinemas attached to restaurants and saunas. A federal distribution and release network will be the only remedy, if we get it going. No use improving the available theatres. We are to start from scratch, and attract audiences to entirely new places. As I see

it, this is the only way to gather considerable audiences. We cannot bring former movie-goers back to the movies, so we have to pin our hopes on new audiences—people who have no idea of the cinema. We are to present it as a thoroughly new entertainment, network or no network. A federal network as such is no remedy. We are to offer a new tasty dish in a catchy, ultramodern packing—and people will be coming out of sheer curiosity, and tell others about it, and a new public habit will form step by step.

A. CHELISCHEV, cinema manager: You are right here. The cinema emerged as sheer entertainment. Take the zoo. It has become a new kind of family pastime, and people are flocking there. Same about the cinema. We must offer them something they have not yet seen, and they will be crowding in.

This seems to be the crux of the matter. Not the cinemas but the audiences have changed. Movie-goers will abandon the movies for good unless they find there what they want. Not films but cinemas are losing their viewers: an average man or woman watches four to five full-length features or episodes a week, say statistics. Cinematography has not lost its attraction. It has merely slightly decreased, and this is true for people of all ages. The situation is quite the reverse with cinema attendance.

The cinema has to offer latter-day services, which no other facility can offer. No restaurants, casinos and other appendages will make a cinema what it is. It will be a mere restaurant or casino with a film showroom attached, and it will gather not film-goers but gourmets and gamblers, and owe its revenues not to films but to its cuisine and roulette.

What matters in the cinema is a film shown on a large screen and watched in a large gathering, with the mass perception effect. What we are to offer are films of a new quality, projected with new equipment. These arrangements will live side by side with small and exquisite cinemas where sophisticated audiences will watch art films. These audiences are great enough in Russia, and we are to get them together once again as Moscow's Cinecentre is doing.

Mass audiences and well-to-do highbrow club members will be bringing money for cinemas' upkeep and decent salaries for their personnel. Then, cinemas will be among the financial pillars of Russian film industry—but, certainly, no longer its only pillar.

Cinemas are destined to lead full-blooded life instead of dismally making both ends meet. They are not to pine for government allocations and charitable donations but to count on film-goers, who will be bringing their money to see films.

Bijlage 2

Deze bijlage bestaat uit een bijgesloten VHS videoband met de film *I want to be like Tarkovsky*.

Synopsis *I want to be like Tarkovsky*

Bioscoopeigenaren die vooral geld verdienen aan de verhuur van foyers aan autoverkopers, studio's die nauwelijks het hoofd boven water weten te houden, een bloeiende illegale videoindustrie en filmproducenten die zich met name bezighouden met het verduisteren van fondsen tijdens de filmproductie. Het lijkt vrijwel onmogelijk om in het failliete Rusland een carrière als filmmaker van de grond te krijgen. *I want to be like Tarkovsky* volgt een ex-filmacademie student die ondanks de malaise in de Russische filmindustrie toch een poging wil ondernemen om in de voetsporen van zijn held, de beroemde regisseur Andrey Tarkovsky, te treden.

Erg succesvol lijkt deze poging tot nu toe niet te zijn: de hoofdpersoon, Tarkovsky's 29 jarige naamgenoot Andrey Tamay, vult zijn tijd vooral met filosoferen. Filosoferen over zijn haat-liefde verhouding met miljoenenstad Moskou, over zijn eigen geestestoestand en over de films die hij -waarschijnlijk- nooit zal maken.

Enige van Andrey's oud-medestudenten van de filmacademie lijken het contact met de realiteit al jaren geleden lijken te zijn verloren. Ze maken films over het oppervlak van de maan of werken aan een quasi pornografisch epos over de relatie tussen Russische jeugd en Russische landschappen. Andrey staat echter met beide benen op de grond, maar houdt tegelijkertijd vast aan oude Sovjetidealen, met als belangrijkste de verafschuwing van de commerciële dimensie van film.

We volgen Andrey door de nachtelijke straten van Moskou, door de vergeelde gangen van de filmacademie, naar een illegale videomarkt en langs een van zijn inspiratiebronnen: de Moskouse industriegebieden.

Andrey, liefhebber van melancholie en theatrale gebaren, is meeslepend, maar toch nooit helemaal serieus te nemen. De medewerkers van de ooit machtige Mosfilm studio's die aan het woord komen zijn dat echter wel. Interviews met oud-beroemdheden als Karen Sjagnazarov en Vadim Abdrasjitov maken duidelijk dat Rusland's regisseurs met dezelfde dilemma's vechten als Andrey: film hoort geen product te zijn, film is kunst, en het vragen aan een regisseur financiële verantwoordelijkheid te dragen is een misdaad.

De film is voor een groot gedeelte door middel van *split-screens* vorm gegeven, zowel om een visueel dynamischer geheel te creëren, als om de verhoudingen tussen diverse personages beter in beeld te brengen. Verder breekt het gebruik van ondertiteling en geluid hier en daar met gangbare conventies.

I want to be like Tarkovsky is gemaakt tegen de achtergrond van een onderzoek naar de situatie in de hedendaagse Russische filmindustrie, uitgevoerd ten bate van de afstudeerscriptie van de filmmaker. Waar het de bedoeling van deze scriptie is om een zo objectief mogelijk beeld van de situatie in de Russische filmindustrie te schetsen, is deze documentaire meer een situatieschets en persoonlijk portret.

Credits *I want to be like Tarkovsky*

Idee, scenario, regie, productie, camera, geluid, montage: Jan Jaap Kuiper

Assistent montage: Gerhard Stoel

Assistent vertaling: Thalia Verkade

Tolk, assistent geluid, chauffeur: Andrey Tamay

