

Aleksandr Sokurov, yksinäinen ihmisääni

Velipekka Makkonen

Jos parikymmentä vuotta sitten alkaneelle perestroikan ajalle halutaan antaa elokuvallinen ilme yhden tekijän tuotannon kautta, tämä tekijä on ehdottomasti Aleksandr Sokurov. Sillä tavalla koko hänen uransa liittyy tähän ensimmäiseen Neuvostoliiton/Venäjän elokuvan vapauden aikakauteen. Tietenkin vapaus oli silloinkin suhteellista. Perestroikan suurin elokuvallinen merkitys oli siinä, että sen aikana tyhjennettiin elokuvateattereihin pahimpaan neuvostoaikaan täytettyjä hyllyjä. Kuva neuvostuelokuvasta täydentyi mielenkiintoisella tavalla, mutta merkittäviä uusia elokuvia ei sinä aikana syntynyt sitäkään vauhtia kuin aikaisemmin.

Kuitenkin Sokurovin ura oli alkanut jo kymmenisen vuotta aikaisemmin. Hän opiskeli Moskovan elokuvainstituutissa VGIK:ssa dokumenttielokuvalinjalla, mutta päätti kuitenkin tehdä diplomityökseen fiktion, jonka pohjaksi hän oli ottanut Andrei Platonovin novelliin *Potudan-joki*. Mielenkiintoista on, että vain vähän myöhemmin toinen venäläinen, Tarkovskin entinen kumppani Andrei Mihalkov-Kontšalovski teki samasta novellista Hollywoodissa elokuvan *Marian rakastajat*. Platonovhan oli omalla urallaan paljon kärsinyt kirjailija, joka ei tyytynyt noudattamaan sosialistisen realismin kaavoja. Hänen henki-

lönsä eivät ole sen määrittämiä ”positiivisia” sankareita, vaan monesti historian kurimuksen pyörteisiinsä vetämiä sankareita, jotka harvoin kykenivät vaikuttamaan omiin kohtaloihinsa. He pyrkivät elämään neuvostojärjestyksen mukaan, mutta haluten myös toteuttaa itseään.

Tällainen on myös Sokurovin esikoiselokuvan *Odinoki golos tšeloveka (Yksinäinen ihmisääni)* päähenkilö Nikita. Elokuvan ensimmäisissä kuvissa nähdään avara venäläinen kumpuileva, vihreydellään pakahduttava maisema, jonka keskellä nähdään pienenä kirppuna kävelevä ihmishahmo. Pian paljastuu, että tämä langanlaiha hahmo on pukeutunut jonkinlaiseen kauhtuneeseen univormuun. Hän on Nikita, joka on palaa-massa Venäjän kansalaissodasta. Kotona häntä odottaa puusepän työ ja rakastettu Ljuba. Mutta rakkaudesta ei tahdo tulla mitään, niin pahasti sota on vaurioittanut hänen sieluaan. Pettyneenä Nikita lähtee kotoaan, mutta maailma kohtelee häntä vielä pahemmin. Ilmeisesti viittaus kansalaissodan tuhoisaan jälkeen nostatti VGIK:n johdon elokuvaa vastaan, eikä sitä tahdottu hyväksyä diplomityöksi; sitä ei edes saanut näyttää missään. Leningradissa Lenfilmin studiolla siitä onnistuttiin tekemään epävirallinen kopio. Siitä järjestettiin puolislalaisia näytöksiä, ja sen maanalainen maine kasvoi kasvamistaan ja sille ilmaantui useita maineikkaita puolustajia. Eräs heistä oli Andrei Tarkovski, joka silloin vielä ei ollut joutunut sovittamattomaan ristiriitaan elokuvajohdon kanssa. Jotenkin Sokurov onnistui saamaan diplomin, mutta elokuvan esityskielto jäi voimaan.

Jo tällä elokuvalla Sokurov oli astunut uuden venäläisen elokuvan eturiviin. Vaikka sitä ei ollut

esitetty julkisesti, se ja Sokurov oli saanut vankan maanalaisen maineen ja ohjaaja mainittiin uuden venäläisen elokuvan lipunkantajana. Samalla hänet mainittiin Tarkovskin manttelinperijänä, vaikka häntä yhdisti tähän vain usko omien ajatusten esittämiseen elokuvan keinoin ja näiden keinojen sivulle vilkuilematon hallinta, persoonallisen ilmaisun etsintä. Siihen liittyi myös virallisista juhlapuheista riippumaton suhde neuvostotodellisuuteen ja ”valoisaan tulevaisuuteen”. Muuten he olivat etäällä toisistaan, mutta kunnioittivat toistensa taidetta; Tarkovskihan ei elinaikanaan ehtinyt nähdä muuta kuin Sokurovin esikoiselokuvan. Kun *Yksinäinen ihmisääni* tuli virallisesti julkisuuteen vuonna 1987, ilmoitti kriitikko Andrei Plahov mielipiteenään, että se on samalla tavalla perestroika-ajan symboli kuin 1950-luvun *Kurjet lentävät* -elokuva suojasääajan. Kumpikin ottaa kantaa loukkaamattomiksi



Yksinäisen ihmisäänen traagisen sankarin esittäjä Andrei Gradov. Kuvaaja Aleksandr Glebov. (Ks. Sokurov 1994.)

säädettyihin ilmiöihin, toiseen maailmansotaan ja kansalaissotaan ja sillä tavoin koko järjestelmään. Vaikka *Yksinäinen ihmisääni* kertoo menneisyydestä, omalla lyhyisellä tavallaan se kertoo omasta ajastaan ja sen impotenssista hyvistä pyrkimyksistä huolimatta. Näin Sokurov jo varhain määrittä oman paikkansa suhteessa historiaan ja maailmaan. Sitä hän on toteuttanut koko tuotantonsa ajan.

Kun taistelu *Yksinäisen ihmisäänen* julkisesta kohtalosta oli vielä kesken, ei Sokurov jäänyt tuleen makaamaan. Hän ohjasi puolen tunnin mittaisen lyhytelokuvan *Razzalovannyi* (*Alennettu*) ja onnistui pääsemään dokumenttiohjaajaksi Leningradin dokumenttielokuvien studioon, joka oli tunnettu rohkeasta toiminnastaan. Siellä hän toteutti sarjan dokumentteja, joista ehkä merkittävin on *Elegija* (*Elegia*), joka kertoo viime vuosisadan alun hienon bassolaulajan Fjodor Šaljapinin muistohuoneiston avaamisesta Leningradissa; kaunis ja herkkä kunnianosoitus menneelle taiteilijalle ja tämän tilaisuuteen saapuneille vanhoille sukulaisille. Šaljapin oli ollut tietynlainen epähenkilö Neuvostoliitossa, koska hän maailmankuuluna taiteilijana oli 1930-luvulla järjestänyt rahankeräyksiä puutteessa eläville emigranteille ja erityisesti heidän lapsilleen. Sitä pidettiin neuvostovastaisena eleenä. *Elegia*-nimen Sokurov omaksui laajemmin dokumenttielokuviensa tunnukseksi. Hän on ohjannut *Elegia*-nimisiä elokuvia toistakymmentä; niitä hän on omistanut Boris Jeltsinille (jo ennen kuin hän oli Venäjän presidentti), Andrei Tarkovskille, Šostakovitšille, uuden Liettuan presidentille, musiikintutkija Vytautas Landsbergisille, ja viimeisin, pari vuotta sitten syntyi sellisti Mstislav Rostropovitšille vähän ennen hänen kuolemaansa. Tärkeä on Aleksandr Solženitsynille omistettu *Besedy s Solženitsynym / Uzel* (*Keskusteluja Solženitsynin kanssa / Solmu*), jossa on kuvattu intiimejä maailmankatsoimuksellisia keskusteluja ohjaajan ja kirjailijan välillä juuri tämän palattua Venäjälle. Hänellä on myös elegioita, joita ei ole omistettu tietylle henkilölle, vaan asialle, jopa mielentilalle, kuten Japanissa filmattu ja Japanin televisiolle tuotettu



Aleksandr Sokurov ohjaa Cécile Servudackia elokuvassa *Pelasta ja varjele*. Kuvaaja Samoel Katsev. (Ks. Sokurov 1994.)

Vostotšnaja elegija (Itämainen elegia). Se kuvaa japanilaista pikkusaarta ja sinne vetäytynyttä vanhusta; kunnianosoitus hiljaisuudelle ja yksinkertaiselle elämälle. Tässä ovat hänen runoutensa tärkeimmät elementit yleisemminkin.

Sokurovin tuotanto on selvästi kaksijakoinen, mutta silti eri lajeja ei voi jyrkästi erottaa toisistaan. Hän on luonut oman näkemyksensä elokuvasta, joka on kuin kaiken yllä lepäävä ajatus, oli kysymys sitten fiktiosta tai dokumentista. On huomattavaa, mitä tekijä itse sanoo suhteestaan dokumenttiin:

Minulle dokumenttimateriaali on esteettinen teko, ei pyrkimys sanoa tai vakuuttaa ajankohtaista tai taiteellista totuutta. En ole koskaan pyrkinyt

totuuteen. Minun on vaikea vastata, kun minulta kysytään erosta minun kahden lajini välillä. Teen elokuvan tuntiessani ankaraa pakkoa. Ei ”elämän heijastusta”, ei ”elämän totuutta”. Elokuva on toinen elämä. (Sokurov 1994, 123.)

Vielä ennen virallista tunnustusta 1980-luvun alussa Sokurov teki yhden hurjimmista töistään, jossa ei todella ole kysymys hiljaisuudesta. Se on satiiri *Skorbnoje bestšuvstvije (Murheellinen tunteettomuus)*, joka perustuu brittisiatirikko George Bernard Shaw’n näytelmään *Heartbreak House*. Keskellä ensimmäistä maailmansotaa käydään taistelujen piirittämässä talossa suurta tunteiden selvitystä, josta ei farssimaisia piirteitä puutu. Vaikka elokuva on muodollisesti sijoitettu

ensimmäisen maailmansodan miljööseen, se hyökkää rajusti tunteiden salaamista ja tekopyhyyttä vastaan. Sillä tavalla se oli myös suunnattu neuvostoyhteiskunnan perustan kritiikiksi; niin se myös ymmärrettiin ja siirrettiin muutamaksi vuodeksi hyllylle, kunnes tällaisetkin puheenvuorot olivat mahdollisia. Tässä näkyy myös Sokurovin suhde dokumenttiin. Ensimmäistä maailmansotaa kuvaavat dokumenttiotokset tulevat elokuvassa olennaiseksi osaksi draamaa, dokumentista tulee fiktiota yhtä paljon kuin fiktiosta dokumenttia.

Toisen tutkimusretken läntiseen kirjallisuuden Sokurov suoritti filmaamalla Gustave Flaubertin klassikkoromaanin *Rouva Bovary* nimellä *Spasi i sohrani (Pelasta ja varjele)*. Hän käyttää näyttelijänä ranskalaista Cécile Zervudackia, joka saa osaansa huikeaa eroottista paloa. Juuri eroottisuudellaan elokuva poikkeaa romaanin läntisistä versioista, jotka ovat romanttisia kuvauksia rakkautta etsivästä naisesta. Elokuva kuvaa taas tunnekylläisyyden tuhoavaa vaikutusta keskellä porvarillista maailmaa. Tuhoutuva osapuoli on tietenkin se, joka ei kykene muuhun kuin intensiiviseen elämään. Porvarillinen maailma jää elämään omaa haaleaa elämäänsä, kun tunteet polttavat sankarittaren puhki.

Kirjallisuus on muutenkin lähellä Sokurovin sydäntä, vaikka hän on yksi kaikkein epäkirjallisia ohjaajia. Hän on ymmärtänyt oikein Sergei Eisensteinin väittämän, että kaikkein pahinta on lähteä filmaamaan ns. elokuvallisten kirjailijoiden teoksia, koska he ovat lainanneet keinonsa elokuvalta. Hän suhtautuu filmatisointeihin samalla tavalla kuin Tarkovski, jonka *Solarista* alkuteoksen kirjoittaja Stanislaw Lem ei tunnustanut omakseen. *Stalkerin* käsikirjoituksen tekoon hän sitten ottikin alkuteoksen toisen kirjoittajan Arkadi Strugatskin. Vuonna 1991 haastattellessani Sokurovia hän piti kirjallisuutta taiteena, josta elokuva on vuosisatoja jäljessä. Elokuva ei ole oppinut taiteen aakkosista kuin muutaman ensimmäisen, hän sanoi. Noin kymmenen vuotta myöhemmin hän kuitenkin lievästi perui puheitaan ja oli sitä mieltä, että oli liioitellut.

Sokurov on myös tarttunut venäläiseen kirjallisuuteen. Elokuvansa *Tihije stranitsy (Vaienneet sivut)* alkuteksteissä hän ilmoittaa sen perustuvan 1800-luvun venäläiseen kirjallisuuteen. Tosiaan, muutamissa kohtauksissa tunnistaa jälkiä Dostojevskin *Rikoksesta ja rangaistuksesta*, Raskolnikovin ja prostituoitu Sonjan kohtaamisista, mutta sekään ei tunnu olennaiselta. *Tihije stranitsy* on Sokurovin arvoituksellisin elokuva, jossa hän liikuskelee abstraktin ja konkreettisen ilmaisun veteen piirrettyä viivaa pitkin kompuroimatta kummallekaan puolelle, pitäen päänsä vedenpinnan yläpuolella, vaikka välillä pelottaakin. Näkyvältä muodoltaan se on kaupunkisinfonia, jossa kuvataan Pietarin anonyymia elämää pitkin otoksin (itse asiassa jaksot on kuvattu Hampurissa, koska tekijä oli sitä mieltä, ettei Pietarista löydy sopivia näkymiä). Henkilöt ovat ikään kuin osa tätä anonyymia elämää, persoonallisuutensa menettäneitä. He toimivat ja puhuvat kuin kauko-ohjatut kyborgit. Kuten Natalja Sirivlja sanoo Sokurov-teoksen artikkelissa: ”Niin rikos kuin rangaistuskin jäävät kuvan ulkopuolelle” (Sokurov 1994, 299).

1990-luvun lopulla Sokurov aloitti uuden kolmiosaisen projektin, jossa hän kuvaa kolmea 1900-luvun merkittävää diktaattoria ja puolijumalaa, Hitleriä, Leniniä ja Japanin keisari Hirohitoa. Näkökulma näihin hahmoihin ei ole tavanomainen. Heitä ei näytetä valtansa huipulla, vaan arkipuuhissa ja jopa valtansa menettäneinä. Elokuvasa *Moloh (Moolok)* Hitler käy vapaaajallaan elämänkumppaninsa Ewa Braunin ja lähimpien alaistensa, kuten Goebbelsin ja Göringin kanssa alppimajallaan Kotkanpesässä Baijerin Berchtesgadenissa. *Telets (Taurus)* -elokuvassa Lenin nähdään sairauden murtamana, maailmasta tuskin mitään tietävänä Gorkin talossaan täysin muitten, lähinnä vaimo Nadežda Krupskajan avun varassa. *Solntse (Aurinko)* -elokuvassa maansa myötä sodan Yhdysvaltoja vastaa hävinnyt keisari Hirohito käy tulevaisuudesta neuvotteluja alaistensa ja Yhdysvaltain miehittäjien kanssa ja nähdään harrastuksensa biologian tutkimuksen parissa.

Näillä elokuvillaan Sokurov avaa poikkeuksellisen näkökulman vallan ja samalla pahuuden olemukseen. Jokainen päähenkilö on omalla tavallaan irrallaan vallastaan. Hitler päivällispöydässä esikuntansa ja elämänkumppaninsa kanssa. Arkista kauhua: vahtisotilaiden siluetit piirtyvät häikäisevää vuorimaisemaa vasten, kun päivällisseurue suorittaa piristävän happikävelyn auringonpaisteiselle alppiniitylle. Lenin infarktin vääristäminen kasvoineen kävelyllä niityllä Krupskajan taluttamana yrittää mutista: ”Minä itse, minä itse...”. Hetken päästä paikalle saapuu mielevänä Stalin tiedustelemaan vallankumousjohtajan vointia, ikään kuin voitelemaan tulevaa valta-asemaansa. Puolta Itä-Aasiaa ja Tyynätä valtamerta jumalan asemassa hallinnut keisari aavemaisena hiipimässä murtuneena palatsinsa käytäviä, neuvottelemassa avustajiensa kanssa tilanteesta ja ottamassa vastaan määräyksiä miehitysjoukkojen ylipäälliköltä kenraali Mac-Arthurilta.

Kaikki kolme työtä luovat kuvan vallan olemuksesta sen kääntöpuolelta, eri näkökulmista; ilman kommentteja, mutta porautuen tällä tavoin sen ytimeen. Ne tekevät sen olennaisemmin kuin viime aikoina muodikkaat kuvaukset diktatuureista, Hitlerin viime hetkistä (*Perikato*), Stasin yksityisten ihmisten intimizeettiä raunioittavasta urkinnasta (*Muiden elämä*), natsi-Saksan keskitysleirien pakkotyöläisrahanväärentäjistä (*Väärentäjä*). Parhaiten niihin voi verrata Hans-Jürgen Syberbergin paljon aikaisempaa kolossi- maista seitsentuntista elokuvaa *Hitler: ein Film aus Deutschland* (*Hitler: elokuva Saksasta*). Vaikka Sokurovin ja Syberbergin elokuvat ovat muodoltaan tyystin erilaisia (*Hitleriä* voi kutsua elokuvaesseeiksi), niitä yhdistää näkemyksen raikkaus ja selkeys, henkilön yhdistäminen historian suuriin kuvioihin ja poikkeuksellisen kriittinen suhde päähenkilöihinsä. Vaikka jokainen näyttää diktaattorin riisuttuna vallasta (vähiten *Moolokissa*), näiden elokuvien taustalla on käsin kosketeltavana kauhun ilmapiiri, joka heitä ympäröi.

Rinnan näiden elokuvien kanssa Sokurov toteutti yhden suurimmista töistään, joka samalla



Fjodor Šaljapinin muistohetki elokuvassa Elegia. Kuvaaja Aleksandr Burov. (Ks. Sokurov 1994.)

merkitsi hänen lopullista kansainvälistä läpimurtoaan: *Russki kovšeg* (*Venäjän arkki*). Ennen muuta kansainvälinen huomio liittyi sen muotoon ja tekniikkaan. Se oli aikanaan maailman ensimmäinen digitaalikiintolevylle toteutettu pitkä elokuva ja samalla ensimmäinen yhdellä otoksella toteutettu näin pitkä elokuva – Hitchcockin *Köysi* oli myös näennäisesti yhdellä otoksella toteutettu elokuva, mutta teknisistä syistä siinä oli joka kelanvaihdossa, noin yhdeksän minuutin välein näkyvä tai näkymätön liitos. Tärkeintä siinä on kuitenkin sen muotoon yhtyvä sisältö. Se on vaellus läpi Pietarin Eremitaasi-museon eli entisen tsaarien Talvipalatsin. Venäjän historia Pietari Suuren päivistä toisen maailmansodan aikoihin herää henkiin yhtenäisessä tilassa ja sen mahdollistamassa yhtenäisessä ajassa. Koko historia on kuin yhtä mietettä. Eremitaasi elää konkreettisesti eikä kysymys ole historian kuvittamisesta. Tämän ajatuksen toteuttamiseksi yhtenäinen aika-tila -jatkuemo on välttämätön. Se on ikään kuin dokumentti jonka aiheena ovat historian henkilöt ja tapahtumat.

Toinen juonne Sokurovin tuotannossa, perhe, näyttäytyy kolmessa elokuvassa *Krug vtoroi* (*Toinen piiri*), *Mat i syn* (*Äiti ja poika*) ja *Otets i syn* (*Isä ja poika*). *Krug vtoroi* tapahtuu jäätävän pakkasen hallitsemassa kaupungissa, jossa ei



Aleksandr Tšerednik ja Jelizaveta Koroljova Dostojevski-elokuvassa Tihije stranitsy. Kuvaaja Jevgeni Taran. (Ks. Sokurov 1994.)

tunnu olevan muita ihmisiä kuin nuori mies ja hänen kuoleva isänsä. Isä kuolee, ja pojan ongelmaksi muodostuu, kuinka saada isän eloton ruumis pois asunnosta. Perheaiheella viitataan poliittiseen miljööseen: vanhasta, jo kuolleesta pitää päästä eroon, mutta se tuntuu mahdottomalta. *Mat i syn* toimii sen kääntöpuolena. Nyt on kuolevana äiti, jolle poika lukee ääneen Venäjän klassisen kirjallisuuden aarteita. Elokuva onkin elegia vanhalle kulttuurille, joka on hiipumassa pois. Se on kuvattu himmeissä väreissä, vääristävien objektiivien avulla, koko maailma tuntuu kummallisen epätodelliselta. Poika lähtee kävelylle, jättää äidin yksin, kulkee sykähdyttävän kauniin mäntymetsän läpi meren rantaan, missä etäällä näkee laivan. Ahdistavan sisätilan jälkeen poika kokee maailman avaruuden ja kauneuden. Tämän vapauden tunteen jälkeen hän palaa kotiin, missä äiti makaa kuolleena. Vanha maailma

on kadonnut, mutta onko kauneus kadonnut sen mukana, kysytään. Elokuvan viimeisissä kuvissa poika kantaa äitinsä ruumista kohti maailman kauneutta.

Seuraava vaihe perheen historiassa, *Otets i syn*, ei kerro kauneudesta, vaan katkeruudesta. Se kertoo siitä, mikä on ollut venäläisen yhteiskunnan poliittinen piirre lähes kautta aikojen: vahvan isän kaipuu, myös valtiollisessa mielessä, mikä tunnetaan voimakkaasti tänäkin päivänä. Äskettäisistä elokuvista Andrei Zvjagintsevin *Vozvräštšeniže (Isän paluu)* heijastaa tätä aihetta kipeästi. Eläkkeelle siirretty upseeri-isä elää kahdestaan aikuisen poikansa kanssa, pojan äiti on kuollut. Poika käy itsenäisyystaistelua, ristiriidat ovat voimakkaita. Viimein hän päättää seurata isänsä jälkiä, mutta ei vielääkään ole varma, onko hänen tiensä oikea. Elokuvan perusaihe on pojan identiteetin etsintä isänvaltaa vastaan, tämän

identiteetin murtuminen ja pojan taistelu tätä murtumista vastaan. Loppuratkaisu ei ole näkyvässä, kuten ei Venäjän valtioelämässäkään.

Uusimmassa elokuvassaan, viime keväänä Cannesissa esitetyssä ja Venäjän ensi-iltansa marraskuussa saaneessa *Aleksandrassa* Sokurov palaa perhetematikkaan poliittisena kuvana. Valitettavasti en ole vielä tätä elokuvaa nähnyt, mutta yritän kuvailla sitä lyhyesti lukemani perusteella. Maailmankuulu laulajatar, Mstislav Rostropovitšin leski Galina Višnevskaja esittää isoäiti Aleksandraa, joka lähtee Tšetšeniaan etsimään siellä sotilaana palvelevaa lapsenlastaan. Tässä taas tuntuu siltä, että ohjaaja haluaa näyttää jyrkän tilanteen – Tšetšenian sota – dedramatisoituna yksilökohtalona, käänteisenä verrattuna hänen diktaattoritriologiaansa, mutta kuitenkin eräällä tavalla siihen verrattavalla tavalla. Tässä kaikki, mitä tästä elokuvasta osaa sanoa näkemättä sitä. Se on kuitenkin herättänyt Venäjällä välillä raivokastakin keskustelua. Tšetšenia on edelleen kuuma aihe, eikä sitä ole kovin merkittävästi käsitelty elokuvassa. Kun sitä sitten käsitellään kärjistämättä, kuten arvelen

tapahtuneen, se herättää voimakkaita tunteita, niin kuin sota aina.

Uransa alussa Sokurov oli edelläkävijä, joka näytti tietä uudelle venäläiselle elokuvalle. Hän oli rohkea uudistaja, jolla oli kykyä ja voimaa luoda oma taiteellinen näkemyksensä ja voimansa. Hän on edelleen yksinäinen kulkija siinä mielessä, ettei juuri kukaan nyky-Venäjän elokuvantekijöistä ole kyennyt saavuttamaan samanlaista taiteellista integriteettiä. Voimansa ja kykynsä hän on osoittanut myös siten, että hän on kyennyt toteuttamaan laajan tuotantonsa Venäjällä kauan vallinneessa vaativalle elokuvalle kielteisessä ilmapiirissä, monipuolisten kansainvälisten tuotantojen avulla mutta säilyttäen kuitenkin taiteellisen itsenäisyytensä. Se on osaltaan hänen kansainvälisen maineensa, mutta myös hänen tuotannollisen kyvykkyytensä ansiota, mikä ei kuitenkaan himmennä hänen elokuviensa taiteellista merkitystä. Hän on aina halunnut olla tekniikan eturintamassa, kuten osoittaa hänen kykynsä omaksua digitaalitekniikka, mutta koskaan hän ei ole käyttänyt sitä muuhun kuin taiteellisen ilmaisunsa lisäämiseen.

Lähteet

Sokurov (1994) = *Sokurov*. Red. Ljubov Arkus. Sankt-Peterburg: Seans-Press LTD.