

po zidu zid: vzhodna evropa, leto nič



Kolja

Na prelomu osemdesetih v devetdeseta so bili "vsi" pogledi uprti v Vzhodno Evropo. Vstop v deseto dekada dvajsetega, filmskega stoletja je bil namreč v deželah, ki jih združuje ta geopolitična oznaka, nadvse buren in vznemirljiv: padali so režimi, rušili so se zidovi, bile so se vojne, rojevale so se države; ljudje so se veselili, smejali, jokali, umirali in bežali. V tistem zgodovinskem trenutku je bila vzhodnoevropska regija nabita z ekstremnimi čustvi in ekstremnimi dejanji – z akcijo in emocijo torej, elementarnima sestavinama filma. In ker se jima je pridružila še tako dolgo in težko pričakovana svoboda, ker je z demokratizacijo družbe odpadla grožnja cenzure, je bilo na področju filma ob tem vrenju (ponovno prisvojenega) življenja pričakovati izbruh osvobodene ustvarjalnosti. A v prvi polovici devetdesetih (pa še kako leto več) se to ni zgodilo. Še več: zdelo se je, da je v večini držav Vzhodne Evrope film – predvsem kot umetniški izraz, kot umetniška sublimacija danosti, pa tudi kot fenomen zabavne industrije – preprosto izginil. Vzhodna Evropa s svojimi filmskimi ustvarjalci ni izkoristila neponovljivega zgodovinskega trenutka, ponujene priložnosti, da bi postala kovnica vizij, inventivnih in svežih, predvsem pa pristnih podob življenja, ki ga je živela: podob, s katerimi bi si lahko povrnili (na področju filma konec sedemdesetih in v osemdesetih) izgubljeno identiteto in ugled ter z njihovo izvornostjo ponovno osupnila vase – v svoje "univerzalne" podobe-vrednote – zaverovanega zahodnega gledalca. Seveda se kar samo od sebe zastavlja vprašanje: zakaj te priložnosti ni znala ali "fizično" ni zmogla izkoristiti? Ne glede na odgovor je bila najnevarnejša posledica ta, da je s to svojo pasivnostjo, z dejstvom, da se ji ni uspelo dvigniti na raven dejavnega subjekta, ki sam ustvarja svojo podobo, slednjemu – zahodnemu "gledalcu" (oziroma pogledu, ki je nenazadnje lahko tudi režiserjev) – omogočila, da si je brez slabe vesti (če jo sploh lahko ima) iz svoje perspektive sam ustvaril posredovano (predvsem prek informacijskih fragmentov elektronskih medijev), shematično in stereotipno predstavo o Vzhodni Evropi, ki jo je bila ta v nekem trenutku celo pripravljena sprejeti. Kriza identite na evropskem vzhodu, ki se je pojavila kot posledica radikalno spremenjenih družbeno-političnih razmer, je bila na začetku devetdesetih tako akutna, da je Vzhod v histeričnem iskanju nove identitete ne samo nekritično sprejel in prevzel zahodne družbene obrazce, pač pa je vanje uvozil tudi "vsebinsko", "substanco". Posledice tovrstne "zamenjave" lastne identitete pa nazorno in duhovito prikaže film romunskega režiserja Raduja Mihaileanuja, *Train de vie* (*Vlak življenja*, 1998): Židje iz neke romunske vasice simulirajo deportacijski vlak, da bi tako preslepili Nemce in rešili svoja življenja. Toda to jim v nekem trenutku skoraj spodleti, saj so se njihovi "Nemci" preveč vživeli v svoje nove vloge – in ni ga hujšega nacista od tistega, ki ga simulira Žid.

Morda je prav vzhodnoevropski film – ki je bil skoraj v vseh državah dosti bolj kot ne-industrijske in bolj individualne umetniške discipline podvržen družbeno-zgodovinskim spremembam – z vsem, kar se je z njim in okrog njega dogajalo v devetdesetih, najnazornejši odraz krize post-komunistične družbe, saj je doživel skoraj identično usodo: prevladali so najbolj konvencionalni žanrski obrazci, v katere so brez vsakršne inventivnosti ali izvornosti vnašali "zahodne" vsebine jasno prepoznavnega vzhodnega porekla. Rezultat je bil porazen: ob večini tovrstnih del, nastalih predvsem v prvi polovici devetdesetih, lahko rečem, da skorajda ni slabšega filmskega dela od vzhodnoevropske kopije klasičnega žanra (brez zadržkov mi boste pritrdili, ko se boste spomnili domačih primerov).

V nadaljevanju bom torej poskušal podati v osnovnih potezah zarisano podobo filmske umetnosti devetdesetih na ozemlju srednje in vzhodne Evrope (predvsem podobo stanja kinematografije v najširšem pomenu, ki filmsko umetnost omogoča in določa, morebitnih – estetskih, družbenopolitičnih, ipd. – tendenc in nenazadnje nedvomnih vrhuncev). Vsakomur bi moralo biti jasno, da ta geopolitična oznaka, kljub mnogim stičnim točkam tako v političnem kot tudi v kulturnem pogledu, združuje nadvse raznovrstne elemente. Težko bi namreč rekel, da ima češki film več skupnega z moldovskim kot pa z ameriškim filmom. Zato bom ob podajanju tistega, kar je skupno vsem vzhodnoevropskim državam – tako starim kot novonastalim – oziroma njihovim



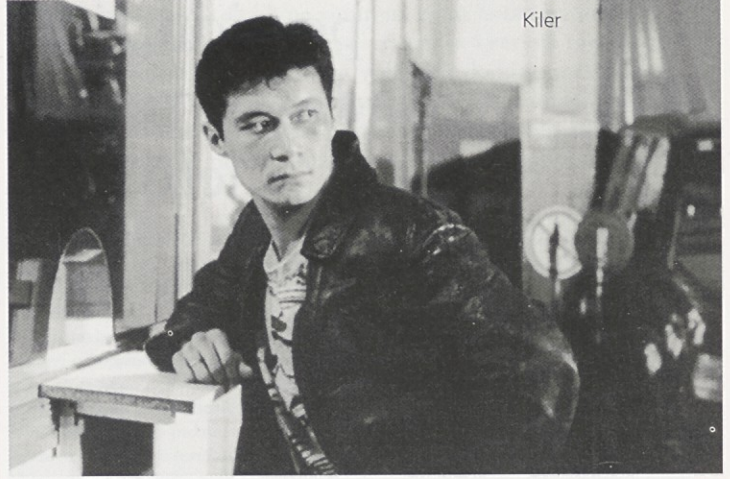
kinematografijam, hkrati opozarjal na njihove nacionalne posebnosti. In še: v pregledu so zajete, pa čeprav ne nujno eksplicitno izpostavljene, tudi nekatere azijske države, kot so Kazahstan, Kirgizija, Uzbekistan, itd... Čeprav menim, da se večina temu ne bi čudila, je morda kljub vsemu povsem na mestu krajše pojasnilo: do padca zidu so bile te države vključene v "evropski" Sovjetski imperij, zato jih še danes, vsaj na področju umetnosti (pa tudi npr. hokeja), prištevamo v vzhodnoevropski kulturni (ali hokejski) krog.

Padec zidu oziroma slovo etatiistično-komunističnega političnega sistema v vzhodnoevropskih državah je globoko pretresel njihove ekonomske, politične in družbene temelje. Na kulturnem področju, znotraj tega pa še prav posebej na področju kinematografije, so bile posledice že kar katastrofalne. Država, ki je bila v času komunizma filmu še posebej naklonjena (ta naklonjenost je po znameniti Leninovi tezi, da je film najpomembnejša umetnost, v komunističnih državah postala tradicija), se je skoraj popolnoma umaknila iz filmske produkcije. Ob poraznem položaju gospodarstva in še ne vzpostavljenih tržnih mehanizmih je to pomenilo, da je v nekaterih državah, kot so npr. Gruzija, Armenija, Moldova, filmska produkcija za nekaj let povsem zamrla, v drugih, npr. Češka, Romunija, Litva, Bolgarija, pa se je letna filmska produkcija drastično zmanjšala.

Toda bili sta tudi dve izjemi: Madžarska in, presenetljivo, Rusija. Madžarska se je že sredi osemdesetih počasi a vztrajno odpirala zahodu. Njeno gospodarstvo in s tem tudi filmska industrija sta se že takrat začela postopno prilagajati tržnim mehanizmom, kar ji je omogočilo relativno neboleč prehod. Filmska produkcija je tako doživela le manjši, komaj zaznaven upad. Toda odpiranje zahodu je imelo za madžarski film tudi negativne posledice: tržna naravnost je zahtevala komercialna, zahodnim uspešnicam podobna in ne izvirna avtorska dela. A o tem kasneje.

Primer Rusije pa bi nekdo, ki ne pozna ozadja, lahko razumel kot hudo ciničen štos. V državi, ki je takrat v vseh pogledih dobesedno razpadala, se je filmska produkcija opazno povečala. V letih 1991 in 1992 je bilo tako posnetih skoraj 300 filmov letno! "Vsaj z iluzijami jih nafutrajmo, če jih že z ničemer drugim ne moremo." Seveda si ob tem podatku vsak, vedoč da je tudi tu država vse manj vlagala v filmsko produkcijo, zastavi vprašanje, kako je bilo to sploh mogoče. Odgovor leži v dejstvu, da je bila takrat filmska industrija ena prvih gospodarskih vej v Rusiji, v katere je bilo mogoče vlagati zasebni kapital. In to so sebi v prid poskušali izkoristiti novi ruski bogataši. Precej glasne pa so bile tudi govornice, da je ruska mafija z vlaganjem v filmsko produkcijo prala svoj umazani denar. Kakorkoli že, oboji so kaj kmalu spoznali, da je to vse prej kot dobra investicija. Tako je bilo že leta 1993 posnetih le 50 filmov, kar je bila konstanta (z izjemo leta 1996 – 28 filmov) tudi v naslednjih letih.

Ekonomska kriza vzhodnoevropske kinematografije je bila vseobsegajoča. Hudega udarca ni utrpela le produkcijska sfera, pač pa tudi prikazovalska. Število kinodvoran se je po celi vzhodni Evropi v najboljšem primeru "le" prepolovilo. Če je v preteklosti, na primer v Rusiji, praktično vsakdo, tudi tisti v najbolj odročni

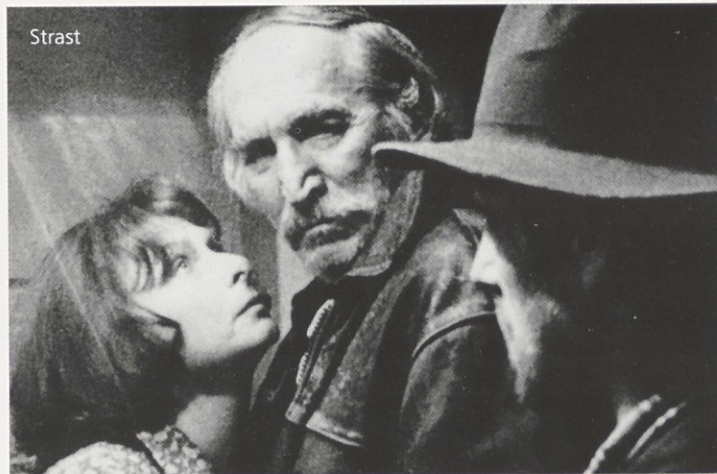


vasi (npr. Gorki 93), lahko gledal filme Andreja Tarkovskega in mu nato pisal o svojih občutkih, pa je v devetdesetih ogled filmov postal skoraj izključno privilegij prebivalcev večjih mest. A kot da to ne bi bilo dovolj: v devetdesetih filmov Andreja Tarkovskega tudi ti ne morejo več videti. Tisti prikazovalci, ki so ostali, so namreč naravnani strogo tržno. In ker se je okus gledalcev prav tako spremenil (ena izmed negativnih posledic odpiranja "Zahodu", kar pravzaprav pomeni odpiranje hollywoodski produkciji), avtorskega filma v kinodvoranah skorajda več ni. Tako se je Aleksandru Sokurovu, svetovno priznanemu in v tujini tudi tržno ne nezanimivemu rusnemu režiserju, zgodilo, da je šele s svojim zadnjim filmom, *Moloch* (1999), prišel na redni spored ruskih kinematografov.

Res je, da v ostalih državah vzhodne Evrope v tem pogledu položaj ni tako zaostren, a tudi tam ni bistveno drugače. Vsak novi film npr. Miklósa Jancsa ali Vere Chytilove pride v kinodvorane, ki pa so sicer od 75 do 90% zasedene z ameriški filmi. V nekem trenutku se je tako zazdelo, da je zid padel le zato, da bi se razširilo ameriško tržišče.

V teh za vzhodnoevropsko kinematografijo resnično težavnih okoliščinah na začetku devetdesetih, ko so se razmere čez noč radikalno spremenile in ko so tako silovito ter sočasno udarile vse težave, ki so največja mora režiserjev celega sveta, je filmu priskočila "na pomoč" televizija. Resda je režiserjem omogočila, da so snemali, a hkrati je zahtevala svoje: režiser je moral razmišljati in se prilagajati njenemu gledalcu, saj bo film prej ali slej končal na malih ekranih. Temu je bila podrejena tako izbira žanrskega okvira kot tudi vsebine, saj televizija ni imela namena vlagati v nekaj, česar ne bi mogla pokazati v svojih najbolj gledanih terminih. Kako je televizija gledala na svojo vlogo v filmski produkciji najbolje ilustrirajo besede, ki so zapisane na spletnih straneh češke televizije: "Tudi brez naše televizije bi se filmi še delali, le nihče jih ne bi gledal."

Bolj moreče vdušje za filmske režiserje si je že skoraj težko predstavljati. Končno so zaživel v svobodi in se znebili totalitarne ideologije, ki jih je omejevala s svojo strogo cenzuro. A sedaj, ko se je ta v vrtincu zgodovine dokončno poslovila, se je pričelo morda še bolj mučno "utapljanje po številkah". Cineasti so se morali soočiti z dejstvom, da je denar postal odločujoči dejavnik v filmski produkciji. Politično cenzuro je zamenjala morda še bolj kruta ekonomska cenzura. Za starejšo generacijo je bil obrat precej šokanten, zato ta danes skorajda ne snema več. Srednja in delno najmlajša generacija pa sta takoj in brez zadržkov sprejeli film kot posel ter se lotili strogo komercialnih projektov. Eden najuspešnejših in hkrati najkvalitetnejših tovrstnih projektov je znanstveno-fantastična parodija *Akumulator I.* (1994) češkega režiserja Jana Sveráka, danes že dvakratnega oskarjevca: za odlični kratki psevdo-dokumentarec *Ropáci* (1988) ter za celovečerec *Kolja* (1996). V tistem obdobju je bil *Akumulator I.* absolutno najdražji vzhodnoevropski filmski projekt, ki je stal 1,3 milijona dolarjev. V prvi polovici devetdesetih so tako vzhodnoevropsko filmsko produkcijo preplavila izrazito komercialna dela, povsem neizvirne



in največkrat spodletele kopije zahodnih žanrov (govorimo lahko o pravi hollywoodizaciji nacionalnih kinematografij), ter dela, ki so bila globoko zasidrana v televizijski estetiki. Tovrstni izdelki so bili v svoji domovini kar ali pa celo zelo uspešni, medtem ko so na tuje tržišče (pa čeprav le festivalsko) le izjemoma in s težavo prodrli. Če ne bi bilo nekaterih starejših avtorjev – kot so npr. Poljak Krzysztof Kieslowski, Rusa Aleksandr Sokurov in Nikita Mihalkov, Jugoslovan Emir Kusturica –, ki so s svojim delom nadaljevali tudi v devetdesetih, in redkih posameznih del režiserjev mlajše generacije – npr. Čeha Jana Sveráka, Rusov Olega Kovalova, Pavla Lungina in Aleksandra Rogožkina, Litvanca Šarunasa Bartasa, Kazahstanca Darežana Omirbaeva, Madžarke Ildiko Enyedi, morda tudi komedij Slovaka Martina Šulíka in še koga – bi bilo na vzhodnoevropski film zgodnjih devetdesetih bolje pozabiti.

Očitno je namreč, da kriza ni samo ekonomske narave, da (pod)povprečnost del ni samo posledica spremenjenih razmerij v kinematografiji, pač pa smo priča globoki ustvarjalni krizi. Če je v šestdesetih padec cenzure vzhodnoevropski kinematografiji prinesel razcvet, eksplozijo ustvarjalnosti na temelju posebnosti nacionalnega karaktera, pa je demokratizacija družbe v devetdesetih, paradoksalno, povzročila tematsko krizo (odsotnost primerne vsebine) ter krizo identitete. Zdi se, kot da je svoboda odstranila eno najpomembnejših spodbud umetniškega ustvarjanja – kritično refleksijo družbenega in političnega aktualnega stanja. Takoj po padcu zidu se je namreč veliko avtorjev čutilo "poklicanih", da pridobljeno svobodo izkoristijo za obračun s preteklostjo (zaradi lastnih zamer ali pa preproste pragmatične presoje, saj so lahko v ozračju vsesplošnega preganjanja vsega, kar je bilo kakorkoli povezano s komunizmom, računali tako na večji obisk kot tudi na državna sredstva). Nastala so dela, v katerih je bilo že samo izhodišče obtožba in ki so podajala moreče oziroma – kakor v času najhujšega totalitarnega pritiska – črno-bele podobe, kjer je bilo jasno in enoznačno določeno, kdo je na pravi strani in kdo ni; ti filmi so bolj kot umetniško delo zveneli kot politični pamflet. Tovrstna dela pa seveda niso bila zmožna kritične presoje aktualnosti (kar seveda velja tudi za skoraj vsa ostala, izrazito komercialno nastrojena dela, posneta v tem obdobju), saj če so v njej že "morala" odkriti kako anomalijo, je bila ta zanje lahko le posledica preteklosti.

Šele nova generacija režiserjev, ki se je dokončno uveljavila v drugi polovici devetdesetih, je bila zmožna neobremenjeno in s potrebno distanco spregovoriti o preteklosti kakor tudi kritično o sedanjosti. Eno najbolj uspešnih in umirjenih del, ki obravnavajo komunistično preteklost, je film *Pelisky* češkega režiserja Jana Hřebejka (zanj je prejel glavno nagrado na letošnjem festivalu v Karlovih Varyh), k temu pa lahko prištejemo vsaj še delo *Csinibaba* (1997) Madžara Pétra Tímára. In zdi se, da sta avtorja našla tudi najprimernejši žanr, v katerem se lahko spregovori o za vzhodno Evropo tako travmatični preteklosti: nostalgичno komedijo, ki je bila od nekdanj eden najljubših in najuspešnejših žanrov vzhodnoevropskega filma. Sedanjost, aktualne družbene razmere so vzhodnoevropskim

svobodi govora je tudi po hitri streznitvi ob vse težavnejših razmerah, ki so sledile začetni euforiji, le malokdo kritično spregovoril o sedanjosti. In če že je, kot naprimer Pavel Lungin v filmu *Taksi Blues* iz leta 1991, je to storil le posredno. Zato sta ruska filma *Železnaja pjata oligarhij* (*Železna peta oligarhije*, 1998) Aleksandra Baširova in *Okrajina* (*Obrobje*, 1998) Petra Lucika tako na vzhodu kot tudi na zahodu povzročila pravi šok: tako ostrih napadov na kapitalizem ni proizvedla niti komunistična propaganda mašinerija. Zdi se, da je vzhodnoevropski film druge polovice devetdesetih preživel svoje otroške bolezni: filmi se snemajo, čeprav denarja "ni", (išče se ga pač drugod in na drugače način; prav presenetljivo je število koprodukcij, v katerih sodelujejo mladi avtorji s svojimi prvenci ali drugimi filmi) in, kar je najpomembnejše, kljub vsem oviram se ponovno uveljavlja avtorski pristop. Vzhodnoevropski cineasti so se odločili, da se od preteklosti počasi oddaljijo, da se s sedanjostjo (tako s konkretno kot tudi občo sedanjostjo svojega časa) odločno spopadejo in se zazrejo v prihodnost.

Tako se v tem obdobju že pojavljajo obrisi nečesa, kar bi se v prihodnosti morda lahko razvilo v vzhodnoevropski novi novi val. Tu prednjačijo Rusija (predvsem peterburški režiserji) in tiste države, ki so bile v preteklosti z njo združene v sovjetskem imperiju: vseskozi vztrajajoči Sokurov, presenetljivi in dolgo pričakovani povratnik Aleksej German, "mladi": Lidija Bobrova, Aleksandr Rogožkin, Aleksej Balabanov, Sergej Bodrov, Aleksandr Baširov, Sergej Ovčarov, Vječeslav Sorokin, Kazahstanci Darežan Omirbaev, Amir Karakulov in Gulyandan Šutanova, Kirgizistanca Aktan Abdikalikov in Adbižaparov (od katerega po odličnem kratkometražcu *Taranci* še pričakujemo celovečerec), Tadžikistanca Bakhtijar Khuynadazarov ("Kusturica iz step", kot so ga poimenovali na letošnjem beneškem festivalu) in Usmonov. Sledijo jim Čehi: že omenjeni Hřebej, Petr Zelenka, David Ondříček, "komercialni" Sverák in "poetični" Saša Gedeon. Pa Madžari Tímár, Ildiko Enyedi in György Fehér (z odličnim *Szenvedély* (*Strast*, 1998), madžarsko verzijo filma *Poštar zvoni vedno dvakrat*), Litvanca Bartas in mlada Laila Pakalnina, Romun Radu Mihaileanu, Hrvat Goran Rušinović, slovak Martin Šulík... Veliko jih je – preveč, da bi našteali vse. Nenazadnje pa so tu še Jugoslovani: veliki manipulator Kusturica, mali avtor, veliki manipulator Srdjan Dragojević, Gorčin Stojanović, ponovno pa brcata tudi Srdjan Karanović in Slobodan Šijan. Zdi se, da v zatonu devetdesetih spet vzhaja sonce vzhodnoevropske kinematografije. •