

Gergana Doncheva

**PODOBE
KOMUNISTIČNE
OBLASTI V
BOLGARSKI IN
(POST-)
JUGOSLOVANSKI
KINEMATOGRAFIJI**

Pričujoči članek je prvi poskus sistematizacije in analize bogate bere faktografije, prvih opažanj in tez v okviru raziskovalnega projekta *Spomini na komunistično obdobje, upodobljeni v moderni bolgarski in postjugoslovanski kinematografiji (1990–2011)*, katerega cilj je na podlagi primerjave razkriti diskurzivne modele upodobitev bližnje preteklosti – t. i. komunističnega obdobja – v filmih, ustvarjenih po letu 1989 v Bolgariji in nekdanjih republikah SFRJ. Razlog za takšno zanimanje v prvi vrsti izhaja iz neustavljivo naraščajočega seznama naslovov igrane in dokumentarne filmske

produkcije, ki je našla navdih v temah in zgodbah, povezanih s časom socializma. Omenjeni filmi so v večjem ali manjšem obsegu nastajali od leta 1990 do 2011 in so tesno povezani s specifičnimi nacionalnimi razmerami, vendar nas že njihova vztrajna prisotnost v javnem prostoru napeljuje k razmisleku o tem, zakaj se postkomunistične družbe vedno znova vračajo k preteklosti z zaničujočim podtonom in na kakšen način se to odraža v vizualni umetnosti.

Svojo pobudo dojemam kot del aktualne akademske dejavnosti tistih strokovnjakov oziroma predstavnikov različnih humanističnih strok, ki delajo na pospešitvi »procesa normalizacije« – kot se je posrečeno izrazila Natalija Hristova – v odnosu do interpretacij bližnje preteklosti, najpogosteje osmišljene v raziskovalnih besedilih ali apologetskih terminih ali pa s pomočjo prevladujoče ideološke oblike »žrtev – rabelj«. Časovna distanca do obravnavane zgodovinske dobe je že dovolj velika, da lahko zgradimo bolj raznobarvno, niansirano in harmonično sliko preteklosti, ki bi nadomestila skrajne in čustveno obarvane ocene. Slednje so namreč plod neposredne človeške izkušnje, a nenazadnje je naša naloga razumeti in ne soditi – takšen pristop občutno razširi naš horizont spoznanja, ki je sicer (v primeru, da si za obvezno izhodišče zadamo določena vrednostna stališča) omejen zgolj na dve smeri, levo in desno.

PREDHODNI ZAPISKI

Spoznanja, ki so rezultat primerjalnih raziskav, v večini primerov spodkopavajo ustaljene predstave ne zgolj širše javnosti, temveč tudi predstave strokovnjakov iz akademske srenje. V tem pogledu želim že v izhodišču poudariti, da se je jugoslovanski režim, dojet kot »mehak« in liberalen, včasih – presenetljivo – posluževal veliko bolj krutih prijemov proti »neposlušnim« umetnikom v primerjavi z bolgarskim socializmom, ki velja za najbolj prosovjetski in ideološko ortodoksen »trd« režim.⁵⁴¹

V luči obravnave problema načinov konceptualizacije reprezentativnih figur socialistične oblasti bom poskusila dokazati, da obstaja določeno zapo-

⁵⁴¹ Manj znano dejstvo je, da so bile oblike kazni, ki so doletele »grešne« filmske režiserje, bolj surove ravno v Jugoslaviji: zaradi svojih filmskih izdelkov so določeni avtorji pristali tudi za zapahi, na primer Lazar Stojanović zaradi svojega dela *Plastični Jezus*, vršili pa so se tudi sodni procesi, denimo v primeru dokumentarnega filma Želimirja Žilnika *Zgodnja dela* iz leta 1968, kar se v Bolgariji ni dogajalo. Splošno sprejeta praksa je bila, da so se konkretni nesprejemljivi izseki »začasno zamrznili«, filmski ustvarjalci pa so bili odpuščeni s svojih delovnih mest ali izključeni iz ustvarjalne sredine, najpogosteje pa se je oblast posluževala zloglasne metode »korenčka in palice«. To je še posebej značilno za bolgarski kulturni kontekst, vendar je bilo prisotno tudi v Jugoslaviji. Razvpiti režiser Aleksander Petrović je bil na primer za časa svoje kariere deležen mnogih prestižnih nacionalnih nagrad, užival posebno pozornost pri predsedniku SFRJ, hkrati pa so mu v danem trenutku odvzeli mednarodni potni list, češ da »ogroža nacionalno varnost«.

redje v upodablajočih in narativnih metodah pred spremembami in po njih. To zaporedje verjetno na prvi pogled deluje nelogično in paradoksalno. A preden se lotim konkretne analize, zakaj in na kakšen način deluje oblast s pomočjo nabora emblematičnih likov in simbolov, je potrebno orisati splošni kontekst postsocialističnega Balkana in osvetliti nekatere specifične, značilne za postjugoslovanske države.

Problem komunistične dediščine v filmu ima dve plati. Z ene plati se poraja vprašanje o filmski produkciji iz obdobja socializma (1944–1990), ki ni enolična in diskurzivno homogena. V njeni zbirki lahko najdemo tako filme, narejene po zgledu doktrine socialističnega realizma, kot tudi stvaritve »moralnega nemira«, antikonformizma in kritik pomanjkljivosti sistema z marksistične perspektive.⁵⁴²

Druga dimenzija te dediščine je zavestna vizualna konstrukcija neke nove recepcije preteklega zgodovinskega obdobja in njegove ideološke interpretacije v precej različnih socialnih sredinah, ki je radikalno zanikala vse predhodne vrednote in tabuje. To je povezano z izrinjanjem spominov, ki so kot posledica neprijetnih dogodkov ali dejstev v nekdanji stvarnosti v javnosti pustili travmatičen pečat. Ti dve plati komunistične dediščine sta medsebojno povezani, zato je brez ustreznega poznavanja umetniških praks pred letom 1989, njihove večplastnosti, oblik nasprotovanja in upora, pa tudi avtocenzure in konformizma, izjemno težko razumeti in interpretirati stvaritve, ki pripovedujejo o dobi socializma po padcu vzhodnega bloka. Naslovi filmov, ki preučujejo bližnjo preteklost, so – še posebej v devetdesetih letih – izražali izrazito negativno oceno, ki jo je promovirala javna sfera, in si prizadevali ustvariti svojevrstno demokratično mejo med »prej« in »zdaj«. Pa vendar se je kot posledica odločilnih političnih in ekonomskih sprememb, ki so nastopile v postsocialističnih družbah, porodilo vprašanje o tem, kako naj se ta dediščina integrira v kulturno tradicijo in spomin ter v kakšne konceptualne parametre jo postaviti. V primeru Jugoslavije je ta situacija toliko bolj kompleksna zaradi specifičnih zgodovinskih okoliščin: SFRJ je razpadla na pet samostojnih republik in v obdobju več kot dveh desetletij se še zmeraj ni zaključila debata o tem, kako interpretirati jugoslovansko dediščino na področju kinematografije. Edini možni pristop je, da se to dediščino razdeli na posamezne segmente, dosežke skupne kinematografije »razkosa« in vpiše v povsem nacionalne okvire, kar bi dejansko pomenilo izkrivljanje zgodovinske slike. Nebojša Jovanović v svojem besedilu *Bodoča predhodnost jugoslovanske kinematografije ali zakaj je vredno biti bitko za nasledstvo Kusturice?* razpravlja o tem problemu tako, da nas izzove s svojo tezo, da krivdo za simbolni izbris jugoslovanskega filma in njegovo »drugo smrt« nosijo znani kritiki in filmski

⁵⁴² Станимирова, *Кинопроцесът „замразен временно“*; Братоева-Даракчиева, *Българско игрално кино*.

raziskovalci, ki ga večinoma – predvsem Ranko Munitić, Senadin Musabegović, Nebojša Pajkić, Bogdan Timanić, Ivo Škrabalo, Petar Volk, Dejan Ognjanović in Ivan Velisavljević – ne želijo obravnavati kot enoten pojav, ki se je razvil v določenem zgodovinskem obdobju.⁵⁴³ Pri tem ne gre za razlike, povezane z generacijsko pripadnostjo, saj lahko med zgoraj naštetimi filmskimi kritiki najdemo tako uveljavljene strokovnjake, ki so svojo kariero pričeli v šestdesetih in sedemdesetih letih minulega stoletja, kot tudi razmeroma mlade, še danes aktivne kritike. Medtem ko gre od mnogih hrvaških in bosanskih raziskovalcev glede na izčrpavajočo izgradnjo nove uradne državne identitete takšno interpretacijo pričakovati, je srbski primer bolj zanimiv, saj za Srbe velja, da so kot neposredni nasledniki jugoslovanske države edini, ki se nikakor ne morejo povsem oddaljiti od njene dediščine na vseh možnih področjih. V tem smislu je zanimiva evolucija znanega filmskega kritika Petra Volka, ki v svoji knjigi *Vračanje v prihodnost: diskusija o nas po koncu skupne zgodovine* (1994) jasno pokaže, da dosežki in uspehi v obdobju skorajda petdesetih let obstoja državne kinematografije v FLRJ/SFRJ pripadajo vsem narodom, ki so bili nekoč del Jugoslavije, četudi njihovi doprinosi niso enakovredni. Največji del ustvarjalnega opusa gre namreč pripisati srbskim, hrvaškim, slovenskim, nekaj tudi bosanskim in črnogorskim avtorjem, v manjši meri pa makedonskim in albanskim filmskim ustvarjalcem. Sedem let kasneje je povsem spremenil tezo in v svojem naslednjem prispevku *Dvajseto stoletje srbskega filma* (2001) že tematizira film v nacionalnem okviru, ne glede na svoja prejšnja dognanja, kar je dejansko svojevrstna sprememba. V tem prispevku se bom držala prepričanja, da so jugoslovanski filmi skupna dediščina, ki jo je potrebno analizirati kot takšno glede na objektivne zgodovinske realnosti: ustvarjeno infrastrukturo, skupno zakonodajo, oblike financiranja in valuto, mešane ustvarjalne ekipe, skupni trg in nenazadnje občutek samih ustvarjalcev, da delajo za prestižno »jugoslovansko« znamko, a jim to hkrati ne preprečuje, da se ne bi počutili kot Srbi, Hrvati itn.

NAČINI UPODOBITVE KOMUNISTIČNE PRETEKLOSTI PRED LETOM 1989

Da bi natančno osmislili pojav del s skrajno negativnim nabojem po spremembah (to je posebej značilno za bolgarske filme), je potrebno osvežiti načine upodabljanja bližnje preteklosti v času socializma in izpostaviti vlogo filmske industrije po letu 1948 v sosednjih dveh državah, ki jo je dirigiral propagandni stroj nove oblasti. V skladu z znamenitim Leninovim stavkom »Dokler je narod

⁵⁴³ Jovanović, *Futur Antérieur of Yugoslav cinema*, str. 150.

nepismen, sta najpomembnejši umetnosti film in cirkus,«⁵⁴⁴ se je polagal izjemen trud v izgradnjo modernih temeljev filmske proizvodnje. Pripravljali so se kadri, ki so se izobraževali večinoma v ZSSR, posvajala se je estetska platforma socrealizma, ki se je razvila in uporabljala že v Sovjetski zvezi, utrjevali so se žanri, ki naj bi gradili fiziognomijo balkanskih socialističnih kinematografij: partizanski filmi, stvaritve, posvečene brigadirskemu gibanju, kolektivizaciji in novemu sovjetskemu človeku. Od naštetih »žanrov« količinsko najbolj izstopa zgodovinsko-revolucijski/partizanski film.⁵⁴⁵

Ni naključje, da partizanski filmi, ironično tipologizirani kot »rdeči vesterni« (Nevena Daković)⁵⁴⁶ in »easterni« ali »rdeči val« po analogiji s »črnim valom« (Ivo Škrabalo),⁵⁴⁷ zajemajo osrednje mesto v novo zgrajeni nacionalni mitologiji po koncu 2. svetovne vojne. Idealiziranje in povečevanje upora kot uradne, dominantne pripovedi je konstantna značilnost tako bolgarske kot jugoslovanske kinematografije že od prvih filmov, posnetih v poznih štiridesetih pa vse do osemdesetih let 20. stoletja, kar pa seveda ne pomeni, da v njih ne najdemo drugih specifik. Ena od najpomembnejših so različne zgodovinske okoliščine, na podlagi katerih se je gradil temeljni mit o začetku socialističnega obdobja. V Bolgariji partizanski filmi niso bili sprejeti kot resnične zgodbe in niso dosegali širših množic. Izjemi sta bili *Na vsakem kilometru* (blg. На всеки километър, 1969) in *Črni angeli* (blg. Черните ангели, 1970), česar pa ne gre pripisati njenemu ideološkemu sporočilu, temveč premeteni komunikativni strategiji, ki so jo konec šestdesetih in v začetku sedemdesetih let uveljavili režiserji, tako da so zamenjali patetične stereotipne klišeje upodabljanja, značilne za petdeseta in šestdeseta leta, s stilom pustolovskega filma in akcije (če uporabimo sodobne pogovorne pojme). Ti dve izjemi razkrivata, da so se mladi gledalci vse bolj navduševali nad revolucionarno preteklostjo.⁵⁴⁸ Z drugimi besedami, problem izvira iz zelo značilnega dejavnika v zvezi z različnim sprejemanjem partizanskega žanra v dveh socialističnih državah. Gre za kontrast v intenzivnosti uporniških gibanj v Jugoslaviji in Bolgariji, ki je posledica njunih nasprotnih pozicij med 2. svetovno vojno: Jugoslavija je bila okupirana, medtem ko je bila Bolgarija zaveznica Nemčije. V tem smislu je zanimivo, da je Georgi Dimitrov v svojem dnevniku zabeležil, da ga je Tito besno kritiziral zaradi nesposobnosti BKP organizirati

544 Ленин, *Полное собрание сочинений*, Т. 44, str. 579.

545 V svoji raziskavi Ingeborg Bratoeva-Darakčieva klasificira filmske stvaritve kot del kategorije poluradnega ali antikonformističnega filma. V okviru t. i. poluradnega filma se razvija zgodovinsko-revolucijski film, torej dela, posvečena antifašističnemu gibanju (Bratoeva-Darakčieva, *Българско игрално кино*, str. 43–46, 89–111).

546 Даковић. Клишеи ратног филма или ратни филм као клише, str. 25.

547 Škrabalo, *Hrvatska filmska povijest ukratko*, str. 81–115.

548 Янакиев, *Българско кино*, str. 587.

močno partizansko gibanje.⁵⁴⁹ Za primerjavo – jugoslovanski komunisti so lahko ponosni na to, da so kot osvoboditelji v veliki meri doprinesli k zmagi nad fašistično Nemčijo, medtem ko so njihovi bolgarski somišljeniki pridobili oblast zahvaljujoč Rdeči armadi in novi geopolitični prerazporeditvi Evrope, pri čemer je Bolgarija padla pod vpliv sovjetske sfere.

Jugoslovanske poluradne filmske stvaritve, po večini t. i. »vojni spektakli«, ne samo mitologizirajo upor, temveč tudi aktivno sodelujejo v razvijanju kulta osebnosti Tita kot glavnega heroja v preteklih dogodkih. Ime političnega voditelja je bilo prvič omenjeno v prvem državno podprtem igranem celovečernem filmu *Slavica* (1947), proces izgradnje kulta osebnosti pa je dosegel vrh v hiperprodukciji *Sutjeska* (1973), v kateri je maršalovo vlogo prevzel britanski zvezdnik Richard Burton. Od prve jasne omembe do konkretnih prikazov na velikem platnu je bil Tito vseskozi prisoten v filmih s pomočjo raznovrstnih narativnih in upodobitvenih postopkov, kot je na primer beležka z njegovim podpisom »Prozor mora pasti to noč« (*Bitka na Neretvi*, 1969), ki je povsem jasno vidna v kadru in ojača dramatični učinek ter občutek avtentičnosti in sodobnosti epizod iz zgodovine uporniškega gibanja. Med drugimi postopki sta tudi montaža dokumentarnih in kvazidokumentarnih kadrov v celoto umetniške naracije (*Desant na Drvar*, 1963; *Užiška republika*, 1974) ali njegova prisotnost v pogovorih (in komentarjih) svojih podpornikov in nasprotnikov, razmeroma redko pa v naraciji nastopa sam (*Igmanski marš*, 1983, kjer njegovo vlogo odigra Lazar Ristovski, in *Sutjeska*).⁵⁵⁰ Pri oblikovanju njegove podobe so se režiserji trudili izogibati se odbijajoče poveljevalne interpretacije njegove osebnosti, da bi prikazali bežne trenutke šibkosti, razkrili njegova notranja protislovja in dokazali, da je kljub vsemu človeško bitje in ranljiv v času bitke.⁵⁵¹

Podoba Josipa Broza na platnu pred razpadom skupne države je zaživela leta 1946, ko je ruski igralec Ivan Bersenjev stopil v maršalovo kožo v filmu *V gorah Jugoslavije (U planinama Jugoslavije)*. Kasneje je bil eden njegovih najbolj znanih interpretov Marko Todorović, ki je poleg filma *Užiška republika* (1974) sodeloval tudi v treh televizijskih nadaljevankah (*Dnevi AVNOJ-a, Odhod vojaka, vrnitev Maršala in 48. – zarota in izdajstvo*) v vlogi doživljenjskega predsednika SFRJ. Miša Janketić je prav tako dodal svojo interpretacijo podobe v nadaljevanki *Iz oči v oči v Neaplju (Licem u lice u Napulju)*, 1983). Televizijske produkcije so nedvomno podpirale in vračale mit Tita v zavest Jugoslovanov in si lastile zasluge za njegovo izjemno priljubljenost s pozitivnim predznakom. Poleg jasne apologetske linije, ki je seveda prevladujoča, se je vzpostavljala tudi dekonstrukcijska, katere kritični

549 Знеполски, *Българският комунизъм*, str. 54.

550 Za več podrobnosti glej: Звијер, *Идеологија филмске слике*.

551 Звијер, *Идеологија филмске слике*.

glasovi so bili običajno hitro utišani z upravnimi ukrepi. Stvaritev *Cesarjeva nova oblačila* Anteja Babaje iz leta 1961, ki vsebuje precej nedvoumne aluzije na Titovo osebnost in njegovo vodenje, je budno oko cenzure na primer spretno prikriilo, tako da je film ugledal luč sveta šele nekaj desetletij kasneje.

V primeru Bolgarije so bila mnjenja o zasnovi figure voditelja razdeljena med dve emblematični figuri: Georgija Dimitrova in Todorja Živkova. Doslej nisem naletela na dela, ki bi predstavljala osebnost Valka Červenkova, saj ga omenjajo zelo redko, predvsem v dokumentarnih prispevkih, kjer je potrebno osvetliti politično ozadje dobe.⁵⁵² Domača kinematografija je ohranjala podobo Georgija Dimitrova predvsem v dveh delih: *Nakovalno ali kladivo* (blg. *Наковалня или чук*, 1973, režiser Hristo Hristov) in *Dodatek k Zakonu o zaščiti države* (blg. *Допълнение към Закона за защита на държавата*, 1976, režiser Ljudmil Staikov).⁵⁵³ V teh dveh filmih je predstavljen v duhu predpostavljene kanonizacije: junak je popoln, nedosegljiv ideal pravega komunista. Dimitrova je odigral razvpiti igralec Stefan Gecov.⁵⁵⁴ V primerjavi z njim so poskusi idealizacije in glorifikacije skorajda štiri desetletja vladajočega Todorja Živkova bolj »sramežljivi«, če uporabimo izraz Cvetana S. Todorova,⁵⁵⁵ vendar velja primerjati načine povečevanja v bolgarskih in jugoslovanskih filmih. Izjemno zanimivo je namreč opazovati, na kakšen način se krajevni kulturni kontekst zgleduje po sovjetskemu vzoru, ki slavi Stalina, v odvisnosti od značilnosti določenega političnega voditelja in dobe, v kateri se rodi mit.

Nekdanji prvi vodja je upodobljen v petih igranih filmih in v dveh dokumentarnih, saj je tako v *Vojakih svobode* (1977, ZSSR-Bolgarija, režiser Jurij Ozerev) kot v dokumentarnem filmu *Človek ljudstva* (blg. *Човекът от народа*), ki ga je leta 1981 v čast njegovega 70. jubileja posnel Hristo Kovačev, odkrito predstavljen in imenovan s svojim pravim imenom. V vseh ostalih filmih gledalci sklepajo o povezavi med glavnimi junaki in Todorjem Živkovim bodisi prek njegovega partizanskega imena Janko bodisi s pomočjo drugih podrobnosti, ki namigujejo na to, kdo se skriva za likom na platnu.⁵⁵⁶ V kronološkem zaporedju predstavlja *Poslednji boj* (blg. *Бой последен*, 1977), ki ga je režiral Zako Heskija, začetek prizadevanj, da bi se s pomočjo sedme umetnosti oblikoval filmski mit

552 Takšen primer je prekrasen film *Kratka zgodovina socrealizma* (blg. *Кратка история на соцреализма*, 2012) Ivana Georgieva-Geca.

553 Georgi Dimitrov sodeluje tudi v bolgarsko-sovjetski koprodukciji *Vojaki svobode* (blg. *Воинци на свободата*, 1977), ki jo je režiral Jurij Ozerev.

554 Podoba Georgija Dimitrova se prvič pojavi v filmu *Predavanje o zgodovini* (blg. *Урокът на историята*, 1957), vendar si raziskovalci niso edini glede njegove pripadnosti bolgarski kinematografiji, saj gre za del sovjetske produkcije, v kateri sodeluje več bolgarskih igralcev (Братоева-Даракчиева, *Българско игрално кино*, str. 55–56).

555 Glej: Todorov, Kult Todorja Živkova v filmu, v: Todorov, *Vzpenjajoče se sence* (blg. *Тодоров, Култът към Тодор Живков в киното, в: Тодоров, Движещи се сенки*).

556 Prav tam.

o voditeljevi veličastni mladosti, polni nešteti dosežkov. Temu sledi bolgarsko-sovjetska koprodukcija *Vojaki svobode* (1977), po premoru pa še *Udar* (blg. *Ударът*, 1981, režiser Borislav Šaraliev), zgoraj omenjeni *Človek ljudstva* (1981) in *Ešaloni smrti* (*Ешелоните на смъртта*, 1986, režiser Borislav Punčev). Zadnji v tem nizu je film *Zmagali so* (*Те надделяха*, 1986, režiser Kiran Kolarov), ki poustvarja zgodbo slavnega odreda »Čavdar«, v katerem je, sodeč po njegovi biografiji, sodeloval Živkov. Pomenljiva se zdi odsotnost kakršnega koli poskusa, da bi lik stopil z junaškega piedestala in pridobil človeške lastnosti. Nikakršnih pomanjkljivosti nima, njegov edini cilj je javna borba za pravičnost, v imenu katere je povsem normalno žrtvovati kanček osebne sreče. Ne glede na to, ali je govora o reševanju bolgarskih Judov v nemirnih letih 2. svetovne vojne ali o dramatičnem preživetju nekaterih članov odreda »Čavdar«, skrajna idealizacija zanika kakršno koli umetniško prepričljivost filmskih reinkarnacij Todorja Živkova. Pridušene parodične note pri nekaterih upodobitvah nekdanjega voditelja še dodatno spodkopavajo prizadevanja, da bi ga mitologizirali.

Razlika v pristopih nedvomno izhaja ne le iz nasprotnih individualnih življenjskih zgodb, temveč tudi iz lastnosti dveh prvih vodij: Tito je med sodobniki veljal za karizmatičnega, govoril je angleško, nemško in rusko, znan je bil po svoji naklonjenosti svetovljanstvu; časopisi in revije iz tistega časa so polni reportaž z njegovih srečanj z ugledneži iz sveta filma in na splošno s kulturniki. Todor Živkov je bil njegovo popolno nasprotje: imel je skromno izobrazbo, bil je bolj intuitiven psiholog, a ne posebej karizmatičen vodja, brezpogojno zvest politiki ZSSR, državnik, ki se je do predstavnikov inteligence obnašal na poseben »domač in družinski« način – in res se s filmskega vidika ne pokaže kot najbolj primeren prototip. Glede na povedano ni veliko presenečenje, da so bili filmi o Titu izjemno dobro sprejeti med občinstvom in so tudi dandanašnji zelo priljubljeni na območju nekdanje Jugoslavije. Stvaritve, posvečene Živkovu, niso privlačile občinstva, razen tistega, ki ga je bilo primorano gledati zaradi t. i. »organiziranih srečanj«. Naslovi teh filmov so v današnjem času že davno in zlahka pozabljeni, saj govorijo o minulem času, v katerem so tudi najbolj talentirani pogosto izbrali kompromis, da ne bi bili poklicno popolnoma marginalizirani. Vtis pa naredi še nekaj: kult Tita se je v jugoslovanskem filmu pojavil z utrditvijo državne filmske industrije in dosegel svoj vrh v začetku sedemdesetih, zatem pa postopoma izgubljal svoj simbolni ideološki pomen (to pa ne pomeni, da se ni izražal na kakšen drug način – najpogosteje prek televizijskih zaslonov).

Poskus kinematografije izgraditi analogen kult Todorja Živkova se je pričel v sredini sedemdesetih in osemdesetih, ko so že zapihali drugi vetrovi in je vsakršen trud za patetično upodobitev preteklosti sprožil ironičen odziv gledalcev, ki so se naučili distancirati od lažnih ideologij. Prvi kult ostaja nedotaknjen po

spremembah leta 1989 in doživi svojo »drugo diskurzivno vstajenje«,⁵⁵⁷ medtem ko drugi – »mrtvorjeni« – potone v pozabo, a to ne pomeni, da osebnost političnega voditelja izgine iz sveta gibljivih podob.

KAJ SE ZGODI PO MENJAVI POLITIČNEGA SISTEMA?

Ponovni razmislek o filmski zgodovini Jugoslavije se neizogibno osredotoča na osebnost in pomen Tita. Devetdeseta leta 20. stoletja zaznamujejo obdobje, v katerem avtorji najintenzivneje ustvarjajo vizualna besedila, prek katerih poskušajo popraviti apologetsko podobo vodje in kot celota vzpostavljajo filmski diskurz, ki je zelo kritičen, redkeje pa nevtralen. Omenjeni diskurz je v izraziti disonanci s sporočilom, ki ga širi popkultura, ustvarjena s pomočjo novih medijev, predvsem interneta. V zadnjih dveh desetletjih je nekdanji predsednik SFRJ v postjugoslovanskem prostoru doživel pravi »ikoničen razcvet« in postal modna ikona popularne kulture, podobno kot Che Guevara. Gre za pojav, ki ga je podrobno preučil slovenski raziskovalec Mitja Velikonja ter ob tem skoval simpatičen neologizem, ki slikovito opisuje omenjeni pojav – »titostalgija« kot specifična podvrsta bolj celovitega pojava »jugonostalgije«. Na internetu je mogoče najti nešteto spletnih strani, ki gradijo in podpirajo nostalgičen modus spomina na Tita in njegovo vodenje, ta interes pa spretno podpira tudi mehanizem suvenirjev: v vsakem večjem mestu bivše Jugoslavije lahko najdemo trgovine s spominki, ki so malo morje jugonostalgije in titostalgije in so privlačne ne samo za srednjo in odraslo generacijo, temveč tudi za mlade, ki sploh niso bili rojeni v tistem obdobju. Fotografije, razglednice, obeski za ključe, skodelice, majice, koledarji, kuharske knjige s Titovimi najljubšimi recepti, police, polne najbolj znanih partizanskih filmov – vse to na vsakodnevni ravni oblikuje predstavo o »zlati dobi«. V resnici je najprivlačnejši in najmočnejši vidik nekdanjega skupnega življenja jugoslovanska popkultura (hrvaški muzikolog Ante Perković⁵⁵⁸ jo je povsem legitimno imenoval »sedma republika«), ki zdaj uživa izjemno zanimanje in to daleč izven meja Srbije.⁵⁵⁹

V primerjavi z recepcijo v ostalih medijih se v sferi filma ohranja zdrava mera kritične distance, velik del njegovih ustvarjalcev se namreč dobro spomni tako naklonjenosti javnosti kot tudi oblik represije in pritiska Josipa Broza in drugih predstavnikov politične oblasti.

V devetdesetih letih so bile filmske stvaritve usmerjene k provokaciji svetega mita o nekdanjem političnem voditelju. O tem pričajo filmi *Tito in jaz*

⁵⁵⁷ Velikonja, *Titostalgija*.

⁵⁵⁸ Perković, *Sedma republika*.

⁵⁵⁹ Hrvaška raziskovalka Gordana Crnković govori o obsesivnem povečevanju jugoslovanskega rock'n'rolla v svoji državi med današnjo mladino. Glej: Crnković. Non-Nationalist Culture.

(*Tito i ja*, 1992), *Tito drugič med Srbi* (*Tito po drugi put među Srbima*, 1993), *Podzemlje* (*Podzemlje*, 1995), *Lepe vasi lepo gorijo* (*Lepa sela lepo gore*, 1996) in *Maršal* (*Maršal*, 1999). Nekateri režiserji so šli še dlje: ne samo, da so zavestno rušili socialistično mitologijo, temveč so imeli dovolj poguma, da so analizirali vlogo jugoslovanske kinematografije, da bi jo utrdili. Učinek njihovega truda nedvoumno kaže, kako bolesta je želja po prevrednotenju preteklosti. Primer: Nevena Daković ilustrira, kako velika sta pomen in moč umetniških aluzij, tako da razpravlja o uspešni provokaciji Emira Kusturice v filmu *Podzemlje*, na katero se je znani režiser Veljko Bulajić – avtor veličastnega partizanskega epa *Bitka na Neretvi* (1969) – odzval precej burno; prepoznal se je namreč v režiserju, ki ga je na velikem platnu upodobil Dragan Nikolić, in celo zagrozil Kusturici in njegovi ekipi, da jih bo tožil. Junak, ki ga igra Dragan Nikolić, snema film, osnovan na spominih izmišljenega lika Marka Drena (Miki Manojlović), ki je prikazan kot vojak, izjemno podoben Titu.⁵⁶⁰

Srđan Dragojević je na začetek filma *Lepe vasi lepo gorijo* postavil zanimivo posvetilo: »Ta film je posvečen kinematografiji, ki ne obstaja več.« Kar je še bolj zgovorno, za vlogo kapitana Gvoždana Maksimovića, komandirja voda JNA, je posebej izbral legendarnega igralca Velimirja (Bato) Živojnovića, ki je eno od najbolj popularnih imen iz obdobja partizanskega žanra. Najbolj znan film, v katerem je sodeloval, je verjetno *Valter brani Sarajevo* (1972), poleg tega pa je bila javna skrivnost tudi to, da je bil eden izmed Titovih najljubših umetnikov. Gledalci, ki jim je jugoslovanski kontekst blizu, v dialogu hitro odkrijejo tudi druge namige na *Valter brani Sarajevo*.

Del ustvarjalcev zgoraj omenjenih del (Emir Kusturica, Srđan Dragojević in Goran Marković) zavestno uporablja upodobitvene in narativne postopke, ki so se uveljavili v partizanskih filmih (pogosta uporaba dokumentarnih in kvazidokumentarnih kadrov, prisotnost Josipa Broza v pogovorih nastopajočih oseb, njegova osebna prisotnost), vendar ti s pomočjo značilne montaže učinkujejo povsem drugače kot nekdanja apologetska dela na to temo. Goran Marković v filmu *Tito in jaz* na primer predstavi arhivske posnetke s predsednikom SFRJ, v ozadju pa predvaja latino glasbo, kar posredno sproži asociacijo na diktatorski režim v bivši Jugoslaviji in priča o odnosu režiserja do političnega vodje v njegovem času. Hkrati ironična uporaba citiranih upodobitvenih in narativnih strategij razkriva poznavanje dediščine in pripadnost nekdanji skupni kinematografiji. Ironična dekonstrukcija smisla ima z uporabo navideznega ponavljanja umetniških postopkov določen korekcijski učinek v odnosu do ustvarjanja mita socialistične dobe.

Nedvomno je ena izmed stvaritev, ki se osredotoča na zapletene odnose med filmskimi ustvarjalci in politično oblastjo, dokumentarni film mlade

⁵⁶⁰ Daković, *Out of the Past*, str. 126.

režiserke Mile Turajlić *Cinema komunisto* iz leta 2010. Avtorica z neverjetno pronicljivostjo raziskuje proces instrumentalizacije filma – poudarek je predvsem na partizanskih filmih –, da bi razkrila, kako je bila zgrajena nova nacionalna mitologija, povezana s socialistično Jugoslavijo in s Titom, ter seveda, kako deluje v socialnem načrtu. Dobro znano dejstvo, da je bil Josip Broz velik občudovalec sedme umetnosti, je zabeleženo v arhivih (večkrat je citirano, da je Stalin podaril jugoslovanskemu voditelju filmski aparat, saj je bil seznanjen s to njegovo šibkostjo), a v stvaritvi Mile Turajlić dodaja to dejstvo kot poseben pogled na celotno analizo. Razkrije se tako Titova pragmatična motivacija, da bi zaradi ogromnega propagandnega potenciala pospešil razvoj državne filmske industrije, pa tudi čisto človeški vidik – njegovo dolgotrajno navdušenje nad stvaritvijo bratov Lumière, o čemer pripoveduje osebni pomočnik predsednika SFRJ Aleksandar (Leka) Konstantinović. Film se je izkazal tudi na simbolični ravni na Filmskem festivalu v Puli, saj gre za obreden javni prostor, kjer so se na besedo vodje rojevale zvezde ali pa ravno nasprotno – tu so strmoglavile še včeraj bleščeče kariere ustvarjalcev, ki so si drznili biti kritični.

Pobuda za rekonceptualizacijo Titove podobe se pojavlja v različnih umetniških oblikah: od svežega humorja in elegantnega parodiranja v filmu *Tito in jaz* in *Tito drugič med Srbi* prek ironičnega poigravanja v *Podzemlju* in grenkega posmeha v filmu *Lepe vasi lepo gorijo* do sarkazma, vpetega v stilistiko absurda filma *Duh maršala Tita*. Izredno pomenljivo je, da doslej najbolj skrajna in negativna ocena osebnosti in ravnanja Josipa Broza pripada hrvaškemu režiserju Vinku Brešanu. *Duh Maršala Tita* na posebej radikalen in kategoričen način obravnava mit političnega voditelja in »zlate dobe«, kar glede na zgodovinske in nacionalne okoliščine v mejah postjugoslovanskega prostora ni presenetljivo.

V bolgarskem filmu je bila podoba nekdanjega prvega vodje dolgo odsotna, kar je verjetno posledica nasilnih poskusov njegove mitologizacije v dobi socializma. V devetdesetih letih na splošno umanjka tendenca k osmislitvi bližnje preteklosti skozi prizmo realnih političnih osebnosti. Vizualna besedila so bogata z liki partijskih sekretarjev, županov, predstavnikov nomenklature – posplošenimi umetniškimi podobami, docela negativnimi, ki jasno kažejo pozicijo avtorjev glede režima in njegovih predstavnikov.

Podoba nekdanjega političnega voditelja se začinja površinsko ali bolj občutno pojavljati v zadnjih letih, vendar, tako kot pred letom 1989, močno konkurira z dvema drugima emblematičnima podobama socialistične dobe: Georgija Dimitrova in Ljudmile Živkove.

Dokumentaristi so prvi izkazali interes za raziskovanje zgodovinskega pomena Todora Živkova v filmih *Poslednji lov* (blg. *Последният лов*, 2011) novinarja Todorja Projčeva in *Človek in ljudstvo* (blg. *Човека и народа*, 2012)

režiserja Svetoslava Ovčarova. Naslov slednjega je neprikrita replika na stvaritev Hrista Kovačeva *Človek ljudstva* (blg. *Човек от народа*, 1981). Avtorja poskuša na osnovi različnih dokumentov razkriti resnično naravo svojega junaka, kot na primer njegov odnos z opaznim nemškim politikom Franzom Josefom Straussom v letih tik pred padcem berlinskega zidu, o katerem širša javnost niti ne sluti. Umetniška dela kažejo, da je po prehodu dveh desetletij spontana čustvena reakcija odstopila prostor resnemu raziskovalnemu pristopu in da je povsem mogoče najti ustrezna izrazna sredstva za rekonceptualizacijo Živkova izven ideološke razslojenosti in razširjenih stereotipnih predstav o njem.

Podoba bivšega voditelja povsem naravno nastopa tudi v izjemno zanimivem filmu Ivana Georgieva-Geca *Kratka zgodovina socialističnega realizma* (blg. *Кратка история на социалистическия реализъм*, 2012) v kontekstu njegovih odnosov z nekoč t. i. »umetniško-ustvarjalno inteligenco«, a vsaj v postkomunističnem obdobju so v igranih filmih odsotne kakršne koli omembe ali upodobitve Todorja Živkova, za razliko od podobe Georgija Dimitrova, ki je prisotna v prizoru zadnjega filma Ljudmila Todorova *Migracija palamide* (blg. *Миграцията на паламуда*, 2012). V omenjenem prizoru mlad plenilec prosi lokalnega učitelja, naj med antičnimi skulpturami, ki jih je našel, izbere tiste, ki so podobni pomembnim generalom, saj zbiralca, za katerega dela, zanimajo samo takšni artefakti. Med zbirko je tudi kip Georgija Dimitrova. Ko prideta do njega, mladenič preprosto vpraša: »Je tudi ta general?«, na kar učitelj (Ickah Finci) odgovori: »Ti izgleda kot general?«. Ta kratki dialog zadostuje, da mimobežno, a na kategoričen način, dekonstruira mit Dimitrova in njegove vloge v dogodkih bližnje preteklosti.

Na neki ravni je povsem pričakovano, da je med omenjenimi emblematičnimi figurami politične oblasti iz obdobja socializma tudi figura Ljudmile Živkove. Njena kratka življenjska pot, polna raznoterih dejavnosti, zanimanje za vzhodne študije, izbran okus za kulturo in umetnost in morda še najbolj ves »pomp« okoli njene skrivnostni smrti jo oblikujejo v eno najzanimivejših in barvitih oseb, ki burijo domišljijo filmskih ustvarjalcev. Zanimanje zanjo pa ni omejeno samo na bolgarsko javnost. Po dokumentarnem filmu Vase Gančeve *Zadnjih sedem let življenja Ljudmile Živkove* (blg. *Последните седем години от живота на Людмила Живкова*, 2005) je ruska režiserka Luiza Teležko posnela film *Samo napeta struna zveni* (blg. *Само изпънатата струна звучи*, 2006).

Za razliko od interpretacij omenjenih političnih voditeljev (Živkova in Dimitrova), v katera je uperjen kritičen in pogosto ironičen ton, je pozicija v odnosu do hčerke nekdanjega prvega vodje bodisi nevtralna bodisi zmerno pozitivna. Predstavljena je kot kompleksna, protislovna in tragična osebnost, ki je sodobniki niso znali ceniti in razumeti. Ljudmila Živkova se pojavlja tudi v igranem filmu, in sicer v prizoru filma *V zakulisju* (blg. *Зад кадър*, 2011)

režiserja Svetoslava Ovčarova. Prizor je nabit z izjemno simbolno vrednostjo: gledalec jo vidi v hrbet, medtem ko se pogovarja z znanim bolgarskim režiserjem, ljubljencem oblasti. Občinstvo je ne more zgrešiti zaradi značilnega turbana in četudi ne sliši njenih besed, je občutek njene vloge v kulturnem in političnem kontekstu sedemdesetih tako nedvoumno prisoten, da ne ostane niti kanček dvoma, da se njeno ikonično upodabljanje v filmski umetnosti šele začinja.

FILMOGRAFIJA:

- *Bitka na Neretvi*, 1962, Jugoslavija, režiser Veljko Bulajić
- *Poslednji boj / Бой последен*, 1977, Bolgarija, režiser Zako Heskija
- *Vojaki svobode / Войници на свободата*, 1977, ZSSR-Bolgarija, režiser Jurij Ozerov
- *Maršal*, 1999, Hrvaška, režiser Vinko Brešan
- *Ešaloni / Ешалоните*, 1986, Bolgarija, režiser Borislav Punčev
- *V zakulisju / Зад кадър*, 2011, Bolgarija, režiser Svetoslav Ovčarov
- *Igmanski marš*, 1983, Jugoslavija, režiser Zdravko Šotra
- *Cinema komunisto*, 2011, režiserka Mila Turajlić
- *Kozara*, 1960, Jugoslavija, režiser Velko Bulajić
- *Kratka zgodovina socialističnega realizma / Кратка история на социалистическия реализма*, 2012, Bolgarija, režiser Ivan Georgiev-Gec
- *Migracija palatide / Миграцията на палатуда*, 2012, Bolgarija, režiser Ljudmil Todorov
- *Poslednji lov / Последният лов*, 2006, Bolgarija, režiser Todor Projčev
- *Zadnjih sedem let življenja Ljudmile Živkove / Последните седем години от живота на Людмила Живкова*, 2004, Bolgarija, režiserka Vasa Gančeva
- *Samo napeta struna zveni / Только натянутая струна звучит*, 2006, Rusija, režiserka Luiza Teležko
- *Sutjeska*, 1973, Jugoslavija, režiser Stipe Delić
- *Zmagali so / Те надделяха*, 1986, Bolgarija, režiser Kiran Kolarov
- *Tito drugič med Srbi / Tito drugi put među Srbima*, 1994, Jugoslavija, režiser Želimir Žilnik
- *Tito in jaz / Tito i ja*, 1992, Jugoslavija, režiser Goran Marković
- *Udar / Ударът*, 1981, Bolgarija, režiser Borislav Šaraliev
- *Lepe vasi lepo gorijo / Lepa sela lepo gore*, 1996, Srbija, režiser Srđan Dragojević
- *Človek ljudstva / Човек от народа*, 1981, Bolgarija, režiser Hristo Kovačev
- *Človek in ljudstvo / Човека и народа*, 2012, Bolgarija, režiser Svetoslav Ovčarov
- *Podzemlje / Underground*, 1995, Jugoslavija, Emir Kusturica