

Białoruski film dzisiaj: sowiecka spuścizna i europejski kontekst

Lidia Michejewa

kadr z filmu *Szczęście moje*, reż. Siergiej Łoźnica (2010)



Białoruskie kino
to wielki dylemat
zarówno dla urzędników
zawiadujących kulturą,
jak i dla badaczy kina
oraz widzów.

Do współczesnego filmu białoruskiego (a rzecz będzie o filmie fabularnym) zaskakująco dobrze pasuje, ograny do granic możliwości, epitet „postsowiecki”. Mimo pojawiających się różnorodnych tendencji niemal we wszystkich białoruskich filmach powstałych po 1991 roku w taki czy inny sposób obecny jest dialog z sowiecką spuścizną kinematograficzną.

Dialog ten prowadzony jest różnie. Jedni reżyserzy otwarcie przytaczają najbardziej skrajnym wzorom „stalinowskiego kanonu”, zapożyczając tematy i zabiegi estetyczne (Dienis Skwarcou [Денис Скворцов] w filmie *Tarcza ojczyzny* [Щит отечества], Margarita Kasymowa [Маргарита Касымова] w filmie *Głęboki nurt* [Глубокое течение], Alla Krynicyna [Алла Криницына] w filmie *Ojczyzna albo śmierć* [Родина или смерть]). Inni postępują odwrotnie, sprzeciwiają się sowieckim kliszom, ironizują i/albo nawet radykalnie przeciwstawiają sowieckim mitom nowe interpretacje wydarzeń historycznych (Andrej Kudinienko [Андрей Кудиненко] w filmie *Okupacja. Misterium* [Оккупация. Мистериум]). W ciągu ostat-

nich lat pojawiły się obrazy, w których pamięć o „sowieckim” jest wyłączona z narracji i z warstwy wizualnej (*Wyżej nieba* [Выше неба] Andreja Kurejczyka [Андрей Курейчик], *Snimat na porażenie* [Снимать на поражение] Cyryla Nonga [Кирилл Нонг]) i ku zdziwieniu widza nie jest kompensowana ani wprowadzeniem do filmu narodowej czy ogólnoeuropejskiej problematyki, ani charakterem autorskim.

Białoruskie kino ciągle jest zaniepokojone jakimś wielkim zadaniem: albo musi wypracować koncepcję „kina narodowego”¹, albo robić kino patriotyczne, albo „narodowy blockbuster”, albo „młodzieżowy film społeczny” dla szerokiego kręgu widzów, albo wreszcie zrobić film, który stałby się produktem refleksji białoruskiego narodu nad samym sobą – zadania te bombardują reżyserów zarówno ze strony władzy, jak i ze strony intelektualistów. Trudno powiedzieć, że białoruskie kino uporało się z powodzeniem chociaż z jednym z tych zadań. Może dlatego, że samo formowanie takich misji jest, delikatnie mówiąc, niezbyt adekwatne do obecnej sytuacji.

W ogóle białoruskie kino to wielki dylemat zarówno dla urzędników zawiadujących kulturą, jak i dla badaczy kina oraz widzów. To niewyczerpalne źródło rozczarowań i nadziei. Postaram się przedstawić obecną sytuację białoruskiego filmu i podzielić się umiarkowanie optymistycznymi refleksjami na temat jego przyszłości.

¹ Trudno w to uwierzyć, ale w 2004 roku Rada Ministrów Republiki Białoruś przyjęła „Ustawę o filmie narodowym” – to znaczy, że taki lub inny film może uzyskać w porządku prawnym „certyfikat filmu narodowego”, jeśli ma znaczenie społeczne, kulturalne, historyczne, poświęcony jest Białorusi i jej współczesności i w skład ekipy zdjęciowej wchodzi 70% Białorusinów.

Pod znakiem Białorusifilmu

Mówiąc o współczesnym białoruskim kinie, trzeba wspomnieć o kilku obiektywnych okolicznościach historycznych, które w znacznym stopniu wpłynęły na jego obecną kondycję. Jest to przede wszystkim specyfika centralnego studia filmowego Białorusi, Białorusifilmu [Беларусьфільм]. Studio utworzono w 1924 roku (pierwotnie nazywało się Biełgoskino [Белгоскино]) i mieściło się w Leningradzie. Pracowali w nim w większości obcokrajowcy. Niemniej na studio nałożono misję nagrywania filmów adresowanych do mieszkańców Białoruskiej Socjalistycznej Republiki Radzieckiej. Już samo powstanie studia „według rozdzielnika” nie stawia go w dobrym świetle wśród innych republik ZSRR (na przykład w Rydze czy Tbilisi studia filmowe powstały jeszcze przed rewolucją w 1917 roku z inicjatywy narodowych przedsiębiorców i pierwszych filmowców).

Po II wojnie światowej jedynym tematem stał się udział narodu białoruskiego w wojnie i tak zwany wątek partyzancki, który zajmował główne miejsce w repertuarze studia przez wiele lat (za co studio otrzymało ironiczną nazwę „Partyzanfilm”). W swojej stylistycznej i artystycznej ewolucji studio odzwierciedlało, trochę odstając, rozwój centralnych studiów w Moskwie i Leningradzie. „Stalinowski kanon” w filmie wojennym był przedstawiany z nieco mniejszym rozmachem, a pojawienie się w sowieckim filmie odwilżowej estetyki, bliskiej estetyce francuskiej Nowej Fali albo włoskiego neorealizmu, odbiło się w pracach Białorusifilmu (np. obrazy *Przez cmentarz* [Через кладбище] z 1964 roku Wiktora Turawa [Виктор Туров], *Ukochana* [Любимая] z 1965 roku Richarda Wiktorowa [Ричард Викторов]). Jak zaznacza wielu białoruskich krytyków filmowych (w szczególności Anton Sidarenka [Антон Сидоренко]),

pominąwszy pojedyncze, wyjątkowo udane obrazy (np. powszechnie lubiane w ZSRR *Białe róże* [Белые розы] z 1983 roku w reżyserii Ihara Dabralubawa [Игорь Добролюбов]), Białorusifilm istniał jako wtórna, prowincjonalna wytwórnia, a nie autonomiczna, samodzielna jednostka. Na przykład wiele lubianych przez widzów filmów dziecięcych Leanida Niaczajewa [Леонид Нечаев] (*Przygody Buratina* [Приключения Буратино] z 1975 roku czy *O czerwonym Kapturku* [Про Красную Шапочку] z 1977 roku i inne) nakręconych w Białorusifilmie ma dopisek „na zlecenie Gostteleradio ZSRR”. Brali w nich udział aktorzy i filmowcy z całego Związku Radzieckiego. To znaczy, że wytwórnia pracowała w takim właśnie „gościnnym” systemie, przyjmując grupy twórcze i udostępniając im swoje zaplecze techniczne, budynki i logo Białorusifilm.

Trudno w ogóle mówić o jakimś „złotym wieku” Białorusifilmu. Prawdę można wymienić kilka najbardziej znaczących nazwisk: Walancin Winahradau [Валентин Виноградов] (*Listy do żywych* [Письма к живым], 1964, *Wschodni korytarz* [Восточный коридор], 1966, *Czekaj na mnie, Anno* [Жди меня, Анна], 1969), Wiktar Turau (*Przez cmentarz* [Через кладбище], 1964, *Rodem z dzieciństwa* [Я родом из детства], 1966, *Ludzie na bagnach* [Люди на болоте], 1981, *Oddech burzy* [Дыхание грозы], 1983), Walery Rubinczyk [Валери Рубинчик] (*Wianek sonetów* [Венок сонетов], 1976, *Dzikię polowanie na króla Stacha* [Дикая охота короля Стаха], 1979) czy Michaił Ptaszuk [Михаил Пташук] (*Czarna olszański zamek* [Черный замок Ольшанский], 1984, *Znak biedy* [Знак беды], 1986).

Po rozpadzie Związku Radzieckiego Białorusifilm, tak jak prawie wszystkie wytwórnie filmowe byłego ZSRR, przeżył kryzys, z którego próbuje się otrząsnąć do dzisiaj. Wśród głośnych projek-

tów wytwórni zrealizowanych w ostatnim czasie jest wiele obrazów niewybrednych pod względem estetycznym – z dość prymitywnym ładunkiem ideologicznym – albo powracających do starej, „partyzanckiej” tematyki (*Głęboki nurt* Kasymowej, 2005), albo próbujących rozniecić miłość do ojczyzny za pośrednictwem narracji szpiegowskiej (*Tarcza ojczyzny* Skvorcoua, 2007).

Brak zainteresowania tego typu obrazami ze strony masowej widowni i brak jakiegokolwiek strategii działania wytwórni zmusiły kierownictwo Białaruśfilmu do podjęcia współpracy z najbardziej interesującymi i obiecującymi niezależnymi reżyserami: Andrejem Kudinienką, Alaksandrem Kananowiczem [Александр Кананович], Alaksandrem Kołbyszawem [Александр Колбышев]. Kudinienko jest znany z głośnego *Okupacja. Misterium* (2003), Kananowicz i Kołbyszau długo i z sukcesami pracowali w Rosji, kręcąc różnego gatunku filmy i seriale. Praca tych autorów w Białaruśfilmie dała określone owoce (każdy z nich zrobił jeden film), jednak była pełna taré i trudności. W rezultacie o pełnowartościowej i udanej współpracy z wytwórnią mówić nie można.

Od 2012 roku Białaruśfilm przeżywa reformy związane z przejściem na mieszane formy finansowania projektów: jeśli wcześniej wytwórnia reprezentowała system zamknięty, to teraz zewnętrzne, niezależne studia mogą aplikować o współpracę z nią. Żeby otrzymać grant z Białaruśfilmu, autorzy muszą przedstawić część niezależnego budżetu i ciekawy dla wytwórni opis projektu.

Tak najogólniej wygląda droga rozwoju Białaruśfilmu. Jest ona ważna dla rozumienia wewnętrznych, artystycznych osobliwości białoruskiego filmu, ponieważ stanowi główną, zewnętrzną, instytucjonalną przyczynę podstawowych sprzeczności na tym polu.

„Oficjalne” versus „niezależne” kino

Niestety, jedna z kluczowych linii napięcia we współczesnych filmach białoruskich to funkcjonująca opozycja „oficjalne” – „niezależne”, przy czym obydwie terminy mają wiele wariantów. Na przykład „oficjalne” kino może być propagandowe (*Macie zadanie* [Вам задание], 2004, *Granica na Dnieprze* [Дніпровський рубіж], 2005) albo może funkcjonować na polu czystego gatunku, w którym akcenty są miękko rozstawione i pozostają w zgodzie z oficjalną ideologią (takimi przykładami są komedia familijna *Na plecach czarnego kota* [На спині у чорного kota], 2008, czy melodramat Witala Dudzina [Віталі Дудін] *Na rozdrożu* [На перепутьї], 2011). Kino „niezależne” także istnieje w różnorodnych wersjach: od marginalnych, niskobudżetowych i subkulturowych (jak *Przypadek chłopaka* [Случай с пацаном], 2001 w reżyserii Siergieja Łobana [Сергей Лобан]) po alternatywne interpretacje najważniejszych toposów białoruskiej historii (*Okupacja. Misterium*).

Wyjątkowość opozycji „oficjalne” – „niezależne” polega na tym, że choć jest bardzo wyrażona, istnieje tylko wirtualnie. Odczuwamy deficyt „niezależnego kina”, a to „oficjalne” jest skrajnie biedne i niekonkurencyjne ze względu na swoje bardzo wątpliwe wartości artystyczne. „Oficjalnego” jest mało, jest ono szare i nieciekawe, przy czym nie tylko dla masowego widza, ale także dla samych urzędników, którzy je zamawiają. „Niezależnego” jest jeszcze mniej, jednak nawet w takiej sytuacji prawie opustoszały biegun niezależny tworzy bardzo mocne pole grawitacji.

Najprostszym sposobem rozróżnienia kina „oficjalnego” i „niezależnego” byłoby prześledzenie źródeł ich finansowania. Jeśli film robi +

się w Białoruśfilmie, finansuje się go z budżetu państwa, co znaczy, że nie jest to projekt niezależny, ale propaństwowy. Najbardziej znany niezależny projekt *Okupacja. Misterium* był realizowany przy wsparciu Fundacji Huberta Balsa². Film został dobrze przyjęty w Europie (festiwal filmowy w Rotterdamie w 2004 roku) i w Rosji (2004). Na Białorusi zakazano jego emisji, tłumacząc, że jakoby wypacza fakty o wojnie i może obrażać uczucia weteranów. Film pokazano dopiero w 2010 roku. Pokazy, jak się spodziewano, odbyły się mimo ogłoszeń o braku biletów, a film, opowiadający o drugiej, potwornej stronie partyzantki (z biblijnym podtekstem), zrobił furorę.

Ostatnio jednak proste rozdzielenie kina „oficjalnego” i „niezależnego” na podstawie niepaństwowego źródła finansowania staje się problematyczne.

Razem z Białoruśfilmem i zamiast Białoruśfilmu

Wyżej wspominałam o „powrocie”, a właściwie powtórnym przyciągnięciu do Białoruśfilmu trzech najbardziej obiecujących białoruskich reżyserów: Kudinienki, Kananowicza i Kołbyszawa. Głównym warunkiem ich współpracy był samodzielny wybór tematów i swoboda realizacji. Tak powstały obrazy: *Wilki* [Волки] (2009) Kołbyszawa, egzystencjalny dramat, którego akcja toczy się bezpośrednio po II wojnie światowej, i *Dastish fantastish* [Дастіш фантастичны] (2009) Kananowicza, komedia absurdu poruszająca współczesną problema-

tyką. Jeśli o obrazie Kołbyszawa mówiono jak o pierwszym filmie godnym epoki niezależnej Białorusi, który poważnie i bez wypaczania podnosi tematy tradycyjne dla sowieckiego, białoruskiego kina (co prawda nie bez prawosławnego patosu), to film Kananowicza został przyjęty jak żartobliwy (czy prześmiewczy) eksperyment. Gęstość zawartego w nim absurdu ewidentnie przekroczyła próg percepcji nie tylko publiczności, ale także krytyków.

Chyba najbardziej oczekiwany był film Kudinienki *Masakra* [Масакра] (2010). Tym razem reżyser nie sięgnął do tematyki wojennej, lecz po wątek mistyczno-historyczny, który już w czasach sowieckich był alternatywą dla filmów „partyzanckich”. Wśród poprzedników Kudinienki byli Walery Rubinczyk [Валерий Рубинчик] i Michaił Ptaszuk, autorzy ekranizacji mistycznych kryminałów Uładzimira Karatkiewicza [Владимир Короткевич], opartych częściowo na faktach historycznych, a częściowo na legendach, oraz Viktor Turau [Виктор Туров], który zrealizował film na motywach książki Jana Barszczewskiego [Ян Барщевски], *Szlachciec Zavalnia albo Białoruś w fantastycznych opowiadaniach* [Шляхтич Завальня, или Беларусь в фантастических рассказах]. Chociaż literacką podstawą scenariusza filmu Kudinienki była nowela Prospera Mériméego, motywy odsyłające do powieści Karatkiewicza i ich ekranizacji okazały się dość wyraźne.

Film został pomyślany jako wielowarstwowa i konceptualna opowieść: to miało być kino gatunku (horror albo „bulba-horror”, jak swój film ironicznie nazywał reżyser), z wplecionymi do niego historycznymi podtekstami, aluzjami i wyśmiewaniem takich czy innych cech mentalności Białorusinów albo stereotypowych wyobrażeń o nich. Obraz głównego bohatera prędkiej można wpisać w ramy wodewilu niż klasycznego horroru. Pozostałe postacie też

² Hubert Bals Fund – holenderska fundacja wspierająca finansowo projekty filmowe utalentowanych filmowców z Ameryki Łacińskiej, Azji, Afryki, Europy Środkowo-Wschodniej. Sekcja filmów dotowanych przez HBF pokazywana jest co roku na festiwalu filmowym w Rotterdamie (przyj. red.)



kard z filmu *Masakra*, reż. Andrej Kudinienko (2010)

celowo są stereotypowe, przerysowane, zabiegi filmowe obnażone, a efekty specjalne wyglądają dość sztucznie. Horror spuszcza zasłonę milczenia na historyczną narrację, sprośności zastępują erotykę, aktorzy bawią się umyślnie teatralną manierą. Wszystko to mówi o przyjętym kierunku. Kudinienko próbował stworzyć kino gatunku, jednocześnie ironizując z jego konwencji.

Być może w *Masakrze* Kudiniencie nie udało się zrealizować wszystkich zamierzeń, jednak ten film bezsprzecznie jest ambitną, autorską wypowiedzią, w której reżyser kontynuuje reinterpretację historycznych i literackich mitów o Białorusi i bawi się kliszami białoruskiego sowieckiego kina. To, że film nakręcono w Białaruśfilmie, bynajmniej nie czyni go filmem oficjalnym, wręcz odwrotnie – to ogromny krok naprzód, upoważniający do pytania o niezależne kino nie tylko w kontekście finansowania, lecz także biorąc pod uwagę kryteria: swobody koncepcyjnej, niezależności od cenzury, oryginalności i „autorskości” pomysłu.

Głównym, acz samozwańczym niezależnym projektem 2012 roku został film Andreja Kudinienki i Dzimitry Marynina [Дмитрий Маринин] *Wyżej nieba* [*Выше неба*]. Skandal związany z pojawieniem się w Internecie tego filmu (który notabene na początku miał być serialem emitowanym na kanale państwowym) wybuchnął wiosną 2012 roku: kreatywny producent filmu, Andrej Kurejczyk, oskarżył UNDP³, organizację sponsorującą projekt, o cenzurę i samowolnie umieścił film w Internecie.

Film opowiada o perypetiach młodego muzyka zarażonego wirusem HIV. Bohatera opuszcza dziewczyna i wyrzucają go z uniwersytetu. Próbuje o tym zapomnieć, chłopak trafia do meliny, w której handluje się narkotykami, i miesza się w kryminalną historię. Mimo to jego życie z czasem się układa, spotyka ładną

³ Program Narodów Zjednoczonych ds. Rozwoju (ang. UNDP, United Nations Development Programme, Программа развития ООН (ПРООН) (przypis tłumacza).



kard z filmu *We mgle*, reż. Sergiej Łoźnica (2012)

i dobrą dziewczynę, zaczyna uprawiać sport i wraca do pisania muzyki. „Nawet z HIV życie może być pełnowartościowe, najważniejsze to wierzyć w siebie” – takie nieskomplikowane przesłanie twórcy filmu ubierają w dość niechlujną artystycznie formę: rozciągnięte serialowe dialogi przeplatane są teledyskowym montażem pojedynczych scen, narracja miejscami się ciągnie, to znowu gdzieś gubi sens. Już na poziomie banalnej, rzemieślniczej jakości film wydaje się pretensjonalny i nieautentyczny. Prymitywność fabuły ratuje ścieżka dźwiękowa, złożona z piosenek młodych białoruskich zespołów, i obfitość ojczystych znakomitości, markujących swoją obecnością narodowy koloryt potwierdzający „białoruskość” filmu.

Pomimo deklarowanej „niezależności” tego filmu (został nakręcony bez udziału państwa, za pieniądze międzynarodowej dobroczynnej organizacji pozarządowej, a prócz tego ukazał się w (jakoby) szczytowym momencie działania cenzury) bardzo trudno mówić

o nim jako o szczególnym osiągnięciu białoruskiego kina. Film zrealizowano na podstawie niepaństwowego, komercyjnego szablonu mainstreamowego i znaki białoruskości mają dekoracyjny, sztuczny charakter. Problematyka HIV jest aktualna dla każdego młodego człowieka, każdego kraju na świecie, tu pokazana dość prymitywnie i z pominięciem odniesień do współczesnego białoruskiego kontekstu. Wśród filmów swojego gatunku i o podobnej tematyce *Wyżej nieba* niczym by się nie wyróżniał bez bezprecedensowego PR, który towarzyszył jego pojawieniu się w Internecie, i najpewniej przegrałby z powodu niskiej jakości: słabego montażu i gry aktorskiej oraz słabej narracji.

Strategie dla białoruskiego kina: drogi Łoźnicy i Kudinienki

W sytuacji deficytu wyrazistych projektów filmowych na Białorusi możliwe są nie tylko samowolne przedpremierowe emisje niezależnych projektów, ale też symboliczne „repatriacje”

reżyserów odnoszących sukcesy, którzy urodzili się na Białorusi, a teraz mieszkają i pracują za granicą. Mowa o Siergieju Łoźnicy [Сергей Лозниа], który zrobił swój drugi film fabularny na motywach powieści *We mgle* Wasilija Bykawa. Łoźnica urodził się w Baranowiczach na Białorusi i mieszka na Ukrainie, po zdobyciu wykształcenia filmowego na WGIK⁴ wyemigrował do Niemiec. W produkcji filmu *We mgle* [В тумане], który otrzymał nagrodę FIPRESCI na festiwalu Cannes w 2012 roku, finansowo uczestniczyły Niemcy, Rosja, Łotwa, Holandia i Białoruś. Wszystkie te warunki pozwoliły, by na festiwalu Listopad w Mińsku zastosować do filmu Łoźnicy uprzejmą formułkę: „film mający związek z Białorusią”.

Białoruskie media przypisały Łoźnicy status białoruskiego reżysera już po pierwszym sukcesie w Cannes, jaki odniósł z filmem fabularnym *Szczęście moje* [Чучамбе мое] (2010), a to, że jego drugi film jest ekranizacją tekstu białoruskiego pisarza i pobrzmiwają w nim echa wojny i partyzantki, ostatecznie utwierdziło jego symboliczną więź z Białorusią. Niemniej jednak wielu oczekiwało, że ekranizacja Bykawa postawi pytanie o to, dokąd zmiierzają narody. I chociaż materiał powieści nie był dobrym pretekstem do przekazania narodowej idei, niektórym i tak udało się doszukać w filmie jakiejś metafory przeżycia/zagłady nie tylko archetypowego Białorusina, ale także Białorusi w całości.

Mimo że Łoźnicy nie można nazwać w pełni białoruskim reżyserem, to, *jak* filmuje i *co* filmuje, bezsprzecznie wyznacza kierunek, w którym mogłoby zmiierać białoruskie kino.

„Droga Łoźnicy” to ostre przedstawienie okrutnej postsowieckiej rzeczywistości (*Szczęście moje*), uświadomienie sobie historycznych traum (*We mgle*), porażenie potężną autorską wizją nakręcone w realistycznej manierze właściwej nowoczesnemu europejskiemu i rosyjskiemu kinu autorskiemu. Istnieje też alternatywna strategia, którą wypróbował w *Masakrze* Kudinienko – kino gatunku, które może równocześnie być społeczne (lub pseudohistoryczne) i nasycać się urokiem ironii z własnych konwencji i wzorów.

Czy można dzisiaj mówić o dialektyce radzieckiej tradycji kinematograficznej i nowoczesnych europejskich tendencjach w białoruskim kinie? Jeżeli pod nowoczesnymi europejskimi tendencjami będziemy rozumieć: a) mieszane finansowanie państwowych i prywatnych funduszy różnych krajów, wspólne inwestowanie w budżet filmu, b) znaczną rolę festiwalowego ruchu i c) dominację kina autorskiego nad rozrywkowym – to oczywiście należy mieć nadzieję na pojawienie się tych tendencji w przyszłości.

Przynajmniej podjęto już niektóre organizacyjne kroki: Białorusfilm otworzył się na koprodukcje z niezależnymi studiami, a miński festiwal filmów Listopad staje się (dzięki wysiłkom Ihara Sukmanawa) coraz bardziej różnorodny i reprezentatywny w stosunku do najlepszych światowych i europejskich wydarzeń filmowych. ●

Tłumaczenie z języka rosyjskiego: Agnieszka Smółczyńska

⁴ Wszechrosyjski Państwowy Instytut Kinematografii (Всероссийский государственный институт кинематографии имени С.А. Герасимова, ВГИК)..