

Filmant el Postcomunisme

Nous corrents als cinemes d'Europa Central i Oriental

Saša Markuš

Fa més de dues dècades que la caiguda del Mur de Berlín va convertir els països de l'antiga Europa de l'Est en un escenari de ràpides i intenses transformacions socials. Aquests canvis es van reflectir al cinema afectant tant als sistemes de producció i distribució de pel·lícules com a l'aspecte estètic o les eleccions temàtiques i ideològiques dels films provinents de l'Est. Però avui ja no és n'hi ha prou de parlar simplement en termes de conseqüències positives com l'abolició de la censura o l'alliberament dels mercats al sector cinematogràfic dels països excomunistes. Cal notar que cadascuna de les cinematografies nacionals dels països de l'Est europeu ha afrontat *la crisi* transicional a la seva manera, buscant noves vies de desenvolupament i una nova identitat. Les dificultats es presentaven a l'hora de triar temes i el llenguatge expressiu, doncs la subversió estilística que va marcar la tradició dels Nous cinemes de l'aquest europeu dels anys seixanta i setanta –les grans obres de, entre d'altres, Andrzej Wajda, Andrei Tarkovski, Milos Forman, que desafiaven la censura comunista – ja no era necessària. “*Quan ja pots dir-ho tot, de què parlaràs?*”¹, preguntava el guionista polonès Maciej Karpinki, mentre l'hongarès Zsolt Kézdi-Kovács afirmava: “*Ara, quan l'enemic ja no hi és, un perd la seva raó de ser*”². Així mateix, a causa de la desaparició de fons de finançament estatals i la falta de nous i eficaços models de finançament, la dècada dels noranta va portar una important disminució del nombre de pel·lícules produïdes per any a tots els països de la zona, essent paradigmàtic l'exemple de Romania, on la producció disminuïa progressivament fins al punt que l'any 2000 –denominat pels historiadors com “l'any zero del cinema romanès”³– no es va estrenar cap film.

¹ Portuges, Catherine: “Border Crossings: Recent Trends in East and Central European Cinema”. *Ítem: Slavic Review* 51, núm. 3, tardor 1992, p. 531- 535; p. 1.

² *Ibidem*.

³ Dulgheru, Elena. “Novi rumunski film –rumunski film posle 1990 i njegov novi talas”. *Ítem: Zbornik radova Fakulteta dramskih umetnosti*, núm. 11-12, 2007, p. 93-102; p. 93.

Les sortides d'aquesta situació es buscaven per diverses vies, però mentre s'experimentava amb noves maneres de produir i articular pel·lícules, sorgien algunes propostes estètiques individuals que es recolzaven a la tradició dels Nous cinemes, al mateix temps que intentaven abordar temaris i aplicar enfocaments que corresponien a les noves realitats sociopolítiques. Aquestes propostes venien d'una generació d'autors que s'havien educat i havien començat les seves carreres professionals a l'antic sistema, però que van assolir la maduresa creativa durant els anys noranta. Així, aquesta dècada queda marcada per la forta presència de figures com Krzysztof Kieslowski a Polònia, Nikita Mikhalkov i Aleksandr Sokurov a Rússia, Péter Gothár i Bela Tarr a Hongria o bé Emir Kusturica a Sèrbia, per esmentar solament als més coneguts. El seu èxit desviava la mirada –tant internacional com local– de les dificultats que tenia per desenvolupar-se el conjunt del sector cinematogràfic d'aquesta zona geogràfica. Ben rebuts als festivals europeus, els films d'aquests autors confirmaven el potencial creatiu de les cinematografies excomunistes, al mateix temps que promovien la seva integració a l'espai cultural de la UE.

De Kieslowsky a Gothár: representació, actualitat i història

Entre els noms importants del cinema de l'Est dels anys noranta, tant per la magnitud de l'èxit, com per l'ampli interès que va despertar la seva proposta estètica, destaca el polonès Krzysztof Kieslowski. Fins i tot abans de la caiguda del mur de Berlín, aquest autor ja comptava amb una carrera ben articulada: obres com *No amarás (Krótki film o milosci, 1988)* o *No matarás (Krótki film o zabijaniu, 1988)* l'havien convertit en el més destacat director del cinema polonès i una promesa internacional. Al llarg dels noranta Kieslowski roda quatre films en coproducció entre Polònia i França –*La doble vida de Verónica (La double vie de Véronique, 1991)* y la trilogia *Tres colors: Blau (Trois couleurs: Bleu, 1993)*, *Tres colors: Vermell (Trois couleurs: Rouge, 1994)*, *Tres colors: Blanc (Trois couleurs: Blanc, 1994)*–. La seva obra s'inscriu en la tradició del

Nou cinema polonès però també correspon als corrents moderns del més ampli àmbit europeu.

Kieslowski adapta la seva estètica a l'actualitat amb la finalitat de descriure els particulars símptomes d'alienació contemporània que articulen una relació paradoxal entre l'individu i el col·lectiu: a *Blau* una dona descobreix que el seu veí viola la privadesa dels altres per omplir el buit a la seva pròpia vida íntima. La protagonista de *Vermell* intenta superar la mort accidental del seu marit i i la seva filla, enfrontant, des de la solitud, les qüestions filosòfiques del destí i la mort. Kieslowski també tematiza la relació entre les dues Europes: l'Occidental i la de l'Est, corresponent a les noves realitats del Vell continent, que pretenen abaratir les antigues barreres pròpies de l'època de la guerra freda: *Blanc* tracta del matrimoni mixt entre un polonès i una francesa, mentre que *La doble vida de Verónica* té dues protagonistes –una polonesa i una altra francesa– que no es coneixen entre elles però que tenen els seus destins connectats de forma misteriosa.

És possible que, vistes des de la perspectiva actual, les coproduccions franc-poloneses de Kieslowski semblin construïdes amb “*cert manierisme formal per part del cineasta*”⁴. No obstant això, el valor més important d'aquestes obres tal vegada resideixi en el fet d'haver constituït un nou fenomen fruit de l'època i haver ajudat a l'Europa sense mur a articular un clima cultural obert al futur.

Mentre el cinema de Kieslowski correspon a la necessitat de connectar la tradició estètica dels Nous cinemes amb les realitats presents, altres autors es van dedicar a revisar el passat comunista, oscil·lant entre les visions nostàlgiques i les denúncies de les dures injustícies històriques. Pel que fa a l'èxit que han tingut als àmbits locals, destaquen dues pel·lícules filmades ja als anys vuitanta, l'hongaresa *El tiempo se queda parado*⁵ (*Megáll az idő*, Péter Gothár, 1982) y la búlgara *Ayer* (*Vchera*, Ivan Andonov,

⁴ Quintana, Ángel. “¿Sigue existiendo el cine en el Este?”. En: Losilla, Carlos; Monterde, José Enrique (Ed.). *Vientos del este. Los nuevos cines en los países socialistas europeos*. València: IVAC, 2006, p. 143-171; p. 162.

⁵ Atès que algunes de les pel·lícules citades en aquest article no s'han estrenat a Espanya, alguns dels títols que les identifiquen poden ser traduccions literals –emprades o no en festivals– per facilitar la seva comprensió i identificació.

1988). Retratant la vida dels adolescents durant els anys seixanta, ambdues obres contrasten les aficions de la joventut –influenciada per la cultura pop occidental– amb els valors oficials del sistema comunista. “*Com a resultat general sorgeix una mirada ambigua a la història, on convergeixen la nostàlgia, l’amargor i la tímida esperança de futur*”⁶. Aquests films el contemplen amb un cert toc malenconiós, convertint-se en testimoni sobre les joventuts atrapades als entredits ideològics.

Una confrontació tan directa com necessària amb els aspectes més durs del totalitarisme comunista s’estableix en una sèrie d’obres de Péter Gothár posteriors a *El tiempo se queda parado*. El protagonista de *Melodrama* (Péter Gothár, 1991) va participar com a soldat a la intervenció Soviètica a Txecoslovàquia de 1968, però és condemnat a passar la vida a la presó per haver intentat fugir a l’Europa Occidental travessant la frontera en un tanc militar. *El puesto (A részleg*, Péter Gothár, 1995) parla d’una dona que parteix de viatge cap al Gulag creient el que li han dit els seus superiors en un comunicat oficial: que la destinen a un lloc de treball millor. Gothár elabora els temes tabú del passat contrastant les estratègies narratives pròpies del cinema comunista, que pretenia una objectivitat històrica i sobreposava l’interès del col·lectiu al de l’individu. Així, tant *Melodrama* com *El puesto* estan centrats exclusivament en els punts de vista subjectius dels seus protagonistes, evitant explícits missatges ideològics i generalitzacions a l’hora de jutjar el passat. La Història és relatada a través de les respostes emocionals dels seus protagonistes davant les injustícies: l’apassionat retrobament d’un pres polític amb la seva expromesa i el seu amic després d’haver passat vint anys a la presó, o bé el tendre optimisme d’una dona que no pren consciència de la veritable naturalesa de la seva mudança. Aquests films de Gothár no han gaudit mai de tant d’èxit com les esperançadores i intrigants obres de Kieslowski, però constitueixen un referent important en el marc dels cinemes de l’Est: cap altre director ha revisitat el passat totalitari amb tanta voluntat d’aproximar els seus matisos a l’espectador contemporani.

⁶ Deltcheva, Roumiana. "Western Mediations in Reevaluating the Communist Past: A Comparative Analysis of Gothár's *Time Stands Still* and Andonov's *Yesterday*". *Comparative Literature and Culture* 1.4, 1999. [en línia] <<http://docs.lib.purdue.edu/clcweb/vol1/iss4/7>>

Diverses propostes dels anys noranta

A part de construir vincles amb el present democràtic i retratar el passat comunista, els autors de l'Est europeu també obren altres temaris que s'articulen a través de diversos enfocaments estètics. El primer èxit internacional de Nikita Mikhalkov, *Urga* (1991) presenta en clau realista, però amb cert toc d'exotisme, la vida d'una família rural a la frontera entre Mongòlia i la Xina. Al final del film, els familiars, per primera vegada a la seva vida, entren en contacte amb la imatge televisiva, seguint a la pantalla una de les trobades d'importància històrica entre Bush i Gorbatxov. La juxtaposició de perspectives, d'una banda, de la població rural als marges de la exURSS i, d'una altra, el context polític internacional cap als finals de la guerra freda, aporta el comentari sobre la irrellevància de canvis ideològics per a la vida quotidiana d'una part important de la població de l'Est.

En altres treballs, Mikhalkov segueix tractant temes locals, al mateix temps que apunta cap a la relació entre Rússia i Occident. La coproducció entre Rússia, França, Itàlia i República Txeca titulada *El barbero de Siberia (Sibirskiy tsiryulnik, 1998)* ofereix un retrat romàntic de la Rússia tsarista de finals del segle XIX que correspon a la necessitat local de recordar el passat monàrquic, del que no en van ser possibles les representacions en clau positiva durant el comunisme. Així mateix, el film és explicat des de la perspectiva d'una dona nord-americana que viatja a Rússia, s'enamora del seu exotisme i descobreix una sèrie de valors culturals aliens al seu món.

Mentre Mikhalkov pretén un estil lleuger i proper a les audiències àmplies, que incorpora elements del melodrama o del *thriller*, la poètica d'Aleksandr Sokurov –avui un dels noms més prestigiosos del cinema europeu– és més hermètica, però molt apreciada per la seva original aproximació a l'ús del pla seqüència, que s'inscriu a la tradició dels grans noms del cinema soviètic com Tarkovski. Malgrat aquestes diferències, entre Mikhalkov i Sokurov encara es poden trobar certs punts en comú: el primer èxit important d'aquest últim va ser *Madre e hijo (Mat i sin, 1997)* que, al igual

que *Urga*, parteix de la representació de la vida rural, desviant-se de les frustracions del món urbà per entrar en contacte amb els temes essencials de l'amor i de la mort. El film elabora els sentiments d'un fill que cuida de la seva mare moribunda. L'obra va conquistar el públic i els crítics tant per aquesta elecció temàtica –que no encaixa amb les pautes narratives dominants de la nostra època– com per un llenguatge visual poc convencional.

Alguns anys després Sokurov va rodar *El arca rusa* (*Russkiy kovcheg*, 2002) on la veu en off narradora, que pertany al mateix autor, dialoga amb el personatge d'un viatger francès del segle XIX, guiant-lo pel museu Hermitage de Sant Petersburg, presentant tant els continguts del museu com les diverses escenes de la història nacional en un mateix pla-seqüència, que dura 96 minuts en total. Aquest experiment, únic a la història del setè art, va ser aplaudit per la crítica internacional, però també va ser estudiat, al costat de *El barbero de Siberia*, en el context de representacions actuals del passat imperial rus tant com en el marc del discurs local sobre els vincles que aquest país estableix amb Occident. No és solament la desaparició del comunisme i de la URSS el que condiciona una tornada a les arrels culturals nacionals, també es tracta d'una reacció enfront del “procés de globalització, o bé, de l'expansió del poder i del capital Occidental”⁷ i d'intentar autodefinir-se en aquest nou context.

Sokurov no és l'únic autor procedent dels països excomunistes que destaca per la seva falta de conformisme i per tornar a experimentar, en el context contemporani, amb el pla-seqüència i altres recursos expressius paradigmàtics del cinema modern. Una proposta que parteix d'una premissa semblant –encara que articulada a través d'una poètica personal molt diferent– ve de l'hongarès Bela Tarr. A part de rodar exclusivament en blanc i negre, l'autor s'arrisca oferint pel·lícules de llarga durada –el seu cèlebre *Satantango* (*Sátántangó*, 1994), de més de 7 hores– amb un estil narratiu hermètic, que parteix d'allò quotidià per explorar tant les premisses filosòfiques com a sociològiques que regeixen al món actual. Fredric Jameson anota que tant Sokurov com Tarr hereten

⁷ Hashamova, Yana. “Two Visions of a Usable Past in (Op)position to the West: Mikhalkov's *The Barber of Siberia* and Sokurov's *Russian Ark*”. *Ítem: The Russian Review*, vol. 65, abril 2006, p. 250-257; p. 250.

valors dels grans autors moderns (Bergman, Fellini, Bresson, entre altres), sense haver de carregar amb la tasca de trencar els esquemes del cinema clàssic, com ho van fer els seus predecessors⁸. Aquestes observacions poden ser certes, encara que cal destacar que els autors en qüestió també parteixen d'una situació que presenta un altre tipus de repte: el de tornar a introduir les premisses estètiques modernes al context cinematogràfic actual i buscar formules narratives i estilístiques vinculades a la tradició dels Nous cinemes que puguin ser atractives per a l'espectador contemporani. En una època en què es perd la divisió entre *l'art alt* (tradicionalment vinculat al cinema modern) i *l'art baix* (que embarca la producció del cinema de gènere), Sokurov i Tarr ja no interessen tant per fer cinema amb certa aura d'exclusivitat artística. El seu mèrit resideix, més aviat, en el fet de demostrar que l'expressivitat moderna pot simultàniament competir i coexistir amb unes altres formules estètiques i narratives pròpies del cinema o del conjunt del sector audiovisual contemporani.

Entre els autors de l'Est les pel·lícules dels quals van marcar la dècada dels noranta també es troba Emir Kusturica, de procedència bosniana però resident a Sèrbia, premiat ja als anys vuitanta amb la Palma d'Or del festival de Cannes pel seu *El pare en viatge de negocis* (*Otac na službenom putu*, 1985). A diferència de Sokurov i Tarr, que busquen la puresa estilística, aquest autor desenvolupa una poètica eclèctica que combina recursos expressius propis del Nou cinema txec, el neorealisme italià, la tradició cinematogràfica exjugoslava, introduint a més alguns components genèrics propis de la comèdia romàntica o el melodrama. Un dels seus temes recurrents és la vida de l'ètnia gitana als Balcans (*Tiempo de los gitanos* [*Vreme cigana*, 1988]; *Gat negre, gat blanc* [*Crna mačka, bela mačka*, 1998]), films que presenten l'Altre des d'una òptica romàntica i com a antípoda a estrictes valors racionals que reglen el món occidental. Entre els films de Kusturica també destaca *Underground* (1995) que ficcionaliza les causes i conseqüències de les recents guerres balcàniques.

⁸ Jameson, Fredrick. "History and Elegy in Sokurov". *Ítem: Critical Inquiry*, vol. 33, núm 1, tardor 2006, p. 1-12; p.1.

En les cinematografies de l'Est durant els anys noranta també sorgeixen certes tendències que tenen ressonància solament al marc local. Per exemple, l'espectacle històric *Pan Tadeusz* (Andrzej Wajda, 1999), basat en el poema èpic d'Adam Mickiewicz, va ser acollit amb entusiasme, ja que commemora la dolorosa lluita històrica per mantenir la identitat nacional polonesa. Al mateix temps, alguns dels joves autors d'aquest país –igual que els seus col·legues de l'àmbit excomunista en general– intenten reivindicar el cinema de gènere, distanciant-se de les herències dels Nous cinemes i oferint pel·lícules estèticament arrelades a la tradició hollywoodenca, però amb un rerefons local. Els exemples com *Kroll* (Wladyslaw Pasikowski, 1991) o *El asesino* (*Kiler*, Juliusz Machulski, 1997)⁹ demostren que aquest tipus de cinema pot tenir èxit entre el públic nacional, encara que –paradoxalment– no arriba a despertar interès al mercat global, on les audiències prefereixen narracions genèriques provinents d'occident. Un fenomen d'aquest tipus va ser *El hermano* (*Brat*, Aleksey Balabanov, 1997) i la seva seqüela, *El hermano 2* (*Brat 2*, Aleksey Balabanov, 2000), *thrillers* situats als baixos fons de la màfia moscovita, que es van convertir en dues de les pel·lícules més vistes en la història del cinema rus. Així mateix, en aquesta època també sorgien reeixits melodrames, com la txeca *El verano indio* (*Indiánské léto*, Sasha Gedeon, 1995) o bé musicals, com l'hongaresa *Csinibaba* (Péter Tímár, 1997).

No obstant això, aquests èxits comercials puntuals, igual que les pel·lícules dels autors cèlebres als festivals europeus, no han pogut ajudar a restaurar el sector de la producció cinematogràfica als països excomunistes. És cert que durant els anys noranta van sorgir moltes productores petites i independents, però són empreses que no creixen prou com per crear un mercat estable. Els finançaments estatals, per la seva banda, van ser escassos i destinats a un nombre reduït de pel·lícules. Els grans estudis i altres infraestructures heretades del període comunista es mantenien desaprovades, donat que no hi va haver possibilitats de restablir una producció regular que pogués donar-los vida. Avui dia la majoria d'elles estan abandonades, cosa que ha portat la jove directora sèrbia Mila Turlajić a fer el documental *Cinema Komunisto* (2010) sobre els estudis

⁹ Vegeu: Pitrus, Andrzej. "Looking for Identity: Polish Cinema of the Nineties". *ArtMargins Online*, 2002. [en línia] <<http://www.artmargins.com/index.php/archive/331-looking-for-identity-polish-cinema-of-the-nineties>>

d'Avala Film a Belgrad, explorant l'època en què aquestes instal·lacions, a part de talent local, acollien estrelles visitants com Liz Taylor, Richard Burton i Orson Welles i produïen centenars d'obres a l'any. És cert que aquests films comportaven unes connotacions ideològiques poc acceptables, però també que el postcomunisme no ha sabut fer un gir ni ha mantingut la continuïtat al sector de la producció.

Els reptes del nou mil·lenni

Amb tot, és un fet que durant la primera dècada del segle XXI la situació canvia: sorgeix una nova generació d'autors que comencen a fer cinema acceptant la crisi transicional com a punt de partida. Ha estat la cinematografia romanesa –precisament la més afectada per les dificultats dels anys noranta– la que millor ha reflexionat, oferint pel·lícules que proposen nous enfocaments estètics i qüestionen actituds dominants relatives tant al present democràtic com al passat comunista. Els primers èxits de l'anomenat Nou cinema romanès¹⁰ són *La mort del senyor Lazarescu* (*Moartea domnului Lazarescu*, Cristi Puiu, 2005), *12.08 a l'est de Bucarest* (*A fost sau n-a fost?*, Corneliu Porumboiu, 2006), que van guanyar, respectivament, els premis Un Certain Regard y Caméra d'Or al festival de Cannes. Després segueixen *4 meses, 3 semanas y 2 días* (*4 luni, 3 saptamâni și 2 zile*, Cristian Mungiu, 2007 –Palma d'Or a Cannes–, *California Dreamin'* (Cristian Nemescu, 2007) i moltes més.

Els autors d'aquests films fan pel·lícules amb uns pressupostos extremadament baixos, combinant els finançaments privats amb els estatals i aprofitant tant les participacions de les televisions locals com els fons de la Unió Europea. Igual que a l'època del neorealisme italià, es roda en escenaris naturals l'ús dels quals no suposa uns costos de producció elevats, al mateix temps que es parteix d'unes propostes estètiques fermes i ben elaborades.

¹⁰ Vegeu: Pop, Doru. "The Grammar of the New Romanian Cinema". *Ítem: Acta Universitatis Sapientiae, Film and Media Studies*, núm. 3, 2010, p. 19-40.

En cert sentit, els films en qüestió continuen la tradició dels Nous cinemes de l'Est i de les tendències establertes durant els anys noranta: trien un llenguatge expressiu realista, tracten amb la vida quotidiana i contenen un vessant de crítica social. Però la nova generació d'autors romanesos també pretén distanciar-se d'aquestes herències. En primer lloc, els films actuals apliquen un punt de vista irònic, ja que tant el totalitarisme comunista com la democràcia transicional queden sotmesos a una mirada crítica. Així mateix, són pel·lícules que eviten el llenguatge metafòric i subversiu, propi de les pel·lícules del període comunista que també solia aplicar-se, per inèrcia, al cinema dels anys noranta. Aquest tipus de discurs, segons els criteris actuals, feia que els films “semblessin completament inversemblants”¹¹. Per això, els autors contemporanis prefereixen partir d'unes situacions molt concretes i narrar les històries simples: el recorregut que el senyor Lazarescu fa pels hospitals de Bucarest durant una nit i després d'un atac al cor (*La mort del senyor Lazarescu*), l'execució de l'avortament il·legal a l'època de Ceausescu (*4 meses, 3 semanas y 2 días*). Més que construir alegories de l'opressió totalitària o reflexionar sobre l'alienació al món actual, aquests films enfoquen els detalls concrets i és a partir de l'anàlisi d'aquests esdeveniments quotidians que l'espectador arriba a construir una imatge més àmplia de la societat.

És important esmentar que el cinema romanès actual aporta innovacions a l'hora d'enfocar el passat comunista: la Història es retrata des del punt de vista de l'actualitat transicional i amb l'objectiu d'incloure un comentari crític sobre el present. *12.08 a l'est de Bucarest* transcorre en un programa televisiu l'autor del qual proposa al públic recordar el dia de la Revolució romanesa i discutir una pregunta senzilla: si els ciutadans d'aquesta petita localitat van sortir a la plaça principal abans o després de saber per la ràdio que el dictador Ceausescu ja estava mort i que a la capital, Bucarest, el poder estava en mans dels qui es van rebel·lar en contra del comunisme. Tant els convidats del programa com els ciutadans que participen trucant per telèfon queden atrapats en una infinitat de testimoniatges contradictoris, però també condicionats pel poder actual: la informació clau concerneix a un dels exmembres de la policia secreta de Ceausescu,

¹¹ Popa, Diana. “Probing the Body – Political and Medical (Empty) Authority in the New Romanian Cinema”. *Ítem: Acta Universitatis Sapientiae, Film and Media Studies*, núm. 4, 2011, p. 115-129; p. 118.

actualment amo d'una fàbrica important, que truca personalment al programa amenaçant amb denunciar-lo si el seu nom torna a esmentar-se en aquest context negatiu.

A part de subratllar com de corrupte pot arribar a ser el present democràtic, el film també qüestiona les visions habituals de la realitat quotidiana del passat. Per exemple, alguns participants al debat testifiquen que el dia de la Revolució estaven entretinguts comprant arbres de Nadal, o bé que estaven mirant els dibuixos animats nord-americans per la tele, mentre se suposa que el comunisme va ser summament restrictiu tant amb les celebracions dels festius religiosos com amb la importació del producte audiovisual occidental. Més que interpretar aquestes contradiccions relatives al passat, aquesta i altres pel·lícules del cinema romanès contemporani pretenen subratllar-les i convidar l'espectador a reflexionar sobre la seva importància per a l'actualitat.

Romania és l'únic país excomunista amb una cinematografia que es desenvolupa amb tanta rapidesa i força a la primera dècada del nou mil·lenni. La resta dels països d'Europa Central i Oriental encara procura resoldre les seves crisis creatives i econòmiques, que concerneixen al setè art. No obstant això, els films dels autors joves mostren un canvi de rumb, centrant-se ara a abordar un nou tipus d'històries, que parteixen del caos social provocat precisament per les desigualtats i pobresa creades durant la transició. Un bon exemple és la recent *Elena* (Andrei Zvyagintsev, 2011). Sense abandonar la tradició realista, aquesta pel·lícula explica la història d'una dona madura de la classe social baixa, que assassina al seu actual i adinerat marit amb la finalitat d'heretar una part de la seva fortuna. Així, Elena podrà obrir pas per al fill que va tenir al seu matrimoni anterior, tant com pagar els estudis universitaris dels seus néts. Zvyagintsev no jutja la decisió del seu protagonista, sinó que, en la millor tradició del cinema modern, deixa a l'espectador l'oportunitat d'endinsar-se en tots les matisos d'aquesta situació complexa i de treure les seves pròpies conclusions.

Les denúncies de les dures realitats transicionals de vegades estan articulades de forma controvertida i provocativa: *Klip* (2012) de la sèrbia Maca Miloš, rodat amb la

càmera d'un telèfon mòbil, combina el llenguatge visual dels nous mitjans amb els elements pornogràfics per retratar les violentes i promíscues relacions entre un grup d'adolescents. Interpretat a Rússia com a apologia a la violència, el film està prohibit. No obstant això, el festival de Rotterdam ha premiat aquesta obra, considerant que es tracta d'una assolida crítica social, on el comportament dels joves reflecteix el fracàs del sistema dels valors morals dels adults. El film s'inscriu en una línia d'obres sèrbies –*La vida y la muerte de una banda porno* (*Život i smrt porno bande*, Mladen Djordjević, 2009), *Una película serbia* (*Srpski film*, Srdjan Spasojević, 2010)– que transcontextualitzen el llenguatge pornogràfic per situar l'espectador en una situació tan extrema i incòmoda com és la dels protagonistes, o bé de la mateixa població d'aquest país que viu una postguerra desesperançadora i caòtica.

Altres propostes de l'Est sobre la vida dels adolescents han cridat l'atenció de la crítica i del públic: la lituana *La clase* (*Klass*, Ilmar Raag, 2007) aplica el llenguatge visual de les cultures juvenils actuals per endinsar-se en el fenomen de bullying entre els escolars, mentre la búlgara *Los juegos del Este* (*Iztochni piesi*, Kaman Kalev, 2009) examina de forma subtil i en la clau realista el creixement dels sentiments nacionalistes i racistes entre els joves de les societats postcomunistes.

Com també ensenyen els exemples tractats del Nou cinema romanès, les crítiques de les realitats transicionals també van unides al canvi de les actituds relatives al passat comunista. Des del principi del nou mil·lenni a tots els països excomunistes sorgeix la necessitat de revindicar sentiments nostàlgics pels temps passats sota el règim totalitari. Malgrat suscitar opinions controvertides, aquest corrent cultural està al centre de les recents recerques sociològiques sobre l'Europa Central i Oriental: Maria Todorova l'explica com un intent d'“*arreglar els comptes amb el passat*”¹² que no inclou la reivindicació incondicional de la ideologia comunista, sinó, més aviat, correspon als intents de matisar entre diferents aspectes de la Història i d'accentuar aquells detalls relatius al comunisme que, una vegada viscudes les experiències del capitalisme liberal,

¹² Todorova, Maria; Gille, Zsuzsa. *Post-Communist Nostalgia*. Oxford: Berghahn Books, 2010, p. 3.

mereixen la pena recordar. Així mateix, es tracta d'intentar recuperar certes icones del passat que avui dia ja no es veuen com a insígnies d'una ideologia, sinó com a símbols que van marcar la vida quotidiana i l'imaginari col·lectiu dels ciutadans corrents de l'època.

La pel·lícula més coneguda que reflecteix aquest fenomen és l'alemanya *Good Bye, Lenin!* (Wolfgang Becker, 2003) que ha conquistat els públics europeus retratant la pèrdua de tot un estil de vida que s'ha produït durant la transició. Altres films –i de maneres molt diverses– també s'apunten a la nostàlgia postcomunista. Per exemple, Timur Bekmambetov, l'autor rus conegut pels èxits comercials *Guardianes del dia* (*Dnevnoy Dozor*, 2006) i *Els guardians de la nit* (*Nochnoy Dozor*, 2004), roda el 2006 *Ironia del destino. La continuació* (*Ironiya sudby. Prodolzhenie*) que és la segona part de l'ampliament popular comèdia soviètica *Ironia del destino* (*Ironiya sudby, ili Slyogkim parom!*, Eldar Ryazanov, 1975). Així es reviu la tradició del cinema clàssic comunista al mateix temps que es correspon a la necessitat nostàlgica de recordar-lo. El ja esmentat documental *Cinema Komunisto* apunta cap al glamur del passat: una vegada entès que la transició no aportarà el benestar també sorgeixen els intents de recordar el que abans s'havia tingut. Un exemple interessant és la coproducció croata-serbo-macedònia *Puesto fronterizo* (*Karaula*, Rajko Grlić, 2006) que narra les vides dels soldats exjugoslaus i l'inici de les guerres d'aquest país, però ho fa accentuant els referents culturals comunistes, compartits entre els ciutadans d'aquella època, més que buscant els temes que els separaven i que podien haver causat el conflicte.

Aquestes obres tanquen un cicle del cinema transicional de l'Est europeu: els autors dels inicis dels anys noranta no sabien com compondre les seves obres sense criticar de forma subversiva el règim comunista, mentre els artistes contemporanis busquen recordar certs aspectes del passat totalitari i prefereixen matisar les seves actituds cap a la Història precisament perquè volen articular certs missatges implícits sobre el present. No obstant això, les dues generacions tenen una cosa en comú: la necessitat d'oferir una crítica i una anàlisi social a través del cinema.