

DWA SPOJRZENIA WSTECZ. KOMUNIZM W RUMUŃSKIEJ REFLEKSJI FILMOWEJ

Iwona Bartnicka
(Gorzów Wlkp.)

Słowa kluczowe: rumuńskie kino po roku 1989, realny komunizm, reżim Ceaușescu, komunizm w rumuńskiej refleksji filmowej

Key words: Romanian cinema after 1990, real communism, Ceaușescu regime, communism in Romanian film reflexion

Ключевые слова: румынская кинематография, действительный коммунизм, режим Чаушеску, коммунизм в румынской кинематографической рефлексии

Abstract: Iwona Bartnicka, TWO BACKWARD GLANCES. COMMUNISM IN REFLECTIONS ON THE ROMANIAN FILM. „PORÓWNANIA” 4/2007, Vol. IV, ISSN 1733-165X, p. 153-159. The Romanian cinema of the recent years in a peculiar way attempts to take account with the Ceaușescu authorities and the communist reality. The directors of the Romanian Nouvelle Vague (New Wave) place the suspended, the lost in the totalitarian system, in the limelight. By means of presenting an analysis of two films – *The Death of Mr Lazărescu* (director Cristi Puiu) and *12:08 East of Bucharest* (Corneliu Porumboiu) the article characterises the attitudes of the makers towards the recent past. The author points to the fact that the communist regime and trauma is, first and foremost, present in everyday life of the characters and their psyche. She underscores that the Romanian directors tell about the critical period of history through the prism of the individual and his/hers personal dramas. The brief analysis of the above mentioned films is an attempt at defining the aesthetics of the Romanian cinema of the historical revision and describing the cinematic picture of the reality of the regime.

Резюме: Ивона Бартницка, ДВА ВЗГЛЯДА НАЗАД. КОММУНИЗМ В РУМЫНСКОЙ КИНЕМАТОГРАФИЧЕСКОЙ РЕФЛЕКСИИ. „PORÓWNANIA” 4/2007, Vol. IV, ISSN 1733-165X, с. 153-159. Румынская кинематография последних лет особенным образом пытается осмыслить период истории, связанный с правлением Чаушеску и коммунизмом. В центре внимания режиссёров румынской Новой Волны находится человек, который не может найти своего места в тоталитарной системе. В тексте анализируются кинематографические истории – *Смерть господина Лазареску* (реж. Кристи Пуи) и *12:08 к востоку от Бухареста* (Корнелиу Порумбойю) и поддается анализу отношение авторов фильмов к недалёкому прошлому. Исследовательница отмечает, что тоталитарный режим и травма коммунизма присутствуют, в первую очередь в ежедневной жизни героев и в их психике. В статье подчёркивается, что румынские режиссёры стремятся к тому, чтобы показать важный период истории своей страны с точки зрения отдельно взятого человека и его личных драм. Краткий анализ упомянутых фильмов является попыткой определения эстетики румынского кино исторической ревизии и представления кинематографического образа режима.

Okno może koncentrować całą naszą uwagę lub może jej nie zwrócić w ogóle.
[...] Oczywiście można wpatrywać się w szybę tak długo jak się komuś podoba,
jednak okno zrobione zostało po to, aby przez nie patrzeć.

Arnold Hauser

Powyższa, wciąż aktualna metafora sztuki jako okna na świat w sposób szczególnie koresponduje ze stanem kinematografii rumuńskiej ostatnich dwudziestu lat. W kraju, w którym na arenie życia politycznego i gospodarczego, z jednej strony wciąż jeszcze brzmiały komunistyczne hasła Nicolae Ceaușescu, z drugiej zaś przedzierały się idee budowania odmiennej rzeczywistości i gospodarki wolnorynkowej, okno sztuki filmowej otwarło się na tyle szeroko, by dać twórcom nowe możliwości wyrazu. Sprzyjało temu również osłabienie państwowego mecenatu oraz koniec partyjnej kontroli. Nie od razu zauważono pojawiającą się dla filmu szansę. Życie kulturalne, zamiast rozwijać się, zeszło na drugi plan, ustępując miejsca polityce i gospodarce. Przełomowym okazał się rok 1990, który doprowadził do powstania dwóch źródeł finansowania produkcji filmowej. W lutym tego roku, w wyniku niezwykle spektakularnego strajku głodowego filmowców, utworzono samorząd – pięć wytwórni filmowych kierowanych przez najbardziej utalentowanych i liczących się przedstawicieli sztuki filmowej. Nie on jednak zdecydował o nowej jakości filmów. Jak pisze Tudor Caranfil¹:

Wytwórnice zawładnęły funduszami państwowymi, które jeszcze pozostały z poprzedniego okresu. Trzeba je było natychmiast wydać, ale niewielkie pokomunistyczne rezerwy scenariuszowe było jakościowo rozpaczliwe. Powstał cały zestaw filmów zaiste katastrofalnych, dla nikogo [...]².

W obliczu pogarszającego się stanu kinematografii, obniżającej się jakości filmów oraz coraz to mniejszego zainteresowania ze strony widzów, do głosu doszły inicjatywy prywatne. Tym sposobem w Rumunii funkcjonować zaczęły, cytując za Caranfilem, „dwie struktury filmowe”³. I to właśnie przedstawiciele tej drugiej najpełniej wykorzystali Hauserowskie okno. Najciekawszymi obrazami okazały się te zrealizowane po roku 2000. Ich autorzy, należący do generacji⁴ nieobciążonej bezpośrednią potrzebą rozrachunku z nie tak dawnym reżimem, zaczęli tworzyć z pozoru proste historie o czasach komunizmu

¹ T. Caranfil – rumuński krytyk filmowy, jego korespondencja z Rumunii ukazuje się na łamach „Kina”.

² T. Caranfil, *Dwie kinematografie*. „Kino” 1994, nr 6, s. 42.

³ Ibidem, s. 42.

⁴ Reżyserzy tacy jak: Cristi Puiu, Cristian Mungiu, Corneliu Porumbiou, Catalin Mitulescu, Cristian Nemescu dorastali już po upadku Ceaușescu. Komunistyczny reżim pamiętają zatem z lat wczesnego dzieciństwa.

opowiadane z perspektywy jednostkowych bohaterów. Cristian Mungiu – reżyser nagrodzonego w tym roku Złotą Palmą *4 miesiące, 3 tygodnie, 2 dni*, zapytany o fenomen nowego kina rumuńskiego, wyjaśniła:

Moje pokolenie nie odkryło Ameryki – po prostu zrozumieliśmy, że trzeba wrócić do opowiadania historii. Nie robić przypisów do dawnych czasów. Chociaż to fakt, że nie zrozumieliśmy tego od razu. Pierwszy raz byliśmy w Cannes w 2001 roku – 12 lat po zmianach systemowych. Dopiero wtedy cały nasz bagaż historyczny ułożył nam się w pewien obraz i mogliśmy zacząć robić filmy w swoim imieniu, nie w imieniu naszej przeszłości⁵.

Powstające osobiste wypowiedzi reżyserów nowego pokolenia – w większości pierwszych absolwentów rumuńskiej szkoły filmowej – wniosły wiele świeżości w sposobie patrzenia na historię⁶ oraz bezsprzecznie przyczyniły się do rozślawienia rodzimej kinematografii. Dowodem tego są nie tylko zdobywane nagrody⁷, ale i wypowiedzi krytyków, w tym słowa Jerzego Płazewskiego, który w relacji z Cannes stwierdził: „Nawet najkrótsze historie światowego kina nie będą odtąd mogły pomijać kinematografii rumuńskiej”⁸. Nie sposób bowiem pominąć nowo objawionego zjawiska, któremu coraz częściej nadaje się nazwę Rumuńskiej Nowej Fali. Filmy określane tym mianem prezentują wycinek bardzo indywidualnego doświadczenia, przeżycia historii. Nie rozliczają się tym samym z przeszłością jako taką, ale z przeszłością prywatną.

Warte odnotowania są dwa obrazy: *Śmierć pana Lăzărescu* Cristiego Puiu oraz *12:08 na wschód od Bukaresztu* Corneliu Porumboiu. Czasowy dystans, jaki dzieli reżyserów od epoki reżimu nadał ich spojrzeniu niezwyklej obiektywizm, a przy tym nie pozbawił realizmu. Co ciekawsze, nie odwołują się one w sposób bezpośredni do czasów komunizmu. Przywołują je w dość nieszablonowy sposób.

Akcja pierwszego z filmów dzieje się niedługo po obaleniu rządów Ceaușescu. Jest to zapis walki o zachowanie człowieczeństwa tytułowego pana Lăzărescu, która dokonuje się podczas kilkugodzinnej tułaczki po kolejnych szpitalach. Drugi obraz ukazuje jeden dzień z

⁵ „Aborcyjny Bukareszt” – wywiad M. Michalskiej z C. Muniu, w: www.dziennik.pl/Default.aspx?TabId=14&ShowArticleId=46186 (26.10.2007).

⁶ W połowie i pod koniec lat 70. w Rumunii szczególnie często powstawały dwa rodzaje obrazów: dramaty, które nawiązywały do okresu powstań antytureckich, np., *Las powieszonych* (1965, Liviu Ciulei); *Tudor* (1962, Lucian Bratu) oraz filmy kostiumowe, których głównym zadaniem było podtrzymywanie mitu rzymskich korzeni Rumunów – *Kolumna Trajana* (1968, Mircea Dragan), *Michał Waleczny* (1970, Serugi Nicolaescu). Filmy prezentowały dość schematyczne losy bohaterów, a fakty historyczne niejednokrotnie naginano pod dyktando rządu.

⁷ M. in., *4 miesiące, 3 tygodnie i dwa dni* – 2007, Złota Palma w Cannes; *12:08 na wschód od Bukaresztu* – 2006, Złota Kamera w Cannes za najlepszy debiut, *California Dreamin* – 2007, nagroda w canneńskim konkursie „Pewne Spojrzenie”, *Towar i kasa* – 2001, Nagroda Specjalna w Cottbus.

⁸ J. Płazewski, *Czas rumuńskiego kina*. „Gazeta Wyborcza” nr 128, wyd. warszawskie 02/06/2007 i 03/06/2007 Kultura, s. 14.

życia prowincjonalnego miasteczka. Dokładnie w 16. rocznicę ucieczki dyktatora z Bukaresztu, właściciel lokalnej telewizji, podczas debaty, stara się odpowiedzieć na stawiane przez prowadzącego pytanie: czy w Vaslui była rewolucja czy też nie.

Umieszczenie obu akcji w czasach postkomunistycznych oraz rozgrywanie ich głównie w obrębie kilku, zamkniętych pomieszczeń⁹ – kuchni, pokoju, sali szpitalnej czy studia telewizyjnego – powoduje, że widz bardzo szybko wychwytuje sceny ukazujące nadal obecne wpływy totalitarnego systemu. Nie porażają one jednak opisem rzeczywistości reżimu. Ukazują ją niby na marginesie, poza główną akcją, za pośrednictwem detali z drugiego planu, tj. telefonów z tarczą, wina jednej marki sprzedawanego w knajpie, starych, trzeszczących mebli, nieremontowanej klatki schodowej z brudnymi, odrapanymi ścianami, przepełnionych szpitali, tragicznego stanu rumuńskiej służby zdrowia.

Realia komunistycznej codzienności żyją również w rozmowach. Komunikowane są poprzez wątki wplatanie w kwestie bohaterów. Zabieg ten szczególnie często pojawia się w *Śmierci pana Lăzărescu*. Z dialogów, niby nie związanych z dramaturgią¹⁰, dowiadujemy się o problemie emigracji młodych ludzi na Zachód, o funkcjonowaniu rumuńskiej poczty, o tym, że w czasach dyktatury ludzie musieli posiadać umiejętność leczenia się własnym sumptem, dlatego biegle operują nazwami medykamentów.

Zastosowane przez Puiu i Porumboiu chwytły niezwykle sugestywnie wskazują, że realia totalitarnego ustroju tkwią nie tylko w otaczającej rzeczywistości, ale przede wszystkim w umysłach ludzi. We wskazanych filmach prawdziwa refleksja dotycząca komunistycznych pozostałości odbywa się na płaszczyźnie przeżyć jednostkowego bohatera i jego relacji do pozostałych postaci. Rządy Ceaușescu doprowadziły bowiem nie tylko do wykształcenia nowego systemu polityczno - społecznego. Spowodowały również (a może przede wszystkim) zmiany w psychice i zachowaniu zwykłych, przeciętnych ludzi, którzy dostali się w tryby dyktatorskich manipulacji. Poddani zostali procesowi wdrożenia w ramy totalitarnej struktury, której mechanizm działania był niezwykle wyrafinowany. Podporządkowywał psychicznie jednostki, kształtował ich osobowość zgodnie z przyjętymi precyzyjnymi wzorcami zachowań, określał granice pola działań, tak naprawdę nie pozostawiając nawet

⁹ Docelowo główna część akcji obu filmów rozgrywa się wyłącznie w jednym pomieszczeniu: w *Śmierci pana Lăzărescu* jest to szpital, natomiast w *12:08 na wschód od Bukaresztu* wspomniane studio prowincjonalnej telewizji.

¹⁰ Zob. J. Płażewski, *Śmierć pana Lăzărescu*. „Kino” 2005, nr 11.

namiastki wolnego wyboru. Gdyby przyjąć założenie Michela Foucaulta, który, definiując pojęcie władzy, mówił:

Nie ma władzy tam, gdzie determinacja przenika całość: niewolnik skrupowany kajdanami nie uczestniczy w stosunku władzy¹¹.

Łatwo będzie pokusić się o analogię z Rumunią okresu Ceaușescu, gdzie tłumiono nawet najmniejsze przejawy wolności, a każde działanie obywateli było poddawane kontroli systemu. Metody stosowane przez państwo w sposób szczególny wpłynęły na ludzi, powodując atrofię podstawowych wartości społecznych, ograniczenie kontaktów sąsiedzkich, frustrację spowodowaną zastaną rzeczywistością, a w szczególności zanik empatii. W *Śmierci pana Lăzărescu* sąsiedzi, co prawda, pomagają głównemu bohaterowi, ale czynią to w sposób niemalże machinalny, nie przerywając gotowania obiadu, dopominania się o pożyczoną wiertarkę czy też umawiania na rozlewanie wina. Zapytani, czy nie mogliby towarzyszyć staruszkowi w drodze do szpitala, podają wymijające odpowiedzi, zmieniają temat. Kolejni lekarze, pod opiekę których trafia Lăzărescu, również zdają się interesować własnymi sprawami bardziej niż stanem pacjenta: flirtują, manifestują niezadowolenie z nadmiaru pracy, a jednocześnie podkreślają swój autorytet oraz światowe obycie, używając np., francuskich zwrotów. Stan starca tłumaczą nadużywaniem alkoholu, po czym – odsyłając go do innego szpitala – pozbywają się problemu. Cierpiącemu człowiekowi współczucie okazuje jedynie pielęgniarka z karetki. Jednak i ona kończy dyżur, wraca do domu. Lăzărescu zostaje sam – z ogoloną głową, na szpitalnym łóżku. W zimnym, sterylnym pokoju przygotowań dokonuje swojego żywota. Umiera jednak nie tyle fizycznie, co psychicznie – jako istota ludzka¹². Proces agonii przedstawiony w filmie odbywa się na płaszczyźnie ludzkiej psychiki. Ten rodzaj śmierci następuje o wiele szybciej. Lăzărescu odbywa podróż do granic człowieczeństwa – karetką przemierza ulice miasta¹³, dociera do kolejnych lokacji, które niczym w labiryncie okazują się ślepyimi zaułkami. Film ujawnia smutną prawdę, że śmierć następuje w momencie, w którym ludzie przestają dostrzegać człowieka w drugiej osobie.

O tym, że dramat historii jest zawsze dramatem jednostek, mówi również Porumboiu. Od obalenia dyktatury minęło szesnaście lat, jednak w małym miasteczku na wschód od Bukaresztu czas się zatrzymał. Nowy ustrój na prowincji zmienił tyle, że z jednych zrobił

¹¹ M. Foucault, *Podmiot i władza*. „Lewą Nogą” 1998, nr 10, s. 187.

¹² Ostatnia scena pozostawia widzowi dowolność i nie przesądza o fizycznej śmierci Lăzărescu, jak wskazywałby tytuł filmu. Z tezą tą zapewne polemizowałby J. Płażewski, który w swoim artykule zakłada, że bohater jednak umiera. Zob. J. Płażewski, *Śmierć pana...*, *op. cit.* „Kino” 2005, nr 11.

¹³ Tułaczka Lăzărescu staje się przerażającą metaforą zniewolenia.

pijaków, a innych wyniósł na właścicieli lokalnego przemysłu telewizyjnego. Sekwencja otwierająca film, ukazująca bohaterów podczas ich codziennych, rutynowych zajęć, tylko potwierdza wciąż namacalną obecność komunistycznych zaszłości. Socjalistyczny ustrój, który operował emocjonalnym terrorem, przyczynił się do tego, że ludzie coraz częściej zauważali zagrożenie tkwiące w drugim człowieku – nie tylko w systemie. To powodowało ich powolne zamykanie się w obrębie czterech ścian, nieufność i ztracanie umiejętności nawiązywania kontaktów międzyludzkich, poza tymi najbardziej podstawowymi. Porumboiu sugestywnie obrazuje to zwłaszcza podczas epizodu telewizyjnej debaty. Od początku jej celem nie jest rozmowa z zaproszonymi gośćmi, tylko wyegzekwowanie twierdzącej odpowiedzi, że w Vaslui, 22 grudnia 1989 roku, miała miejsce rewolucja. Prowadzący program, zarazem właściciel stacji – Jderescu – stara się za wszelką cenę budować wizerunek kompetentnego, inteligentnego i rzetelnego dziennikarza. Nieudolne cytowanie Heraklita, nawiązywanie do Platona, wielokrotne powtarzanie tych samych pytań i nerwowe zwroty kierowane do operatora kamery odnoszą jednak odwrotny skutek. Zewsząd wieje sztubactwem i amatorszczyzną. Goście zdają się być dodatkiem, a nie centralnymi postaciami programu. Podczas ostrej wymiany zdań z profesorem Manescu, prowadzący zdaje się zapominać o siedzącym obok, drugim uczestniku programu – Piscocim, który z nudów zaczyna składać papierowe samoloty. Skompletowani na ostatnią chwilę „rewolucjoniści” tak naprawdę nie prowadzą rozmowy – wykrzykują kolejne twierdzenia, rozwodzą się na temat tego, co robili w dniu ucieczki Ceașescu, ale nie rozumieją, nie wsłuchują się w wypowiedzane słowa. Debata nabiera tempa, kiedy do studia dzwonią widzowie i demaskują małe kłamstwa profesora historii, który utrzymuje, że manifestował jeszcze przed ucieczką Ceașescu. Jedyne głos, który próbuje opowiedzieć o bohaterstwie i dramacie z czasów rewolucji pozostaje niezauważony. Łukasz Maciejewski, podsumowując ten wątek filmu, pisze: „Historia, koniecznie pisana z wielkiej litery, zawsze rozbija się na małe historyjki. Jednostkowe”¹⁴.

I to właśnie te jednostkowe spojrzenia decydują o sile obrazu. Podkreślają zawieszenie bohaterów we wciąż istniejących komunistycznych realiach. Przyzwyczajonych do odgórnej kontroli totalitarnego ustroju, nieustannej podejrzliwości – niezdolnych do przejawów wolnej woli. Rządy autorytarne powodują bowiem to, że obywatele „przekształceni”, poddani

¹⁴ Ł. Maciejewski, *12:08 na wschód od Bukaresztu*. „Kino” 2007, nr 5, s. 75.

systemowi, popadają w marazm i przyjmują nihilistyczną postawę wobec życia – czego świetną pointą są słowa Piscociego: „Każdy robi taką rewolucję, na jaką go stać”.

Przywołane obrazy reprezentują spojrzenie, które niełatwo odnaleźć w innych filmach traktujących o postkomunistycznych rozliczeniach. Ich siła polega na tym, jak mówi Barbara Kosecka, że przeszłość ukazana jest „bez zbędnych wykrzykników i rozdzierania szat”¹⁵, bez politycznego dogmatyzmu, z wielkim dystansem do historii i bolesnych czasów. Fabuła filmów wykracza poza czasy Ceașescu, jednak reżim i trauma komunizmu obecna jest w codzienności bohaterów oraz w ich psychice. Rumuńscy reżyserzy posiadli bowiem rzadką umiejętność opowiadania o istotnym okresie w ich historii przez pryzmat jednostki i jej osobistych dramatów. Wykazują zainteresowanie człowiekiem zagubionym w systemie totalitarnym, nie zaś samym systemem. Jest to kino głęboko realistyczne, a w przypadku *Śmierci pana Lăzărescu* można by nawet rzec – naturalistyczne. Wszechobecna forma epatująca z ekranu – długie ujęcia, niedoświetlony, rozedrgany, miejscami nieostry i pozbawiony kontrastu obraz, montaż oparty prawie wyłącznie na cięciach, bez ściemnień, maksymalna prostota ujęć – buduje wrażenie autentyczności. Filmowy świat wypełniony jest postaciami, które, jak zwykli ludzie, okazują się nietolerancyjni, złośliwi, mają słabość do alkoholu, cierpią z powodu straty bliskiej osoby, są samotni. W filmach *Porumboiu* i *Puiu* brak nostalgii i melancholijnego oglądania się wstecz. Uwagi, że za Ceașescu żyło się lepiej, odbiera się raczej jak gorzką ironię albo wyraz obaw ludzi, którzy znając wyłącznie dawny ustrój, nie odnajdują się w nowej posttotalitarnej epoce.

Powyższa analiza zaledwie sygnalizuje szczególny sposób, w jaki rumuńskie kino ostatnich lat podejmuje próby rozliczania się z reżimem Ceașescu i rzeczywistością komunistyczną. To tylko dwa spośród wielu filmów realizujących tę tematykę w ciągu ostatnich lat. Wybór nie był przypadkowy. Obok *4 miesiące, 3 tygodni, 2 dni* (reż. Cristian Mungiu, 2007) prezentują perspektywę odmienną od utrzymanych w humorystycznej konwencji filmów takich jak *Zachód* (reż. Cristian Mungiu, 2002) czy *Tak spędziłem koniec świata* (reż. Cătălin Mitulescu, 2006). Nawet jeśli *Puiu* i *Porumboiu* momentami wywołują lekki uśmiech widza, to jednak nadal bardzo poważnie rozprawiają o nie tak dawnej, bolesnej Historii.

¹⁵ B. Kosecka, *W prowincjonalnym miasteczku trwa spór o to, czy była tu rewolucja*. „Film” 2007, nr 5, s. 84.