

(Re)konstruowanie pamięci o Rewolucji w nowym kinie rumuńskim

Rewolucja 1989 roku – mit założycielski nowej Rumunii – nie jest zjawiskiem łatwym do rekonstrukcji: zbyt wiele pozostało z niej niejasności, niespełnień i fałszerstw. Historycy nie mają złudzeń: sam polityczny przewrót był bardziej ekspresją przypadku i doprowadził do wymiany jednej partyjnej frakcji przez drugą. Socjologowie dodają, że czasy komunizmu – szczególnie ponure w Rumunii – wspomniane są dziś przez większość społeczeństwa z nieukrywaną nostalgią. Współczesne kino rumuńskie wzięło więc na siebie trud przepracowywania traumy, znajdując w kilku niezwykłych filmach różnorodne manifestacje podjętego zadania.

W dyskusjach nad postpamięcią, która w naturalny sposób objawia w tym temacie swą użyteczność, najczęściej przywołuje się doświadczenie Shoah jako najmocniejsze *exemplum* powtórnego przeżywania wydarzeń traumatyzujących. To w kontekst Holocaustu wpisywała definicję postpamięci Marianne Hirsch, to do wydarzeń drugiej wojny światowej odwoływali się promotorzy alternatywnych dla niej pojęć: Dominick LaCapra, Henri Raczymow, Jeffrey Olick, James E. Young i Frank Ankersmit. W powszechnie dziś znanej koncepcji na plan pierwszy wysuwano fakt odchodzenia prawdziwych świadków Shoah i w konsekwencji rekonstruowania pamięci przez pokolenia następne – dzieci, a zwłaszcza wnuki. To one zastępowały „heroiczne milczenie” kulturą posttraumatyczną, gdzie uraz stał się fetyszem, maską czegoś innego i tajemnicą^[1], dom zaś – jak pisał LaCapra – wypełniły duchy i szkielety nieodżałowanych ofiar; niepozwalające na normalne funkcjonowanie aktorom terażniejszości.

Marianne Hirsch w swym kanonicznym esej *The Generation of Postmemory* wskazywała na mechanizm międzypokoleniowej transmisji traum, zarażania nimi dzieci i wnucząt, które żyjąc w świecie nieporównanie większego komfortu, muszą mierzyć się nie z koszmarem własnego doświadczenia, lecz z makabrą wydarzeń przeszłych. W często cytowanym fragmencie pisała:

Postpamięć charakteryzuje doświadczenie tych, którzy dorastali w środowisku zdominowanym przez narracje wywodzące się sprzed ich narodzin. Ich własne, spóźnione historie ulegają zniesieniu przez historie poprzed-

[1] J. Tokarska-Bakir, *Polska jako chory człowiek Europy? Jedwabne, „postpamięć” i historycy*, „Eurozine” [online], 30 maja 2003 [dostęp: 15 lutego 2015],

<<http://www.eurozine.com/articles/2003-05-30-tokarska-pl.html>>.

niego pokolenia, ukształtowane z kolei przez doświadczenia traumatyczne, których nie sposób ani zrozumieć, ani przetworzyć[2].

Owa pamięć staje się zastępcza, przywłaszczona i niezmiennie traumatyzująca, nie tyle przechodzi w zapomnienie, ile eksploduje w ciągłych powrotach do przeszłości[3]. W słynnej książce *Pisząc książkę Esther*[4] Henri Raczymow opisał losy młodej dziewczyny, której ciotka trafiła do Auschwitz-Birkenau i która po latach próbuje doświadczyć z całą mocą tego, co przeżyła jej starsza krewna: ubiera się w pasiak, goli głowę, głodzi i ostatecznie zagazowuje. Odwołujący się do tej książki Dominick LaCapra pisał:

Doświadczenie traumy może być zastępcze lub wirtualne, tj. doświadczane z drugiej ręki przez osobę, która nie była tam lub sama nie przeżyła traumatyzujących wydarzeń jako takich. W zastępczym doświadczeniu traumy być może podświadomie identyfikujemy się z ofiarą, stajemy się zastępczą ofiarą i przeżywamy wydarzenie w sposób wyobrażony[5].

Fundamentalne w koncepcji postpamięci jest przekonanie o drugorzędności własnych losów, które w konfrontacji z doświadczeniami ojców i dziadków jawią się jako płaskie, powierzchowne i niesprawiedliwie beztroskie. Pielgrzymowanie do przeszłości prowadzi do jej rekonstrukcji, przeżycia zastępczego i performatywnego, manifestującego się tym bardziej, z im większym milczeniem spotykało się ze strony starszego pokolenia. Pamięć, używając słów Henriego Raczymowa, stawiała się podziurawiona (*memoire trouée*), niepełna, zafalszowana, zmuszająca do przetworzeń „przeżycia nieprzeżytego”. Prowadziła – pisał z kolei LaCapra – do reakcji hiperbolicznych, opartych na wygórowanym stylu, graniczącym z monotonnym sensacjonizmem, który często podważał osąd krytyczny i przesłaniał lub rozwiązywał problem zbyt jednostronnie[6].

Wspólne dla wszystkich naukowców jest zarazem przekonanie o istnieniu międzygeneracyjnej komunikacji i mechanizmu zarażania się traumą, przenoszenia na młodsze pokolenia żaloby i melancholii, a wreszcie – wikłania się w proces patologicznej identyfikacji. To na tym mechanizmie buduje się – opisana przez Jeffreya Olicka – polityka żalu, martyrologiczna i zideologizowana obecność tematów niegdyś tabuizowanych, a teraz prowadzących do gigantomanii i amplifikacji. Pamięć zastępcza, definiowana krytycznie choćby przez Jamesa E. Younga, zamienia zindywidualizowane doświadczanie traumy w spektakl podniosłych alegorii, owe kontrpomniki (*counter-monument*), tym okazalsze, im więcej upływa czasu od chwili traumatyzujących zdarzeń.

[2] Artykuł dostępny na stronie internetowej: <<http://www.fsf.ane.ru/attachments/article/157/mar.pdf>> [dostęp: 15 lutego 2015].

[3] J. Tokarska-Bakir, op. cit.

[4] H. Raczymow, *Writing the Book of Esther*, przeł. D. Katz, Holmes & Meier Pub., New York 1995.

[5] D. LaCapra, *Historia w okresie przejściowym*.

Doświadczenie, tożsamość, teoria krytyczna, tłum. K. Bojarska, Universitas, Kraków 2009, s. 162.

[6] D. LaCapra, *Psychoanaliza, pamięć, zwrot etyczny*, przeł. M. Zapędowska, w: *Pamięć, etyka i historia. Anglo-amerykańska teoria historiografii lat dziewięćdziesiątych (Antologia przekładów)*, red. E. Domańska, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2006, s. 128.

Do tych i innych elementów składowych idei postpamięci będę jeszcze kilkakrotnie wracał, zawierając je w analizie już konkretnych przypadków wywiedzionych z historii Rumunii i ich filmowych reprezentacji. Użyteczność tej koncepcji wydaje mi się niezaprzeczalna z dwóch powodów: po pierwsze, kategoria postpamięci idzie w parze ze studiami postkolonialnymi, wykorzystywanymi dziś chętnie do analizy losów społeczeństw wyzwających się spod jarzma totalitaryzmów, a po drugie – ze względu na pokutujący w Rumunii po roku 1989 proces swoistej fikcjonalizacji traumy, a więc nie tyle jej przeżycia, ile celebracji martyrologii w zmanipulowanych historycznie obrzędach rocznicowych. Uświadomienie sobie braku autentycznej zmiany i narodotwórczej ofiary staje się dziś problemem rumuńskiego społeczeństwa i tematem wielu filmów. Dobrane niżej przykłady pozwolą na ukazanie „postpamięciowej” strategii rumuńskich filmowców, odnoszącej się do kilku podejmowanych przez nich aspektów interpretacyjnych. Przyjrzyjmy się jednak najpierw historii.

Tak jak dla każdego Polaka czerwcowe urny wyborcze, zaślabnięcie Tadeusza Mazowieckiego i telewizyjna deklaracja Joanny Szczepkowskiej o końcu komunizmu stanowią wymowne symbole przełomu, tak w wypadku Rumunii dramatyczne wydarzenia z grudnia 1989 roku okazały się w dużej mierze efektem gry komunistycznych frakcji. Wprawdzie Rumuni zapamiętali ikoniczne obrazy swojej rewolucji: ucieczkę Nicolae Ceaușescu z Bukaresztu, porzucone pod murem jego zwłoki i trójkolorową flagę z wyciętym ze środka godłem socjalizmu, ale puenta tych dramatycznych wydarzeń nie była już tak radosna i łatwa do interpretacji jak równie symboliczne obrazy rozbioru muru berlińskiego.

Kronika wydarzeń jest dość dobrze znana. 15 grudnia 1989 roku w Timișoarze doszło do protestu miejscowej społeczności rumuńskich Węgrów, która sprzeciwiła się odebraniu parafii i wygnaniu na prowincję protestanckiego pastora László Tőkésa. W mieście wybuchły zamieszki, zagraniczne media podawały znacząco zawyżone liczby ofiar, a władze centralne wysłały do stłumienia rozruchów wojsko. 21 grudnia Ceaușescu zorganizował wiec poparcia na ulicach Bukaresztu, ale wygwizdany, musiał schronić się w korytarzach swego pałacu. Tłum demonstrantów przez całą noc demolował stolicę, opozycja wewnątrz partii liczyła głosy, a minister obrony (ponoć) popełnił samobójstwo. Dzień później Ceaușescu ponowił próbę przemówienia do manifestantów, ale skończyło się to ich wtargnięciem do domu partii i pospieszną ucieczką dyktatora. Była godzina 12.06 (niektórzy twierdzą, że 12.07): komunizm w Rumunii zdawał się skończyć.

Rewolucja wciąż jednak trwała. Trzy dni po ucieczce z Bukaresztu Nicolae i Elena zostali w pięćdziesięciminutowym procesie skazani za ludobójstwo i rozstrzelani (prokuratorzy znów podawali astronomiczną liczbę ofiar, choć w istocie w całej Rumunii w ciągu tych kilku tygodni zginęły 942 osoby – w tym duża część już po

Rekonstrukcje

25 grudnia)[7]. Proces był kuriozalny, przygotowany przez członków *ad hoc* powołanego Frontu Ocalenia Narodowego (wraz ze składem sędziowskim przyleciał na miejsce obrad pluton egzekucyjny), w całości sfilmowany i szybko pokazany w telewizjach wielu krajów – w tym w Polsce. Z zamętu na przywódcę kraju wyrósł Ion Iliescu, znany przede wszystkim z dobrych relacji z Michailem Gorbaczowem, szef Wydawnictwa Technicznego i oponent rodziny Ceaușescu. Szybko scementował władzę, wsparł się na agenturze Securitate (z której najpewniej rekrutowali się tzw. terroryści – snajperzy strzelający do mieszkańców Bukaresztu i zmuszający ich w ten sposób do pozostania w domach) oraz górnikach, którzy spacyfikowali styczniowe demonstracje przeciwników postkomunizmu. W połowie 1990 roku Iliescu bez trudu wygrał wybory prezydenckie, a potem zainicjował coś, co w historii Rumunii nazywa się po prostu „ciemnym okresem”. Prawdziwy kres komunizmu miał nadejść kilka lat później, choć jeszcze w roku 2000 Iliescu ponownie wygrał wybory prezydenckie, ostatecznie oddając władzę dopiero w roku 2005.

W wypadku Rumunii trudno więc mówić o rewolucji i przejęciu władzy przez ugrupowania opozycyjne. W czasach komunizmu nie wytworzył się bowiem żaden ruch oporu, a społeczeństwo obrało politykę apatii. Ideologia izolacjonizmu i nacjonalizmu wytworzyła własną odmianę stalinowskiego kultu jednostki; infiltrowana przez Securitate Cerkiew prawosławna, pozbawiona znacznej części majątku, nie stanowiła moralnego wsparcia dla dysydentów, a podsycane konflikty narodowo-kulturowe (na linii Rumuni – Węgrzy – Romowie) tylko betonowały władzę. Któż miał więc przejąć rządy w Bukareszcie, jak nie jedyni przygotowani do władania członkowie aparatu partyjnego?

Rumuni długo nie mogli pogodzić się z takim obrazem historii, zwłaszcza że jeszcze w chwili rewolucyjnego uniesienia karmiono ich gigantomanią niepodległościowej martyrologii. I dopiero kolejne pokolenie, już po roku 2000, zaczęło mierzyć się z prawdą. Postąpięć to penetrowanie przeszłości, zadawanie pytań, poszukiwanie nieoznaczonych mogił i rozkopywanie grobów, wertowanie dokumentów i wsłuchiwanie się w opowieści ocalałych. To tworzenie nowej narracji, która stanowiłaby mit założycielski, historyczny i etyczny punkt odniesienia dla młodych. W Rumunii w trakcie owych poszukiwań natrafiano co najwyżej na szalbierstwo: każdy kolejny świadek wydarzeń mijał się z prawdą, a heroizm starszego pokolenia okazywał się daremną ofiarą bądź wręcz mitomanią.

Wątek ten podjął Corneliu Porumboiu w filmie *12.08 na wschód od Bukaresztu (A fost sau n-a fost?, 2006)*. Fabuła koncentruje się na okolicznościowym programie przygotowywanym przez lokalną stację telewizyjną, która w ten sposób postanowiła uczcić szesnastą rocznicę krwawego grudnia. Do przaśnie udekorowanego studia dziennikarz

[7] A. Burakowski, M. Stan, *Kraj smutny pełen humoru. Dzieje Rumunii po 1989 roku*, ISP PAN, Wydawnictwo Trio, Warszawa 2012, s. 38.

zaprasza ponoć autentycznych opozycjonistów, a w rolę bohatera próbuje wejść niejaki Mănescu, dziś pijak i dłużnik, pozbawiony charyzmy nauczyciel historii, który ze swadą opowiada, jak to przed południem 22 grudnia zorganizował na placu przed ratuszem demonstrację. Jeśli zdarzyło się to, zanim Ceaușescu uciekł z Bukaresztu, to mieszkańcy miasteczka mogą czuć się bohaterskimi rewolucjonistami, ale jeśli kilkanaście minut później, to – jak twierdzi prowadzący – do rewolucji tylko się przyłączyli. Atmosfera w studio gęstnieje i zamiast w okolicznościową laurkę program przekształca się w posępną wizję degrengolady, obojętności i apatii: kolejne telefony od widzów odsłaniają rzeczywiste intencje Mănescu, który jeśli rzeczywiście na rynku się pojawił – to co najwyżej celem znalezienia kompanów do alkoholowej libacji i żadnej lokalnej opozycji w roku 1989 po prostu nie było.

Symbolicznie zatytułowany film *12.08 na wschód od Bukaresztu* odsłania historyczny fałsz i postkomunistyczny marazm. Socjalizm zresztą nie zniknął: straszy odrapanymi ścianami bloków, przasnym wystrojem mieszkań i parkingami pełnymi dacji. Starym została samotność i alkoholizm, a młodych czeka emocjonalna atrofia i pragmatyzm. Dawne wartości, klarowność sądów i propagandowy przepych odeszły w niepamięć; pozostały ruiny splendoru, na których spotęgowały się typowe dla postkomunizmu zjawiska: wzajemna wrogość i nieufność, degradacja szkół i brak więzi między młodymi a starymi. Ponurą ironią i surogatem rewolucyjnych odgłosów stają się zastępujące fajerwerki rocznicowych celebracji sylwestrowe petardy, które – odpalane przez dzieci – straszą dorosłych jak opisywane przez LaCaprę duchy i szkielety trzymane w szafie.

To odróżnia doświadczenie Rumunów od wielu innych postkomunistycznych narodów. Marianne Hirsch przyczyn rozwoju mechanizmu postpamięci upatrywała w śmierci autentycznych świadków Holocaustu i w potrzebie podtrzymania traumy przez ich dzieci i wnuki, w wypadku Rumunii mamy do czynienia raczej z demaskacją oportunistów, bierności i bezsilności starszych generacji. Zamiast „heroicznego milczenia” oficjalna propaganda oferowała spektakl ofiary, pozbawiony grobów i trupów. Dominick LaCapra pisał:

Jeśli grozi nam, że pamięć stanie się niedostępna, że będzie wciąż podawana w wątpliwość lub ujmowana jako dwuznaczny przedmiot pożądania, istnieje niebezpieczeństwo, iż wyobraźnia – pozbawiona pokarmu i zabezpieczeń, jakie daje pamięć – ulegnie atrofii albo zacznie oscylować między melancholijnym powtarzaniem a powierzchownym maniakałnym ożywieniem[8].

W miejsce pamięci pojawiają się więc zdekonstruowane rekonstrukcje – nie tyle filmy historyczne, które przywołują fakty, ile dzieła ukazujące subiektywizm pamięci, niejasny status faktów i błędne koło domysłów. Nieprzypadkowo więc figurę labiryntu wykorzystuje

[8] D. LaCapra, *Psychoanaliza, pamięć, zwrot etyczny...*, s. 129.

w swym pełnometrażowym debiucie inny rumuński twórca – Radu Muntean. *Papier będzie niebieski* (*Hirtia va fi alb astra*, 2006) opowiada o młodym żołnierzu, który w trakcie jednej z nocy, już po 22 grudnia 1989 roku, w dobie działań tajemniczych „terrorystów”, decyduje się na dezercję z wozu opancerzonego patrolującego ulice Bukaresztu. Chaos rewolucji pozwala mu przechodzić z jednej na drugą linię frontu, błędne kody szyfrujące rozkazy uniemożliwiają identyfikację wroga, kule beładnej strzelaniny mogą dosięgnąć każdego. Komunizmu nie da się uratować, choć nadal – i to jest bez sensu – trzeba za tę dziejową zmianę przelewać krew cywili. Tego żąda nie tylko władza, bo na tym opiera się mechanizm historycznych procesów. Bez ofiar nie można w końcu budować nowych czasów.

Wbrew obiegowym sądom rumuńskie kino nie hołduje narracyjnej prostocie, oszczędności stylu i inscenizacyjnej skromności. O jego sile decydują wyszukane, choć nienachalne, rozwiązania dramaturgiczne i celne obserwacje na pozór marginalnych wydarzeń. Twórcy tej miary co Cristian Mungiu, Cristi Puiu czy Corneliu Porumboiu operują językiem filmu z zaskakującą śmiałością, dekonstruują klasyczne wzorce opowiadania, wprowadzają fabularne przewrotki i dalekie od konwencjonalnych praktyk komponenty języka filmu (taka jest choćby narracyjna rama filmu *Papier będzie niebieski*). Po wyczerpaniu się modelu twórczości opłakującej i upamiętniającej – twierdził Stephen Feinstein – musi nastąpić zwrot w stronę dekonstrukcji i innowacji, która z jednej strony jest naturalną konsekwencją mechanizmu artystycznego przetwarzania historii, a z drugiej – staje się odpowiedzią na zacieranie się pamięci i emocjonalnego związku z wydarzeniami przynależnymi już do przeszłości. Nie mamy już do czynienia z prostą reprezentacją (ponownym uobecnieniem rzeczy za pomocą znaków), lecz z przedstawieniem, ustanowieniem przedmiotu przez podmiot za pomocą umysłowej reprezentacji^[9]. To brama do subiektywizacji, spektaklu i odgrywania historii – w wypadku Rumunów jedynej formy wglądu w przeszłość. Nieprzypadkowo na narratorów wybierani są młodzi bohaterowie – starszych nie traktuje się inaczej jak tylko w kategoriach manipulantów lub mitomanów.

Temat ten rozwija Catalin Mitulescu w filmie *Tak spędziłem koniec świata* (*Cum mi-am petrecut sfarsitul lumii*, 2007), w którym opowiedział o buncie wobec komunistycznej władzy z perspektywy jedynych w tym filmie opozycjonistów, czyli dzieci. Siedemnastoletnia Eva w ostatnich miesiącach dyktatury Ceaușescu już nie walczy. Relegowana ze szkoły, przekonana o braku jakiegokolwiek przyszłości w Rumunii, decyduje się na ucieczkę z kraju, usiłując przeprowić się wpływ przez graniczny Dunaj. Jej młodszy siedmioletni brat, Lalalilu, jeszcze wierzy w możliwość zmiany. Świadom, że dorośli zatracili ma-

[9] M.P. Markowski, *Pragnienie obecności. Filozofie reprezentacji od Platona do Kartezjusza, słowo/obraz terytoria*, Gdańsk 1999, s. 10–11.

zenia i wiarę, decyduje się wziąć sprawy w swoje ręce i (jako członek chóru) dokonać zamachu na życie Geniusza Karpat.

Mitulescu jeszcze ironizuje, choć komediowy ton przełamuje autentycznym tragizmem sytuacji. Obiera też typową dla swego pokolenia mikronarrację, bohaterami filmów czyniąc anonimowe i samotne osoby, pozbawione instytucjonalnego wsparcia (opozycyjnych sił, związków zawodowych, Cerkwi), nie tyle buntujące się, ile starające się przeżyć w czasach komunizmu i ponoszące z tego powodu straszliwą ofiarę – jak w znanym wszystkim kinomanom filmie Cristiana Mungiu *Cztery miesiące, trzy tygodnie, dwa dni (4 luni, 3 saptamâni si 2 zile, 2007)*. Nieufność i wypatrywanie agentów Securitate to niemal jedyne w tych filmach akty komunikacji, a autentyczną wartością jest co najwyżej niespodziewany i niemal niczym nieumotywowany solidaryzm ze strony obcych ludzi. To on stanowi przeciwagę dla wielkich narracji, bo skoro oficjalna historia była błagą, na plan pierwszy wychodzą opowieści anonimowych statystów, z którymi łatwiej zaprogramować proces identyfikacji niż z fałszywymi bohaterami przeszłości. Cytowany już nieraz Dominick LaCapra pisał: „Przepracowanie traumy wymaga zdolności odczuwania empatii lub współczucia dla siebie samego jako niegdysiejszej ofiary”^[10]. Losy Gabity i Otilii z *Czterech miesięcy, trzech tygodni, dwóch dni* to mogły być losy każdej nastolatki w tamtym okresie, a więź współczesnego widza z nimi staje się formą przepracowania przeszłości – choć fikcyjnej, to zapewne bardziej prawdziwej niż oficjalne celebracje.

Wprawdzie w kinie rumuńskim pojawiały się filmy ukazujące grozę komunistycznego doświadczenia, to jednak do epoki Ceaușescu wracano – o dziwo – z odczuciem nostalgii. Po części to dość naturalny mechanizm: starsze pokolenie, wspominając młodość, zwykle obierało prywatną perspektywę, w której pierwsze miłości, wkraczanie w dorosłość i wakacyjne wypadki nastrojały rozczulająco. Badania opinii publicznej sugerują jednak coś więcej. Rumuński komunizm, choć niesie jak najgorsze skojarzenia, postrzegany jest przez społeczeństwo z coraz większym entuzjazmem.

W dużym stopniu wynika to z doświadczenia tzw. ciemnego okresu, gdy Ion Iliescu, nie przeprowadzając drastycznych reform, stał się patronem narastającej nędzy, bezrobocia, szalejącej inflacji i korupcji^[11]. Postkomunizm długo jeszcze kojarzył się ze wzrostem zorganizowanej przestępczości i haraczami, brakiem inicjatywy prywatnej, a także społecznym marazmem, typowym bardziej dla społeczeństw lagrowanych^[12]. Wprawdzie następca Iliescu, wywodzący się z demokratycznej prawicy Emil Constantinescu, wprowadził prozachodni

Ostalgia

[10] D. LaCapra, *Historia w okresie przejściowym...*, s. 121.

[11] A. Burakowski, M. Stan, op. cit., s. 93.

[12] G.D. Popa, *Przestępczość zorganizowana w Rumunii po 1989 roku*, w: *Dwie dekady zmian: Rumunia 1989–2009*, red. i przeł. K.P. Marczuk, Difin, Warszawa 2009.

kurs i rozpoczął liberalizację gospodarki, to wciąż musiał się mierzyć z ogromnym spadkiem PKB i inflacją (w samym tylko roku 1997 wyniosła 151 proc.). Rumuni coraz przychylniej patrzyli więc na czasy komunizmu, być może ulegając promowanemu przez Ceaușescu mitowi imperializmu, który symbolizowała choćby gigantomania rozwiązań urbanistycznych w Bukareszcie.

Dość powiedzieć, że gdy w roku 2010 Instytut Badania Zbrodni Komunistycznych i Pamięci o Rumuńskiej Emigracji zlecił sondaż opinii publicznej, to aż 61 proc. Rumunów uznało, że komunizm był słuszną ideologią (wzrost o 8 punktów procentowych w ciągu 10 lat), 46 proc. respondentów miało pozytywne skojarzenia z komunizmem (tylko 32 proc. negatywne), a 49 proc. ludzi było przekonanych, że lepiej było przed rokiem 1989 (i tylko 23 proc. – że gorzej)[13]. Rumuni wynoszą dyktat winy indywidualnej nad winę zbiorową, wskazując konkretnych ludzi jako odpowiedzialnych za zbrodnie i wyzbywając się w ten sposób odpowiedzialności kolektywnej. Jak bardzo przeorany został światopogląd Rumunów, opisywali w pierwszym rządzie pisarze: Norman Manea i Mircea Cărtărescu, ale szybko dołączyli do nich także filmowcy.

Do dzieł wykorzystujących nostalgię za komunizmem (ale nie ulegających jej) należą *Opowieści ze złotego wieku* (*Amintiri din epoca de aur*, 2009), nowelowy film, nakręcony przez kilku młodych reżyserów, nad którymi opiekę sprawował Cristian Mungiu. Układ sześciu epizodów jest klarowny: od najbardziej wesołych, do coraz bardziej ponurych i krytycznych. A zatem w jednej z nich grupa dziennikarzy deliberuje, jak zmanipulować zdjęciem Ceaușescu, który na oficjalnej fotografii był o głowę niższy od prezydenta Valéry'ego Giscarda d'Estaing; a w innej – mieszkańcy jednego z bloków kupują na święta nielegalną świnię i decydują się zabić ją w kuchni za pomocą gazu. Komiczny nastrój rozpoczyna także przedostatnią nowelkę, choć tu nielegalny zarobek dwojga nastolatków, chcących kupić upragnioną dacie, był dla jednego z nich (jak się dowiemy: bratanka sekretarza partii) zaledwie niegroźną zgrywą, a dla współpracującej z nim dziewczyny – aktem ogromnej odwagi. Film wieńczył już najbardziej poważny w nastroju epizod, opowiadający o pracowniku kurzej fermy, który przyplącił więzieniem nielegalną sprzedaż deficytowych przed Wielkanocą jaj.

Mungiu podobną strategię przejścia od nastroju „ostalgicznej” ironii po autentyczny tragizm przyjął także w swym debiucie *Zachód* (*Occident*, 2002) – opowieści o współczesnej, choć jeszcze postkomunistycznej i niezdarne transformującej się, Rumunii. Zarówno dziś, jak i za czasów Ceaușescu celem młodych jest zwykle to samo: ucieczka na Zachód – kiedyś wpływ przez Dunaj, teraz np. przez małżeństwo z czarnoskórym Włochem. Rumunia w dobie powtórnej prezydentury Iliescu, po dekadzie gwałtownego ubożenia społeczeństwa, powoli staje się miejscem wymarłym, zamieszkanym przez ludzi starych, zwykle

[13] A. Burakowski, M. Stan, op. cit., s. 161.

nieopjmujących decyzji swych dzieci, ale też milcząco godzących się z ich wyborami. Komunistyczna przeszłość nie odeszła w niepamięć, wraca w opowieściach jej świadków, nieprzepracowanych traumach i nierozwiązanych zagadkach – jak w ważnej dla filmu opowieści o losach kilkorga nastolatków, którzy w roku 1988 usiłowali przepłynąć przez Dunaj, a za swój czyn odpokutowali torturami w kazamatach Securitate. Jeśli uciekli, to na Zachodzie dosięgła ich samotność, poniżenie egzystencją imigranta lub alkoholizmem, i to zapewne czeka – zdaje się wieszczyć Mungiu – kolejne pokolenia zdecydowane na exodus (wielu najważniejszych reżyserów nowego kina rumuńskiego studiowało lub pracowało na Zachodzie, ale zdecydowało się na powrót do ojczyzny i rozwijanie kariery tutaj).

Mechanizm przepracowania traumy – zwłaszcza w kraju, gdzie mentalne pozostałości po komunizmie można napotkać na każdym kroku, a poszczególne filmy przybierają formę politycznych alegorii – jest podstawą krytycznych polemik z fundamentami nowej państwowości. Tak jest w *Katalin Vardze* (2009, filmie nakręconym po węgiersku i w dodatku przez angielskiego reżysera – Petera Stricklanda), opowieści o tytułowej bohaterce, która pieszo wędruje przez wioski Siedmiogrodu celem wymierzenia zemsty za dokonany na niej przed laty gwałt. Przeszłość infekuje teraźniejszość, nie pozwala normalnie funkcjonować i ufnie patrzeć w przyszłość. Na nic się zdała naiwna wiara Katalin, która usiłując zapomnieć, pragnęła wymazać potworne wspomnienia. Przez kolejne lata żyła w milczeniu, ukrywając tajemnicę przed najbliższymi – w tym przed mężem, który dowiedziawszy się prawdy, zdecydował się porzucić bohaterkę. Jej bez mała samobójczy gest zabicia wszystkich sprawców gwałtu nie przynosi satysfakcji, prowadzi raczej do zatracenia i kolejnych tragedii, których ofiarą jest – co symptomatyczne – pokolenie młodsze: dwunastoletni syn Katalin, najpewniej dziecko jednego z gwałcicieli, zabrany siłą na eskapadę. To właśnie jego podróż przez przestrzeń i czas, do źródeł traumy, staje się okrutną inicjacją w dorosłość, doświadczeniem cierpień niegdyś zadanych jego matce.

Strickland preferuje intensywne emocje, zawierając kruchą metaforę postpamięci w dosadnych, choć przejmujących obrazach. Rumuńscy reżyserzy ciężą jednak ku chłodnej analizie postkomunizmu. Tak jest w arcydziele Corneliu Porumboiu *Policjant, przymiotnik (Politist, adjectiv)*, (2009), gdzie tytułowemu bohaterowi odmówiono prawa do wyrażania własnych sądów i przedkładania zdrowego rozsądku nad dyktat arbitralnych i zinstytucjonalizowanych definicji, a także w słynnej *Śmierci pana Lazarescu (Moartea domnului Lazarescu)*, (2005) Cristi Puiu, gdzie współczesna Rumunia została opisana przez pryzmat zimnych procedur i mechanizm niekończącego się poniżania słabszej jednostki. Wszystkie najwybitniejsze rumuńskie filmy obierają więc kameralną i rodzinną perspektywę, a polskiemu widzowi muszą przypominać osiągnięcia kina moralnego niepokoju. W obu wypadkach

Trauma

polityka – nawet jeśli jest obecna w rozwijanym przez nich dyskursie – ustępuje miejsca dysputom etycznym, rozważaniom o moralnych konsekwencjach czynów (a często bezczynności), o nieufności i rozpadzie społecznych relacji, a także dyktacie pragmatyzmu, który prowadzi do oportunistów i służalczości. Żaden rumuński film nie pozostawia widzów w optymizmie: system (zarówno ten komunistyczny, jak i ten, który okazał się postkomunistyczny) uzbroił ludzi w narzędzia konformizmu i egocentryzmu. Poczucie wspólnoty nie wykształciło się z powodu kompromitacji mitów założycielskich nowego państwa i daremności rewolucyjnych ofiar, a fałsz stał się kodem w komunikacji między ludźmi.

Tak było w brawurowym inscenizacyjnie *Pikniku* (*Pescuit sportiv*, 2008) Adriana Sitaru, gdzie para kochanków po śmiertelnym potrąceniu kobiety decyduje się ukryć jej zwłoki w pobliskim lesie, rozważając jedynie prawne konsekwencje czynu. *Za wzgórzami* (*Dupa dealuri*, 2012) Cristiana Mungiu to z kolei opowieść o powolnej, choć prowadzącej do wynaturzeń, odbudowie rumuńskiej Cerkwi (tu na przykładzie lokalnego zakonu), doszczętnie zniszczonej i skompromitowanej w dobie Gheorghiu-Deja i Ceaușescu. W *Pozycji dziecka* (*Pozitia copilului*, 2013) Calin Peter Netzer opowiedział natomiast o współczesnej burżuazji, której przedstawicielka, chcąc ochronić przed odpowiedzialnością swego syna, bierze na siebie trudne pertraktacje z rodziną zabitej w wypadku samochodowym dziewczyny. W filmie *Wtorek po świętach* (*Marti, dupa craciun*, 2010) Radu Muntean przeprowadził analizę rozpadu małżeństwa, zaś w hołdującej estetyce *slow cinema* *Aurorze* (2010) Cristi Puiu opisał mechanizm zatracania się w zemście i dojmującej samotności w świecie kapitalistycznego egocentryzmu.

Wszystkie te filmy pokazują współczesną Rumunię jako kraj skażony przeszłością, pokutujący za dawne grzechy, próbujący albo nie pamiętać i żyć teraźniejszością, albo wracać do historii, szukając tam przyczyn dzisiejszej atrofii, poczucia obcości i egzystowania w społecznej separacji. Dominick LaCapra pisał:

Wszystkie narody muszą wykonać pracę pamięci do ważnych dla siebie zdarzeń urazowych, niszczących historię danego narodu i tworzących skazone tradycje, których pamięć nieuchronnie jest zburzona lub rozdarta^[14].

Rumuni wciąż mają tę pracę do wykonania. Szczęśliwie dla nich, żyje i pracuje wśród nich gromada wspaniałych reżyserów.

[14] D. LaCapra, *Psychoanaliza, pamięć, zwrot etyczny...*, s. 148.