



Položaj otroka

fokus: romunski film

Petra Meterc

»Zgodovina ni narejena iz predpostavk!«

Romunski film je v zadnjih nekaj več kot desetih letih postal svojevrstna arthouse nacionalna filmska znamka. Težko bi našli festival, ki na vsakoletni repertoar ne umesti vsaj enega romunskega izdelka tekočega leta, še težje pa cinefila, ki o omenjeni nacionalni produkciji ne bi imel mnenja. Tako tudi Liffe v svoj revijalni izbor in na svoj program že vrsto let redno umešča prvake romunskega

sodobnega filma, letos pa je romunska kinematografija prvič dobila tudi lastno sekcijo *Fokus: Romunija* s kar petimi romunskimi filmi. Raznolikost nabora in avtorskih govoric filmov letnika 2016 nas je prepričala, da vsaj deloma poskušamo odgovoriti na vprašanje, kam se sodobni romunski film usmerja, pa tudi kaj se dogaja s t. i. romunskim novim valom, v kolikor je ta sploh kdaj obstajal.

Novovalovsko poimenovanje namreč že od samega začetka označbe s seboj nosi podobno vprašanje kot eden prvih filmov, ki je bil vanj umeščen. Film *12:08 Vzhodno od Bukarešte* (A fost sau n-a fost?, Porumboiu, 2006) se namreč sprašuje, ali se je revolucija v nekem mestecu zunaj Bukarešte sploh zgodila, filmski kritiki in drugi poznavalci pa presojujejo, ali se je



4 meseci, 3 tedni in 2 dneva

romunski novi val sploh zgodil. Nekateri raje govorijo o »novem romunskem filmu«, spet drugi o »novem novem valu«. Ker romunski novi val ni nastal kot načrtno ustvarjanje podobno usmerjene skupine avtorjev, ki bi bodisi sledili določenemu mentorju, manifestu ali dogmam, se interpretacije izvora usmerjajo na skupno zgodovinsko-politično izkušnjo in/ali na slabe produkcijske pogoje na začetku 21. stoletja v Romuniji.

Če vzamemo prve ali druge celovečerce simbolnih očetov vala, **Smrt gospoda Lazarescuja** Christija Puiuja (Moartea domnului Lăzărescu, 2005), 12:08 *Vzhodno od Bukarešte* Cornelia Porumbouija ter **4 meseci, 3 tedni in 2 dneva** Christiana Mungiuja (4 luni, 3 saptamăni si 2 zile, 2007), lahko hitro določimo glavne skupne vsebinske in formalne značilnosti filmov. Vsi se tako ali drugače ubadajo z zapuščino komunizma in nacionalno samopodobo; izrekajo se o tematikah, o katerih se poprej ni smelo direktno govoriti (Mungiu v prvencu odpre tematiko prepovedi splava v času komunizma), o državno-birokratski koruptivni zapuščini (Puiu o problematiki koruptivnega, nefunkcionalnega zdravstva) ter o razočaranju nad tovrstno zapuščino in splošneje nad tranzicijo. V filmih prevladuje hiperrealizem, ki v enotnosti prostora in časa, brez elips v pripovedi snema dolgočasne življenjske detajle, vsakovrstno prokrastinacijo, monotonost in mrtev čas. Zgodbe se vzpostavljajo

počasi, vzdušje in počasno odkrivanje psiholoških profilov protagonistov pa prevladujeta nad dogajanjem, ki zaradi situacijskosti mestoma deluje humorno in absurdno. Gre za drame posameznikov in ne (njihovih) dejanj, intervencije v dramsko strukturo pa prav zaradi te premise niso potrebne.

K hiperrealizmu pripomore tudi *lo-fi* pristop k snemanju, ki se poleg želje po približevanju realnosti oziroma »naravnosti« tolmači tudi s pomanjkljivim financiranjem filmske produkcije v Romuniji v obdobju nastajanja novega vala. Kamera iz roke običajno trmasto vztraja v statičnosti, a se vseeno trese. Dolgi posnetki nenasičenih barv, ki skoraj ne potrebujejo montaže, so usmerjeni v določeno gledališče, ki deluje, kot da je naključno izbrano, prav tako naključno je postavljena kamera, v katere vidno polje se akterji naključno pomikajo ali iz nje izstopajo. Gre torej za svojstven minimalizem, v marsičem podoben Dogmi 95, a ne povsem. Glasbe v filmih ni oziroma se pojavlja le diegetsko (glasba na radiu v avtu, zvonjenje telefona), dialogi so sila običajni in pogosto vključujejo vsakdanji *small-talk*. Igra je realistična in občasno improvizirana, a daleč od amaterske; pri večini režiserjev pa kot v kakšnem gledališkem igralskem ansamblu v osrednjih vlogah nastopajo bolj ali manj isti igralci.

Za razliko od Trier-Vinterbergovih dogmatskih pravil so avtorski posegi veliko bolj očitni in usklajeni z vsebino, čeprav omenjeni filmi skušajo sled

režiserja zavoljo realizma čim bolj zabrisati. Takšni so denimo teatraličnost snemanja v majhnih prostorih, tableaujevsko uokvirjanje kompozicij, pa tudi meta-odmiki od filma bodisi navzven (h gledalcu) ali v zrcalno sliko – *mise en abyme* (v televizijo ali film v filmu). Kljub dokumentarnosti in »domačnosti« kamere se pogosto zdi, da ta v določenih trenutkih posebej filmski pogled nekakšne vseprisotne in čuječne avtoritete. Vsi filmi tudi specifično umeščajo protagoniste v nesppektakularen, a simbolen urbani prostor – pomanjša jih denimo umestitev med grozeča siva blokovska naselja, ujame jih klavstrofobičnost stanovanj, avtov, monotonost pisarn ...

Najti finance za film v Romuniji je bila pred desetimi leti izjemno zahtevna naloga, a produkcijski pogoji so se v zadnjih letih z zakonskimi ureditvami vsaj malce izboljšali, k razvoju in razširitvi možnosti romunskega sodobnega filma pa so pripomogli predvsem uspehi režiserjev v tujini. Romunski sodobni film je, ko ga je posvojil Cannes, postal eden najbolj prepoznavnih nacionalnih kulturnih izvoznih produktov, že pregovorno pa je bolj cenjen v tujini kot doma. Če so romunski režiserji pred vzponom pomagali tujim priznanim režiserjem (Coppola, Gavras ...) pri nizkocenovnem snemanju filmov v Romuniji, so kmalu sami postali podobno priznana avtorska imena. *Smrt gospoda Lazarescuja* je v Cannesu dobil priznanje posebni pogled, 12:08 *Vzhodno od Bukarešte* si je naslednje leto prislužil nagrado zlata kamera, le leto kasneje pa je Mungiu s filmom *4 meseci, 3 tedni in 2 dneva* Romuniji prinesel tudi prvo zlato palmo. Prek Cannesa je romunski film vzela za svojega tudi ostala festivalska srenja, nastale so močne povezave in neodvisne produkcijske hiše, začele so se mednarodne koprodukcije, okrepila so se rivalstva med avtorji (najbolj očitno med Puiujem, ki ga imajo kritiki pogosto za začetnika in s tem pravzaprav nekakšnega avtorja vala, ter Mungiujem, ki naj bi ga s palmo iz Cannesa dokončno vzpostavil).

Tudi mediji so poročanje o romunskih filmih iz lanskoletnega Cannesa tako ali drugače zastavili kot tekmovanje med Mungiujevim filmom *Matura* (Bacalaureat, 2016) in Puiujevim

Sieronevado (Sieranevada, 2016), ki sta nemara največ pozornosti prejela tudi med petimi filmi Liffovega fokusa. Za *Maturo*, ki je bila v Cannesu nagrajena z nagrado za najboljšega režiserja, bi lahko rekli, da je dovršen festivalski izdelek. Po vzorcu Netzerjevega

Položaja otroka (Pozitia copilului, 2013), v katerem mama uporabi svoj družbeni položaj in zveze za reševanje sina pred roko zakona, Mungiu zastavi zgodbo očeta Romea (Adrian Titieni), ki se po poskusu posilstva hčerke (Maria-Victoria Dragus) na podobno »neuraden« način trudi zagotoviti, da bi naslednjega dne na maturi vseeno dosegla želene točke za študij v tujini. Film tako poleg drugih romunskih sodobnih del načenja problematiko korupcije in preizprašuje avtoritete, ki se v tranziciji niso zares spremenile – če je **Policijski, pridevnik** (Politist, Adjectiv, 2009, Corneliu Porumboiu) usmerjal pogled v policijsko postajo, *Smrt gospoda Lazarescuja* v zdravstvo, *Matura* skupaj z omenjenima področjema javnega sektorja v prepletu sistema medsebojnih uslug prikaže še izobraževanje.

Minimalizem je v filmu omiljen, kamera ni več povsem statična in bolj kot na dogme zaradi pogostih zasledovanj junakov spominja na realizem bratov Dardenne (sicer koproducentov filma). V narativ se vpleta množica postranskih zgodb, ki morda delujejo priljudno, a hkrati film hitro nasičijo. V ospredju je torej oče, po poklicu zdravnik (težko najdemo sodoben romunski film brez zdravnika v vsaj eni izmed vlog), katerega načela se v trenutni situaciji povsem prilagodijo »preživetvenim« načinom, ki jih sicer v romunski družbi kritizira in zaradi katerih svoje upe polaga v hčerkin odhod v tujino. Sin avtoritativni materi v *Položaju otroka* na začetku filma v obraz zabrusi, da bi njena generacija (tista, ki se je vzpostavila v času tranzicije) morala izginiti z zemlje, obenem pa je sam očitno popolnoma odvisen od staršev, izgubljen, brez lastnega mesta v družbi, v teku filma se pravzaprav povsem prepusti njenemu nadzoru in prevzemanju odgovornosti. V *Maturi* generacijski prepad naredi preskok – hčerka sicer resda večino filma nemo in brezvoljno opazuje očetov trud in

popolno zavrnitev možnosti njenega samoodločanja, a se bolj kot ona v filmu zdi izgubljen prav oče sam, ko na koncu dojame, da je hčerka situacijo kljub njegovemu trudu rešila po svoje in s tem povsem izničila njegovo avtoriteto.

Tudi v Puiujevi *Sieranevadi* se dogajanje vrtinči okoli osrednje avtoritete, ki pa je pravzaprav prisotna le še v duhu – razširjena družina se 40 dni po smrti očeta zbere na ortodoksnem obredu obeležanja smrti ter na večerji. Značajsko različni družinski člani vseh generacij se tako popoldne začno zbirati v majhnem blokovskem stanovanju, a obred in obrok se zaradi takšnih in drugačnih zamujanj, ekscesov ter zavlačevanj kar ne začne. Puiu je v posnetkih izredno potrpežljiv, dialogi pa pogosto mejijo na pronicljiv črni humor. Nekakšno romunsko čakanje Godota, v katerem se družinska pogrebna črna komedija prek medgeneracijskih in med-družinskih z alkoholom podkrepjenih napetosti, zamer, melodramatičnih izpovedi, psevdo-intelektualnih debat ter političnih komentiranj (balasta torej ne manjka) razvije v triuren »slice of life« v zamejenem prostoru. Kamera se pomika iz ene sobice v drugo, pred njo in za njo se zapirajo vrata, preriva se skozi ozke in temne hodnike, prek ramen in glav, vse skupaj pa občasno zaradi nezmožnosti pobega udeleženi deluje neprijetno in vsiljivo, a se hkrati še toliko bolj zdi, da filmski pogled usmerja že odsotna avtoriteta, *pater familias*, ob čigar odsotnosti bi vsi kar naenkrat radi obelodanili svoje »resnice«, tudi glede zgodovine – podobno kot se o tovrstni »resnici« prek filmov izreka nova generacija romunskih režiserjev. V zagovor realizma tako v eni izmed boljših scen filma starejša tetka, še vedno trmasto zaprisežena komunistka, zmagoslavno izreče: »Zgodovina ni narejena iz predpostavk!«, kar bi lahko nemara postal nekakšen novovalovski moto.

Z izrekanjem o resnici se konča tudi prijetno vzdušje družinske večerje v filmu *Nezakonito* Adriana Sitaruja (*Illegitimate*, 2016). Očeta, po poklicu zopet zdravnika (tako kot v *Maturi* ga tudi tu igra Adrien Titieni), odrasli otroci na večerji namreč soočijo z



očitkom, da je v času komunizma sodeloval z oblastjo ter prijavljaj ženske, ki so izvajale nelegalne splave. Otroci so zgroženi, eden izmed sinov se z očetom celo stepe, pravi družinski *clusterfuck* bi se lahko reklo, a oče, ki je še malo prej ob večerji pametoval o Platonu in filozofiji, zatrdi, da se ne čuti odgovornega, saj se mu splav, tako takrat kot danes, zdi skregan z moralo. Sitaru je torej zastavil še en romunski film o problematiki dekreta 770, ki ga je leta 1967 uveljavil Ceaușescu in z njim prepovedoval splav v kakršnikoli obliki za vse ženske, mlajše od 40 let. Zato je veliko nezaželenih otrok, tudi ob rojstvu močno invalidnih in zaostalih v razvoju, pristalo v zloglasnih romunskih sirotišnicah, o čemer je bil posnet prav tako zloglasen film **Otroci dekreta** (*Născuți la comandă – Decreței*, 2005, Georgescu Iepan).

Generacija novovalovskih režiserjev je glede na starost prav generacija tega dekreta. A če je Mungiu v svojem izvrstnem *4 Meseci, 3 tedni in 2 dneva* prikazal posledice omenjene biopolitike v času komunizma, se Sitaru umesti v sedanjost. Oče od večerje odvihra, še prej pa otrokoma dvojčkoma, hčerki in sinu, navrže, da sta tudi onadva nezaželena otroka – otroka dekreta.

A film kaj kmalu fokus od očeta obrne na dvojčka, med katerima se je razvila incestna ljubezen, nepredvidnost pa ju sooči tudi z zanositvijo. *Nezakonito* zaradi omenjene teme v Romuniji ni dobil financiranja, zato je bil posnet z minimalnimi sredstvi, v dveh tednih, večinoma v enem stanovanju. Tako kot začetni filmi novega vala je pomanjkanje sredstev rodilo surov, neobdelan in mestoma slabo premišljen realizem. Veliko je odvečnih pogovorov, posnetki



Ranjena srca

se včasih zdijo amaterski, dialogi pa so bili namenoma improvizirani. Očetova morala je na preizkušnji – bo ob incestu zagovarjal splav ali ne? Če film *4 Meseci, 3 tedni in 2 dneva* v filmu ne prikaže posilstva (kamera je takrat usmerjena v drugo sobo), a z vso nazornostjo vsaj pol minute kaže krvav zarodek, *Nezakonito* nazorno prikaže akt incesta, splav pa – se sploh ne zgodi. Če se je v prejšnjih filmih romunskega novega vala zdelo, da ženska nikoli nima pravice do samoodločanja – tudi v *Maturi* si oče vzame pravico do odločanja namesto hčerke, gledalec pa presoja o njegovih dobrih ali slabih odločitvah, namesto o sami problematiki avtoritarnega odločanja –, *Nezakonito* avtoriteti že od samega začetka odvzame pravico odločanja in jo prisili, da se sprijazni z odločitvijo ženske ter hkrati z odločitvijo nove generacije.

Če so torej ženske prej rojevale (ali nelegalno splavljale) nezaželene otroke dekreta, se zdaj fokus obrne stran od avtoritete, k mlajši generaciji, in rodi se želen otrok incesta. V primerljivem filmskem jeziku, kot je to z zgodbo o splavu zastavil Mungiu, je torej Sitaru t. i. »paradigmo 4, 3, 2«, z neposrednimi referencami na Mungiuja s tableaujevsko postavitvijo »zadnje večerje« po splavu oziroma rojstvu, pa tudi s končnim pogledom glavne junakinje v kamero, prevzel in aproriiral.

Film *Psi* (Caine, 2016) Bogdana Mirice se prav tako drži nekakšnih osnovnih novovalovskih koordinat – čeprav gre za žanrski hibrid, ki realizem postavi v okvir počasnega trilerja, tudi tu, kljub tematiki kriminala, nasilja in popolne odsotnosti

vrednot, poudarek ni na dogajanju, temveč na ozračju in razpoloženju, ki ga gradi film. Podeželski mafijski posli, ki jih odkriva nedolžen fant iz mesta, zdaj dedič dedkove hiše na obrobju Romunije, in se vanje kljub lastnim drugačnim načelom vplete tudi sam, spominjajo na film *Ni prostora za starce* (No Country for Old Men, 2007, Joel Coen in Ethan Coen). Vesternovska atmosfera, »kjer ni nikogar, delaš po svoje«, se gradi na dolgih, statičnih prizorih, na suspenzu, a obenem so širokoplanski prizori pogosto vsaj malce stilizirani; bodisi simetrični ali uokvirjeni. Zgodba je tokrat eliptična, veliko dogajanja se zgodi zunaj pogleda kamere, k suspenzu pa pripomore glasba. Zgodbi prava nit deloma umanjka oziroma je predvsem nepovezana, zato pa so toliko bolj dodelani in poudarjeni protagonisti. Scene brezdelja na policijski postaji kljub množici podobnih v romunskih filmih zares izstopajo, občasni naredi-sam »CSI« trenutki glavnega policista, ko doma najdeno človeško nogo skuša spraviti iz čevlja, pa pes, ki nosi ime Policija in ne izpolnjuje ukazov drugemu kot mafijskemu stricu, ter podobni prizori, ki v sebi nosijo kanček absurda. Žal pa razen omenjenih izstopanj večina filmske pripovedi ob koncu filma izzveni v prazno, podobno kot je izpraznjena pokrajina, ki jo snema.

Kot zadnji je bil v naboru Liffovega fokusa predvajan film Rada Judeja *Ranjena srca* (Inimi Cicatrizate, 2016), ki med izbranimi izstopa tako po vsebini kot formi. Radu Jude ga je snemal istočasno s filmom *Bravo!*

(Aferim!, 2015) in je tudi tokrat posegel po bolj oddaljeni zgodovini. *Ranjena srca* ohlapno povzemajo zgodbo romunskega pisatelja Maxa Blecherja, ki je na začetku 20. stoletja svoj prezgodnji konec dočkal v obmorskem sanatoriju pri Črnem morju, kjer je bil na zdravljenju zaradi tuberkuloze hrbtenice. Film je poln nazornih prizorov zdravljenja, pri katerih uporabljajo zdravstvene pripomočke iz tistega obdobja, ki zato bolj kot na medicinsko opremo spominjajo na mučilne naprave. Veliko je železja, škripanja, predvsem pa mučne neokretnosti bolnikov. Med mestoma neprepričljivo zgodbo, ki prehaja od zdravljenja k pijanim zabavam, ljubezenskim zapletom ter pijanim intelektualiziranjem o aktualni politični situaciji vzpona evropskega antisemitizma, se izpisani z belo na črni podlagi prikazujejo odlomki iz pravih Blecherjevih zapiskov, a ti filmski ritem žal prekinjajo in gledalca popolnoma odrežejo od vpetosti v pripoved. V filmu se pojavlja tudi kopica aluzij in citiranj, ki otežijo razumevanje povedanega, saj gre predvsem za imena iz romunskega konteksta.

Film na 35 milimetrih spremlja bolnike v sanatoriju, vse po vrsti užete v nepremične ležeče položaje. Statična kamera tako v različne barvite prizore lovi nasprotja med estetiziranimi vodoravno ujetimi telesi na bolniških posteljah ter kvadratnim, mehko obrobjenim filmom. In četudi so nekateri povsem slikarski prizori izjemni, spet drugi izjemno humoristični, se druge vizualne reference (denimo na Rembrandtovo »Učno uro anatomije«) zdijo preveč očitne in gledalca vsaj malce podcenjujejo.

Sodobni romunski film je veliko več kot le romunski novi val, kar je dokazal tudi *Fokus: Romunija* na Liffu. Prvaki smeri, naj val priznavajo ali ne, ostajajo zvesti svojemu filmskemu jeziku ter realizmu, v katerem še vedno precej protestno ustvarjajo v opoziciji do metaforičnega vzgojnega »realizma« filmov, posnetih v času komunizma. Vseeno pa se tematsko pomikajo v širše sfere ter začenjajo z dekonstrukcijo ali izpraznitvijo poprej središčnih avtoritarnih pozicij (javna uprava, moški, generacija dekreta). Pri malce mlajši generaciji so pogostejši premiki v estetiki, manjši so predsodki pred približevanjem žanrom. Ali bo ta estetika v primerjavi s starejšo generacijo splavila ali obrodila, pa bo pokazala prihodnost.