

MAGDALENA BARTCZAK

NA WSCHODZIE, CZYLI NIGDZIE. SPOJRZENIE NA KINO EUROPY ŚRODKOWO- WSCHODNIEJ W PERSPEKTYWIE POSTKOLONIALNEJ

ABSTRACT. Bartczak Magdalena, *Na Wschodzie, czyli nigdzie. Spojrzenie na kino Europy Środkowo-Wschodniej w perspektywie postkolonialnej* [In the East, that is, Nowhere. A Look at Central and Eastern European Cinema from the Postcolonial Perspective] edited by M. Adamczak – „Człowiek i Społeczeństwo”, vol. XXXIV, Poznań 2012, pp. 31-53. Adam Mickiewicz University Press. ISBN 978-83-232-2518-8. ISSN 0239-3271.

This article explores the theme of applying postcolonial theory to the culture of Central and Eastern Europe, basically – to the contemporary cinema. Eastern European postcolonial consciousness at the end of the 20th century is marked by overcoming cultural provinciality and marginality and, as such, is infected with imaginary revenge and the emotion of resentment to a significant degree. Eastern European cinema is a field where postcolonial imagination is articulated and where various forms of cultural identification are tested. The interpretations offered here focus on selected works of Hungarian auteurs: Zoltan Huszarik and Béla Tarr, as well as of several directors of the new Romanian cinema and filmmakers from Balkans: Theo Angelopoulos, Emir Kusturica and Danis Tanović. Their stories are strongly connected with the Eastern European experience of being dominated by the Soviet empire and marginalized by the Western countries. They reflect such distinctive elements of cultural mentality as the experience of melancholy, foreclosure and alienation. Their cinema portrays space which is marked by historical traumas of communism and which is suspended between Eastern and Western Europe as well as between a difficult past and an unsteady future. Each of these countries has to confront different problems and the films, on the one hand, emphasize these cultural differences, while on the other hand, they build a somewhat consistent picture of a typical mentality and experiences. These analyses lead to the conclusion that cinema not only illustrates some sociocultural condition, but it can also be a form of working through some historical and political experiences in a proper film language.

Magdalena Bartczak, Uniwersytet Jagielloński, Instytut Sztuk Audiowizualnych, ul. Łojasiewicza 4, 30-348 Kraków, Poland.

Postkolonialna historiografia i kultura mają na celu rozbijanie i znoszenie totalności kolonialnej opowieści lub kwestionowanie jej głosami wszystkich nieuwzględnionych „Innych”, których głosu dotąd nie słyszano i których neutralizowano przede wszystkim pod egidą Europy. Przestrzenie zagarnięte niegdyś przez imperia, a dziś próbujące mówić swoim własnym

głosem, nadal pozostają hybrydyczne, pełne sprzeczności i naznaczone ambiwalencją. Ich pograniczny status, analizowany przez pryzmat koncepcji rodzących się licznie od lat 70., wiąże się z tym, że społeczności postkolonialne z jednej strony pragną wykorzenić interioryzowane cechy przejęte od byłych kolonizatorów, z drugiej – zachować ramy ontologiczne i epistemologiczne narzucone uprzednio przez imperialny dyskurs. W ostatnich latach coraz więcej badaczy zwraca uwagę na to, że z podobnymi, choć często nie tak poważnymi w sensie natężenia problemami percepcji boryka się także wewnątrz europejski Wschód, czyli środkowowschodnie i południowo-wschodnie kraje Europy – przestrzeń pogranicza, otwarta na wpływy i wyjściowa dla ekspansji. Podkreślają oni ścisły związek między doświadczeniem kolonializmu i doświadczeniem imperializmu, które stało się udziałem państw tego regionu i miał konstytutywne znaczenie dla kształtowania jego „peryferyjnej” tożsamości. Środkowowschodni Europejczycy postrzegają dziś siebie właśnie tak, jak „chciał” tego dyskurs imperialny, którym zostali objęci. Owo spojrzenie nie jest jednak prostą pochodną lekceważenia ze strony Zachodu, lecz konsekwencją dłuższego okresu marginalizacji o podłożu kolonialnym. Ukształtowała ona środkowoeuropejską tożsamość zawieszoną między ekspansywnym Wschodem i Zachodem – tożsamość niestabilną i ufundowaną na kulturowo-historycznych resentymentach. „Europa Środkowa – dziecko Kundery, Miłosza i Conrada – to dziwna substancja złożona z samych tylko idei, uczuć, mistyfikacji, amerykański wymysł kilku rozczarowanych dysydentów” – pisał Jurij Andruchowycz¹. Wypowiedź ukraińskiego pisarza wskazuje na kluczową w debacie o statusie tego regionu nadrzędność jego bytu jako idei i dążenia – tematu, który trzeba opisać na nowo. Teoria postkolonialna nie dostarcza co prawda ścisłych dyrektyw metodologicznych do tego, jak badać przeszłość tej części Europy, ale buduje istotny kontekst i punkt odniesienia dla możliwych rozważań, pozwalając sformułować problemy i pytania, które nie pojawiały się dotąd w innych opcjach badawczych.

Za pionierską w tym zakresie uznać można pracę Larry’ego Wolffa opisującego „wynalezienie” pojęcia Europy Wschodniej jako obszaru zacofania, który to wynalazek datuje on na okres Oświecenia w Europie Zachodniej. W studium „Inventing Eastern Europe: the map of civilization on the mind of the Enlightenment” amerykański historyk opisał proces narodzin i ewolucji mitu „barbarzyńskiej” części Europy w postkolonialnym rozumieniu. Dyskurs orientalizujący, stworzony przez francuskich i niemieckich myślicieli oświeceniowych do celów opisu ludów Europy Wschodniej, stanowił przez cały XIX i XX wiek dominujący model narracji zachodnioeuro-

¹ Cyt. za: P. Cieliczko, *Tożsamość jednostkowa*, „Tygiel Kultury” nr 4-6, 2006, s. 31.

pejskiej – zarówno literackiej, jak i naukowej. Stereotypy i przesady, jakimi zaczął obrastać „Orient” Europy, zdecydowały o kształcie refleksji naukowej nad tym regionem, lokując interpretacje w określonych kliszach lub eliminując je całkowicie z pola widzenia. Uniemożliwiło to lub poważnie utrudniło poznanie i rozumienie czynników budujących profil kulturowy Europy Środkowo-Wschodniej². Mit ten – jak podkreśla Wolff – okazał się istotnym czynnikiem w procesie konsolidacji optymistycznego wizerunku Zachodu jako ucieleśnienia ideałów postępu i nowoczesności. Zachodnia Europa potrzebowała swojego „odbicia” – słabiej rozwiniętego Innego, któremu mogła przypisać tożsamość wyposażoną w określone cechy. Zbudowanie pojęcia Wschodu – produktu „zachodnioeuropejskiej fantazji o wpływach i dominacji”³ pozwoliło lepiej zdefiniować również swój własny obraz.

Do opisanej przez Wolffa relacji „odbicia” nawiązał m.in. Slavoj Žižek, wskazując, że źródło fascynacji Zachodu Wschodem leży właśnie we wrażeniu, że jest on „gorszym sąsiadem” budującym dobre samopoczucie Zachodniej Europy. Jak pisał słoweński teoretyk, funkcja tej fascynacji ma charakter czysto ideologiczny: „w Europie Wschodniej Zachód pragnął zobaczyć swoje utracone korzenie – pierwotne doświadczenie »demokratycznego odkrycia«. Innymi słowy – Europa Wschodnia funkcjonuje dla Zachodu jako jego własny Ideał Ego (*Ich-Ideal*): punkt, z którego Zachód może oglądać siebie jako coś atrakcyjnego, jako wyidealizowaną formę, jako coś godnego miłości. Prawdziwym przedmiotem fascynacji dla Zachodu jest więc spojrzenie (*gaze*), a mianowicie rzekomo naiwne spojrzenie, jakie Europa Wschodnia kieruje na Zachód zafascynowana jego Demokracją”⁴.

Przeniesienie koncepcji postkolonialnych na Europę Środkowo-Wschodnią znalazło swoje odniesienie także na gruncie polskich teorii. Jed-

² W tym kontekście warto zauważyć, że przywołane koncepcje Wolffa również nie wypełniają wspomnianej luki badawczej. Jak pisze Dariusz Skórzewski, opisując projekt orientalizacji Europy Środkowo-Wschodniej przez jej „starszą siostrę”, historyk nie pozostawia w istocie ani też nie przewiduje miejsca na analizę jej faktycznego obrazu. Skórzewski wskazuje, że paradoksalnie praca Wolffa, „sięgając po uzasadnienia natury metodologicznej, powtarza gest eliminacji tego, co stanowiło przedmiot dyskursu orientalizującego. Europa Środkowo-Wschodnia zostaje tym samym – po raz kolejny – relegowana do roli nieistniejącego i nieistotnego obiektu pozbawionego własnej podmiotowości, i własnej narracji”. Błąd Wolffa wiąże się z tym, że nie bierze on pod uwagę realności przestrzeni, zadowolając się poruszeniem w świecie konstruktów retorycznych opartych na jednokierunkowym postrzeganiu jednych narodów przez inne i pomijających fundamentalne dla tego regionu procesy historyczne. Zob. D. Skórzewski, *Postkolonialna Polska: projekt (nie)możliwy*, „Teksty Drugie” nr 1-2, 2006.

³ L. Wolff, *Inventing Eastern Europe The Map of Civilization on the Mind of the Enlightenment*, Stanford 1994, s. 362.

⁴ S. Žižek, *Przekleństwo fantazji*, tłum. A. Chmielewski, Wrocław 2001, s. 56.

nym z jej przykładów jest propozycja Aleksandra Fiuta udowadniającego w swoich pracach, że możliwe jest stworzenie badań, „które obejmą literaturę i piśmiennictwo krajów podbitych przez Rosję, traktując te świadectwa jako zapis doświadczeń kolonialnych”⁵. Jak pisał autor „Być czy nie być Europejczykiem?”, zarówno sam obszar jak i ontologiczny status Europy Środkowej pozostają nieokreślone, a jej granice wiją się kapryśnie i rozma- zują – i również pod tym względem jej terytorium wydaje się bliskie nie- oswojonym ziemiom dalekich kolonii. Tezę o możliwości zastosowania teorii postkolonializmu do kultury krajów byłego bloku komunistycznego wysunęła także Ewa Thompson, definiująca paradygmat postkolonialny jako alternatywę paradygmatu totalitarnego. Autorka pracy „Said a sprawa polska” opisuje cztery podstawowe cechy wspólne dla społeczeństw post- kolonialnych i postimperialnych: naśladownictwo, ekonomiczne ubóstwo, postkolonialny pesymizm oraz tendencję do tworzenia własnej mitologii, idealizującej sytuację sprzed okresu kolonialnego⁶. Jak wskazuje badaczka, w interpretacjach komunistycznej przeszłości dominuje myślenie w katego- riach totalitaryzmu i jego komunistycznego wcielenia, odwracające uwagę od problemu samego kolonializmu. Wiąże się to z przyjęciem, że jedynym czynnikiem ekspansji jest ideologia komunistyczna, podczas gdy główną rolę odgrywał agresywny nacjonalizm ujawniający się pod postacią we- wnętrznego kolonializmu europejskiego. Terytorialna zachłanność impe- rium rosyjskiego i Związku Radzieckiego legitymizowana była przez ro- dzimą kulturę utrwalającą pogląd, że Rosja nie posiada naturalnych granic, a podbijane przez nią tereny stanowią ziemię niczyją. Rosyjski podbój im- perialny, niepostrzegany w kategoriach kolonialnych, funkcjonował w świadomości zachodniej jako prawomocny i w pewnym sensie oczywi- sty, a narody podbite zostały skazane na niewidzialność i stały się „fabular- nie” zrusyfikowane.

Drugą stroną tej koncepcji odsłania Maria Janion, która analizowała pol- ski model narracji zależnościowej w „Niesamowitej Słowiańszczyźnie”. Jak wskazuje autorka, choć sięga on XIX wieku i ma rodowód romantyczny, to również współczesna tożsamość zdradza ślady uwikłania w silne histo- ryczne zależności. Podobnie jak Fiut i Thompson, Janion dokonuje refleksji nad statusem polskiej postkolonialności zauważając, że w teoriach postko- lonialnych można znaleźć odpowiedź na pytanie o to, dlaczego Polacy tak często wypierają ze swej tożsamości narodowej przedchrześcijańskie, sło- wiańskie korzenie kulturowe. Janion ukazuje, że stało się tak z powodu długowiecznej kolonizacji kultur słowiańskich przez Zachód, która utrwali-

⁵ A. Fiut, *Spotkania z innym*, Kraków 2006, s. 31.

⁶ Zob. E. Thompson, *Said a sprawa polska*, „Dziennik, Europa Świat” nr 149/05, 2005.

ła w świadomości Polaków ich niższość i peryferyjność. Jedynym wyjściem z tej ambiwalentnej sytuacji jest perspektywa postkolonialna – narracja humanistyki, która pozwoli może inaczej opowiedzieć dzieje naszej kultury. Jak podkreśla badaczka, przypadek polskiego społeczeństwa jest o tyle szczególny, że posiada ono cechy zarówno skolonizowanych, jak i kolonizatorów. Te pierwsze ujawniają się głównie w poczuciu bezsilności, klęski i peryferyjności kraju i jego narracji wobec bardziej nowoczesnego Zachodu. Na drugie składa się przede wszystkim mesjanistyczna duma w postaci narracji o naszych wyjątkowych cierpieniach i zasługach, wyższości nad niemoralnym Zachodem oraz naszej misji na Wschodzie. Taka opowieść wiąże polską tożsamość w zamkniętym kole niższości i wyższości wobec innych narodów europejskich.

Również Ewa Domańska określiła powojenny podział Europy mianem wewnętrznego kolonializmu dążącego do marginalizacji małych i średnich narodów i przypisywania im statusu śródperyferyjności (termin Stevena Tötösy de Zepetneka), zauważając, że optyka postkolonialna odsłania w obrazach komunistycznej przeszłości zjawiska, których nie ujawnia interpretacja prowadzona w perspektywie totalitaryzmu⁷. Jak z kolei wskazuje Andrzej Nowak, w postkolonializmie szczególnie podkreślany jest fakt, iż naród jest pojęciem zarówno historycznym, jak i historiograficznym – tę cechę teorii postkolonialnej można przełożyć na interpretacje odnoszące się do postimperializmu. Imperializm zasadza się na rozwoju kultury dominującej i kultury zależnej, istnieniu nobilitowanego centrum oraz jego przyległych peryferii, na które w tym wypadku składa się Europa Środkowo-Wschodnia stanowiąca terytorium, które przez kilka ostatnich wieków było poddane imperialnym naciskom Zachodu i Wschodu⁸.

Tak pojmowana tożsamość postimperialna ufundowana jest więc na poczuciu braku i nieokreśloności, dyskurs postimperialny wyrasta zaś z potrzeby odbudowania kulturowych narracji, które dotąd były tłumione lub marginalizowane. Współczesne kino środkowoeuropejskie ujawnia ten rodzaj przejścia, stanowiąc nie tylko odbicie politycznych, społecznych i mentalnościowych przemian, ale też – wyraz podważania, dekonstruowania bądź znoszenia dyskursu imperialnego. Gdy szuka się wspólnych rysów dla kinematografii tego regionu, natrętnym refrenem powraca historia – zarówno ta dawna, jak i ta obecna, ta już dawno zapisana w zbiorowej świadomości oraz ta doświadczana aktualnie. Opowiadające wciąż na nowo swoją przeszłość kino Środkowej Europy często porusza więc takie te-

⁷ Zob. E. Domańska, *Problem kryzysu historii akademickiej*, [w:] tejsze, *Historie niekonwencjonalne. Refleksja o przeszłości w nowej humanistyce*, Poznań 2006.

⁸ Zob. A. Nowak, *Od imperium do imperium: spojrzenia na historię Europy Wschodniej*, Kraków 2007.

maty jak melancholia, resentyment, poczucie niedookreślenia, peryferyzacji i niestabilności. Poniższe analizy będą dotyczyć tego, jak wspomniane motywy wybrzmiewają w kulturowej narracji Węgier, Rumunii i Bałkanów, a punktem wyjścia do rozważań będzie kino Zoltana Huszarika, Béli Tarra, autorów nowego kina rumuńskiego oraz mistrzów kinematografii bałkańskiej: Theo Angelopoulośa, Emira Kusturicy i Danisa Tanovicia.

WĘGIERSKA PUSZTA POMIĘDZY IMPERIAMI. MELANCHOLIA HISTORII

Pesymistyczne kino Tarra to opowieść o węgierskiej duszy przenikniętej melancholią. Reżyser portretuje Wielką Nizinę Węgierską, rozległą pusztę, którą wypełnia ponurym obrazem małych miasteczek zamieszkałych przez smutnych i zrezygnowanych ludzi. Wydaje się, że nigdzie poza tym światem jesień nie trwa tak długo, nigdzie nie jest równie deszczowa, martwa i przygnębiająca. Bezkresna równina zamienia się w więzienie, z którego bohaterowie nie mogą się wydostać. Zawieszony między przeszłością i teraźniejszością Alföld staje się przestrzenią utraty, której doświadczenie stanowi fundament węgierskiej tożsamości. Jak zauważa Krzysztof Varga, ciężko jest „na nieuleczalnym smutku za stratą zbudować tożsamość inną niż nieszczęśliwa. Węgrzy zawsze będą więc nieszczęśliwi. Będą siedzieć, zajadać porkołat, popijać palinkę i tęsknić – jak to melancholicy, nie do końca wiedząc, za czym tak naprawdę tęsknią”⁹. Podobna refleksja pojawiła się wcześniej m.in. w pismach Claudio Magrisa, wskazującego, że największą literaturą tego narodu jest ta, która „ujawnia nędzę i zawilość węgierskiego losu. [...] Literatura węgierska jest antologią tych ran, tego poczucia samotności i opuszczenia, które doprowadza Węgrów do wrażenia, jak mówi wiersz Atilli Józsefa, że «siedzą na skraju wszechświata»”¹⁰. Doświadczenie melancholii w tym sensie może być więc rozumiane jako niemożność przepracowania doświadczeń z przeszłości, jakie stały się udziałem narodu.

Ważnym elementem węgierskiej tożsamości jest głębokie przeżywanie kolejnych historycznych traum, któremu towarzyszy poczucie opuszczenia i utrata wiary w możliwość przerwania zakłętego kręgu niepowodzeń. Pierwszym z nich była przegrana bitwa pod Mohaczem z Turkami (1526), po której terytorium kraju po raz pierwszy uległo podziałowi. Kolejnymi – kapitulacje powstań Franciszka II Rakoczego i krwawo tłumione powstania z okresu Wiosny Ludów. Za jedną z najczarniejszych dat w historii narodu uznaje się zaś dzień 4 czerwca 1920 roku, gdy Węgry podpisały traktat po-

⁹ K. Varga, *Gulasz z turula*, Wołowiec 2007, s. 35.

¹⁰ C. Magris, *Dunaj*, tłum. J. Ugniewska, A. Osmólska-Mętrak, Warszawa 2004, s. 253.

kojowy w Trianon. Kraj wyszedł z pierwszej wojny światowej przegrany, a z racji braku wpływu na politykę zagraniczną poczucie niepowodzenia było tym bardziej bolesne¹¹. Od czasu tzw. traumy trianońskiej świadomość narodową określało poczucie niezawinionej przegranej i pragnienie rewizji postanowień traktatu, podszyte marzeniami o odbudowie Wielkich Węgier. Doświadczenie rozczarowania w latach trzydziestych zbliżyło Węgrów do hitlerowskich Niemiec, zapowiadających przesunięcie europejskich granic. Druga wojna światowa również zakończyła się dla nich klęską, także w sensie moralnym. Kolejnym doświadczeniem kształtującym węgierską tożsamość było doświadczenie stalinizmu. Jedyny większy zryw przeciw reżimowi stanowiła rewolucja 1956 roku, będąca wybuchem społecznej nienawiści o rozmiarach niespotykanych w komunistycznej Europie. Chwilowe powodzenie powstania okazało się pozorne – po niecałym miesiącu spacyfikowane społeczeństwo poniosło klęskę liczoną w dwóch tysiącach ofiar. Władza odebrała narodowi wiarę w możliwość buntu – kolejna publiczna manifestacja sprzeciwu wobec ustroju miała miejsce ponad trzydzieści lat później, w czerwcu 1988 roku. Bolesnie przeżywane historyczne traumy zrodziły poczucie skazania na ciągłość dramatów i upokorzeń. Jak przewrotnie podkreśla Varga, „lista węgierskich zwycięstw jest krótka, łatwiej więc o niej zapomnieć. Jak może szlachetnie cierpieć kraj, któremu zdarzało się wygrywać? Ale kto zabroni uważać się nad sobą krajowi, który zawsze przegrywał? Pamięć o tym, że zawsze się przegrywało pomaga zapomnieć, że nie zawsze było się ofiarą, ale czasami też katem. Lista węgierskich klęsk łagodzi listę węgierskich przestępstw”¹².

Pamięć skoncentrowana na poczuciu przegranej i doświadczeniu utraty stanowiła podstawę kultury zbudowanej na nostalgii, której filmowym mistrzem był Zoltan Huszarik – znakomity adaptator prozy Gyuly Krúdy’ego, uciekający w swoich dziełach do czasów, gdy Węgry stanowiły znaczącą część cesarstwa habsburskiego. Przedstawiał siedmiogrodzkie miasteczka, austro-węgierski wówczas Mostar czy dekadentki Budapeszt z czasów *fin de siècle*. Kreśląc nostalgiczne pejzaże zdawał się tęsknić za czasami świetności, w których wszystko – nawet bycie nieszczęśliwym artystą – wydawało się znacznie łatwiejsze. Obrazami Huszarika rządzi proustowska logika wspomnień przywołujących wytworne postaci, eleganckie kawiarnie i kilkupiętrowe kamienice zamieszkiwane przez kolejne pokolenia mieszczańskich rodzin. Umarłe przestrzenie żywią się pamięcią o dawnej *Doppelmo-*

¹¹ Kraj stracił wówczas ponad połowę ludności i dwie trzecie terytorium państwa, utracił dostęp do morza i musiał wypłacić zwyciężcom wysokie reparaacje wojenne. Węgry zostały więc „ukarane” znacznie ciężiej niż Austria i były jednym z krajów, które w tej wojnie straciły najwięcej.

¹² K. Varga, *Gulasz z turula*, dz. cyt., s. 51.

narchie, stanowiącej schronienie przed mrokami nowego imperium, które zajęło kraj niespełna trzydzieści lat po upadku cesarstwa. Przestrzeń habsburska jest tu utraconym obiektem tęsknoty i podstawą środkowoeuropejskiej mitologii. Twórczość Huszarika staje się graniczna w podwójnym znaczeniu tego słowa: „przez poczucie granicznej egzystencji w końcowych czasach, ale także przez odczucie bycia między – więc także między dwoma kamieniami młyńskimi, dwiema kulturami, wiecznie między dwoma Hamletowymi wyborami”¹³. Reżyser zdaje się powtarzać za Krúdy (a zarazem za Jaroslavem Haškem, Péterem Esterházyem czy Józefem Rothem), że środek Europy można znaleźć właśnie w centrum dawnego cesarskiego imperium, w jednej z budapeszteńskich lub praskich kamienic, w których wciąż żyje idealizowany duch habsburskiej świetności.

Takie myślenie o przestrzeni węgierskiej i środkowoeuropejskiej różni się od koncepcji wyłaniającej się z dzieł Tarra. Autor *Konia turyńskiego* (2011) mógłby się zgodzić z Danilo Kišem twierdzącym, że Europa Środkowa, której projekt stanowi kontynuację tradycji habsburskiej, należy zdecydowanie do przeszłości. Jugosłowiański pisarz podkreślał, iż powojenny „podział Europy wyrzucił Wiedeń poza krąg jego dawnych skolonizowanych, przyłączonych albo „naturalnych” sojuszników, tak że dziś Budapeszt, Praga, Warszawa, Bukareszt bliżej są Moskwy niż Wiednia”¹⁴. Z dawnej kolonii austro-węgierskiej środkowa Europa zmieniła się w część imperium radzieckiego. Z podobnym stwierdzeniem spotkamy się współcześnie u Jurija Andruchowycza. Jak wskazywał autor *Moskowiady*, doświadczeniem konstytutywnym dla środkowoeuropejskiej tożsamości nie jest dziedzictwo Habsburgów, lecz trauma totalitaryzmu. Mit habsburski jest utopią zaszyfowaną w przeszłości, zaś na realną rzeczywistość składa się pamięć o komunizmie – nieusuwalny ślad doświadczenia, które ukształtowało tożsamość środkowoeuropejską. Jak zauważa ukraiński pisarz, tym wspólnym doświadczeniem nie jest przeszłość cesarska zasadzająca się na dunajskich mitach, tylko przeszłość komunistyczna, totalitarna¹⁵. Taki portret Węgier znajdziemy w kinie Tarra – dalekim od tradycji nostalgicznej kultywowanej w dziełach Huszarika. Przestrzeń jego filmów naznaczona jest obecnością lub wspomnieniem totalitaryzmu, wpływającego nie tylko na określony kształt węgierskich krajobrazów, ale też przede wszystkim na tożsamość bohaterów. Reżyser pokazuje pogrążoną w depresji społeczność, której wy-

¹³ L. Kundera, *K.K. oder die Nostalgie*, [w:] *Mito e realtà della Mitteleuropa*, Gorizia 1969, s. 108, cyt. za T. Gryglewicz, *Malarstwo Europy Środkowej 1900-1914: tendencje modernistyczne i wczesnoawangardowe*, Kraków 1992, s. 13.

¹⁴ D. Kiš, *Wariacje na tematy środkowoeuropejskie* „Res Publica Nowa” nr 1, 1989, s. 45.

¹⁵ J. Andruchowycz, *Dziś łączy nas trauma komunizmu, a nie dziedzictwo Habsburgów*. Z Andruchowiczem rozmawia Filip Memches, „Dziennik, Europa Świat” nr 128/37, 2006.

alienowani członkowie żyją w sztucznie narzuconej wspólnocie podtrzymywanej przez rutynę pijaństwa i przemocy. Na pesymistyczną przestrzeń jego obrazów składają się ponure wioski i robotnicze miasteczka, pełne rozpadających się gospodarstw i kamienic. Dominują tu brudne klatki schodowe, ciemne korytarze i klaustrofobiczne mieszkania; zadymione karczmy wypełnione gośćmi zamawiającymi kolejne szklanki piwa lub kieliszki wódki. W obskurnych lokalach gra smętna muzyka, która czasem zmienia się w rytmiczne tango – wówczas bohaterowie odrywają się od stołów, wpadając w beznamiętny korowód tańca. Potem siadają z powrotem na miejsce, zamawiają następną butelkę palinki i patrzą pustym wzrokiem przed siebie.

Nie znajdziemy u Tarra secesyjnych kafejek i budapeszteńskich bulwarów – krajobraz jego kina składa się z zabłoconych dróg, szarych blokowisk, pustych placów i ciemnych barów, w których ludzie czekają na koniec świata. O ile więc twórca *Csontváry'ego* (1980) był portrecistą schyłku złotej epoki Habsburgów, o tyle Tarr opowiada o ostatnich dniach innego potężnego imperium, które na jego oczach zaczęło się rozpadać. Jeśli Huszarik był wytrawnym esteta, to reżyser *Potępienia* (1987) jest turpistą bezlitośnie punktującym egzystencję bohaterów uwięzionych w środku komunistycznego uniwersum. Jest to przestrzeń zdegradowana, tymczasowa i niestabilna, borykająca się z nieokreślonością tożsamości i stanem bycia na pograniczu, między ekspansywnym Wschodem i Zachodem. Mimo położenia w centrum Europy zdaje się znikać na jej peryferiach, odchodząc w zapomnienie. Węgry są w kinie Tarra małym, środkowoeuropejskim narodem o dziejach będących „historią impasów”¹⁶, krajem „którego istnienie może zostać w każdej chwili zakwestionowane, który może zniknąć i o tym wie”¹⁷.

W tym kontekście warto przywołać Kunderowską koncepcję Środkowej Europy postrzeganej jako kulturowy Zachód, „porwany” przez Wschód, będący synonimem „dzikiego” Związku Radzieckiego. Według pisarza Europa Środkowa była integralną częścią Europy Zachodniej, która po drugiej wojnie światowej wbrew swojej woli została przesunięta na Wschód. Autor *Nieśmiertelności* utożsamiał jej granice z obszarem dawnej monarchii habsburskiej, a więc – mimo że w 1946 r. stała się ona politycznym „Wschodem” – to geograficznie pozostawała środkiem Europy, a kulturowo należała do Zachodu. Kundera opisywał ją jako zachodniego ducha, który musi zmagać się ze wschodnim, obcym ciałem¹⁸. Obrazy Tarra zdają

¹⁶ J. Szűcs, *Trzy Europy*, tłum. J. M. Kłoczowski, Lublin 1995, s. 26.

¹⁷ M. Kundera, *Zachód porwany albo tragedia Europy Środkowej*, tłum. M.L., „Zeszyty Literackie” nr 5, 1984, s. 20.

¹⁸ Tamże.

się tej tezie przeciwstawiać. Jego filmowa przestrzeń to mroczna *terra incognita*, tak mocno naznaczona doświadczeniem komunizmu, że ślady zachodniokulturowej „światłości” są w niej nieobecne. Trudno doszukać się tu nadziei na odzyskanie wcześniejszego (czy raczej wyobrazonego) związku z Zachodem i ciężko znaleźć zwiastuny nadejścia zmiany. Przestrzeń Europy Środkowej nadal pozostaje bowiem miejscem zawładniętym przez imperium – nawet jeśli imperialna władza jest już tylko śladem historii.

Znamienną cechą twórczości Tarra jest pragnienie materializacji czasu, któremu nadaje on widzialną postać, ujawniając na ekranie jego niemal namacalną obecność. Co istotne, jest to czas, który wydaje się istnieć poza historią. Również w tym sensie kino Węgra oddaje konstytutywny element postkolonialnego doświadczenia środkowoeuropejskiego, jakim jest doświadczenie wykluczenia – poczucie wypchnięcia poza czas i tęsknota za realnym uczestnictwem w procesach historycznych. Rzeczywistość filmów Tarra zbudowana jest z rozmaitych sygnałów monotonii i niemożności wyjścia poza zapętłony porządek zdarzeń. Jak zauważa Urszula Górską, „*differentia specifica* tego obszaru to przede wszystkim dziedzictwo historii i to, że tutejsze narody nigdy nie były panami swojego losu, tylko obiektami gry Historii”¹⁹. Ahistoryczność dzieł węgierskiego twórcy wiąże się więc w dużej mierze ze środkowoeuropejskim doświadczeniem opuszczenia „małych narodów” przez Wielką Historię. Jak pisze czeski historyk sztuki Jozef Kroutvor, przez długi czas istotne wydarzenia dziejowe rozgrywały się tylko na Zachodzie, podczas gdy na Wschodzie narody nie miały wpływu na pisanie narracji historycznej. W Europie Środkowej „powszedni żywot [został] wyrzucony poza nawias historii. [...] Drobiazgi z życia i epizody zastępują tu wielką historię”²⁰. Właśnie te szczegóły i epizody stają się treścią obrazów Tarra, które można czytać jako filmowe traktaty o poczuciu utraty historii. Jego kino portretuje część Europy, która straciła swoje indywidualne doświadczenie historyczności, została wyrzucona poza główny bieg dziejów i utkwiała w zawieszeniu między decydującymi o jej losach Wschodem i Zachodem.

Opowieścią o takim poczuciu bezsilności jest *Szatańskie tango* (1994), siedmioipółgodzinna adaptacja prozy László Krasznahorkaia, przynosząca ponurą opowieść o monotonnym życiu mieszkańców pewnej upadłej wioski. Wegetują oni w nędzy i zapijają smutki w miejscowej karczmie, stanowiącej *axis mundi* Tarrowskiego świata. Pewnego dnia docierają do nich niesłyszane od dawna dźwięki kościelnych dzwonów. Wkrótce społeczność dowiaduje się o powrocie Jeremiasza i Petryny – dawnych mieszkańców,

¹⁹ U. Górską, *Europa Środkowa na rozdrożu*, „Tekstualia” nr 1 (12), 2008, s. 35.

²⁰ J. Kroutvor, za: Miłosz Waligórski, *Środkowoeuropejska refleksja historiozoficzna wobec postmodernizmu*, „Tekstualia” nr 1 (12), 2008, s. 59.

których zaczynają traktować jak wyzwolicieli. Z jednej strony Jeremiasz jest postrzegany jako „bohater”, który „z różnych powodów” musiał kiedyś opuścić wioskę. Można go uznać za byłego dysydenta zwiastującego możliwość zmiany i będącego symbolem nadejścia nowego porządku. Z drugiej strony przemawia on jak typowy dla każdego systemu totalitarnego demagog – jego opowieści o rychłym nadejściu „nowego, wspaniałego świata” przypominają komunistyczną nowomowę. Bez względu na to czy przyjmujemy, że jest to portret społeczeństwa w czasie Jesieni Ludów, czy wizja systemu, który nadal żyje i ma się dobrze, obraz nagłej ufności mieszkańców jest wizją tęsknoty za zmianą, która mogłaby przynieść wyzwolenie z bezczasowego porządku świata. Zaufanie okazuje się jednak zwodnicze. Przybyli mężczyźni z racji swej niechlubnej przeszłości (raczej nie dysydenckiej, lecz po prostu przestępczej) współpracują z komunistyczną władzą. Chwilę po tym, jak się pojawili, odwiedzają miejscowy komisariat i podpisują lojalkę, zobowiązując się, że będą czujnymi obserwatorami społeczności. Nie przynoszą zatem zbawienia, a utopijną wizję głoszą tylko po to, by wykorzystać mieszkańców. Gdy zdobędą ich pieniądze, odejdą z wioski – znikającej w deszczu i zmagającej się ze swą samotnością.

Alegoryczny obraz rozczarowania i historycznego wykluczenia stał się też tematem *Harmonii Werckmeistera* (2000) – ekranizacji kolejnej powieści Krasznahorkaia o znaczącym tytule *Melancholia sprzeciwu*. Akcja rozgrywa się w małym, bliżej nieokreślonym miasteczku. Pewnego dnia przybywa tu cyrk z tajemniczą postacią Księcia, a największą sensacją jest przywieziony przez cyrkowców, równie tajemniczy eksponat – potężny sztuczny wieloryb. Goście początkowo fascynują miejscowych, rodząc w nich tęsknotę za nieznanym. Dziwaczne, wypchane zwierzę i tajemnicza postać Księcia generują powszechne nadzieje i frustracje, stanowiąc metaforę historii, za którą tęsknią mieszkańcy. Bohaterowie Tarra pragną ujrzeć ją w jej właściwym kształcie, chcą współtworzyć jej znaczenie i mieć wpływ na jej porządek. Niespełniona tęsknota za utraconym obiektem wydaje się wpisana na stałe w status portretowanej tu kolonialnej części Europy, pozostającej nieufną wobec historii. Bo ona, „wcielenie rozumu, który nas sądzi i o nas rozstrzyga, jest historią zwycięzców. A narody środkowoeuropejskie zwycięzcami zdecydowanie nie są. Istnieją w obrębie historii europejskiej, ale nie są jej siłą napędową – pozostają tylko areną wydarzeń”²¹. Mechanizmy sprawcze historii pozostają niedostępne, pisana piórem zwycięzców pozostaje ona więc siłą obcą i nieznaną, postrzeganą jako coś niepojętego. Podobnie jak fantomiczna postać Księcia i wypchany wieloryb może fascynować, ale też

²¹ M. Waligórski, *Środkowoeuropejska refleksja historiozoficzna wobec postmodernizmu*, dz. cyt., s. 59.

budzi w mieszkańcach irracjonalny lęk prowadzący do tragedii. Miasteczko pogrąża się w chaosie, ludzie rozpętują rewolucję, która zdaje się nie mieć racjonalnej przyczyny i celu. Dzieło węgierskiego twórcy można uznać za medytację nad problemem demagogii i manipulacji – nie jest to jednak medytacja przynosząca ukojenie.

GRAMATYKA PAMIĘCI. OBRAZY PRZESZŁOŚCI W KINIE RUMUŃSKIM

Jednym z państw, w którym ciemne strony komunistycznego imperium stały się najbardziej mroczne była Rumunia. Trwające od 1967 roku rządy Nicolae Ceaușescu wzorującego się na filozofii Dżucze (propagowanej przez Kim Ir Sena) oraz modelu maoistycznym uczyniły z tego kraju przestrzeń powszechnej inwigilacji, donosicielstwa i policyjnego terroru. Od lat 70. totalitarna władza „Geniusza Karpat”, jak kazał mówić o sobie dyktator, nabierała coraz bardziej okrutnych kształtów, a rumuński reżim stał się jednym z najbardziej radykalnych w Europie. Długo wyczekiwana wolność pewnego dnia jednak nadeszła, zwiastowana zamachem stanu i krwawą rewolucją, które doprowadziły do egzekucji znieawidzonego dyktatora. Przełom 1989 roku nie przyniósł jednak jednoznacznych zmian politycznych. Wkrótce po śmierci Ceaușescu władza trafiła w ręce jego dawnego poplecznika Iona Iliescu. Odrzucał on postulaty dekomunizacji, a jednym z jego najbardziej niechlubnych działań była zorganizowana w styczniu 1990 roku Minerada – krwawe stłumienie studenckich protestów w których domagano się przeprowadzenia lustracji. Pod rządami tego polityka kraj zdawał się dalej tkwić w zawieszeniu między przeszłym reżimem i demokracją. Podobna niestabilność cechowała rumuńskie kino, które przez ponad dziesięć lat transformacji istniało w niemal szczątkowej postaci. Nowy wiek miał jednak przynieść nieoczekiwane zmiany. Generacja dwudziesto – i trzydziestoparoletnich reżyserów, takich jak Cristian Mungiu, Cristi Puiu, Cătălin Mitulescu, Corneliu Porumboiu i Radu Muntean, zdecydowanie wyrwała rumuńskie kino z marazmu.

Dla wspomnianych autorów, którzy w swoich filmach tak często powracają do totalitarnej przeszłości ojczyzny, schyłek rządów Ceaușescu był okresem dzieciństwa. Na lata komunizmu przypadł czas ich pierwszych miłości, marzeń o niemożliwych podróżach oraz wielogodzinnych szkolnych akademiach wypełnionych piosenkami na cześć wodza. Z tej ambiwalentnej mieszanki słodko-gorzkich wspomnień narodziły się ich pomysły na filmowe portrety przeszłości. W dziełach rumuńskich autorów znajdziemy więc zarazem nostalgię i dystans, poczucie niespełnienia i sporą dawkę

ironicznego humoru. Jednym z elementów przepracowywania historycznych traum jest tu też wprowadzanie na ekran, bez jakichkolwiek ograniczeń, wielu zjawisk, które w epoce Ceaușescu bądź stanowiły tabu, bądź – zakłamywane – były zagarnięte przez ideologiczną propagandę. Co więcej, rumuńscy twórcy przedstawiają przeszłość nie z perspektywy spektakularnych, przełomowych wydarzeń, lecz z perspektywy kulis wielkiej historii. Decydującą formułę ich opowieści stanowi mikronarracja, spoglądanie na ludzkie losy z poziomu detalu. To właśnie szczegóły niosą w tych filmach największą prawdę, odsłaniając rzeczywistość zbudowaną na substytucji i zamkniętą w czasie przeszłym – raz melancholijną, innym razem groteskową. Powroty do przeszłości stają się tu powrotami do betonowych blokowisk, mikroskopijnych mieszkań i odrapanych lamperii na klatkach schodowych. Są wejściami do świata pustych hotelowych korytarzy, przeludnionych akademików i zapadających się ulic z ciemnymi latarniami, które – wedle zaleceń Ceaușescu – świeciły się tylko w określonych godzinach wieczorów i nocy. Współczesne kino rumuńskie staje się w tym sensie łącznikiem między przeszłością i teraźniejszością, rekonstruuje fakty z pamięci narodu.

Sz szczególnie uważnym portrecistą schyłku rządów Ceaușescu, powracającym do tematów zakazanych, okazał się Mungiu w *4 miesiącach, 3 tygodniach i 2 dniach* (2007) – dziele, które za sprawą Złotej Palmy rozpromowało nowe kino rumuńskie na świecie. Fabuła filmu rozwija się wokół wątku nielegalnej aborcji, jaką próbuje przeprowadzić zdesperowana studentka. Za ten czyn – zgodnie z Dekretem 770²² – zarówno jej, jak i lekarzowi grozi do kilkunastu lat więzienia. Historia próbującej usunąć dziecko dziewczyny i jej przyjaciółki zamienia się w ponurą opowieść o ludziach skazanych na życie, na które nie mają wpływu. Reżyser przedstawia komunizm jako zniechęcenie świata zamieszkanego przez postaci tkwiące w odrętwieniu. Ich rzeczywistość ztraca realność, zmienia się w obcą przestrzeń z sennego koszmaru, którego nikt nie potrafi przerwać. Rosnącą świadomość uwięzienia potęguje klaustrofobiczność przestrzeni, w jakiej zamknięte są bohaterki. Labirynty hotelowych korytarzy i mrocznych ulic zapętłają się coraz bardziej, nie mając końca. I nie wiadomo czy ciągłe oczekiwanie oznacza tu próbę pogodzenia się z duszną rzeczywistością, czy nadzieję, że ten dziwny sen zaraz się skończy.

W niektórych obrazach powracających do przeszłości narracja poddana jest porządkowi nostalgii – jak choćby w *Tak spędziłem koniec świata* (2006) Mitulescu, gdzie totalitarna przeszłość została przefiltrowana przez spoj-

²² W 1966 roku Ceaușescu wydał Dekret nr 770 zakazujący dokonywania zabiegów abortyjnych pod karą pozbawienia wolności. Marzący o stworzeniu stumilionowego narodu dyktator zakazał także posiadania i stosowania jakichkolwiek środków antykoncepcyjnych.

zenie dorastających bohaterów. Akcja rozgrywa się na rok przed upadkiem komunizmu. Na pierwszym planie znajduje się siedmioletni Lalalilu, który obmyśla plan zabójstwa Ceaușescu i jest przekonany, że uda mu się tego dokonać. Drugą bohaterką jest jego siedemnastoletnia siostra Ewa, zawieszona w obowiązkach szkolnych z powodu współudziału w zniszczeniu popiersia wodza i odmowy złożenia samokrytyki. Historia rodzeństwa, choć opowiedziana w poetyce nostalgicznych wspomnień, kryje w sobie gorzką naturę: odsłania życie zawieszone w marazmie i poczuciu niespełnienia. Postaci pozbawione są nadziei na zmianę – świat, w którym tkwią, wydaje się przecież bardziej rzeczywisty niż wyobrażona śmierć znielowanego dyktatora. I tylko w niektórych jego fragmentach pojawiają się drobne pęknięcia, zwiastuny nadchodzącego przełomu. Z kolei w innym obrazie portretującym ostatnie chwile panowania Ceaușescu, *Papier będzie niebieski* (2006) Munteana, perspektywa spojrzenia należy nie do dziecka, żyjącego na marginesie politycznych zdarzeń, lecz do żołnierza, a więc osoby, która – przynajmniej pozornie – ma świadomy udział w tworzeniu historii. Akcja rozgrywa się w Bukareszcie, w nocy z 21 na 22 grudnia 1989 roku, zaraz po wybuchu rewolucji. Co charakterystyczne dla obrazów przeszłości w rumuńskim kinie, nie zobaczymy tu postaci, które jednoznacznie można by uznać za pokonane lub zwycięskie. Muntean nie przyjmuje też jasnego podziału na „dobrych” uczestników rewolucji i „złych” obrońców starego porządku. Kamera uważnie śledzi wydarzenia z obu stron barykady, a jedyną ofiarą rewolucji, jaką widzimy na ekranie, okazuje się właśnie mundurowy.

Na drugim biegunie tej ponurej wizji znajduje się ironiczna psychodrama Porumboiu *12:08 na wschód od Bukaresztu* (2006) proponująca antyheroiczne spojrzenie na czas rewolucji. Jednym z bohaterów filmu jest gospodarz programu lokalnej telewizji w miasteczku Vaslui, który z okazji 16. rocznicy obalenia dyktatora zaprasza na wizję dwóch uczestników tamtych wydarzeń, chcąc poprowadzić dyskusję o tym, czy w ich mieście miała miejsce rewolucja. Każdy z nich przedstawia inną wersję faktów, a najwięcej emocji wzbudza historia Mănescu – nauczyciela historii snującego barwną opowieść o swoim poświęceniu i odwadze, które skłoniły go wówczas do działania. Z jego relacji wynika, że był jednym z pierwszych rewolucjonistów w kraju, dzięki czemu właśnie w Vaslui manifestacje pojawiły się wcześniej niż w Timișoarze i Bukareszcie. Reakcją na heroiczną narrację stają się telefony widzów, którzy zapamiętali te wydarzenia jeszcze inaczej i co do jednego są zgodni: Mănescu nie zainicjował rewolucji, a na głównym placu miasta znalazł się przypadkiem, szukając miejsca, w którym mógłby spokojnie napić się alkoholu. Dyskusja na temat rewolucji ujawnia nie tylko iluzoryczność przekonania o własnym heroizmie, ale też kolejne kompleksy

narodowe, resentymenty i ksenofobię. Przeprowadzona w humorystycznym tonie dekonstrukcja narodowej martyrologii przypomina o uwikłaniu historii w osobistą narrację naznaczoną subiektywizmem. Wobec ułomności pamięci idealizującej bądź nawet przekłamującej przeszłość nie sposób napisać jednej opowieści – w filmie konfrontują się więc różne języki i różne wersje rzeczywistości, z których każda wydaje się uprawniona.

Różnorodne narracje mierzące się z komunistycznym reżimem proponują także autorzy nowel z cyklu *Opowieści Złotego Wieku* (2009). Tytuł odnosi się do propagandowego określenia, jakiego w latach 80. używali dygnitarze do nazwania czasu, w którym przyszło im rządzić. Świetnie oddaje też wyczuwalną w rumuńskim społeczeństwie nostalgię za komunizmem, którą historyk Lucian Boia scharakteryzował tak: „Jeżeli każdy ma swojego wybawiciela, swoich spiskowców i własną koncepcję jedności, ma również najbardziej mu odpowiadającą wizję złotego wieku. Dla wielu jest to Rumunia międzywojenna, Wielka Rumunia, kwitnąca i demokratyczna; chociaż istniała zaledwie dwadzieścia lat, wydaje się wzorem – także pod względem rozpiętości granic, wedle których ocenia się wcześniejszą i późniejszą historię. [...] Jeszcze inni, z pewnością liczniejsi od tych, którzy się do tego przyznają, w skrytości ducha wzdychają za złotym wiekiem komunizmu”²³. Młodzi reżyserzy pod opieką Mungiu stworzyli zbiór historii osnutych na zdarzeniach z życia codziennego w Rumunii lat 80., świetnie charakteryzujących minioną epokę. Opowieści odnoszą się do wybranych „legend” z czasów komunizmu i przedstawiają różne sposoby radzenia sobie z ówczesną rzeczywistością. Humor nieustannie przeplata się tu z grozą, a klimat nostalgii z atmosferą zwątpienia. Na przykładzie tych kilku nowel znakomicie widać, że to, co dziś wydaje się absurdem, dla ludzi żyjących w czasach „złotego wieku” było równie normalne, jak dla nas naturalny jest czas, w jakim żyjemy. Gdy zostajemy na chwilę wrzuceni w środek ich świata, przenika nas poczucie bliskości wobec bohaterów, a zarazem trudny do opisanego żal, że muszą oni dalej tam tkwić, zamknięci w swojej epoce.

Za sprawą częstych powrotów do przeszłości kino rumuńskie – budujące bodaj najciekawsze strategie dekolonizacyjne we współczesnej kinematografii Środkowej Europy – stanowi obszar negocjowania sensów i budowania narodowej narracji odzieranej z mitów i fałszów. Twórczość młodych autorów próbuje przełamywać postkolonialne poczucie wyrzucenia poza główny bieg historii i usiłuje wypracować język, który pomógłby opisać doświadczenie historyczne w mikroskopijnym kształcie. Ta próba odkłamania rzeczywistości wydaje się stanowić reakcję na warunki, w jakich funkcjonowało społeczeństwo jeszcze pod koniec lat 80. Rumunia była jed-

²³ L. Boia, *Rumuni. Świadomość, mity, historia*, tłum. K. Jurczak, Kraków 2003, s. 294.

nym z państw byłego bloku komunistycznego, w których rozdźwięk między oficjalnym obrazem sytuacji panującej w kraju i tym w jaki sposób jego mieszkańcom przyszło funkcjonować był zdecydowanie najbardziej widoczny. Podczas gdy Rumunia przechodziła szczególnie trudny okres, a ludzie stali w potężnych kolejkach po chleb przed pustymi ladami, w państwowej telewizji pokazywano Ceaușescu wchodzącego do sklepów wypełnionych jedzeniem – przed wizytacjami wodza sklepowe półki były bowiem zaopatrywane przez specjalne kontyngenty dowożące wszelkie potrzebne produkty. Poczucie zakłamania było na tyle silne, że ludzie próbowali sami informować wodza o tym, co dzieje się w kraju i usiłowali dostarczać mu petycje podczas jego wizyt. Jednak to, czy dyktator kiedykolwiek dostał którykolwiek z takich listów, pozostaje niewiadomą.

Głównym wyznacznikiem filmowych narracji rekonstruujących obraz tych czasów staje się uporczywe dążenie, aby opowiedzieć o nich jak najbardziej autentycznie. Podstawowym dążeniem reżyserów jest pokazanie przeszłości dokładnie tak, jak udało się ją zapamiętać, zarazem boleśnie i tkliwie, ponuro i absurdalnie. Jak zauważyła Mirosława Buchholtz, częstą strategią rekonstruowania przeszłości w kinie postkolonialnym jest realizm magiczny²⁴ – z jego formuły często korzystają choćby autorzy współczesnej kinematografii filipińskiej lub indonezyjskiej. W wypadku kina rumuńskiego głównym językiem obrazowania historii jest realizm. Strategia realistyczna obrana przez rumuńskich autorów wydaje się nawiązywać do koncepcji Bazina, według którego najistotniejszym warunkiem wszechstronnego opisu świata przez kino była rehabilitacja rzeczywistości traktowanej jako podstawowe tworzywo sztuki filmowej. Rehabilitacja – bo w tradycyjnym widowisku filmowym stanowiła ona zazwyczaj rodzaj dekoracji, na tle której rozgrywały się perypetie bohaterów, rzadko stając się osobnym przedmiotem poznania. Rzeczywistość odsłaniana jest zwykle w długich ujęciach, hipnotyzujących travellingach i spokojnych jazdach lub znierruchomieniach kamery.

Akcentowanie swoistej fizjologiczności i sensualności filmowego medium pozwala widzowi na namacalne obcowanie ze światem przedstawionym – nie będącym jedynie tłem opowiadania, lecz jednym z głównych bohaterów dzieła. Zwrot ku realistycznemu opisowi świata prowadzi do odkrywania rzeczywistości w jej najczystszej formie, bez ozdobników. Kino rumuńskie wpisuje się tym samym nie tylko w paradygmat stylu realistycznego, ale też głęboko minimalistycznego, operującego skromnymi środkami ekspresji i pozbawionego efektownych ornamentacji. Formalna

²⁴ Zob. M. Buchholtz, *Wstęp do Studia postkolonialne w literaturoznawstwie i kulturoznawstwie anglojęzycznym*, red. tejże, Toruń 2009.

asceza przejawia się zarówno w sposobie budowania świata przedstawionego, jak i samych historiach – ograniczonych do jednego wątku i rozpisanych na kilka postaci. Utrzymaniu materialnej, czysto cielesnej rzeczywistości ekranowego świata zdaje się towarzyszyć odczucie obcowania z rzeczywistością w pewien sposób abstrakcyjną, trudną do identyfikacji. Jest jednak w tym kinie coś, co sprawia, że poznajemy, iż może chodzić właśnie o przestrzeń Rumunii – wciąż jeszcze zmagającej się z mniej lub bardziej ponurymi duchami przeszłości.

PRZYBYWAM Z KRAJU, KTÓREGO NIE MA. WIDMO JUGOSŁAWII

Jednym z kluczowych elementów omawianego stereotypu Europy Środkowej i Wschodniej jest obraz obszaru targanego przez ciągłe konflikty etniczne, opanowanego przez trudne do okiełznania nacjonalizmy i plemienne nienawiści. Regionem w największym stopniu kumulującym w sobie takie wyobrażenia są Bałkany – nadal funkcjonujące w świadomości wielu jako najmniej cywilizowana część Europy. W niektórych ujęciach kraje takie jak Grecja czy była Jugosławia można nawet zaliczyć do grupy krajów Trzeciego Świata²⁵. Z takich schematów korzysta, opisując ten region Robert Kaplan, w książce „Bałkańskie upiory. Podróż przez historię”. Amerykański dziennikarz i podróżnik wskazuje, że idea terroryzmu i wszelkich dwudziestowiecznych konfliktów narodziła się właśnie na Bałkanach. Według niego „to tu ludziom spychanym na margines przez nędzę i walki etniczne nienawiść krążyła we krwi. To tutaj polityka zniżyła się do poziomu anarchii, która niejednokrotnie rozlewała się wzdłuż Dunaju aż do Europy Środkowej”²⁶. Dalej podkreśla też, że nazizmowi można przypisać bałkańskie korzenie i właśnie „w dzielnicach wiedeńskich noclegowni, wylęgarni etnicznych resentymentów, nieopodal południowej Słowiańszczyzny Hitler nauczył się tak zaraźliwie nienawidzić”²⁷.

Parę miesięcy po zakończeniu konfliktu w byłej Jugosławii wydano książkę pod znamienym tytułem *Dzieci Atlantydy* – zbiór esejów młodych mieszkańców kraju, którzy wyjechali z ojczyzny przed wojną lub w czasie wojny. Słowo Atlantyda szybko stało się metaforą określającą jugosłowiańskie państwo. Przywołany w ten sposób mit o zniknięciu kraju ukaranego przez bogów zaczął odnosić się do zatonięcia wielonarodowej republiki, która w ciągu kilku lat rozpadła się na kawałki. Bałkańska Atlantyda –

²⁵ M.W. Solarz, *Trzeci Świat. Zarys biografii pojęcia*, Warszawa 2009, s. 23.

²⁶ R. Kaplan, *Bałkańskie upiory. Podróż przez historię*, tłum. J. Ruszkowski, Wołowiec 2010, s. 26.

²⁷ Tamże.

widmo obrastające w kolejne legendy i zmieniające się w słodko-gorzki obiekt nostalgii – stała się bohaterką wielu filmów, których analizę trudno byłoby zawrzeć w jednym spójnym szkicu. Kluczowym motywem powracającym w większości z nich jest wojna. Przez kilkanaście ostatnich lat powstało łącznie ponad dwieście produkcji fabularnych i dokumentalnych na temat jugosłowiańskiego konfliktu. W obrazach rozpadającego się kraju wizje doświadczonej traumy sąsiadują z dystansem wobec wojennych dramatów. Znajdziemy w nich zarazem nostalgię i grozę, poważny ton i dużą dawkę ironicznego humoru. W niektórych produkcjach, jak choćby *Spojrzeniu Odyseusza* (1995) Angelopoulosa, dominuje powaga, w innych, na przykład *Undergroundzie* (1995) Kusturicy, górę bierze ton groteski.

Tematem pierwszego z tych dzieł jest bałkańska wyprawa bohatera znanego jako A. przez Bałkany w poszukiwaniu zaginionych rolek filmu braci Manakich – pierwszego w dziejach bałkańskiej kinematografii. Rozpoczynając podróż w Salonikach mężczyzna jedzie do albańskiej Korytsy, macedońskiej Bitoli i bułgarskiego Płowdiw. Później trafia do Bukaresztu i Konstancy, a z rumuńskiego portu płynie do pogrążonej w walce Jugosławii. Zatrzymuje się na chwilę w Belgradzie, zaś w finale swojej wyprawy dociera do oblężonego Sarajewa. Odyseja bohatera ma trzy wymiary: pierwszym z nich jest poszukiwanie korzeni kina, drugim – osobista wędrówka przez własne życie, kolejne miłości i straty. Wreszcie, mitologiczna podróż A. staje się wędrówką przez historię Bałkanów i krwawy XX wiek, który przyniósł Cioranowski „przerażenie Historią”²⁸, bezwzględnie rozprawiając się z utopiami. Bankructwo nadziei – politycznych, społecznych i osobistych – stanowi jeden z głównych motywów twórczości Angelopoulosa, powracający również w tym filmie. Jednym z symboli tego upadku wiary w dawne ideologie jest tu płynący przez Dunaj pomnik Lenina, rozbity i całkiem już pozbawiony wartości. Pokonując granice między pogrążonymi w bratobójczej wojnie krajami, A. wędruje przez historię oznaczającą dezintegrację i rozpad. Pcha ona świat ku apokalipsie i zmienia się w szaleństwo, którego nie da się oswoić.

Przedstawienie wojny jako zbiorowego obłądu pojawiło się również w równoległe zrealizowanym *Undergroundzie*. Kusturica podjął jednak temat inaczej niż autor *Pejzażu we mgle* (1988). Utwór bośniackiego twórcy stanowi przykład kina dynamicznego i ekspresyjnego, w którym cierpienie zostaje skryte pod płaszczykiem drwiny, a tragedia przekuwa się w rodzajową farsę. Jego świat rodem z powieści Miodraga Bulatovicia rządzi się prawami groteski uwydatniającej absurd, grozę i okrucieństwo wojny. Barokowa wyobraźnia Kusturicy jest zakorzeniona w brutalnej formie reali-

²⁸ E. Cioran, *Historia i utopia*, tłum. M. Bieńczyk, Warszawa 1997, s. 95.

zmu, reżyser „archiwizuje materialną rzeczywistość dezintegracji i konkretyzuje fantazję, a przedstawiając historię Jugosławii, przygląda się przyczynom jej rozpadu. Film sam w sobie stanowi ślad rzeczywistości – rzeczywistości kraju po jego rozpadzie, ślad istnienia poza istnieniem”²⁹. Poza odmiennością estetyki zaproponowanej przez autora *Czasu Cyganów* (1988) istotna jest także różnica w podejściu do problemu rozpadu Jugosławii. Angelopoulos nie szuka w swoim filmie winnych – bałkański konflikt jest kolejnym upostaciowieniem szaleństwa historii i ideologii, które pięćdziesiąt lat wcześniej podzieliło jego rodzinną Grecję. Uczestnicy tego szaleństwa stają się jego ofiarami, ale wydaje się, że nie mają na nie wpływu. Tymczasem Kusturica jest dla swoich bohaterów mniej wyrozumiały – wydaje się, że „z pełną determinacją pasją szuka odpowiedzialnych za bałkańską tragedię”³⁰. A odpowiedzialni są manipulanci i kłamcy, którzy podtrzymując fikcję wykorzystują innych do osiągnięcia własnych celów.

Historia zostaje tu spersonifikowana i otrzymuje twarz Marko, z premedytacją oszukującego pozostałych pod ziemią partyzantów. Okazuje się więc, że nie tylko wojna jest w samej swej istocie zła i irracjonalna, ale to w ludziach tkwi pierwiastek zła i szaleństwa popychającego ich ku zbrodniom. Gorzka baśń o kraju, którego już nie ma, stanowi zatem nie tylko frenetyczny obraz konfliktu, lecz także ostrą krytykę „kultury kłamstwa” pojmowaną w podobnym rozumieniu, w jakim pisała o niej Dubravka Ugresić. Podobnie jak Angelopoulos, Kusturica nie tworzy filmu wojennego czy historycznego – obrazy wojny stanowią u niego ramę narracji i punkt wyjścia do opowieści o ofiarach i oprawcach, którzy kiedyś byli braćmi lub sąsiadami. Co więcej, można odnieść wrażenie, że to, kto staje się katem, a kto ofiarą, jest w świecie bośniackiego autora również przypadkowe. Wydaje się, że gdyby Czarny był na miejscu Marko, to postępowałby tak samo. Ostatecznie okazuje się, że zarówno wybór etyczny, jak i bohaterstwo stają się sprawą względną. Brutalna wyobraźnia rządząca rzeczywistością *Undergroundu* sprawia, że nostalgia jest niemożliwa – konflikt niszczy bowiem wszystko, również pamięć o niedawnej przyjaźni. Wydaje się, że jedyna Jugosławia, za którą bohaterowie mogliby tęsknić, przestała istnieć w czasie drugiej wojny światowej – w dniu, gdy pierwsze niemieckie bomby spadły na Belgrad. Symbolicznym przedstawieniem tego obiektu tęsknoty są pierwsze sceny filmu, w których widzimy Czarnego i Marko wracających z nocnej zabawy. Są pijani, beztroscy i „bardzo, bardzo jugosłowiańscy”³¹.

²⁹ S. Gourgouris, *Hypnosis and Critique: Film Music for the Balkans*, [w:] *Balkan as metaphor: between globalization and fragmentation*, red. D.I. Bjelić, O. Savić, Londyn, Massachusetts 2002, s. 338-339.

³⁰ M. Jankowska, *Świat według Emira Kusturicy*, Poznań 2004, s. 96.

³¹ Tamże, s. 84.

Wydają się zakłęci w świecie, który wkrótce się skończy, pęknie jak bańka mydlana i wystawi ich męską przyjaźń na ciężką próbę.

W kontekście porównań dzieł obu autorów warto wspomnieć o kluczowym motywie wspólnym dla ich twórczości. Obaj portretują w swoich obrazach przestrzeń mentalną i duchową Bałkanów – regionu, który przez stulecia uznawano za odległy kulturowo od Zachodu. Pozostawał on zawsze przestrzenią quasi-kolonialną w tym sensie, że był traktowany jako „most pomiędzy etapami rozwoju”, miejsce „na wspólnie cywilizowane, na wprost orientalne”³². Maria Todorowa podkreśla fakt, iż w powszechnie przyjętym kulturowym dyskursie przestrzeń Bałkanów zawsze była określana jako coś gorszego. Nawet sam termin „Bałkany” i przymiotnik „bałkański” oderwano od podstawy ontologicznej i zamieniono według niej w „abstrakcyjnego demona”. Jak pisała bułgarska historyczka, Bałkany, nierozdzielnie związane z Europą, zaś kulturowo postawione przez nią w pozycji «Innego», zdołały wchłonąć wiele zeksternalizowanych politycznych, ideologicznych i kulturowych frustracji, wynikających z napięć i konfliktów w regionach oraz w społeczeństwach spoza Bałkanów. [...] Podobnie jak w przypadku Orientu Bałkany posłużyły za magazyn cech negatywnych, w opozycji do których zbudowano pozytywny i pochlebny wizerunek «Europejczyka» i «Zachodu».

Ponowne zaistnienie Wschodu i orientalizmu jako niezależnych wartości semantycznych sprawiło, że Bałkany stały się poddanym Europy, jej antycywilizacją, jej *alter ego*, ciemną stroną”³³. Podkreślanie mrocznych stron bałkańskiego terytorium pojawiało się już w dziewiętnastowiecznych wyobrażeniach ludowych, obsadzających Bałkany w roli złego ducha Europy. Zachodnie mapy regionu pochodzące z tamtych czasów przypominają bardziej zmyśloną kartografię niż prawdziwy geograficzny rys. Nawet jego enigmatyczne i wielokrotnie przesuwane granice (które do dziś wielu teoretyków określa inaczej) wskazują, że w wypadku Bałkanów mamy do czynienia nie z prawdziwą geografiami, lecz z jej wyobrażeniem, projektującym na rzeczywisty krajobraz mroczne, często wypierane antagonizmy. Božidar Jezernik, słoweński etnolog i antropolog kulturowy wyjaśnia, że gdy słowa Bałkany zaczyna się używać w znaczeniu szerszym niż nazwa masywu górskiego w Bułgarii, natychmiast zyskuje ono negatywne, nacechowane ideologicznie konotacje: pasywności, niewiarygodności, braku skrupułów i okrucieństwa. Przytoczone w jego pracy relacje podróżników wskazują, że większość z nich uważała Bałkany nie tyle za konkretny obszar geograficz-

³² M. Todorowa, *Bałkany wyobrażone*, tłum. P. Szymor i M. Budzińska, Wołowiec 2008, s. 46.

³³ Tamże, s. 403.

ny, ile za pole walki między Wschodem i Zachodem, barbarzyństwem i cywilizacją, przeszłością i teraźniejszością³⁴.

Ową niejednoznaczność statusu i niestabilność historyczną oddają obrazy Kusturicy i Angelopoulosa, portretujące Bałkany jako przestrzeń oniryczną i mroczną, zatracającą granice i rozpadającą się na kawałki. Kilka lat po nich do tematu etnicznego rozpadu kraju powrócił Danis Tanović w filmie o znamienym tytule *Ziemia niczyja* (2001). Historia trzech żołnierzy – dwóch Bośniaków i Serba – uwięzionych niespodziewanie w jednym z wojennych okopów, stanowi metaforyczną przypowieść o losach kraju należącego do wszystkich i do nikogo, będącego na ustach całego świata i zarazem cierpiącego na jego obojętność. Tkwiący na ziemi niczyjej żołnierze szybko stają się – za sprawą transmisji telewizyjnej – międzynarodową sensacją.

Dzieło Tanovicia nie tylko demaskuje absurd wojny jako takiej, ale też krytykuje działanie mediów i obnaża bierność Zachodu, niepotrafiącego poradzić sobie z konfliktem rozgrywającym się w pobliżu. Co jednak szczególnie istotne, obnaża także stereotypowe wyobrażenia na temat tego regionu. Wyłania się z nich przestrzeń dzika, pełniąca nadal trwałą funkcję „Innego” Europy i zamieszkiwana przez ludzi nieprzestrzegających cywilizacyjnych norm. Jak podkreśla Leszek Szaruga, „nacjonalistyczne spazmy, jakie rozdarły jugosłowiańską wspólnotę sprawiają, że ten zakątek Międzymorza traktowany jest ciągle jako «śmietnisko Europy»”³⁵ – przestrzeń kulturowych peryferii, gdzie tak zwane „wszystko” staje się możliwe. Co świetnie pokazuje *Ziemia niczyja*, Bałkany przyjmują status *nomen nudum* – zjawiska, do którego nie da się dopasować odpowiedniej definicji i którego nie można ograniczyć konkretnymi granicami. Wizji wyłaniającej się z obrazu Tanovicia odpowiada też refleksja Žižka wskazującego, że „w oczach Europy Bałkany mają status jakiegoś niezwykłego ducha, który nawiedza ją i straszy. Czyż postjugosłowiańskie Bałkany – to kłębowisko (auto)destrukcyjnych namiętności etnicznych – nie stanowią ścisłego przeciwieństwa – niemal fotograficznego negatywu – tolerancyjnego współistnienia wspólnot etnicznych, czyż nie są one multokulturalistycznym snem, który przeobraził się w koszmar? Czyż samo niejednoznaczne geograficzne określenie Bałkanów nie wskazuje na to, że mają one status widma?”³⁶.

³⁴ Zob. B. Jezernik, *Dzika Europa. Bałkany w oczach zachodnich podróżników*, tłum. P. Oczo, Kraków 2007.

³⁵ L. Szaruga, *Palimpsest Międzymorza (zarys problematyki)*, „Tekstualia” 2008 nr 1 (12), s. 25. Termin „śmietnisko Europy” autor zapożyczył z wiersza serbskiego poety Petara Matovicia pod tym właśnie tytułem.

³⁶ S. Žižek, *Przekleństwo fantazji*, dz. cyt., s. 3-4.

Widmo, peryferie, prowincjonalność – to tylko niektóre z pojęć określających poczucie niedowartościowania, które wciąż jeszcze kształtuje świadomość mieszkańców tego regionu, stanowiącego dla „człowieka Zachodu” nieodróżnioną magmę, terytorium etnicznego zmieszania. W podobnych formułach do dziś funkcjonuje również reszta Środkowo-Wschodniej Europy, której kulturę można charakteryzować w kategoriach wewnętrznego skolonizowania. Przedstawieni powyżej twórcy portretują w swoich filmach narody, które przez dłuższy czas były zmuszone do funkcjonowania w stanie swoistej amnezji, a dziś żyją w cieniu historii, na jaką nie miały większego wpływu, wśród śladów przeszłości, która nie chce odejść. Jak bowiem podkreśla Grzegorz Dziamski, „Artystów z Europy postkomunistycznej przeszłość nie pobudza do marzeń o lepszym świecie; przeszłość nie jest dla nich krainą nadziei, utraconym królestwem ducha, nie jest marzeniem (*Traum*), lecz utrapieniem, urazem (*Trauma*), z którego trzeba się wyzwolić”³⁷. Poza pragnieniem wyzwolenia się z historycznych traum, wspomnianych autorów łączy też pragnienie zagospodarowania i uporządkowania środkowoeuropejskiej przestrzeni i nadania jej odrębnego, autotelicznego statusu. Rozumiejąc daremność konstruowania rozstrzygających syntez, których jednoznaczność sami podają w wątpliwość, poszukują korzeni tożsamości miejsc, z których pochodzą – a zarazem gwarantów zakorzenienia dla samych siebie.

BIBLIOGRAFIA

- Andruchowycz J. (2006), *Dziś łączy nas trauma komunizmu, a nie dziedzictwo Habsburgów. Z Andruchowiczem rozmawia Filip Memches*, „Dziennik, Europa Świat” nr 128/37
- Boia L. (2003), *Rumuni. Świadomość, mity, historia*, tłum. K. Jurczak, Kraków
- Bucholtz M. (2009), *Wstęp do Studia postkolonialne w literaturoznawstwie i kulturoznawstwie angielskojęzycznym*, red. tejże, Toruń
- Cieliczko P. (2006), *Tożsamość jednostkowa*, „Tygiel Kultury”, nr 4-6
- Cioran E. (1997), *Historia i utopia*, tłum. M. Bieńczyk, Warszawa
- Domańska E. (2006), *Problem kryzysu historii akademickiej*, [w:] tejże, *Historie niekonwencjonalne. Refleksja o przeszłości w nowej humanistyce*, Poznań
- Dziamski G. (2004), *Hybrydyczna tożsamość Europy Środkowo-Wschodniej po 1989 roku*, [w:] *Dylematy wielokulturowości*, red. W. Kalaga, Kraków
- Fiut A. (2006), *Spotkania z innym*, Kraków
- Gourgouris S. (2002), *Hypnosis and Critique: Film Music for the Balkans*, [w:] *Balkan as metaphor: between globalization and fragmentation*, red. D.I. Bjelić, O. Savić, Londyn, Massachusetts

³⁷ G. Dziamski, *Hybrydyczna tożsamość Europy Środkowo-Wschodniej po 1989 roku*, [w:] *Dylematy wielokulturowości*, red. W. Kalaga, Kraków 2004, s. 175.

- Gryglewicz T. (1992), *Malarstwo Europy Środkowej 1900-1914: tendencje modernistyczne i wczesnoawangardowe*, Kraków
- Górska U. (2008), *Europa Środkowa na rozdrożu*, „Tekstualia”, nr 1 (12)
- Jankowska M. (2004), *Świat według Emira Kusturicy*, Poznań
- Jezernik B. (2007), *Dzika Europa. Bałkany w oczach zachodnich podróżników*, tłum. P. Oczo, Kraków
- Kaplan R. (2010), *Bałkańskie upiory. Podróż przez historię*, tłum. J. Ruszkowski, Wołowiec
- Kiš D. (1989), *Wariacje na tematy środkowoeuropejskie*, „Res Publica Nowa”, nr 1
- Kundera M. (1984), *Zachód porwany albo tragedia Europy Środkowej*, tłum. M.L., „Zeszyty Literackie”, nr 5
- Magris C. (2004), *Dunaj*, tłum. J. Ugniewska, A. Osmólska-Mętrak, Warszawa
- Nowak A. (2007), *Od imperium do imperium: spojrzenia na historię Europy Wschodniej*, Kraków
- Skórzewski D. (2006), *Postkolonialna Polska: projekt (nie)możliwy*, „Teksty Drugie”, nr 1-2
- Solarz M.W. (2009), *Trzeci Świat. Zarys biografii pojęcia*, Warszawa
- Szaruga L. (2008), *Palimpsest Międzymorza (zarys problematyki)*, „Tekstualia”, nr 1 (12)
- Szűcs J. (1995), *Trzy Europy*, tłum. J. M. Kłoczowski, Lublin
- Thompson E. (2005), *Said a sprawa polska*, „Dziennik, Europa Świat”, nr 149/05
- Todorowa M. (2008), *Bałkany wyobrażone*, tłum. P. Szymor i M. Budzińska, Wołowiec
- Varga K. (2007), *Gulasz z turula*, Wołowiec
- Waligórski M. (2008), *Środkowoeuropejska refleksja historiozoficzna wobec postmodernizmu*, „Tekstualia”, nr 1 (12)
- Wolff L. (1994), *Inventing Eastern Europe The Map of Civilization on the Mind of the Enlightenment*, Stanford
- Žižek S. (2001), *Przekleństwo fantazji*, tłum. A. Chmielewski, Wrocław