Cum mi-am petrecut sfârşitul lumii (2006, *The Way I Spent the End of the World*, instr. Cătălin Mitulescu).

Solidaritetens endelige afvikling

Den ny bølge i rumænsk film

Af Morten Egholm

Da rumænerne under revolutionen i 1989 – som det eneste af de tidligere kommunistiske østbloklande – henrettede deres leder, besluttede de ligefrem at filme og tv-transmittere den forhadte Nicolae Ceauşescu og hans lige så forhadte ægtefælles sidste timer. Filmen og dens visuelle kraft spillede altså på mange måder en nøglerolle i de mest dramatiske øjeblikke op til dannelsen af et nyt Rumænien. Denne tilbøjelighed til at tillægge filmen en særlig betydning i forbindelse med de nye tider har siden bidt sig fast, om end på en mere kreativ og knap så bestialsk måde. Et hav af priser har siden 2004 regnet ned over en række unge, talentfulde rumænske instruktørers kort- og spillefilm, og i filmsammenhæng fremstår Rumænien i dag

som det tidligere østblokland, hvor mest original nytænkning og kunstnerisk nyskabelse finder sted.

Ser man bort fra sporene tilbage til den berømte rettergang, må man dog sige, at det på mange måder er lidt af en gåde, hvorfor det netop skulle være i Rumænien, den filmiske kreativitet begyndte at blomstre i 2000'ernes Østeuropa. Et land, hvor filmproduktionen i de kommunistiske år blev holdt i et langt strammere politisk jerngreb og fik tilført langt færre midler end f.eks. naboen Bulgarien (Kaceanov 2008), og hvor man på ingen måde havde udviklet samme stolte filmskole- og auteur-traditioner som i Polen og Tjekkoslovakiet. Man er ikke i nærheden af at kunne trække på forbilleder som Andrzej Wajda, Roman Polanski, Miloš Forman eller Jiří Menzel.

Dertil kommer, at biografkulturen her i de postrevolutionære år efterhånden er nærmest ikke-eksisterende. F.eks. var man i forbindelse med Cristian Mungius Guldpalme-succes med abortdramaet *4 luni, 3 saptamâni si 2 zile* (2007, *4 måneder, 3 uger og 2 dage*) afhængig af, at en gruppe *mobile cinema*-entusiaster tog fra by til by, så i hvert fald dele af provinsbefolkningen kunne se det hædrede værk på det store lærred. I alt har Rumænien i dag kun 35 biografer tilbage (Schepelern 2010: 743).

Hvorfor lige Rumænien? Tre forskellige forklaringer på rumænsk films opblomstring har været i spil blandt filmskribenter. Den mindst plausible kommer fra A.O. Scott (2008), der argumenterer for, at der rent faktisk var mange vigtige forbilleder i rumænsk film, som den nye generation kunne bygge videre på. Argumentet synes svært at følge, eftersom de særdeles få rumænske film, der i den kommunistiske periode udviste kunstnerisk og kritisk sans, fremstår som nogle særdeles enlige – og i øvrigt oftest bortcensurerede – svaler. Dog kommer man ikke uden om den kontroversielle og under regimet bandlyste Lucian Pintilie (f. 1933), som enkelte af den ny bølges instruktører ikke alene er inspireret af, men også i det seneste årti har arbejdet sammen med i starten af deres karrierer. Hans rolle vil jeg derfor vende tilbage til.

En mere sandsynlig forklaring får man af Marina Kaceanov (2008), der sammenligner den rumænske film med den bulgarske og den russiske og tværtimod ser det som en styrke, at de unge rumænske instruktører ikke i samme grad som deres russiske og bulgarske kolleger havde en tradition og et stort statsligt produktionsapparat at bygge videre på, men simpelthen måtte starte fra scratch. I Bulgarien og Rusland havde man så forholdsvis gode kår som filmkunstner under kommunismen, at det på mange måder har blokeret for nytænkning og nye unge talenter i de seneste to årtier. Samtidig var Rumænien et særlig oplagt sted at starte en mere social- eller neorealistisk bølge, eftersom det var det af østbloklandene, hvor folk levede under de klart mest miserable sociale forhold.

En tredje forklaring på succesen kan være, at man i 2004 – bl.a. med deltagelse fra Cristian Mungiu – indførte en statsstyret, men forholdsvis uafhængig filmfinansiering. *Centrul Național al Cinematografiei* (CNC) administrerer hvert år et budget på cirka otte millioner euro, penge, der kommer fra diverse virksomheder i fritidsindustrien, som så til gengæld tildeles en række skattemæssige fordele. Filminstruktører kan i den forbindelse få dækket op til 50 procent af en films budget. Systemet har været med til at tilgodese film med kunstneriske ambitioner, om end

det stadig i høj grad er mere kommercielle produkter, der støttes (Roddick 2007). Endelig har Frankrig – et land, som det romansk-sprogede Rumænien traditionelt har en del kulturelle og politiske bånd til – stået bag en del fransk-rumænske co-produktioner.

Er der tale om en bølge? Lad os imidlertid vende blikket mod filmene selv og deres instruktører. Det har naturligvis været diskuteret en del, om de mange prisvindende rumænske film kan siges at udgøre en bølge, eller om det bare er kritikere og filmforskere, der finder det forjættende at tegne et billede af en samlet front. Instruktørerne selv er i den forbindelse kommet med meget modsatrettede udmeldinger. Cristi Puiu, instruktøren bag *Moartea domnului Lăzărescu* (2005, *Hr. Lazarescus sidste rejse*), den første af de nye rumænske film, der vandt international anerkendelse, sagde således i et interview i 2007: "Der er ikke, ikke, ikke, ikke en ny rumænsk bølge" (Scott 2008: 2). Omvendt siger Marian Crisan, der i 2010 spillefilmdebuterede med det lavmælte flygtningedrama *Morgen*, i et interview om filmen, at han holder meget af det "smukke og mystiske link, der er mellem den rumænske bølge og italiensk neorealisme".[1]

Efter et gennemsyn af lidt over 25 rumænske film fra perioden 2004-10 giver det for mig at se mest mening at konkludere, at der *er* tale om en bølge, dvs. om en gruppe film med en række markante fælles stilistiske og/eller tematiske træk, i øvrigt lavet af en række instruktører med samme nationalitet og nogenlunde samme alder. Dertil kommer, at en stor del af dem er fælles om at have taget deres uddannelse ved Universitetet for Teater og Film i Bukarest (dog er f.eks. en markant instruktør som Cristi Puiu uddannet fra filmakademiet i Genève). At instruktørerne i en række tilfælde har valgt at arbejde med på hinandens film, og at Cristian Mungiu i 2009 stod bag episodefilmen *Amintiri din epoca de aur* (*Den gyldne tid*), hvor en række instruktører leverede hver sin novellefilm, taler også for en vis grad af samhørighed.

Filmhistorisk set knytter de rumænske film – som allerede antydet – an til den italienske neorealisme, idet den enkelte og til tider minimalistiske hverdagshistorie står i centrum. En del instruktører bruger også som de italienske forbilleder amatører i bærende roller og har i udformningen af deres historier ofte ladet sig inspirere af avisnotitser eller virkelige hverdagsbegivenheder. Mange af værkerne bringer endvidere mindelser om de bedste film fra den franske nybølge i den måde, hvorpå de blot fremstiller hverdagens figurer og begivenheder, som de er, uden nogen bagvedliggende moralske eller banal-psykologiske implikationer.

Endelig synes mange af filmene med deres hverdagsrealistiske stil – især kendetegnet ved en udpræget brug af observerende, fikseret eller håndholdt kamera – også at have en del til fælles med nutidige instruktører som Bruno Dumont, Laurent Cantet og ikke mindst de belgiske Dardenne-brødre.

Bølgens tre faser. For en analyse af stilistiske og tematiske fællestræk er det mest hensigtsmæssigt gennem en kronologisk fremstilling at gå mere i dybden med de enkelte instruktører og værker. I den forbindelse giver det for mig at se mening allerede på nuværende tidspunkt at inddele den rumænske bølge i tre faser:

1. Kortfilm uden håb (2004): En række prægnante kortfilm ser dagens lys. Med

enten rå eller minimalistisk hverdagsrealisme – og en god portion pessimisme – skildrer de vilkårene for den moderne rumæner og kaster et kritisk blik på den manglende solidaritetsfølelse på tværs af generationer og sociale skel.

2. Opgør med fortiden (2005-07). Fasen, hvor de seks mest markante instruktører hver især opnår international anerkendelse med en spillefilm, interessant nok næsten alle med fokus på landets fortid – fire af filmene vælger helt specifikt at tage udgangspunkt i Ceaușescu-styrets sidste år. Filmene i denne fase er desuden ofte præget af narrativ klarhed og sort humor. Tematisk formidler de fleste af dem en basal og fortrøstningsfuld humanisme under en stærkt samfundskritisk overflade.

3. Pessimistiske samtidsskildringer (2008-): En videreførelse af anden fase, hvor humoren oftest er skiftet ud med en mere forknyt og desillusioneret stemning og en til tider mere tillukket eller distanceret fortælleform. Der er både tale om allerede kendte instruktører og spillefilmdebutanter. Fælles for disse film er desuden, at handlingen nu atter primært udspiller sig i et samtidigt Rumænien kendetegnet af manglende sammenhold og evne til at få et normalt familieliv til at fungere igen. Endelig synes filmene i tredje fase i endnu højere grad end i første og anden fase at have stilistiske og tematiske fællestræk, hvilket kan forklare, hvorfor Crisan i citatet ovenfor i højere grad end Puiu (der udtalte sig under bølgens anden fase) anerkendte filmenes enhedspræg.

Før redegørelsen for de tre faser er det dog vigtigt først at tildele den skikkelse, der på mange måder ledte frem til gennembruddet, opmærksomhed, nemlig allerede nævnte Lucian Pintilie.

Isbryderen Lucian Pintilie. Den absurde, tragiske og sort-humoristiske *Reconstituirea* (1968, *The Reenactment*) er ikke blot Lucian Pintilies hovedværk, men indiskutabelt den mest betydningsfulde rumænske film før 1989. Som mange af de senere rumænske nybølgefilm bygger denne instruktørens anden spillefilm på en realistisk historie, der på grund af et helt igennem inhumant samfundssystem ender med at fremstå som grotesk. Rammen om historien er en lille provinsby, hvortil et filmhold, en statsanklager og en repræsentant for den rumænske milits ankommer med to unge mænd, som er under anklage for at have været i værtshusslagsmål med hinanden. På forskellige steder i byen bliver de så for rullende kamera tvunget til med variationer at rekonstruere slagsmålet. Ud over sit raffinerede metaniveau, der nærmest giver filmen karakter af en tidlig mockumentary, fungerer den som en allegori over de overgreb, der i Rumænien blev begået i kommunismens navn. Vigtigt er det at have med, at der var tale om en filmatisering af en roman af Horia Pătrașcu, som selv havde oplevet en tilsvarende episode i en rumænsk landsby i begyndelsen af 1960'erne.

Et vigtigt kritikpunkt i Pintilies film er den lokale landsbybefolknings manglende indgriben og stiltiende accept. Faktisk ser mange af dem de filmede rekonstruktioner som ren underholdning. Det gælder bl.a. en ung pige, som i en række tvetydige, stemningsmættede scener klippet i bedste franske nybølge-stil flirter med en af de to anklagede. Filmen veksler imellem sort humor, absurditet, voldshandlinger og metarefleksivitet for til sidst at ende i den rene tragedie, da en af de to unge mænd utilsigtet dør umiddelbart efter en af de utallige rekonstruktioner. Igen fralægger den lokale befolkning sig ethvert ansvar og

Reconstituirea (1968, *The Reenactment*, instr. Lucian Pintilie).

udviser på den måde samme manglende solidaritetsfølelse, som vi senere finder hos mange af karaktererne i 2000'ernes bølgefilm. Det til tider næsten dokumentariske præg i de mange rekonstruktionsscener har tydeligvis også fungeret som inspiration for den nye instruktørgeneration.

The Reenactment blev lavet på et tidspunkt, hvor Ceauşescu kun havde været ved magten i tre år og i mange henseender havde signaleret mere åbenhed, ikke mindst ved samme år at kritisere Sovjetunionens invasion af Tjekkoslovakiet. Alligevel viste Pintilies allegori sig at være *for* skrap kost for regimet, og filmen blev trukket tilbage fra biograferne blot et par måneder efter premieren. Pintilie blev derefter forhindret i at arbejde mere med film i Rumænien og holdt sig derfor de næste 23 år næsten udelukkende til at lave teater uden for sit hjemlands grænser.

Pintilie efter revolutionen. Til gengæld vendte han tilbage som filminstruktør efter revolutionen, og op gennem 1990'erne fremstod han – primært ved Cannes-festivalerne – som den eneste stemme i rumænsk film. Hans postrevolutionære film skildrer ofte det moderne Rumænien gennem en række kaotiske scener, der bringer mindelser om Fellini og Kusturica – uden dog i virtuositet at kunne leve op til disse. Det er naturligvis ikke just denne side af Pintilie, de unge rumænske instruktører tager op, men i film som *Balanţa* (1992, *The Oak*), *Prea târziu* (1996, *Too Late*), *Terminus Paradis* (1998, *Final Station Paradise*), *După-amiaza unui torţionar* (2001, *The*

Afternoon of a Torturer) og *Niki Ardelean, colonel în rezervă* (2003, *Niki and Flo*) kan man finde tematiske og stilistiske elementer, der peger frem mod bølgen.

I *The Oak* følger vi den unge Nela, der umiddelbart efter at have mistet sin far rejser gennem Rumænien på må og få i håb om at genfinde både sin egen og nationens oprindelige identitet. Handlingen er henlagt til 1980'erne, og det Rumænien, Nela møder, er et land moralsk på hælene, præget af anarki og kaos. Undervejs møder hun og forelsker sig i en ung læge, der med sin ligefremme facon tør stå op imod systemets umenneskelige måde at behandle folk på i hospitalsverdenen. Det er især denne beskrivelse, der peger frem mod den ny bølge, ikke mindst Puius *Hr. Lazarescus sidste rejse,* hvor arrogance og mangel på empati i det moderne Rumæniens sundhedsvæsen er det absolutte hovedtema. Og skildringen af trøstesløsheden i Ceaușescu-tidens betonbyggerier er bestemt også noget, man genfinder i de unge instruktørers film.

Too Late, der måske er Pintilies bedste postrevolutionære film, er – trods en række groteske indslag i Pintilies vanlige stil – en kras, socialrealistisk skildring af minearbejderes dårlige arbejdsvilkår, selv efter revolutionen. En livstræt, ung advokat kommer til en lille mineby for at opklare en række bestialske mord i minerne. Det viser sig imidlertid, at ledelsen ikke er alt for interesseret i en opklaring, da det vil kaste for meget lys over deres tvivlsomme fortid som Ceaușescu-støtter. Godt nok har man skiftet styre i Rumænien, men magten er på de samme hænder. Ganske symbolsk viser morderen sig at være en psykisk syg arbejder, der forsvandt i minerne for år tilbage og her har udviklet sig til et bestialsk monster. Han er ifølge advokaten "et produkt af den infernalske industri" i byen, og – kan vi som tilskuere tilføje – på et mere overordnet niveau offer for et umenneskeligt system, der ikke har ændret sig meget efter revolutionen.

De mere krasse og trøstesløse elementer optræder igen i den bittersøde, Bonnie og Clyde-inspirerede kærlighedshistorie *Final Station Paradise.* Mitu er en ung desperado, der med en række meningsløse mord og en meningsløs død kommer til at stå som et symbol på den postrevolutionære rumænske ungdoms mangel på retningssans og evne til at passe ind under de nye samfundsvilkår. En figur, som dukker op igen i nogle af de seneste bølgefilm, mest prægnant i Florin Șerbans *Eu când vreau să fluier, fluier* (2010, *If I want to Whistle, I Whistle*).

Med *The Afternoon of a Torturer* foretager Pintilie et stilistisk og stemningsmæssigt skift i forhold til sine 90'er-film. Der er her tale om et på overfladen afdæmpet drama, hvor en tidligere torturbøddel i løbet af en eftermiddag over for en journalist og en menneskerettighedsforkæmper forsøger at fralægge sig ansvaret for sit tidligere erhverv. Igen er det vigtigt for Pintilie at understrege, hvorledes det afgørende opgør med fortiden lader vente på sig. Filmen er bygget op over stemnings- og farvemættede tableauer og peger dermed stilistisk kun i begrænset omfang frem mod bølgen. Dog kunne man fremhæve nogle af scenerne i *4 måneder, 3 uger og 2 dage,* ikke mindst den lavmælte slutscene, hvor de to hovedpersoner i en smukt komponeret, farvemættet indstilling sidder ved et restaurationsbord hensunkne i tavshed.

Endelig er *The Afternoon of a Torturer* også interessant, fordi Puiu fungerede som instruktørassistent. Puius navn dukker op igen i forbindelse med Pintilies næste film, *Niki and Flo,* denne gang som manuskriptforfatter sammen med instruktøren. Puiu

og Pintilie ragede imidlertid uklar under manuskriptarbejdet, og Puiu fralagde sig derfor ethvert ansvar for det endelige resultat. Filmen tematiserer den kommunikationsbrist, der er opstået imellem generationerne efter revolutionen – en historie, Puiu i store træk gentog i komprimeret form i kortfilmen *Un cartuş de Kent şi un pachet de cafea* (2004, *Cigarettes and Coffee*).

Lucian Pintilie er altså, hvis ikke det eneste, så utvivlsomt det vigtigste rumænske instruktørforbillede for den unge generation. Tematisk kredser han som de om opgøret med den kommunistiske fortid og om den moderne rumæners manglende fremtidstro og manglende tillid til sine landsmænd. Stilistisk er det især *The Reenactments* lavmælte hverdagsskildring med håndholdt, observerende kamera, der har dannet inspiration, men også den senere sporadiske brug af trøstesløshedens æstetik i den rumænske betonslum og den til tider tableau-agtige *mise en scène* bør nævnes som inspirationskilde.

De første bølgeskvulp. De seks instruktører, der for alvor har slået deres navne fast på den internationale scene, er Cristi Puiu (f. 1967), Cristian Mungiu (f. 1968), Radu Muntean (f. 1971), Cătălin Mitulescu (f. 1972), Corneliu Porumboiu (f. 1975) og Cristian Nemescu (1979-2006).[2] De fik først deres egentlige spillefilmgennembrud i perioden 2005-07, men fire af dem havde allerede i 2004 hver især tegnet konturerne af den ny bølge med en kortfilm[3]. Fælles for disse kortfilm er, at de beskriver et samtidigt Rumænien, der socialt og kulturelt synes at være i mere eller mindre opløsning.

Værdi- og retningsløs. Der er forholdsvis bred enighed om, at det var Mitulescus femten minutter lange *Trafic* (2004, *Traffic*), der for alvor satte det hele i gang. Filmen vandt ligefrem De Gyldne Palmer i Cannes for bedste kortfilm, den første betydningsfulde hæder til en rumænsk film, siden den animerede kortfilm *Scurtă istorie* (*A Short History*, instr. Ion Popescu Gopo) hev palmerne hjem i samme kategori i 1956.

Filmen starter *in medias res* med at introducere os til en fortravlet forretningsmand, Tudor, der på en almindelig hverdag i Bukarest skal nå frem til et møde i myldretiden. Undervejs i bilen taler han i mobiltelefon, i håb om, at det skal gå hurtigere, prøver han kortvarigt at skifte til taxa, og han giver en kop kaffe på en café til en ung, kvindelig gadesælger. Der bliver også tid til kort at lægge vejen forbi hans fem-årige datter og hendes nye babysitter. Datteren påstår hårdnakket at have slugt en hårnål, men det er ikke muligt at finde spor, der peger i den retning. Alligevel plager det den fortravlede far en smule under cafébesøget. Da filmen slutter, er Tudor stadig på vej til det møde, som vi kun har fået yderst sparsomme informationer om, hvad går ud på.

Stilistisk peger filmen i høj grad frem mod mange af de senere bølgefilm i spillefilmlængde: Kamerabrugen er næsten dokumentarisk observerende, til tider fikseret i lange indstillinger uden klip, og der optræder ingen ikke-diegetisk musik – kun den infernalske myldretidsdytten danner lydtæppe. Som en del af sine efterfølgere er *Traffic* stort set plotløs. Informationer tilbageholdes bevidst i en fremstilling, der lægger vægten på antydningens kunst. På den måde stiller filmen flere spørgsmål, end den giver svar: Hvorfor insisterer datteren på at have spist en hårnål? For at påkalde sig opmærksomhed hos en far, der aldrig har tid til hende? Og hvad er det for

et møde, der er så vigtigt for Tudor? Hvad er – ud over at slå trafikpropventetiden ihjel – hans bagtanke med at byde den unge pige på kaffe?

Tematisk peger filmen primært frem mod, hvad jeg her har kaldt bølgens tredje fase, idet den tegner et portræt af den moderne middelklassemand i det postrevolutionære Rumænien, der ganske vist har fået materiel velstand, men som samtidig synes at have mistet enhver form for værdisæt og retningssans (findes der noget mere retningsløst end mobil-tomgangssnak i en trafikprop?). Han har – for nu at foretage en lettere omskrivning af et gammelt PH-citat – fået noget at leve *af,* men har glemt at finde noget at leve *for.*

Generationskløfter. Men *Traffic* var som sagt ikke ene om at stå for kortfilmgennembruddet i 2004. Samme år markerede Puiu sig med den allerede nævnte *Cigarettes and Coffee* (vinder af Guldbjørnen i Berlin for bedste kortfilm), en elleve minutter lang film, der ligesom sit åbenlyse, minimalistiske forbillede, Jim Jarmuschs *Coffee and Cigarettes* (2003), koncentrerer handlingen til to personer i samtale ved et cafébord. I dette tilfælde er der tale om en far, der har mistet sit job som chauffør, og som derfor er blevet afhængig af sin konsekvent nedladende og køligt distancerede søn. Titlen refererer til de ting, faderen har skullet købe med for ved sønnens hjælp at kunne bestikke sig til et job som nattevagt i de sidste to år inden pensionen – mens konen i øvrigt ligger lam derhjemme. Konklusionen på samtalen mellem de to er den samme replik: "Alt er som før", underforstået før revolutionen, hvor bestikkelse og korruption også var vejen frem. En anden vigtig pointe for Puiu er, hvordan det nye Rumænien blot har rykket generationerne længere fra hinanden, og her spiller han på fin, melankolsk vis bold op ad sit Jarmusch-forbillede: I *Coffee and Cigarettes* er kaffen og cigaretterne det, de diskuterende cafépar bruger som omdrejningspunkt for at kunne oparbejde indbyrdes forståelse, hos Puiu er der blot tale om varer, der er med til at fjerne folk endnu mere fra hinanden.

Den manglende forståelse generationerne imellem spiller også en vis rolle i Porumboius *Visul lui Liviu* (2004, *Liviu's Dream*). Den 24-årige titelfigur bor stadig hjemme hos sine forældre og deler værelse med sin bror i et gråt socialt boligbyggeri, hvis lejere tilhører den lavere, frustrerede del af arbejderklassen. Han småsvindler sig igennem tilværelsen, først og fremmest ved at sælge hælervarer (især brudekjoler!), og respekten for forældrene er røget for længst – de er på ingen måde i stand til at fortælle ham, hvordan han skal agere i det moderne Rumænien, eftersom de blot giver Ceauşescu skylden for alle deres dårligdomme. Samtidig skammer Liviu sig over, at han har gjort sin bedste vens forlovede gravid, mens vennen er i Italien. Han får dog overbevist pigen om, at han på ingen måde ville egne sig som far, og hun rejser derfor til sin forlovede i Italien, hvor hun og den forlovede bygger en ny tilværelse op med Livius barn.

I løbet af filmen bliver Liviu ved med at have en drøm, han ikke kan huske, men som hver morgen ender med, at han vågner med fornemmelsen af, at nogen slår på ham med kæder. Da hans vens forlovede har forladt ham, kan han imidlertid pludselig huske den: Af den lillebror, han aldrig fik, fordi faderen insisterede på abort, bliver han ført gennem mørke gange i kvarterets betonejendomme. Pludselig befinder han sig forløsende ude ved havet, hvor betonbyggeriet på drømmende vis går helt ud til kanten.

Bortset fra det katharsis-lignende aspekt i denne afsluttende drøm levner filmen ikke meget håb med hensyn til Livius vej ud af en trøstesløs rumænsk tilværelse. Hans konklusion er, at han burde have været en abort som sin lillebror. Vi får således et indsigtsfuldt og overbevisende portræt af en figur, som senere dukker op i en del rumænske nybølgefilm, nemlig den lidende, retningsløse unge mand, som man – på trods af mange usympatiske træk – ikke kan lade være med at få ondt af og i sidste ende synes om.

Livet i Bukarests betonforstæder står også i centrum i de to kortfilm, Cristian Nemescu lavede i 2004 og 2006. *Poveste la scara 'C'* (2004, *C Block Story*) er en lidt banal og overraskende optimistisk film om, hvordan ægte kærlighed faktisk *kan* opstå midt i et trøstesløst slumområde præget af samlebåndsarbejde og telefonsex. Filmen kan ses som et harmløst, men dog – især på grund af sin opfindsomme klipning – interessant forstudie til Nemescus mere sortseende og psykologisk mere udbyggede lange kortfilm *Marilena de la P7* (2006, *Marilena from P7*), der ganske vist tidsmæssigt er produceret i det, jeg har valgt at benævne bølgens anden fase. Tematisk peger den imidlertid mere tilbage mod første fase med sin konsekvent pessimistiske samtidsskildring af en lille småkriminel drengs barske hverdag i en ghetto, hvor han på afstand forelsker sig i den gadeprostituerede Marilena. Nemescu har valgt at tilføre håbløsheden en portion magisk realisme, eftersom Marilena afgiver stød i særligt seksuelle og passionerede øjeblikke, hvilket udløser strømsvigt i hele ghettoen. Den sidste gang, hun afgiver stød, er, da hun begår selvmord på grund af ikke gengældt kærlighed til en kunde. Hun udånder derefter i sin lille beundrers arme, og ghettoen har på den måde vist sit sande, grumme ansigt ved at tage livet af den sidste rest af magi.

Stilistisk overrasker Nemescu ved ikke blot med håndholdt kamera at lægge sig op ad en Direct Cinema-agtig dokumentarisme, men også flittigt at benytte splitscreen som en humoristisk forløsende faktor – for eksempel når man ser fire af ghettoens drenge masturbere i hver sit hjørne af lærredet over de lokale prostituerede. Man kan så diskutere, om dette greb ikke i sidste ende kommer til at virke som et fremmedelement i en ellers rå og nådesløs historie. Ikke desto mindre var det en film, der på Cannes-festivalen i 2006 modtog stående klapsalver.

Bølgens anden fase. Mens kortfilmene tog pulsen på den moderne rumæners vilkår, valgte hovedparten af de seks første markante bølge-spillefilm at foretage et opgør med landets fortid. Filmene havde alle premiere i perioden 2005-07: Én spillefilm lagde ud med kritiker- og festivalsucces i 2005 for at blive fulgt op af tre yderligere i 2006. Kulminationsåret blev 2007, hvor den ene af årets to prisvindere ligefrem løb med De Gyldne Palmer i Cannes.

Gennembrudsværket. Det var Cristi Puiu, der i 2005 med den allerede nævnte *Hr. Lazarescus sidste rejse* (bl.a. vinder af Un Certain Regard-prisen i Cannes) for alvor fik gjort opmærksom på rumænsk films muligheder. Selv om den to en halv time lange film langtfra blev en kommerciel succes, fik den en forholdsvis omfattende distribution, ikke mindst i Europa, hvor den i flere tilfælde opnåede kultstatus.

Hr. Lazarescus sidste rejse er den eneste af gennembrudsspillefilmene, der udelukkende beskriver det moderne Rumænien, og den er fra instruktørens side tænkt som den første af seks film, der skal skildre

Moartea domnului Lăzărescu (2005, *Hr. Lazarescus sidste rejse*, instr. Cristi Puiu).

anderledes kærlighedshistorier i Bukarests trøstesløse forstadsområder. Puiu baserede filmen på sine egne erfaringer med det rumænske hospitalsvæsen i perioden 2001-03, hvor han var overbevist om, at han led af en livstruende sygdom – der var dog kun tale om mavesår.[4]

Filmens titelfigur, hvis fulde navn er det litterært sigende Dante Remus Lăzărescu, er en ældre, alkoholiseret pensionist, der en aften føler kraftige hoved- og mavesmerter og derfor gerne vil i behandling. Ingen af sundhedssystemets repræsentanter ønsker imidlertid at behandle ham, og han bliver derfor i løbet af natten transporteret fra hospital til hospital i ambulance. Efterhånden nedlader repræsentanter for lægestanden sig dog til at diagnosticere en uhelbredelig cancer, og under nattens fjerde og sidste hospitalsbesøg indvilger man ligefrem i at tildele ham en operation, der kan hjælpe ham ud af livet. Selv om filmen er mørk i sin grundtone, er det vigtigt at fremhæve, at den både indeholder en god portion sort humor og en smule håb for medmenneskeligheden; sidstnævnte er repræsenteret ved den hjælpsomme kvindelige ambulancekører, der trofast følger Lazarescu gennem hans mareridtsnat. I Puius næste film, *Aurora,* lades – for nu at parafrasere den italienske (og ikke den Puiu'ske) Dante – alt håb og al humor til gengæld ude (jf. analysen af bølgens tredje fase nedenfor).

Stilistisk er Puiu klart den af bølgeinstruktørerne, der i anden fase går længst i retning af et Direct Cinema-lignende udtryk. Den konsekvente udeladelse af

ikke-diegetisk musik og de lange uklippede sekvenser, hvor en høj grad af skuespil-improvisation synes at dominere, er alt sammen med til at skabe en autenticitet og et nærvær, så man nærmest føler, man er til stede under Lazarescus mange ydmygelser.

Tre mindre gennembrud i 2006. Den mest roste af de tre markante rumænske film fra 2006 er Corneliu Porumboius debut-spillefilm *A fost sau n-a fost?* (*12:08 øst for Bukarest*). Filmen former sig som en lille, kuldslået komedie, hvor en vært på den lokale tv-kanal i en mindre by har sat sig for i 2005 at mindes seksten års-dagen for revolutionen. Han har derfor til sit yderst primitive debatprogram – hvor seerne har mulighed for at ringe ind og give deres besyv med – inviteret et par af byens markante skikkelser fra revolutionsdagene i studiet for at få afklaret, om der overhovedet var tale om en revolution i deres lille by. Det viser sig imidlertid, at gæsterne er knap så store revolutionære forbilleder, og at der kan sættes spørgsmålstegn ved, hvorvidt de i det hele taget var på barrikaderne hin skæbnesvangre formiddag. Den ene, en falleret gymnasielærer (betegnende nok i historie), bliver således af seerne klædt af, da det mere end antydes, at han på revolutionsdagen blot var på vej hjem fra en druktur, mens den anden gæst, en ældre, ensom herre, egentlig er temmelig ligeglad; han tænker mere på at komme tilbage og passe sit job som byens julemand. Programmet ender i kaos og skænderi med seerne om detaljer og personligt nag.

Meningen var, at man skulle mødes om at fejre demokratiet, men i stedet udstilles det, hvordan befolkningen i det nye Rumænien blot er gledet fra hinanden. Dette er naturligvis den bitre og resignerede pointe under den sorthumoristiske overflade. Revolutionen synes mere eller

A fost sau n-a fost? (2006, *12:08 øst for Bukarest*, instr. Corneliu Porumboiu).

mindre glemt, hvilket illustreres fint i en af de indledende scener, hvor den fallerede historielærer ikke orker at finde på et nyt stilemne og derfor blot spørger sine elever, hvad de selv mener, de ved noget om. Ironisk nok svarer de ikke den rumænske, men den franske revolution, som de så får lov at skrive om. I scenen ligger naturligvis også en skjult, indforstået kritik af, hvordan eliten i Rumænien altid har haft mere travlt med at vende blikket mod Frankrig end mod deres egen nations problemer.

Stilistisk fremstår filmen som et klassisk eksempel på bølgen: Den er holdt i grå, trøstesløse toner og domineres af lange indstillinger. Under selve talkshowet, der udgør cirka halvdelen af filmens 85 minutters spilletid, klippes der kun få gange. Tematisk ligger filmen i logisk forlængelse af den manglende fremtidstro blandt moderne rumænere, vi stødte på i Porumboius *Liviu's Dream*.

2006 bød også på spillefilmdebut fra Cătălin Mitulescu, instruktøren, der satte hele bølgen i gang med kortfilmen *Traffic*. Man kunne forvente, at hans første spillefilm, *Cum mi-am petrecut sfârşitul lumii* (*The Way I Spent the End of the World*), ville blive et skoleeksempel på en bølgefilm, men overraskende nok viste det modsatte sig at være tilfældet. *The Way I Spent the End of the World* er både tematisk og stilistisk den klart mest konventionelle af anden fases seks gennembrudsfilm. I

Cum mi-am petrecut sfârşitul lumii (2006, *The Way I Spent the End of the World*, instr. Cătălin Mitulescu). Th. skuespillerinden Dorotheea Petre.

en til tider nostalgisk tone fortæller den historien om to søskende, den sytten-årige Eva og hendes syv-årige lillebror Lilu, der hver på sin beskedne måde gør oprør mod et Ceauşescu-styre, som synger på absolut sidste vers.

For Lilus vedkommende er der primært tale om infantile initiativer og drømme. Her gør især den absurd-humoristiske åbningssekvens indtryk: Under et officielt besøg skal Ceauşescu på de to børns skole overrække en kæmpe ost til Lilu, men det udvikler sig til håndgemæng mellem dem, da den store diktator opdager, at drengen stadig kun har sine mælketænder. Med sin mangetydighed står scenen i pudsig kontrast til resten af filmen, der på alle niveauer tilstræber narrativ enkelhed.

Mest gøres der ud af Evas oprør: Efter sammen med sin kæreste at have væltet og ødelagt skolens buste af Ceauşescu ved en fejltagelse nægter hun over for skolens ledelse at angre og sige undskyld. Hun bortvises derfor og kommer på en skole for problematiske unge, hvor hun med en ny kæreste planlægger at flygte til Vesten. Flugtplanerne bliver dog uaktuelle, da Ceauşescu bliver væltet i mellemtiden. I betragtning af, at der her på ingen måde er tale om den høje grad af plotløshed, der især kendetegner mange af filmene fra bølgens tredje fase, er det en underligt udramatisk udgang, som ikke synes at have nogen egentlig pointe.

Når filmen trods alt ender med at rumme en god portion charme, skyldes det først og fremmest hovedrolleindehaveren Dorotheea Petre, som for rollen vandt prisen for bedste skuespillerinde i Cannes-festivalens Un Certain Regard-kategori. Petre, der med rette har fået tilnavnet den rumænske Elizabeth Taylor, tilfører med sin blanding af rå, trodsig drengedumdristighed og skrøbelig dådyr-ynde rollen en helt perfekt kompleksitet og uforudsigelighed. Faktisk havde hun allerede prøvet kræfter med en lignende rolle i det mere konventionelle familiedrama *Ryna* (2005, instr. Ruxandra Zenide), hvor hun spiller en smuk, ung pige, der på grund af sin fars utilfredshed med hendes køn er nødt til at gå klædt, blive klippet og opføre sig som en dreng.

Mindst prægnant – og klart mindst prisbelønnet – af bølgefilmene fra anden fase er Radu Munteans *Hîrtia va fi albastră* (2006, *The Paper Will Be Blue*). Filmen beskriver det kaos og den forvirring med hensyn til politiske fraktioner og grupperinger, der opstod på revolutionsnatten i 1989. Historien tager udgangspunkt i en autentisk hændelse, hvor to grupper af soldater uforvarende kom til at skyde hinanden ned morgenen efter revolutionen – formentlig på grund af misforståelser i forbindelse med den kodemeddelelse, der er filmens titel. Muntean lægger ud med den tragiske begivenhed for så at spole tiden et halvt døgn tilbage. På revolutionsnatten følger vi således soldaten Costi, der trodser sine overordnede for at hjælpe den del af det revolutionsvenlige militær, der har besat Bukarests tv-bygning. I løbet af natten udsættes han både for forhør, beskydning og beskyldninger om forræderi på grund af den megen forvirring om, hvem der støtter hvem. Kaoset afstedkommer et par sort-humoristiske situationer, hvor det – som i *Hr. Lazarescus sidste rejse* – især er de små, lavmælte pingpong-dialoger, der får én til at trække på smilebåndet. For eksempel er scenen, hvor Costis mor i telefonen skal overbevise en af de overordnede i militæret om sin søns rette revolutionære ånd, ubetaleligt morsom.

Filmens klare svaghed ligger i dens alt for høje grad af indforståethed. Uden et vist detail-kendskab til revolutionen kan

det for et ikke-rumænsk publikum være temmelig svært at danne sig overblik over forløbet. Dertil kommer, hvad der må betegnes som et narrativt fejlgreb fra Munteans side: I og med, at han indleder filmen med morgentragedien, lykkes det ham aldrig for alvor at skabe interesse om revolutionsnattens begivenheder. Til gengæld virker det stærkt, at han i slutscenen vælger abrupt at slutte filmen blot få sekunder før det tragiske skyderi. Alt i alt må man dog sige, at det først var med sine to næste film, ægteskabsdramaerne *Boogie* (2008) og *Marți, după Crăciun* (2010, *Tirsdag efter jul*), at han for alvor viste sig som en betydelig filmkunstner, men mere om det i afsnittet om bølgens tredje fase.

Bølgens foreløbige kulmination. Den store kulmination på den rumænske nybølge kom den 26. maj 2007, da Cristian Mungiu som den første rumæner vandt De Gyldne Palmer i Cannes. Det skete med hans anden spillefilm, abortdramaet *4 måneder, 3 uger og 2 dage* fra 1980'ernes Rumænien. I lighed med de fleste andre bølgefilm er udgangspunktet autentisk, idet Mungiu har baseret historien på en venindes beretning. I perioden 1965-89 var abort totalt forbudt i Rumænien, fordi Ceaușescu ønskede at øge befolkningstallet. I løbet af disse 25 år anslås omkring 500.000 at være døde som følge af illegale indgreb (Lett 2007a: 19).

I filmen følger vi den unge Otilia, der har besluttet sig for at gå igennem ild og vand for at hjælpe sin veninde, Gabita, med at få foretaget en illegal abort. Da de møder den kvaksalver, Gabita har etableret kontakt til, viser han sig at være en afstumpet psykopat, der vil have betaling i form af seksuelle modydelser fra begge piger. De indvilger, og aborten bliver gennemført på et hotelværelse. Oplevelsen får samme aften Otilia til at tage forholdet til sin kæreste op til revision, og da de to piger senere mødes i restauranten på det hotel, hvor aborten fandt sted, bliver de enige om aldrig mere at tale om hændelsen.

Efter en del gennemsyn af filmen synes det at stå mere og mere klart, at den ikke primært handler om abort, men om opofrelse, sammenhold og, som Mungiu selv har sagt, om solidaritet.[5] Det kan undre, at Otilia er villig til at gå så langt på Gabitas vegne, ikke mindst fordi Gabita selv fremstår så handlingslammet og til tider nærmest indolent. Ingenting kan hun klare selv, og man kan derfor ikke lade være med at blive irriteret på hende undervejs. Således er det også Otilia, der er nødt til at skaffe det aborterede foster af vejen ved at smide det i skraldespanden. Umiddelbart efter at have smidt fosteret væk kaster hun – ganske uforklaret – op. Skyldes det udelukkende væmmelse over dagens traumatiske hændelser, eller er hun også selv gravid? Hvis det sidste er tilfældet, kunne det forklare noget af opofrelsen, og det kunne også fuldt ud forklare, hvorfor hun vælger at tage et opgør med sin kæreste, hvor hun bebrejder ham, at han formentlig ikke ville være der for hende, hvis hun kom i knibe. Det fine ved Mungius film er, at dette spørgsmål må stå og blafre i vinden. Som i mange af de andre bølgefilm gives der ikke noget entydigt svar.

Stilistisk er Mungiu i stand til virkelig at raffinere mange af de filmiske greb, bølgeinstruktørerne tyr til for at opnå autenticitet, realisme og nærvær. Brugen af det fikserede kamera, der fastholder fokus på én karakter, får f.eks. et særlig intensivt højdepunkt i scenen, hvor Otilia er på besøg hos svigerfamilien, men hellere vil tilbage til Gabita. På grund af den nærmest smertefulde kamerafiksering føler vi virkelig med en person, der ønsker at være et andet sted, men ikke kan få sig selv til at gå. Et andet

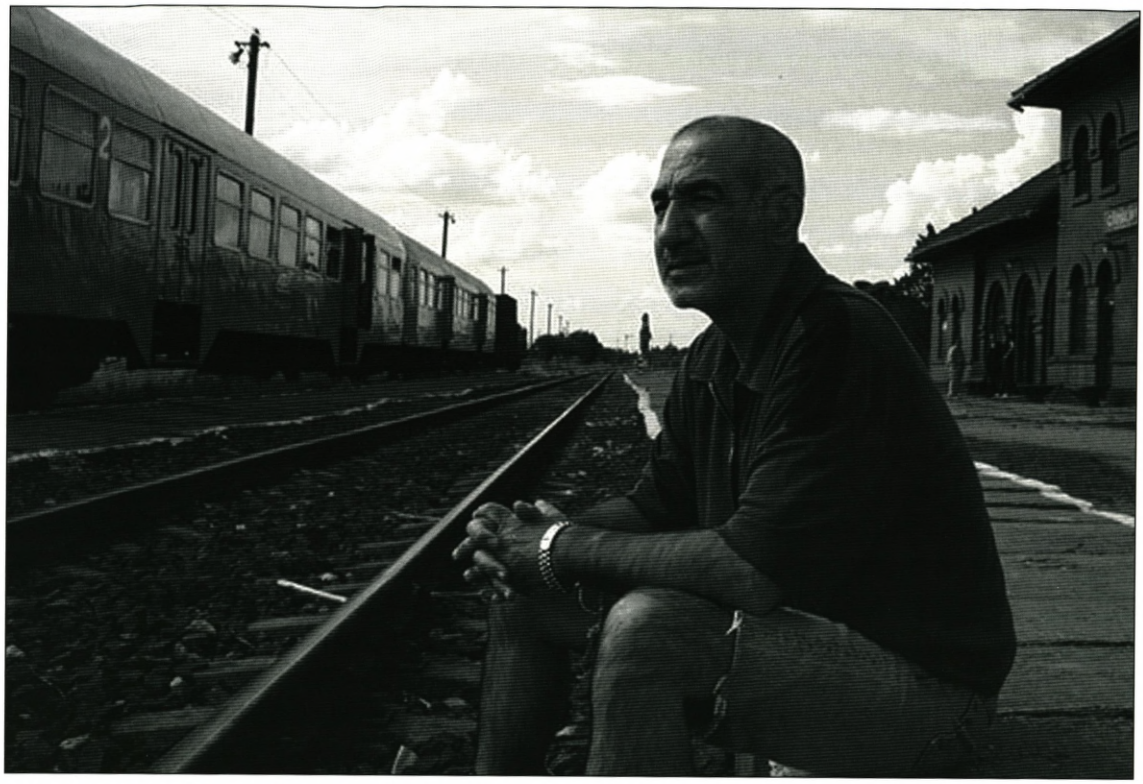
4 luni, 3 saptamâni si 2 zile (2007, *4 måneder, 3 uger og 2 dage*, instr. Cristian Mungiu).

narrativt greb, Mungiu benytter sig af, er, at han bevidst skuffer vores dramaturgiske forventninger. Under den lange, pinefulde scene på hotelværelset finder Otilia en kniv, som hun skynder sig at gemme, mens den psykopatiske kvaksalver er på toilettet. Resten af scenen forventer man – da man er oplært med Tjekhovs gamle devise om aldrig at vise en pistol i første akt, hvis den ikke skal gå af i sidste akt – at kniven atter skal komme i spil, men nej. Mungiu ønsker at vise os, hvordan en almindelig dag er fyldt med små detaljer, som ingen betydning vil få.[6]

Eftersom *4 måneder, 3 uger og 2 dage* er den af samtlige bølgefilm, der går allermest ind under huden på én, må det siges at være fortjent, at den er endt med at være den mest hædrede. Måske kan det ærgre lidt, at den i modsætning til samtlige andre film i anden fase er fuldstændig blottet for humor, et faktum, der gør, at den til en vis grad kan siges at pege frem mod bølgens tredje fase.

Det posthume gennembrudsværk. Det var også i 2007, at Cristian Nemescu spillefilmdebuterede med *Nesfârşit* (*California Dreamin'*, nogle gange med tilføjelsen *(Endless)*). Desværre en posthum debut, eftersom Nemescu blev dræbt i en trafikulykke, inden filmen var færdigklippet. Versionen, der modtog Un Certain Regard-prisen i Cannes samme år, som Mungiu vandt De Gyldne Palmer, er således en 155 minutter lang sammenklipning af instruktørens efterladte materiale.

Nemescu foretager et anderledes opgør med fortiden end sine instruktørkolleger, eftersom han blot vælger at gå otte år til-



Nesfârşit (2007, *California Dreamin'*, instr. Cristian Nemescu).

bage i tiden, til 1999, hvor USA gik ind i Kosovo-konflikten. *California Dreamin'* er således baseret på en virkelig begivenhed, hvor en gruppe amerikanske soldater på deres vej med radarudstyr til Kosovo i fire dage blev holdt tilbage i en lille rumænsk landsby. I filmen følger vi den korrupte stationsforstander Doiaru, der med henvisning til, at samtlige papirer skal kontrolleres, insisterer på at stoppe amerikanernes fremfærd. I virkeligheden har han et horn i siden på USA, fordi de aldrig kom ham og hans tyskervenlige forældre til undsætning ved Anden Verdenskrigs afslutning. Forældrene blev i stedet overladt til russernes brutale afstraffelsesmetoder.

Hans datter og mange af de andre unge piger i byen har til gengæld ikke noget imod de amerikanske soldater, og snart emmer det af sex og jalousi blandt landsbybeboerne. I en særlig intens sexscene gentager Nemescu sin magisk realistiske pointe fra *Marilena from P7,* eftersom han lader et samlejeklimaks mellem Doiarus datter og en amerikansk soldat efterfølge af en strømafbrydelse, der mørklægger hele området. I modsætning til i kortfilmen gives der dog her en naturlig, humoristisk forklaring: Strømafbrydelsen skyldes et gammelt projektil fra Anden Verdenskrig, som går af og rammer Udenrigsministeriet. Først er man dog – symbolsk nok – overbevist om, at det er et amerikansk Tomahawk-missil, der i stedet for at ramme i Kosovo slår ned i Rumænien.

Amerikanernes tilstedeværelse får imidlertid ikke kun amorinerne til at flagre, den får også gamle konflikter mel-

lem grupperinger i landsbyen til at blusse op igen. I forbindelse med amerikanernes afrejse opstår der til sidst et internt opgør, hvor adskillige af byens borgere brutalt dræber hinanden (bl.a. får Doiaru skåret halsen over). Amerikanerne bliver dog aldrig en del af den blodige konflikt, da deres tog stort set samtidig er afgået mod Kosovo.

Lidt overraskende – men også ganske forfriskende – vælger Nemescu altså ikke det traditionelle opgør med kommunisttiden, men derimod et opgør med USA's rolle som international politibetjent. Den underliggende pointe i filmen synes således at være den, vi ellers primært støder på uden for Europa: USA's indblanding i andre landes interne konflikter skader mere, end den gavner, og den evige taber er lokalbefolkningen. Filmen munder dog ud i en optimistisk epilog, hvor det viser sig, at Doiarus datter og hendes lidt nørdede beundrer hjemme fra landsbyen er kommet videre med deres liv og er begyndt at studere ved universitetet.

Sammenhold trods alt. Til trods for, at de seks spillefilm i anden fase som udgangspunkt er dystre og pessimistiske i deres tematikker, gennemsyres hovedparten af dem af en fortrøstningsfuld humanisme, hvor troen på sammenhold og solidaritet trods alt består. Dette er især tilfældet i *4 måneder, 3 uger og 2 dage* og *The Way I Spent the End of the World,* men kan også spores i Puiu, Muntean og Nemescus gennembrudsværker. Kun i *12:08 øst for Bukarest* bevares pessimismen intakt, men her tages der jo – i modsætning til stort set alle de andre andenfasefilm – netop også udgangspunkt i samtiden. Den generelle pointe i gennembrudsfilmene synes altså at være: Kommunisttiden var grum, men folk stod sammen. Endelig er det også kun i denne fase, at vi for alvor støder på stærke kvinder, der – ofte hjulpet på vej af deres ukuelige optimisme – får lov at spille en altafgørende rolle i fortællingerne. Hvad ville bølgefilmene således have været uden Otilia i *4 måneder, 3 uger og 2 dage,* Eva i *The Way I Spent the End of the World,* stationsforstanderens datter i *California Dreamin'* og den kvindelige ambulancechauffør i *Hr. Lazarescus sidste Rejse*?

Bølgens tredje fase. Fra 2008 vælger instruktørerne at rette fokus mod deres samtid. Tiden synes moden til at lade fortiden ligge for i stedet – hvilket vel også i en vis forstand kræver mere mod – at komme med en kritisk analyse af sammenholdets afvikling i det moderne Rumænien. De sidste cirka to år har således budt på en række kuldslåede samtidsfilm, der ud over den lavmælte hverdagsrealisme har det til fælles, at den sorte humor, der glimtvis kendetegnede hovedparten af filmene i anden fase, stort set er forsvundet.[7]

Filmene i tredje fase synes at kunne inddeles i tre grupper:

1. Hverdagsdramaer, hvor tomhedsfølelse og emotionelt smertefulde opgør i den rumænske middelklassefamilie tematiseres.
2. Film, hvor en mandlig enegænger enten blot ønsker eller decideret skrider til drastiske handlinger på grund af bristede illusioner.
3. Film, hvor synsvinklen er lagt hos den kompromisløse kriminelle, der står helt uden for det etablerede samfund.

Middelklassefamiliens skrøbelige hinde. Velfærden, globaliseringen og det frie marked er kommet til middelklassen i Rumænien. Som skildret i de tre hverdagsdramaer *Boogie* (2008), *Tirsdag efter jul* (2010)

Boogie (2008, instr. Radu Muntean).

og *Principii de viață* (2010, *Principles of Life*) er det nu muligt at tage på bade- og skiferie, finde sig en svensk kæreste og sælge nybyggede huse i bedste kvalitet samt at købe juletræer fra Danmark og snowboards fra Østrig. Men har det givet den moderne rumæner mere indhold i tilværelsen? Med et rungende nej som svar på det spørgsmål peger de tre bølgefilm tematisk tilbage mod kortfilmen, der startede det hele, *Traffic*, samtidig med at de udvider og nuancerer problemstillingen. Vi konfronteres i disse familiedramaer med en verden, hvor melankolien, aggressionen og sammenbruddet hele tiden lurer under den tilsyneladende harmløse overflade.

I både Radu Munteans *Boogie* og Constantin Popescus *Principles of Life* følger vi i, hvad der skal forestille at udgøre cirka 24 timer, en lettere resigneret middelklassemand, der som følge af almindelige hverdagsfrustrationer en sommerdag vælger at tage et mindre opgør med familietrummerummen. I førstnævnte film møder vi således Bogdan, af vennerne kaldet Boogie, der er på badeferie med sin gravide kone og deres lille søn. Efter en strandtur støder han ind i et par gamle venner, der frister ham til at genoptage ungdomslivets uforpligtende druk- og byture. Konen stejler, og efter et natligt ægtefælleskænderi om pligt og ansvar vælger Bogdan at følge med vennerne i byen for ud på natten at være sammen med en prostitueret. Morgenen efter vender han en smule brødebetynget tilbage til familiens hotelværelse, hvor han og konen til en vis grad forsones. Dog er grundstemningen i slutscenen stadig præget af indestængthed og manglende tro på middelklasseægteskabets fremtidsmuligheder.

Poliţist, Adjectiv (2009, *Police, Adjective*, instr. Corneliu Porumboui).

I *Principles of Life* møder vi Boogie i en ti-femten år ældre udgave i form af den succesrige, midaldrende entreprenør Velicanu. På overfladen emmer alt af idyl her det sidste døgn, inden vor hovedperson skal på ferie med kone, børn og teenagesøn af første ægteskab. Den sløve teenagesøn giver dog anledning til frustration, da han ikke gider tage med på ferien – sms'er til vennerne og pc-spil trækker mere. Konflikten kulminerer i filmens slutscene, hvor Velicanu går amok og fysisk banker sønnen med på ferie. Eftersom Velicanu primært er blevet skildret som sympatisk i alle sine hverdagslige gøremål, er det lidt overraskende, at filmen ender med at bakke op om vold og aggression som acceptabel strategi over for respektløse sønner. Det overordnede budskab er dog stadig, at den moderne middelklasse-rumæners trygge tilværelse kun udgør en tynd hinde, som der hvert øjeblik kan blive prikket hul i.

Sammenlignet med de små hverdagskrusninger i *Boogie* og *Principles of Life* er der mere på spil i Munteans andet ægteskabsdrama i træk, *Tirsdag efter jul*. Her beslutter den midaldrende Paul i løbet af filmen at forlade kone og børn til fordel for en ung elskerinde. I en cirka tyve minutter lang scene holdt i ekstremt lange, observerende indstillinger bliver vi vidner til konens smertefulde sammenbrud, da Paul kryber til korset og fortæller hende sandheden. Lige så stærkt udnytter Muntean i slutscenen bølgens ofte benyttede greb med at filme detaljen, mens hovedbegivenheden foregår offscreen: Mens den lille datter juleaften – uvidende om forældrenes nylige beslutning om skilsmisse – lytter til en flok syngende børn uden for

hoveddøren, holder Muntean kameraet på den bagved stående Paul, der diskret bag om ryggen rækker en af julegaverne til datteren videre til konen. Den intime indforståethed mellem ægtefællerne er der stadig, men som tilskuere ligger vi inde med den smertefulde viden, at den snart vil være fortid. Efter den lille detalje med gaveoverrækkelsen klippes der abrupt til filmens sluttekster. Mere er der ikke at sige – den rumænske middelklassefamilie er endt i en blindgyde, og de egentlige ofre kan meget vel blive de kommende generationer.

Ensomme ulve inden og uden for loven. Er der to film, der spejler og går i dialog med hinanden i bølgens tredje fase, er det Corneliu Porumboius *Poliţist, Adjectiv* (2009, *Police, Adjective*) og Cristi Puius *Aurora* (2010). Mens Porumboiu skildrer følelsen af moralsk opløsning hos en enegænger, der arbejder *inden for* systemet, portrætterer Puiu en enegænger, der bevæger sig længere og længere *væk fra* systemet ved at blive morder. I begge film finder vi i en særdeles afdæmpet klimaksscene vor mandlige protagonist i resigneret attitude på et politikontor. Begge film benytter sig desuden af det narrative greb, at de undervejs holder så meget information tilbage, at man det meste af tiden føler sig mystificeret over personernes handlinger, og hvor historien er på vej hen. Dette greb tys der også delvist til i denne gruppes tredje film, Marian Crisans *Morgen* (2010).

Cristi er i *Police, Adjective* blevet sat på en opgave, han finder fuldkommen meningsløs. Han skal i den lille landsby, hvor han bor og arbejder som politimand, minutiøst forfølge og udførligt rapportere om en ung fyr, dennes kæreste og deres ven (der fungerer som informant til politiet) med henblik på at afsløre fyren og kæresten som hashrygere. Forgæves forsøger Cristi at overbevise sine overordnede om, at man i det ny Europa for længst er begyndt at se igennem fingre med moderat hashindtag, og at Rumænien burde begynde at indstille sig på de nye, frigjorte tider. Men der er ikke noget at gøre: Han er nødt til hver dag at gennemføre sit ensomme, tavse og fuldkommen udramatiske, begivenhedsløse arbejde. Med fuldt overlæg slæber filmen sig derfor af sted og bliver derved en ekstrem udgave af sit åbenlyse forbillede, Michelangelo Antonionis *Blowup* (1966). Men hvor pointen hos Antonioni er, at der rent faktisk skjuler sig noget under den tilsyneladende begivenhedsløse overflade, er pointen hos Porumboiu, at Rumænien er gået så meget værdi- og udviklingsmæssigt i stå, at det harmløse hashrygeri er det eneste, der er. Alligevel bliver Cristi i filmens klimaksscene på nitten minutter i en længere samtale overtalt af sin chef til at skride til arrestation. Klimaksscenen efterfølges af en scene, hvor Antonioni-inspirationen for alvor slås fast, da Cristi og hans kolleger spiller en omgang fodtennis – en klar hyldest til slutscenen i *Blowup*, hvor en flok mimere spiller tennis uden ketsjere, net og bolde. Tennisscenerne synes i de to film på hver sin måde at fungere som et konkluderende symbol på alle begivenheders karakter af illusion.

Et overordnet symbol på meningsløsheden i den moderne rumæners tilværelse finder man også i de to scener, hvor filmens titel, *Police, Adjective,* forklares. Således har Cristis kone for sjov læst en af mandens rapporter og fundet ud af, at han har lavet en fejl i bøjningen af et adjektiv. Han har nemlig ikke taget højde for en ny sprogreform fra et par år tidligere. I klimaksscenen følges der op på adjektiv-

diskussionen, da Cristi af sin overordnede bliver bedt om at slå 'politi' op i ordbogen. I den forbindelse viser det sig, at ordet på rumænsk også har en adjektivisk form, hvor det betyder kriminalfiktion. Samlet set er ironien i filmens titel, at Cris på ingen måde befinder sig i en kriminalfiktion – dertil er hans sag for ligegyldig – men blot i et samfund, hvor den udvikling, der er sket, bedst lader sig sammenligne med en reform af adjektivbøjninger.

Cristi Puius tre timer lange *Aurora* – anden del i hans serie om anderledes kærlighed i Bukarests forstæder – er måske den mest sortseende af alle bølgefilmene. På rumænsk deler filmen titel med Murnaus berømte mesterværk *Sunrise* (1927, *Solopgang*), som den ifølge Puiu skal ses som et modbillede til. Instruktøren har selv forklaret, at mens Murnaus film munder ud i et klassisk humanistisk håb om en ny begyndelse, der er der i den rumænske version kun den kolde inhumanisme tilbage (Weissberg 2010). Det strejf af medmenneskelighed, man stødte på i *Hr. Lazarescus sidste rejse,* er altså her væk.

I mere end to en halv time følger vi den midaldrende Viorels dagligdag, indkøb af våben og mord på fire mennesker, uden at vi har nogen idé om, hvad relation han har til sine ofre. Først i forbindelse med den afsluttende forhørsscene på politigården, efter at Viorel helt udramatisk har meldt sig selv, får vi en delvis forklaring: De to første ofre var hans ekskones revisor og en tilfældig dame, revisoren gik og snakkede med, mens de to næste ofre var ekskonens forældre. Som tilskuere er vi henvist til selv

Morgen (2010, instr. Marian Crisan).

at udfylde de tomme huller: Ville konen skilles på grund af et forhold til revisoren – og bakkede svigerforældrene op om det? Spørgsmål, vi aldrig får svar på, i stil med de manglende svar i *Traffic*. Forskellen er blot, at mens vores narrative begær kun holdes i ave i femten minutter i *Traffic*, er der i *Aurora* tale om 180 minutter.

Den tredje mandlige enegænger, vi støder på i bølgens tredje fase, er heldigvis i stand til at skride til handling på en mere livsbekræftende måde. Marian Crisan (f. 1976), der i 2008 vandt De Gyldne Palmer i Cannes for bedste kortfilm med det lavmælte hverdagsdrama *Megatron*, præsenterer os i sin debutspillefilm, *Morgen*, for Nelu, en stille eksistens og tøffelhelt i en mindre rumænsk landsby nær den ungarske grænse. Nelu får tiden til at gå som vagt i det lokale, tysk importerede Penny Markt – et supermarked, der har varer af så lav kvalitet, at de aldrig ville have en chance på det skandinaviske marked – og med at fiske på den ungarske side af grænsen. I første scene vil pedantiske grænsevagter ikke lade Nelu tage sin seneste fangst med hjem. Scenen bliver et kondensat af hele filmens kritik af, hvordan den nære, medmenneskelige sammenholdsfølelse i det moderne provins-Rumænien er ved at blive erstattet af systemrytteri og kold intolerance.

Men Nelu tager sit eget stille opgør med de nye, usolidariske tider ved at hjælpe en tyrkisk flygtning, Behran. Selv om det vækker ærgrelse hos konen, insisterer Nelu på at skjule Behran på sin gamle gård (der i øvrigt er en ren underskudsforretning), og de to når til en form for fælles forståelse trods sprogbarrieren. De kan finde sammen om enkelte ord på tysk – som bl.a. når Nelu understreger, at han 'morgen' vil hjælpe sin ven videre mod Tyskland. Filmen ender åbent: Efter en del forsøg lykkes det Nelu at hjælpe Behran på vej, men da han kort efter afskeden har genoptaget sin rolige fiske-interesse, hører han helikoptere og politisirener i det fjerne.

Morgen adskiller sig fra de øvrige film i tredje fase ved at rumme en god portion minimalistisk, Kaurismäki-lignende humor. Stilistisk tilstræber Crisan også det minimalistiske i endnu højere grad end sine bølge-kolleger, ikke mindst i sin konsekvente brug af lange *one shots*. Med denne insisteren på ofte kun at give optagelserne én chance har instruktøren villet fremelske det spontane og uforudsigelige. De lange indstillinger og den delvise improvisation – i de fleste tilfælde ved lokalbefolkningen selv – er med til at understrege kontrasten mellem det fredfyldte landsbyliv og de højspændte flygtningedramaer, der hele tiden maser sig på fra den omkringliggende verden. I intet hjørne kan man længere gemme sig fra det moderne Europas problemer.

Skæbner i periferien. Ud over Marian Crisan har også tre andre spillefilmdebutanter markeret sig inden for de sidste par år. Det drejer sig om Florin Şerban (f. 1975) med *If I want to Whistle, I Whistle* (2010), Bogdan George Apetri (f. 1976) med *Periferic* (2010, *Outbound*, manuskript af Mungiu) og Constantin Popescu (f. 1973) med to spillefilm: ud over den allerede analyserede *Principles of Life* også debuten *Portretul luptătorului la tinereţe* (2010, *Portrait of the Fighter as a Young Man*).

Både Şerban og Apetris debutfilm skildrer en fængselsindsat, der forgæves forsøger at tage et opgør med fortiden. Mest indtryk gør Apetris *Outbound*, hvor vi følger den kriminelle Mathilda, som får 24 timers udgang for at deltage i sin mors begravelse. I løbet af disse 24 timer svigtes

hun af de tre mænd i sit liv: først af broderen Andrej, der er i gang med at starte en mere borgerlig tilværelse op; dernæst af eks-kæresten Paul, en alfons, der ud over at være far til deres fælles søn også er gerningsmanden bag den forbrydelse, Mathilda sidder inde for; og endelig af hendes otte-årige søn, Toma, som Paul under hendes fravær har afstumpet følelsesmæssigt ved at sende ham på børnehjem. I de sidste meget gribende scener har Matilda taget Toma med sig fra børnehjemmet for at starte på en frisk med en bunke penge, hun netop har skaffet sig i forbindelse med det endelige opgør med Paul. Da hun kortvarigt blunder i toget, snupper Toma imidlertid pengene og forlader hende – alt sammen skildret med bølgens vanlige tavse og smertefulde, autenticitetssøgende realisme. I filmens sidste scene ser vi i en smukt komponeret indstilling Matilda kigge ud over havet i tavs, natlig ensomhed. Hun er tilbage ved nulpunktet og må prøve at begynde forfra. Måske ønsker Apetri også med denne afsluttende indstilling på et stilistisk niveau at markere en ny begyndelse for bølgen: Ganske vist er den rumænske hverdag trist og grå, men ensomheden og længslen kan også æstetiseres og skildres som smuk.

I periferien af denne tredje gruppe film i tredje fase ligger Popescus historiske drama *Portrait of the Fighter as a Young Man*. Filmen skildrer en fascistisk oprørsgruppe, som med frihedskæmperen Ion Gavrilă Ogoranu i spidsen kæmper mod kommuniststyret i 1950'ernes Rumænien. To opfølgende film om modstand mod kommunismen skulle være på vej fra instruktørens side. Allerede med denne sin første spillefilm løb Popescu ind i en del følelsesladede reaktioner, eftersom den skildrede Ogoranu ud over fascistiske sympatier også havde antisemitiske tilbøjeligheder. Det ideologiske aspekt spiller imidlertid ingen rolle i filmen, hvor fokus i stedet er på sammenhold og mandehørm, samt små poetiske hverdagsoptrin i oprørernes tilværelse i skovene.

Hvor er bølgen på vej hen? Skal man konkluderende sammenligne bølgens tredje fase med de to forrige, skinner det først og fremmest i øjnene, at bølgefilmene nu for alvor har fået et markant enhedspræg. Stilistisk er der således oftest tale om en meget konsekvent dyrkelse af en minimalistisk, observerende tilgang. Narrativt synes filmene i tredje fase endvidere at være fælles om at foretrække det plotløse og til tider informationstilbageholdende og svært tilgængelige frem for de mere velstrukturerede, enkle fortællinger, der kendetegnede anden fase. Tematisk er filmene i tredje fase præget af samtidsskildringer, hvor den rest af solidaritet, man kunne støde på i anden fase, synes endeligt afviklet.

Efter en række fremragende film synes pessimisme, minimalisme og løse plots at være det, vi primært står tilbage med her i år 7 efter den rumænske bølges fødsel. Nok ikke just elementer, der vil skabe længere køer foran billetlugerne. På den baggrund kan man til en vis grad argumentere for, at nogle af bølgens repræsentanter er endt i en blindgyde. Med film som *Police, Adjective* og *Aurora* synes måske især et par af de instruktører, der brød igennem i bølgens anden fase, at have skrevet sig ned til et nulpunkt, hvorfra det kan være svært at få øje på nye veje frem.

Mere givtigt er det i stedet at kaste blikket på debutanterne i tredje fase, hvor især Bogdan George Apetri og Marian Crisan for mig at se kan stå for den virkelige fornyelse, i hvert fald hvis man ser på deres debutspillefilm. Med *Outbound* har

Apetri på overbevisende vis taget os med ind i et nyt miljø af hårdkogt, organiseret kriminalitet – et miljø, som han kombinerer med et af de mest kraftfulde elementer i gennembrudsfilmene, det stærke kvindeportræt. Endelig er Apetri også i stand til at tilføre enkelte scener en egen stille poesi og melankoli, som man ikke er stødt på i samme grad i de tidligere bølgefilm.

Marian Crisan formår – for nu at bruge en klassisk Brandes-formulering – at spejle det uendeligt store i det uendeligt små, når han med underfundig humoristisk minimalisme i *Morgen* almengør den moderne provins-rumæners hverdag ved at sætte den ind i en større europæisk kontekst. Med sit fokus på flygtningeproblematikken er han den eneste af de rumænske instruktører, der formår at brede sin film ud til ikke kun at være et opgør med det moderne Rumænien, men med hele (Fort) Europas ekskluderende attitude over for mennesker i nød. Efter opgøret med fortiden og den moderne middelklasserumæner er tiden måske nu moden til et mere fundamentalt opgør med Rumæniens rolle i et moderne, globaliseret Europa. Måske vil *Morgen* således både med titel og indhold kunne varsle nye tider i rumænsk nybølgefilm.

Noter

1. Taget fra filmens website: *http://www.morgen.ro/morgen_interview.html* (12.04.2011).
2. Man kunne her også have medtaget Tudor Giurgiu (f. 1972), hvis teenagedrama om lesbisk kærlighed, *Legături bolnăvicioase* (2006, *Love Sick*), har haft en vis gennemslagskraft. Jeg vil dog mene, at filmen på grund af sit temmelig konventionelle stilistiske udtryk og noget sensationalistiske tilgang til sin hovedtematik ikke kan ses som eksempel på den ny bølge.
3. I den forbindelse bør Constantin Popescus *Apartamentul* (2004, The *Apartment,* vinder af Juryens Store Pris ved kortfilmfestivalen Circuito off i Venedig) også kort nævnes. Dog kan Popescu langtfra siges at være slået igennem i samme grad som de seks øvrige, om end han synes at have fået et vist gennembrud i 2010 (jf. afsnittet om bølgens tredje fase).
4. Jf. interview med Puiu på Artificial Eyes britiske dvd-udgave af filmen.
5. Jf. interview med Mungiu på Artificial Eyes britiske dvd-udgave af filmen.
6. Ibid.
7. Naturligvis vil en periodeinddeling altid rumme undtagelser. F.eks. er episodefilmen *Den gyldne Tid* (2009) et komisk anlagt tilbageblik på Ceaușescu-tiden, mens *Portrait of the Fighter as a Young Man* (2010) er et historisk drama om Rumænien umiddelbart efter kommunisternes magtovertagelse. Men alt i alt er der i tredje fase klart mere, der binder sammen end skiller.

Litteratur

Kaceanov, Marina (2008). "On the New Romanian Cinema". In: *P.O.V.*, nr. 25.
Lett, Frederikke (2007a). "Cristian Mungiu". In: *Ekko. Magasinet om film og medier*, nr. 38.
Lett, Frederikke (2007b). "Rumænien rumsterer". In: *Ekko. Magasinet om film og medier*, nr. 38.
Roddick, Nick (2007). "Eastern Promise". In: *Sight and Sound,* Oktober 2007.
Schepelern, Peter (2010). *Filmleksikon*. København: Gyldendal.
Scott, A.O. (2008). "New Wave on the Black Sea". In: *New York Times,* 20. januar 2008.
Weissberg, Jay (2010). "Aurora". *www.variety.com*

Seks af de vigtigste kortfilm kan ses gratis online (med engelske undertekster):

Traffic (Cătălin Mitulescu, 2004, 15'): *http://www.trilulilu.ro/Want3d/6cd459d856c63a*
Cigarettes and Coffee (Cristi Puiu, 2004, 11'): *http://www.youtube.com/watch?v=dBkHOuz8DAQ*
Liviu's Dream (Corneliu Porumboiu, 2004, 38'): *http://www.youtube.com/watch?v=7qASVuu5pVc*
C Block Story (Cristian Nemescu, 2004, 15'): *http://video.google.com/videoplay?docid=-1091356337224576585#*
Marilena from P7 (Cristian Nemescu, 2006, 45'): *http://ww.youtube.com/watch?v=wVUYXVesN1Q*
The Tube with a Hat (Rade Jude, 2007, 24', ikke nævnt i artiklen): *http://video.google.com/videoplay?docid=7976093033869721111#*