

RUMENSK FILM FØR "BØLGEN": MER ENN SMÅKRUSNINGER¹

JARDAR SEIM²

ABSTRACT. *Romanian Cinema before the "Wave": More than Ripples.* The article gives an overview of Romanian cinema before the New Wave. The first part sketches the modest beginnings of Romanian cinema from the first performance in 1896 and lists some examples of Romanian films made before 1947. The second part shows how the conditions changed under communist rule both materially and politically and discusses a few films, especially of Liviu Ciulei and Lucian Pintilie. The final part describes some aspects of the first cinematic decade after the fall of the communist regime in 1989.

Keywords: *film, cinema, Romanian film directors, censorship, 1989, new wave.*

REZUMAT. *Cinematografia românească înainte de Noul Val: Mult mai mult decât încercări modeste.* Propunem o perspectivă integratoare asupra cinematografilei românești dinaintea de Noul Val. Prima parte privește începuturile modeste ale cinematografilei românești; ajungem la primele performanțe; oferim apoi câteva exemple de filme românești realizate înainte de 1947. În a doua parte ilustrăm maniera în care condițiile s-au schimbat în conformitate cu regula (autoritatea) comunistă, atât din punct de vedere material (în mod substanțial), cât și din punct de vedere politic, și discutăm câteva pelicule, insistând asupra filmelor lui Liviu Ciulei și ale lui Lucian Pintilie. În cele din urmă, ne oprim la câteva aspecte din primul deceniu cinematografic de după căderea regimului comunist din 1989.

Cuvinte cheie: *film, cinematografie, regizori români de film, cenzură, 1989, un nou val.*

¹ A shorter version of this article was published in the Norwegian film magazine Z, #137, No. 4, 2016.

² **Jardar SEIM** is a Norwegian historian living in Oslo. He has been a research fellow and lecturer at the University of Oslo and a teacher at Ski Upper Secondary School. Stays for study purposes in Bucharest and Cluj-Napoca. His main research fields have been East European and Romanian history and Norwegian labour history. He has commented on Romanian topics on Norwegian radio and TV, and has published articles and books, among them *Øst-Europas historie (The History of Eastern Europe)*, Oslo 1994 (639 p.) He has also been a film critic. From 1990 to 2008 he was a coordinator for a cooperation project between upper secondary schools in Ski and Braşov, including exchanges of students and teachers. **This article is a homage to the Great Union Centenary. Two of the films discussed in the article have a special relationship to the national development of Romania, *Independența României* (1912), and *Pădurea spânzuraților* (1965).** E-mail: jardar.seim@online.no

At et land var tidlig ute med sin første filmforestilling, betyr ikke at den nye, moderne underholdnings- og kunstformen kom til å få noen sterk stilling med en gang. Nyhetens interesse for det nye mediet var ikke tilstrekkelig grunnlag for en rask utvikling verken i Norge eller Romania, for å nevne to av Europas litt perifere land. Etter brødrene Lumières premiere i Paris i 1895 var Norge relativt tidlig ute med en forestilling 6. april 1896, mens Danmark og Sverige hadde sine første forestillinger i juni. Det samme gjaldt Romania, der det 8. juni var en Lumière-forestilling i Bukarest.³ Det skulle likevel gå mange år før det kunne forsvares å kalle Romania et viktig filmland. Bortsett fra noen spredte eksempler var det ikke før i 1960-årene at rumenske filmer begynte å vekke interesse internasjonalt. Og deretter skulle det gå flere ti-år før Romania etter år 2000 virkelig ble å regne med i filmverdenen.

Dermed er det ikke sagt at de første hundre årene fra 1896 bare er å se på som en forhistorie til "bølgen" på 2000-tallet. Det lange tidsspennet rommer også filmer det er verdt å stanse opp ved både på grunn av kunstneriske kvaliteter og andre forhold, som for eksempel skiftende politiske føringer.

En periodeinndeling kan alltid gjøres på flere måter. Her velger jeg å dele tidsrommet fra 1896 til ca. 2000 i tre og lar den første perioden strekke seg til 1947-48, da Romania i likhet med resten av Øst-Europa ble et kommunistisk diktatur kontrollert av Sovjetunionen. Den andre perioden går til desember 1989, da diktaturet falt gjennom en blodig omveltning. Den tredje er en overgangsperiode fra 1990 til ca. 2000 og behandles kortfattet. Etter 2000 ble Romania mer og mer synlig som et land med kvalitetsfilmer som kan hevde seg internasjonalt.

1896-1947 – Rumensk film finnes, men uten å vekke oppsikt

Den første filmframvisningen i 1896 fant ikke sted i et teater eller underholdningslokale, men i en avisbygning. Avisnavnet gir en pekepinn om hvor nært knyttet Romania var til fransk kultur: *L'Indépendance Roumaine* – en av de viktigste dagsavisene i Bukarest utkom faktisk på fransk, som var det mest utbredte fremmedspråket. De felles språklige røttene for fransk og rumensk i latin forsterket i Romania den prestisjen som Frankrike generelt hadde i Europa, og den rumenske eliten hadde i stor grad Paris som sitt ideal. Bukarest med sine brede boulevarder kaltes stundom "lille Paris". Men dette var en overflate over et samfunn der det rådde enorme sosiale ulikheter, der størstedelen av befolkningen bodde i landsbyer dominert av velstående godseiere, analfabetismen langt fra var utryddet og barnedødeligheten var høy.

³ *Istoria României în date*, side 281 (București 2003). Ifølge den julianske kalenderen som da ble brukt i landet, var datoen 27. mai, derfor kan man også se den datoen nevnt i oversiktsverker.

Også i hovedstaden var de sosiale forskjellene skrikende. En av mellomkrigstidens filmpionerer, Marcel Blossoms, gjorde nettopp det til et tema i en dokumentar fra 1926. Tittelen *Dâmbovița apă dulce (Dâmbovița's friske vann)* var hentet fra en populær sang om byelva, som i mange år var kjent for nettopp ikke å ha rent vann. I filmen ble flotte boulevarder og representative sentrumsgater satt opp mot slumstrøk i utkanten. Filmsensuren likte ikke denne måten å framstille kontrastene på og krevde at negative scener skulle klippes bort. Det nektet regissøren, og filmen nådde derfor aldri fram til noe publikum. Ti år senere kom en annen dokumentar av Paul Călinescu med den mer direkte tittelen *București, orașul contrastelor (Bukarest – kontrastenes by)*. Men dette var ikke en sosialkritisk film, den var bestilt av Det nasjonale turistbyrået, som i 1936 ble det organet som fikk et første og forsiktig statlig ansvar for filmproduksjon, blant annet ved å administrere et filmfond som var opprettet i 1934, finansiert ved en avgift på kinobilletter og importert film.

De fleste rumenske filmene i tiden fram til 1947 ble verken stoppet av sensuren eller offentlig finansiert med et propagandaformål. Og produksjonen i denne tiden var ikke stor. Det var som regel vanskelig å skaffe privat kapital, og det tok tid før det var kvalifiserte fagfolk. De første filmopptakene på rumensk jord etter at brødrene Lumières store sensasjon var blitt presentert i Bukarest i 1896, fulgte likevel nokså umiddelbart. Franskmannen Paul Menu, som arbeidet for brødrene Lumière, filmet i 1897 noen korte dokumentarsekvenser fra Bukarest og andre steder, som at kongen og dronningen kom kjørende med hest og vogn, eller fra en oversvømmelse ved Donau. På ett område kom det unge filmlandet Romania overraskende nok i teten internasjonalt. Takket være at landets ledende nevrolog, Gheorghe Marinescu, raskt ble fascinert av det nye filmmediet og skjønte at det ikke bare var egnet til underholdning, innledet han allerede i 1898 et samarbeid med fotografen Constantin M. Popescu om flere medisinsk-vitenskapelige filmer, som blant annet viste pasienter med nevrologisk betingede gangproblemer.⁴

Romanias første spillefilm kom i 1911, *Amor fatal (Fatal kjærlighet)* av Grigore Brezeanu. Han var 19 år og utdannet som skuespiller. Han døde bare 28 år gammel. Han rakk i 1911-12 også å være sentral i produksjonen av storsatsingen *Independența României (Romanias uavhengighet)*, regi: Aristide Demetriade, première 1912), om det som i våre historiebøker kalles den russisk-tyrkiske krig 1877-78, men som for Romania var frigjøringskrigen fra det tyrkiske (osmanske) overherredømmet. Selv om det er tydelige svakheter i den kunstneriske gjennomføringen, foregriper filmen på et vis David Griffiths *The Birth of a Nation* (1915) om den amerikanske borgerkrigen. Den rumenske

⁴ Bevarte deler kan sees på <http://www.europeanfilmgateway.eu/node/33/Popescu%2B%2BConstantin%2BM>.

filmen starter med en idyllisk landsbydans som avbrytes av en budbringer som kunngjør mobilisering, og den avsluttes med en fersk reportasje fra en militærparade i 1912 til minne om krigen 35 år tidligere. Det lyktes merkelig nok å reise betydelig privat kapital til prosjektet. Samtidig ble det ytet omfattende støtte fra Forsvarsdepartementet, ikke bare i form av penger, men også i form av soldater, offiserer, hester og våpen, slik at filmen kunne skilte med store slagscener og mange tusen statister. Det meste av filmen er bevart,⁵ i motsetning til mange andre av de tidlige rumenske filmene. Den er i senere år blitt kjent på en ny måte ved at regissøren Nae Caranfil i 2007 lagde den mest påkostede rumenske filmen til da, *Restul e tăcere (Resten er stillhet)*, om tilblivelsen av den rumenske storsatsingen fra 1911-12. Da planene for *Independența României*-filmen ble kjent, ble en fransk filmagent i Bukarest fristet til å forsøke noe liknende, bare raskere. Med samarbeid med en interessert general, som stilte noen avdelinger soldater til disposisjon, ble det i all hast produsert en konkurrerende film som skulle ha premiere allerede i 1911. Men da filmen dagen før premieren ble vist for politisjefen i Bukarest, mente han at den var historisk uetterrettelig og konfiskerte og ødela hele filmen.

Det var ikke bare Frankrike som var inspirasjonskilde for tidlige rumenske filmskapere, en regissør som Jean Mihail foretok studiereiser både til Paris og Berlin. Av hans filmer er *Manasse* (1925) den mest kjente, basert på et skuespill som tidligere hadde ført til anti-semittiske demonstrasjoner. Tematikken er dobbel: en vanskelig kjærlighetshistorie mellom en kristen og en jøde veves sammen med en generasjonskonflikt innad i den jødiske familien om integrering eller isolasjon.

I 1929 begynte Horia Igiroșanu på en trilogi som ble mest kjent gjennom tittelen på den andre filmen, *Haiducii (De fredløse)*. Denne filmsjangeren om halvt mytiske skikkelser som kunne tolkes både som banditter og helter, ble raskt populær og skulle bli fulgt kraftig opp i 1960-årene med tolkninger som ble tilpasset den nasjonalfargede, kommunistiske historieforståelsen som da rådde, og samtidig var folkelige nok til å trekke et stort publikum.

En annen sjanger som ble tatt opp i mellomkrigstiden for å bli videreutviklet etter andre verdenskrig, var animasjonsfilmen. Aurel Petrescu lagde den første i 1920 og fulgte opp med flere de følgende årene (alle er gått tapt). Etter andre verdenskrig var Ion Popescu-Gopo den ubestridte mester. I 1957 ble han den første rumener som vant en gullpalme på filmfestivalen i Cannes. Det var i klassen for kortfilmer med *Scurtă istorie (Kort historie)*, som i løpet av ti minutter skildrer både tilblivelsen av jordkloden (sola nyser) og menneskets utvikling gjennom ulike sivilisasjonsformer. Den strektegnede gjennomgangsfiguren i denne og flere andre av Popescu-Gopos filmer er *Omulețul (Den lille mannen)*.

⁵ Tilgjengelig på YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=UA9J6funJis>

1947-1989: Satsing på film, men med stramme rammer

Tiden etter andre verdenskrig innledet en ny periode i rumensk film. Overgangen til kommunistisk diktatur i de første etterkrigsårene betydde at filmskaperne ble underlagt stramme ideologiske tøyler. Det gjaldt både dokumentarfilmer og spillefilmer. Alt skulle bidra til å bygge et nytt samfunn. Med "sosialistisk realisme" innført fra Sovjetunionen skulle kunstarter som film og litteratur skildre samfunnet på en konkret ("realistisk") måte, men slik at det stemte med den marxistiske historieoppfatningen om klassekamp, og slik at det bidro til oppdragelse av folk i sosialistisk ånd, som til enhver tid var definert av det enevelldige kommunistpartiet. Den andre store forandringen for filmen var at myndighetene satset stort på utbygging av infrastruktur i form av kinoer og produksjonsanlegg. Filmstudioet i Buftea utenfor Bukarest ble påbegynt i 1950 og stod ferdig utbygd i 1959. Der ble det produsert omtrent 20 filmer årlig. I dag er anlegget, som er et av de største i Øst-Europa, privatisert og modernisert. Et problem for de nye kommunistiske myndighetene var mangelen på gode fagfolk, det rumenske filmmiljøet hadde ikke vært så stort før krigen. Det ble satset på utdanning av nye folk, noen ble også sendt til Moskva for studier. Likevel var man avhengig av slike som hadde vært aktive før krigen, men som var villig til å tilpasse seg politisk. Det mest kjente eksempelet er Paul Călinescu, som hadde deltatt på filmfestivalen i Venezia i 1939 med den etnografiske filmen *Țara Moșilor* (idyllisk om fjellbefolkningen i Vest-Karpatene) og i 1941 med en reportasjefilm fra østfronten, *România în lupta contra bolșevismului* (*Romania i kampen mot bolsjevismen*). Romania var på det tidspunktet alliert med nazi-Tyskland, inntil landet skiftet side i august 1944. Călinescu tilpasset seg raskt den nye tid, og fikk æren av å regissere den første spillefilmen under det kommunistiske regimet, *Răsună valea* (*Dalen gir gjenlyd*, 1949), om ungdomsbrigader som deltok i byggingen av en jernbanelinje, alt sett i klassekampperspektiv.

Den avstaliniseringen som den sovjetiske partileder Nikita Khrusjtsjov satte i gang i 1956 etter Stalins død i 1953, førte til et mer åpent klima i det kommunistiske Øst-Europa, selv om den sovjetiske knusingen av opprøret i Ungarn senere i 1956 avlivet håpet om en generell oppmykning. I noen av landene vokste det fram filmmiljøer som fikk internasjonal oppmerksomhet, som i Polen fra midten av 1950-årene og i Tsjekkoslovakia fra 1960-årene. Romania opplevde ikke noe tilsvarende. Men også der ble klimaet mindre dogmatisk. Filmene til Victor Iliu, som døde 56 år gammel i 1968, viser en klar utvikling fra spillefilmdebuten i 1951, *În sat la noi* (*I landsbyen hos oss*), i tidstypisk stil om kollektivisering (regi sammen med Jean Georgescu), til en mer psykologisk tilnærming i 1956 med *La Moara cu noroc* (*Ved Lykkemølla*),

etter en novelle fra 1880-årene av Ioan Slavici om hvordan strev etter rikdom kan virke nedbrytende. Iliu er interessant også fordi han hadde et studieopphold i Moskva hos Sergej Eisenstein, og han fikk stor betydning for de senere kjente regissørene Liviu Ciulei og Lucian Pintilie. Ciulei, som var utdannet både som skuespiller og arkitekt, holdt seg mest til teateret, men debuterte som filmskuespiller i *În sat la noi* og var assisterende regissør i *La Moara cu noroc*. Dessuten hadde han scenografien i en annen av Ilius tidlige filmer. Også Pintilie gikk i lære hos ham, og Pintilies filmsensasjon fra 1969, *Reconstituirea* (*Rekonstruksjonen*) var tilegnet Iliu.

To lysende navn: Liviu Ciulei og Lucian Pintilie

Liviu Ciulei (1923-2011) debuterte som filmregissør i 1957 med *Eruptia* (*Utbruddet*), som tilsynelatende har en tidstypisk tematikk med oljearbeidere i sentrum (Romania er et gammelt oljeland). Hvis det ikke finnes mer olje i det litt avsides området boretårnene står i, har folk ikke noe levebrød der lenger. Men blant annet gjennom arkitekt-regissørens frapperende visuelle og auditive framstilling av de tunge og gammeldagse metallinstallasjonene på oljefeltet, får filmen en helt annen og usikker atmosfære enn partidogmatikken skulle tilsi. Kanskje kan det tolkes som en ekstra sikkerhetsforanstaltning for å få filmen gjennom den politiske sensuren at en av de kvinnelige hovedrollene ble gitt til Lica Gheorghiu, som var datter av den daværende partisjefen, Gheorghe Gheorghiu-Dej, forgjengeren til Nicolae Ceaușescu.

Ciuleis mest kjente film er likevel *Pădurea spânzuraților* (*De hengtes skog*) fra 1965, som vant prisen for beste regi i Cannes samme år. Filmen er basert på Liviu Rebreanus roman av samme navn fra 1922. Filmen beretter en historie fra første verdenskrig, hvor rumenske soldater deltok på begge sider: Kongeriket Romania kjempet mot Tyskland og Østerrike-Ungarn. Men i Østerrike-Ungarn inngikk også provinsen Transilvania (fra 1918 en del av Romania), hvor flertallet av innbyggerne var rumenske. Filmen åpner med de dystre forberedelsene til hengningen av en tsjekkisk desertør. På den sølete og forblåste plassen hvor galgen reises, skal det statuere et eksempel for andre soldater og offiserer i Østerrike-Ungarns multinasjonale hær. En rumensk løytnant (fra Transilvania) som har meldt seg som frivillig til krigen, bringes etter hvert – blant annet i samtaler med en annen tsjekker – til å forstå sin egen stilling i denne hæren og i krigen. Prøven på hans forståelse kommer når han oppnevnes som medlem av en krigsrett som skal behandle en sak mot tolv rumenske bønder. Et forsøk på å desertere mislykkes, løytnanten dømmes selv til døden, og hans galge reises som et nytt bidrag til "de hengtes skog". Den lavmælte nøkternheten i behandlingen av et så vanskelig emne som nasjonalfølelse og desertering gjør inntrykk.

Flere andre filmer fra 1960-årene kan nevnes som forklaring på utbredte forhåpninger om Romania som et nytt filmbølgeland, f.eks. *Diminețile unui băiat cuminte* (*En fornuftig gutts morgener*) fra 1966 av Andrei Blaier (1933-2011), hvor generasjonsmotsetninger og spørsmål om meningen med livet for en unggutt i datidens Romania behandles på en åpen og udogmatisk måte, både i scener fra guttens hjem og det anlegget han tar seg arbeid på. Regissøren Mircea Săucan (1928-2003) var i sin ungdom ivrig kommunist og en av de rumenerne som rakk å bli kjent med Eisenstein i Moskva før dennes død i 1948. Han fikk lagd noen filmer med et mer modernistisk formspråk enn vanlig, som *Meandre* (*Meandrer*) fra 1967 og *100 lei* fra 1976, men ble motarbeidet og etter hvert utestengt fra filmproduksjon. Den fremste kvinnelige regissøren fra denne perioden, Malvina Urșianu (1927-2015), fikk sin debut utsatt med flere år av politiske grunner. I hennes filmer møter vi ofte sterke kvinneskikkelser, kvinner som også er i stand til å reflektere over egne svakheter og ansvar for andre i livet. Det er tilfellet i hennes debutfilm fra 1967, *Gioconda fără surâs* (*Gioconda uten smil*, jfr. den vanlige italienske tittelen på da Vincis Mona Lisa: *Gioconda*), der tre skolekamerater (en kvinne og to menn) møtes ti år etter skoleslutt og forsøker å forstå hva som har skjedd med dem i disse årene.

Trass i mange talenter ble ikke Romania noe "bølgeland" i 1960-årene. Den politiske motstanden mot selvstendig kunst var fortsatt for sterk. Enkelte filmprosjekter som prøvde å gå nye veier, kunne nok bli godkjent etter tautrekking og en viss tilpasning, eventuelt kuttet litt i av sensuren før visning ble tillatt. Men det kunne også skje at en film som hadde oppnådd premiere, nokså raskt ble trukket tilbake, ikke fordi den trakk lite publikum, men fordi interessen ble for stor. Det ble skjebnen til den mest interessante av 1960-årenes rumenske filmer, nemlig *Reconstituirea* (*Rekonstruksjonen*) fra 1969 av Lucian Pintilie (1933-2018). Hans første spillefilm, *Duminică la ora 6* (*Søndag morgen klokken 6*) fra 1965, var i det ytre konvensjonell nok etter datidens politiske mål: En kjærlighetshistorie mellom to unge kommunister engasjert i antifascistisk motstandsarbeid i 1940. Men Pintilie fortalte ikke historien på den vanlige klisjéaktige måten. Det politisk korrekte ble bare en ramme for en selvstendig historie om mennesker på stadige valg, framstilt i et personlig filmspråk preget av formeksperimententer. Også i *Rekonstruksjonen* er formen vesentlig, men inngår her overbevisende i en kunstnerisk helhet. Den særegne klippingen, som også gir rom for gjentakelser, virkeliggjør en bevisst rytme. At handlingen drives fram både av brå skifter og langsom venting, gir samtidig et autentisk tidsbilde av hvordan livet i dette samfunnet kunne oppleves. Kombinasjonen av formspråket, den tragiske historien som fortelles, også med komiske innslag, og de presise typetegningene av både maktpersoner og andre,

gjorde et uutslettelig inntrykk på dem som fikk se filmen. Hovedpersonene er to ungdommer som i fylla har slått ned en servitør på en bar og ødelagt en del inventar. Siden de tidligere ikke hadde gjort noe galt, får de slippe straff mot å delta i en filminnspilling. Den skal være en rekonstruksjon av deres kriminelle handling og tjene som advarsel til andre unge, altså en oppdragende film. De to guttene blir transportert til det landlig beliggende serveringsstedet. Servitøren er der, likeså en politimann, en representant for påtalemyndigheten, en lærer samt filmfolkene. I forhold til filmingen synes omverdenen uvirkelig – ei jente som bader, ei kone som passer gjessene sine osv. For de to guttene er det derimot filmingen som er uvirkelig, de prøver å dra seg unna, de ber servitøren om unnskyldning i stedet for å slå, filmfolkene har tekniske vansker, påtalemyndighetens mann banner over bortkastet tid i den lumre sommervarmen, guttenes egen virkelighet eksisterer ikke for ham, læreren spør ham direkte en gang om han er Eichmann. Ingen midler skys for å få filmscenene realistiske, det ender tragisk nok med den ene guttens død. I en bitende ironisk sluttscene angripes den andre gutten av en større mengde mennesker som etter å ha vært på en fotballkamp nå er på vei til serveringsstedet. Han får hånlige oppfordringer om å slutte å drikke, en belærer ham om at det er synd å slå kameraten. De samme menneskene har nettopp hjulpet bilen med øvrighetspersoner og filmteam opp av gjørma hvor den hadde kjørt seg fast, og hilser ærbødig – uvitende om den virkelige sammenhengen – når disse egentlig skyldige kjører forbi.

Filmen er bygd på en novelle fra 1967 av Horia Pătrașcu (1938-2016), som også skrev filmmanuset. Novellen var inspirert av en virkelig hendelse noen år tidligere. Da filmprosjektet nærmet seg avslutning, ble det et sterkt politisk press for å unngå at filmen skulle "fortegne" virkeligheten. Pintilie hadde allerede et stort navn i Romania som prisbelønt teaterregissør. Hadde han vært mer ukjent, hadde prosjektet neppe blitt realisert slik det ble. Men filmen fikk ingen offisiell premiere, og den ble trukket tilbake fra distribusjon etter kort tid – selv om det var lange køer utenfor kinoene der den gikk. Mange gråt etter å ha sett den. Noen år senere ble Pintilies teateroppsetning av *Revisoren* av Gogol forbudt etter tre forestillinger. Teaterdirektøren het Liviu Ciulei. Grensen var nådd også for disse prestisjekunstnerne. Både Pintilie og Ciulei forlot etter hvert Romania for å arbeide i utlandet med teater og opera. Etter kommunistregimets fall i 1989 kom begge tilbake, Ciulei til teateret og Pintilie til filmen.

Etter at mange hadde håpet at tiltredelsen i 1965 av en relativt ung partisjef, Nicolae Ceaușescu (1918-1989), skulle innebære et mer liberalt politisk klima, et håp som ble forsterket av at Ceaușescu tok avstand fra den sovjetiske innmarsjen i Tsjekkoslovakia i 1968, viste det seg at det motsatte

skjedde i 1970- og 1980-årene. Den strammere politikken ble forsøkt gjort populær gjennom en sterkere nasjonalisme, samtidig som det ble en stadig sterkere persondyrking av diktatoren og hans hustru Elena. Også i disse årene ble det produsert et stort antall filmer i ulike sjangrer, krigsfilmer og andre historiske filmer, spenningsfilmer, komedier, filmatiseringer av litterære klassikere osv. Av de mest populære hos publikum var superproduksjonene til Sergiu Nicolaescu (1930-2013), som *Mihai Viteazul (Mikael den tapre)* fra 1971 om en nasjonalhelt fra ca. 1600, med opptil 6000 statister i noen scener. Nicolaescu hadde før dette hatt stor suksess med den stort anlagte *Dacia (Dakerne)* fra 1967 om en av krigene mellom Romerriket og den dakiske urbefolkningen i det nåværende Romania. Mens *Mikael den tapre* ligger på tredje plass over tidenes mest sette rumenske filmer i Romania med 13,3 millioner tilskuere, er *Dakerne* på fjerdeplass med 13,1 millioner. Øverst på lista ligger også en av Nicolaescus filmer, *Nea Mărin miliardar (Onkel Mărin som milliardær)*, en komedie fra 1979 med 14,6 millioner tilskuere.

Også i de siste tiårene under kommunistregimet slapp enkelte smalere filmer med et mer selvstendig og problematisk innhold ut til kinoene i en mer eller mindre tilpasset form. Én måte å få til det på var å gjøre filmene mer metaforiske. Man kunne jo håpe at sensuren ikke skjønnte dobbeltbetydningene. Noen av filmene til Dan Pița (født 1938) kan være et eksempel på det, som *Concurs (Konkurranse)* fra 1982, der opplevelsen av en absurd organisert konkurranse leder tankene til et kafkask byråkrati. En annen regissør med godt gjennomførte filmer og et skjevt blikk til samfunnet er Mircea Daneliuc (født 1943), med blant annet *Probă de microfon (Mikrofonprøve)* fra 1980 og den drømmelignende *Glissando* fra 1984 (ferdig i 1982 uten å komme gjennom sensuren da).

Diktaturets fall i 1989 og filmen

Med kommunistregimets blodige sammenbrudd i desember 1989 oppstod en ny situasjon også for filmbransjen. Den kunstneriske friheten til å si det man ville, ble total. Under diktaturet var det ikke bare politiske hensyn å ta hensyn til, også nakenhet og sex var strengt regulert og som regel preget av antydningens kunst. Etter 1989 ble det et frislepp på dette området og mye spekulasjon. En god del upretensiøse underholdningsfilmer ble produsert. Samtidig ble interessen for å gå på kino mindre, nå dukket det opp mange TV-kanaler med stort filmtilbud i tillegg til videodistribusjonen. Allerede i januar 1990 tok flere filmfolk, blant dem Pița og Daneliuc, initiativ overfor de nye myndighetene for å sikre et institusjonelt grunnlag for fortsatt filmproduksjon. Da Lucian Pintilie kom tilbake fra sitt utenlandseksil, ble han gitt en ledende

stilling. Han brukte den blant annet til å hjelpe unge regissører som Cristi Puiu (født 1967) til å debutere i 2001 med *Marfa și banii* (Stoff og gryn), en film som følger tre ungdommer som roter seg bort i transport av narkotika. Filmen gir seg ikke ut for å gi et allment tidsbilde av det postkommunistiske samfunnet i Romania omtrent ti år etter diktaturets fall, men viser sider av det med en nærgående realisme i måten de tre ungdommene framstilles på. Stilen er minimalistisk, og store deler av filmen foregår i den gamle bilen som stoffet transporteres i. Den blir ganske snart forfulgt av en rivaliserende bande, og denne innelukkede og truende atmosfæren skaper en spenning både på det ytre og indre plan. Filmen ble ikke sett av så mange i Romania, men vakte oppmerksomhet internasjonalt, og fungerte dermed som en forberedelse til den prisbelønte *Moartea domnului Lăzărescu* (*Lazarescus død*), som Puiu i 2005 ble virkelig kjent for internasjonalt.

Det første tiåret fra 1990 med frie valg og en kapitalistisk økonomi der mange kommunistpamper lett omskolerte seg til kapitalister og mer eller mindre demokratiske politikere, var generelt en overgangsperiode i rumensk film mellom diktaturtidens vilkår og den nye rumenske filmbølgen på 2000-tallet, som Puius filmer var tidlige eksempler på. I 1990-årene kunne kommunisttiden skildres fritt uten dogmatiske briller, ofte ble det gjort i form av dokumentarfilmer. De mange gåtene rundt omveltningen i 1989 førte også til flere filmer. Men flere av de beste spillefilmene om det temaet kom etter 2000, som den satiriske komedien *A fost sau n-a fost? (Var det eller var det ikke?)* underforstått: Var det egentlig noen revolusjon i byen vår?) av Corneliu Poromboiu (2006).

Noen av de mest interessante filmene fra 1990-årene har skuffede forventninger etter omveltningen i 1989 som bakgrunn eller tema. *Stare de fapt (Tingenes tilstand)* fra 1995 av Stere Gulea (født 1943) ble til etter en idé av Lucian Pintilie. Filmen tar utgangspunkt i noe som hendte under og like etter "revolusjonen". En sykepleier blir vitne til noe hun ikke skulle ha sett, og blir deretter falskt anklaget for tyveri av medisiner for å bringes til taushet. Gulea hadde i 1991 deltatt i det kollektive dokumentarprosjektet *București, Piața Universității* (*Bukarest, Universitetsplassen*) om de store demonstrasjonene av studenter og andre våren 1990 mot de nye, påstått demokratiske makthaverne som til slutt fraktet gruvearbeidere med tog til hovedstaden der de gikk løs på demonstranter og andre i troen på at de reddet revolusjonen fra fascister. En annen av 1990-tallsfilmene som på en kritisk måte tok pulsen på det etterrevolusjonære samfunnet, var *Privește înainte cu mânie (Se deg framover i vrede)* fra 1993 av Nicolae Mărgineanu (født 1938). Med en tittel inspirert av John Osbornes *Look Back in Anger* gir filmen et mørkt inntrykk av den nye tid rundt en byggeplass ved Donau preget av arbeidsløshet,

prostitusjon og skuffede forventninger. Hovedpersonen hadde vært dissident i kommunisttiden, men mister deretter jobben fordi han avslører noen som hadde vært medlemmer av det hemmelige politiet Securitate. Datteren går på skole om dagen og prostituerer seg om kvelden i et billig bordell på en elvebåt, hvorefter sønnen forsøker å hevne dette nedverdiggende livet ved å knuse båten med en byggekran. Han ender i fengsel.

Romania har for det meste vært relativt ukjent som filmland. Men også noen ganger *før* landet etter 2000 for alvor begynte å sanke heder, ære og priser på filmfestivaler, hadde landet filmer som ble bemerket internasjonalt. Og, som jeg har forsøkt å vise, var det en rekke andre filmer som aldri kom utenlands, men som likevel har stor verdi, og som hører med som bakgrunn for det som filmviteren Dominique Nasta i sin bok fra 2013 om rumensk samtidsfilm har kalt et uventet mirakel.

LITTERATUR

- Călin Căliman: *Filmul documentar românesc*. București 1967.
Călin Căliman: *Istoria filmului românesc*. București 2017.
Cristina Corciovesi: *Cinești români. Dicționar bio-filmografic*. București 1969.
Andrei Gorzo, Gabriela Filippi (coord.): *Filmul tranziției. Contribuții la interpretarea cinemaului românesc "nouăzecist"*. Cluj-Napoca 2017.
Nina Hibbin: *Screen Series: Eastern Europe. An Illustrated Guide*. London/New York 1969.
Mira Liehm and Antonin J. Liehm: *The Most Important Art. Soviet and Eastern European Film After 1945*. London 1977.
Dominique Nasta: *Contemporary Romanian Cinema. The History of an Unexpected Miracle*. London/New York 2013.
Doru Pop: *Romanian New Wave Cinema. An Introduction*. Jefferson, North Carolina, USA 2014.
Jardar Seim: *Nye signaler i rumensk film? "Film og kino"* nr. 11, Oslo 1970.
Richard Taylor, Nancy Wood, Julian Graffy, Dina Iordanova (eds.): *The BFI Companion to Eastern European and Russian Cinema*. London 2000.