

„Zamknij drzwi”, czyli wykorzystanie przestrzeni filmowej do uobecnienia *sacrum* na przykładzie filmu *Sieranevada* Cristi Puiu

ABSTRACT. Przybylski Krystian, „Zamknij drzwi”, czyli wykorzystanie przestrzeni filmowej do uobecnienia *sacrum* na przykładzie filmu *Sieranevada* Cristi Puiu [“Close the door” or using the cinematic space to evoke the sacred on the example of Cristi Puiu’s *Sieranevada*]. “Images” vol. XXVII, no. 36. Poznań 2020. Adam Mickiewicz University Press. Pp. 57–69. ISSN 1731-450X. DOI 10.14746/i.2020.36.04.

The article analyzes how the main representative of the Romanian New Wave – Cristi Puiu – uses the visual space of an apartment for staging and presenting the visible and hidden spheres of reality. His film *Sieranevada*, focusing on a family meeting on the occasion of religious ceremonies commemorating recently deceased senior family member, shows the possibilities of using the language of realism to appeal to the spirituality present in everyday life and to unveil Transcendence.

KEYWORDS: film space, staging, apartment, door, panichida, *sacrum*, religion, Orthodoxy, ceremony, ritual, biblical parable, *Sieranevada*, Cristi Puiu, new Romanian cinema

– Te drzwi! – jęknął oficer. – Te drzwi! Niech pan patrzy!

Kornel Makuszyński, Szatan z siódmej klasy

Monika Piętas, analizująca przejawy *sacrum* w twórczości Andrieja Tarkowskiego, w jednym ze swoich rozważań stwierdza:

Uważne „wczytanie się” w treść filmowych obrazów rosyjskiego reżysera pozwala dostrzec pojawiające się niekiedy zagadkowe postaci o charakterystycznym dla ikonografii chrześcijańskiej wyglądzie anioła. Ubrane w białe, powłóczyste szaty, ciche i uduchowione istoty są pozbawione określonej płci. Ich obecność świadczy o przenikaniu się świata przedstawionego filmu ze sferą *sacrum*[1].

Trudno byłoby lepiej wskazać na odmienność języka filmowego, którym przemawia przez swoje obrazy Cristi Puiu, niż poprzez to – celowo wybiórcze – odwołanie się do analizy narzędzi rosyjskiego mistrza. Rumuński twórca postrzegany jest często jako spadkobierca spuścizny wielkich mistyków kina, takich jak Andriej Tarkowski, Robert Bresson, Carl Theodor Dreyer, Yasujiro Ozu czy Eric Rohmer, i nieco

[1] M. Piętas, *Biblijny wymiar „Ofiarowania” Andrieja Tarkowskiego*, „Kwartalnik Filmowy” 2004, nr 45, s. 74.

upraszczając, kojarzonych ze stylem określonym swego czasu przez Paula Schradera mianem „transcendentalnego”[2]. Reprezentowali epokę sztuki – jak pisze Krzysztof Kornacki – „afirmującej materialny wymiar rzeczywistości jako epifanii tajemnicy”[3], obecnie zepchniętej raczej na margines. Cechą wspólną Puiu i wymienionych twórców jest chociażby stosunek do czasu, ujawniający się poprzez zastój, minimalizm, z pewnością jednak nie spotkamy u reżysera *Sieranevady* (2016) symbolicznych postaci nie z tego świata, snów i wizji czy cudownych atrybutów. Hiperrealistyczną formę uczynił on swoim znakiem rozpoznawczym i autorską pieczęcią. Bohaterom każe niezwykle twardo stąpać po ziemi, czym niejednokrotnie myli tropy i utrudnia dostrzeżenie duchowej warstwy, głęboko ukrytej w codzienności i banale, Transcendencji jedynie sugerowanej, ale przecież obecnej (*Deus absconditus*). Tym samym przywraca traconą powoli wiarę w (jedyną?) możliwość ukazania *sacrum* poprzez wycofanie się z dosłowności, ascetyczny styl i minimalizm środków[4].

Specyfika kina Puiu nadzwyczaj sprzyja szczegółowemu przyjrzeniu się przestrzeni filmowej. Długie ujęcia, bliskie plany, spokojna praca usytuowanej na stałym poziomie kamery i unikający pośpiechu montaż tworzą dogodne warunki do odbioru dzieła przez widza, ale także do analizy filmoznawczej. Z drugiej strony, zastosowanie takiej konwencji niewątpliwie wymaga, by ukazywana w kadrze przestrzeń była drobiazgowo przemyślana i świadomie przedstawiona. Nie bez znaczenia jest też to, co „na zewnątrz” kadru, ale także przestrzeń symboliczna, którą szczególnie w przypadku dzieł o wysokich walorach artystycznych – za aspirujące do takiego miana uważa się zaś obrazy Puiu – nie pozostawia się przypadkowi. Niedopracowanie jakiegoś elementu wizualnego i audialnego mogłoby zniweczyć zamierzony przez autora przekaz, a u odbiorcy wywołać co najmniej dezorientację.

Większa część akcji *Sieranevady* toczy się w pewnym niewielkim mieszkaniu, zresztą przeniesienie centrum wydarzeń do wnętrza domów

[2] Zob. P. Schrader, *Transcendental Style in Film: Ozu, Bresson, Dreyer*, Oakland, CA, 2018. Por. B. Markowski, *Transcendencja w wydaniu amerykańskim. O twórczości Paula Schradera*, <<http://16mm.pl/2019/05/31/transcendencja-w-wydaniu-amerykanskim-o-tworczosci-paula-schradera/>>, dostęp: 9.04.2020.

[3] K. Kornacki, *Bóg i zaświaty w kinie postmodernistycznym*, [w:] *Sacrum w kinie dekadę później*, red. S.J. Konefał, M. Zelent, K. Kornacki, Gdańsk 2013, s. 355.

[4] Termin *sacrum* intuicyjnie kojarzony z tym, co „święte” w sensie ontycznym (ale już niekoniecznie ze „świętością” w sensie etycznym, na określenie której stosuje się często termin *sanctum*), może nieść wiele skojarzeń i sposobów rozumienia (od Emila Durk-

heima, przez Rudolfa Otto, po Mirceę Eliadego i Emanuela Lévinasa), jednak tutaj w pierwszym rzędzie służy do prostego wskazania na rzeczywistość nadprzyrodzoną. Z kolei, ze względu na przyjęte w omawianym filmie Puiu środki wyrazu, ta rzeczywistość pozwala podjąć tu próbę interpretacji w duchu teologii chrześcijańskiej, która zresztą – jak stwierdza Sebastian Duda: „nie jest zdolna do wyboru między *sacrum* i *sanctum*, gdyż i w *sacrum*, i w *sanctum* dostrzega możliwość uświęcenia człowieka. Podkreśla jedynie, że w obu wypadkach to święty Bóg (choćby niedostrzegalny czy nieobecny) jest owego uświęcenia źródłem” – S. Duda, *Niebezpieczne drogi świętości*, „Znak” 2010, nr 656, <https://www miesiecznik.znak.com.pl/6562010sebastian-dudaniebezpieczne-drogi-swietosci-2/#_ftn1>, dostęp: 14.06.2020.

i samochodów to znak rozpoznawczy Nowej Fali rumuńskiego kina[5]. Choć jest w tym filmie kilka ważnych scen plenerowych, skupimy się przede wszystkim na domowej części przestrzeni, jaką (współ)tworzy rumuński filmowiec. Jak przyznał sam reżyser, mieszkanie, w którym toczy się przeważająca część akcji, jak i większość jego wyposażenia są autentyczne, gdyż szukając – w nowofalowym zresztą duchu – naturalnej lokalizacji, trafił na lokal, którego właściciel niedawno zmarł. Zdecydował się wykorzystać taką koincydencję i zaaranżować główne miejsce akcji w naturalnej przestrzeni (swoistym hołdem dla poprzedniego właściciela jest widoczny w filmie jego portret).

Obraz przedstawia, nakręcone z nielicznymi elipsami, niemalże w czasie rzeczywistym, kilka godzin z życia wielopokoleniowej rodziny Lary'ego (Mimi Branescu), spotykającej się w mieszkaniu jego matki, Nusy (Dana Dogaru), od niedawna wdowy. Bliscy zmarłego Emila gromadzą się, by wziąć udział w sprawowanej przez księdza liturgii w jego intencji, a następnie spożyć wspólnie uroczysty posiłek – agapę, składającą się z pobłogosławionych potraw. Osią fabuły jest zatem panichida[6], odprawiana w domu część uroczystości żałobnej. „Tak to działa w Rumunii – tłumaczy Puiu – najpierw wszyscy spotykają się po pogrzebie, potem spotykamy się 40 dni po śmierci danej osoby, żeby ją powspominać, następnie spotykamy się jeszcze rok później i ostatni raz siedem lat później”[7].

Jednak kapłan się spóźnia i spotkanie najbliższych niespodziewanie się przeciąga, podobnie jak oczekiwanie na ucztę. Mnożą się rozmowy, których miało nie być, wychodzą na jaw żale, pretensje i uprzedzenia. Głodni goście niecierpliwą się, a dłużący się czas sprzyja pognieceniu sztywnych kostiumów i zdjęciu oficjalnych masek – pod nimi nie zawsze jest coś, co chcielibyśmy pokazać lub zobaczyć. Dochodzi do tego problem z garniturem, który, jak każe tutejsza tradycja, powinien założyć młody członek rodziny – tutaj będzie to Sebi (Marin Grigore) – by w ten sposób nadać konkretny wymiar duszy zmarłego, a samemu, przekraczając w symbolicznym geście próg pokoju, przeżyć swoisty rytuał przejścia. Wyjaśnia to sam reżyser:

Zwyczaj ten wyraża wiarę w zmartwychwstanie. Wiemy, że po otwarciu Grobu Pańskiego nie odnaleziono ciała. Tylko szaty Jezusa. Na pamiątkę tego zdarzenia w rumuńskiej tradycji 40 dni po pogrzebie niektóre rodziny układają ubranie w kształcie nieżyjącej osoby, święcą je, a potem przekazują krewnym. To symbolizuje ciągłość życia[8].

[5] Za symboliczny początek nowej fali w rumuńskiej kinematografii uważa się często jego *Śmierć pana Lazarescu* (2005), choć sam Puiu podchodzi z rezerwą do etykietowania jego twórczości.

[6] W Rumunii, gdzie dominującym wyznaniem jest prawosławie, uroczystości żałobne (panichida) są rozbudowane i rozłożone na kilka okresów. Więcej na ten temat zob. R. Tomaszczuk, *Prawosławne zaświaty*, <<https://swidnica.gosc.pl/doc/1347064.Prawoslawne-zaswiaty>>, dostęp: 31.03.2020.

[7] Wypowiedź reżysera, *Cristi Puiu: wiele rzeczy jest okrytych tajemnicą*, <<http://film.interia.pl/wywiady/news-cristi-puiu-wiele-rzeczy-jest-okrytych-tajemnica,nId,2402345>>, dostęp: 31.03.2020.

[8] J. Wróblewski, *Przeszłość zmienia się szybko – reżyser Cristi Puiu o swoich filmowych projektach*, <<https://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/kultura/1706448,1,rezyser-cristi-puiu-o-swoich-filmowych-projektach.read>>, dostęp 30.03.2020.

Tymczasem nowo zakupiony strój okazuje się o kilka numerów za duży. Konieczne są kolejne przymiarki i niezbędne poprawki, ponadto pojawia się nieoczekiwany gość, skonfliktowany z rodziną emocjonalny Toni (Sorin Medeleni), ojciec Sebiego, który zaburza dalszą część rodzinnej uroczystości. Jakby tego było mało, zaangażowany do gaszenia wszelkich sporów Lary (wyraźnie kreowany na następcę seniora rodu, być może też *alter ego* reżysera) musi pospieszyć na pomoc żonie, która w międzyczasie postanowiła wybrać się na zakupy, a teraz ma kłopoty na pobliskim parkingu. Ma tam miejsce gwałtowna awantura z udziałem lokalnych mieszkańców, która szokuje zarówno widzów, jak i Lary'ego, całkowicie wyprowadzając go z równowagi. Ten wyraźny fabularny plot point, *punctum* – odwołując się do intuicji Rolanda Barthes'a, to moment decydujący dla przemiany bohatera – wyrzucenia z siebie trudnej prawdy o zdradach ojca i otwarcia się jego samego przed okłamywaną dotąd żoną. Ale to także punkt zwiastujący przełom, który następuje w mieszkaniu jego matki. Po powrocie (paradoksalnie) zbliżonych do siebie przez to ekstremalne doświadczenie małżonków również w rodzinnym domu dochodzi do ostatecznego pokonywania piętrzących się przeszkód, odwołujących rozpoczęcie świętowania. Przeżyte *katharsis* i rozładowane napięcie zwiastowane są przez wspólny śmiech przy stole, do którego wreszcie udało się zasiąść.

Zaproszenie widza do wejścia w świat przedstawiony podkreślają zastosowane zabiegi wizualne: frontalne ustawienie kamery na wysokości wzroku i przyjęta subiektywna perspektywa POV (point of view – punkt widzenia). Kieruje nas zawsze do wnętrza sytuacji, do obrazu (na przykład nigdy nie jest łamana tak zwana „czwarta ściana”), a także sprawia, że uobecnia się w tym mieszkaniu ten, który niedawno opuścił go ciałem – zmarły senior rodu. Efekt bycia oczami niewidzialnego gościa wzmacniają liczne ujęcia pomieszczeń kręcone z korytarza mieszkania, niczym dyskretna obserwacja z bezpiecznego dystansu, a razem z centralnego punktu miejsca akcji. Kamil Kalbarczyk zauważa:

Wraz z okiem kamery (mistrzowsko prowadzonej przez Barbu Bălăşoiu) usytuowanej przeważnie w korytarzu – pomiędzy salonem, kuchnią i łazienką – jesteśmy raczej niezaangażowanymi obserwatorami. Niekiedy jedna rozmowa zaczyna się w przedpokoju, by za chwilę przenieść się do innego pomieszczenia, do którego nie jest nam dane wejść, lecz w tym samym czasie w innym pokoju rozbrzmiewa już nowa konwersacja. Poszczególne sceny wyróżnia swoisty ruch dośrodkowy i głębia ostrości. [...] Reżyser już w *Aurorze* (2010) podobnie budował przestrzeń, trzymając widza na dystans, niemal zawsze trzy kroki przed progiem uchylonych drzwi, zupełnie jak czynił to na swoich płótnach holenderski malarz epoki baroku Pieter de Hooch^[9].

[9] K. Kalbarczyk, „Sieranewada”. *Tango z tradycją*, „EKRAŃY” 2017, 1(35), <<http://ekrany.org.pl/odkrycia/sieranewada-tango-z-tradycja/>>, dostęp: 31.03.2020. Andrzej Luter dodaje: „Podkreślić trzeba mistrzowską pracę autora zdjęć Barbu Bălăşoiu. Jego kamera stała się niewidocznym uczestnikiem stypy,

a reżyser przekonywał w wywiadach, że być może dzięki niej oglądamy całą historię oczami zmarłego. On przecież cały czas jest wśród najbliższych, przechodzi z pomieszczenia do pomieszczenia, niewidoczny wsłuchuje się w rozmowy, jakby ich tropił, śledził. Kamera jest równoprawnym aktorem tego

Drzwi w *Sieranevadzie* to (nomen omen) kluczowy rekwizyt. Już w scenie początkowej ukazują nam się otwierane i zamykane przez Lary'ego i jego żonę drzwi samochodu, a następnie wraz z kamerą rejestrujemy drzwi wejściowe do bloku, przed którym zaparkowali, oraz wchodzących i wychodzących przez nie bohaterów. Jest to najważniejszy element scenografii pierwszej minuty filmu – przez chwilę wyłącznie „kontemplujemy” nieruchome drzwi, przez które weszła rodzina Lary'ego, nic innego nie zakłóca nam tej obserwacji. Jak gdyby twórca chciał nam dać wskazówkę i powiedzieć: „Patrzcie na drzwi – to klucz do zrozumienia pomysłu na ten film”.

Wiele ujęć jest sfilmowanych przez Bălăşoiu w planie średnim, ukazującym ruch, interakcje i rozmowy, ale często widz ma wrażenie, że „wzrok” kamery zawęży pole widzenia i niemalże opiera się na ramieniu Lary'ego, najstarszego syna i następcy głowy rodziny. Tak jakby postrzegał on wydarzenia wraz z kimś blisko za plecami, a zarazem jakby ten ktoś obserwował jego poczynania, przyglądał mu się, podążając za nim i za jego wzrokiem. Kamera czyni to z wycuciem, nienachalnie, dzięki czemu Lary zachowuje się naturalnie i swobodnie, ta obecność w żaden sposób go nie paraliżuje. To połączenie perspektywy Lary'ego i jakiejś osoby trzeciej sprawia, że możemy domyślać się niewidocznej, ale silnej więzi między tymi postaciami. Potwierdza to sam Puiu, zdradzając w wywiadzie:

Kamera oddaje na ogół punkt widzenia autora filmu. Mnie interesowało inne spojrzenie. Dążyłem do tego, by skomplikowane, a niekiedy groteskowe relacje wewnątrzrodzinne ukazać oczami nieżyjącego obserwatora. Jakby niewidoczny cień ojca przyglądał się pożegnalnej ceremonii. Przy czym znów – żadnych hollywoodzkich numerów. Metafizyka miała zostać przykryta czystym realizmem, ciszą, dyskrecją. Na jakie obiekty błakająca się przez 40 dni dusza wtedy by patrzyła? Czego by nie chciała zobaczyć? Kamera wyrażająca czułość, zarazem wycofana, nieuczestnicząca w wydarzeniach, unikająca wzroku bohaterów, ale definiująca ich tożsamość – takie były moje intencje i takie wskazówki otrzymał ode mnie operator^[10].

Monica Filimon uważa, że „ta dodatkowa «postać» zaciera granicę między diegezą a nie-diegezą, i zachowuje się w nieoczekiwany sposób. Jest zawsze «za późno», by być świadkiem rozmowy, w której nie może wziąć udziału, i woli raczej pozostać w pobliżu pewnych osób, niż «widzieć» wszystko”^[11]. To „widzenie” jest w zasadzie tożsame ze sposobem postrzegania rzeczywistości, ze specyficzną percepcją wydarzeń. „*Sieranevada* jest, jako całość, komentarzem do kaprysów ludzkiego poznania – kontynuuje Filimon – a kamera, postacie, i *mise-en-scène* zostały podporządkowane temu celowi”^[12]. Klasyczne trzy wymiary rzeczywistości, przeniesione na dwuwymiarową płaszczyznę klatki filmowej, zyskują tu jakiś dodatkowy format.

filmu” – A. Luter, *Nałóż mi trochę mamałygi*, „Więź”, Kultura 8.06.2017, <<http://wiesz.com.pl/2017/06/08/naloz-mi-troche-mamalygi/>>, dostęp: 7.04.2020.
[10] J. Wróblewski, op.cit.

[11] M. Filimon, „*And Thy Word Is the Truth*”. *Split trajectories in the new Romanian cinema*, „Cineaste” 2017, nr 42(2), s. 35 (tłum. własne).

[12] Ibidem.

Może jednak to tylko, jak chce Jakub Majmurek, rejestracja pustego rytuału, ujawniającego jedynie głębokie frustracje bohaterów, wynikające też z konieczności uczestniczenia w nim? Jego zdaniem, bowiem

Chrześcijaństwo jest z pewnością częścią tożsamości obserwowanej przez nas rodziny, rezerwuarem istotnych tradycji, ale czy poza rytualną, czy polityczną warstwą ma jakieś znaczenie w jej życiu? Puiu przedstawia – podobnie jak większość filmowców z jego ojczyzny – współczesną Rumunię jako kraj radykalnie niechrześcijański w swojej codziennej etyce[13].

Monica Filimon podjęła się porównania dwóch obrazów nowofalowych reżyserów rumuńskich, które miały premierę w tym samym 2016 roku, mianowicie *Egzaminu* Cristiana Mungiu i *Sieranevady* Cristi Puiu. Jej zdaniem realizacje te świadczą o coraz wyraźniej rozchodzących się w różne strony światach twórców, kojarzonych do tej pory z dość jednorodnym nurtem. Obydwa filmy ukazują skomplikowane relacje wewnątrz współczesnej bukareszteńskiej rodziny, funkcjonującej w nowej, neoliberalnej rzeczywistości ekonomicznej. Tu i tam kluczowy jest problem dziedzictwa ojców, istotny dla generacji obu filmowców, którzy prywatnie sami są już ojcami. Kolejna zbieżność dotyczy kryzysu wieku średniego, jaki przechodzą główne męskie postaci. Obaj to lekarze, którym zmarli ojcowie, i obaj są niewierni wobec swoich żon. „Ich chorujące patriarchalne społeczeństwo znajduje się na rozdrożu, gdzie Słowo Ojca i jego moralny wpływ zostały nagle zakwestionowane” [14] – stwierdza Filimon.

W odmienny jednak sposób przedstawiany jest powołany przez tych twórców do życia rodzinny świat. Bohaterów „Sieranevady”, mimo napięć, cechuje ciepło, ładunek empatii i łagodnej ironii: „Ich wzajemne zrozumienie i współczucie dla sytuacji, w jakiej każdy się znajduje, i ich skupienie na swojej rodzinie utrzymuje ich w jedności” [15] – pisze Filimon. Obraz Mungiu natomiast nie niesie w sobie pociechy, mimo podobnego zmagania się bohaterów, finał objawia rozczarowanie: „Chłód i poczucie zagłady przenikają *Egzamin*, którego zakończenie nie łagodzi obaw; wręcz przeciwnie, postaci wydają się zbyt wyczerpane, by współczuć sobie nawzajem” [16].

„Bóg przywoływany jest w obu filmach – konstatuje Filimon. [...] Jednakże tylko w *Sieranevadzie* świętość jest namacalną obecnością, będąc taką dla poruszonej religijnym obrzędem rodziny, jak i dla widzów” [17].

[13] J. Majmurek, „*Sieranevada*” to najlepszy film w tym roku, <<http://krytykapolityczna.pl/kultura/film/sieranevada-to-najlepszy-film-w-tym-roku/>>, dostęp: 04.04.2020. Wtórzy tej opinii Kamil Kalbarczyk, który uważa, że „nowoczesność stopniowo wygasza ortodoksyjne obrzędy. Panichida, będąca powodem spotkania całej rodziny, jest w istocie reliktem przeszłości, wydarzeniem doniosłym już tylko dla pokolenia dziadków – strażników wiary i tradycji. [...]

Niebawem tak różnorodna panorama kraju zapewne zniknie, staroświeckie obyczaje zupełnie odejdą do lamusa, a rodzinne spotkania staną się rzadkością” – K. Kalbarczyk, op.cit.

[14] M. Filimon, op.cit. (przekł. własny).

[15] Ibidem.

[16] Ibidem.

[17] Ibidem.

Sieranewada celowo i nieodparcie „wciąga” widza w świat tej bukareszteńskiej rodziny. Nieomal trzygodzinny seans pozwala wejść w sporą zażyłość z bohaterami, a także oswoić się z przestrzenią, w której funkcjonują. Staroświecko urządzone mieszkanie, usytuowane w bloku, jakich wiele w każdym kraju postkomunistycznym, pozwala poczuć się jak u siebie w domu. I nie chodzi tu tylko o geopolityczną specyfikę, szczególnie znajomą obywatelom państw byłego bloku socjalistycznego – mimo otaczających nas niemodnych mebli i szarych tapet sprzed kilku dekad to opowieść uniwersalna, znana każdemu, kto choć raz dał się zaprosić na rodzinną uroczystość. Przyswajamy sobie rozkład mieszkania, przeznaczenie i wygląd poszczególnych pokoi, ich umeblowanie, wyposażenie, kolory oraz klimat. Wraz z okiem kamery zaglądamy do każdego z nich (jedynie pokój dziecięcy pozostaje dla nas nieco niedostępny). Reżyser tłumaczy:

Ta przestrzeń jest lustrzanym odbiciem świata w miniaturze. W tym mieszkaniu obecne są dzień i noc. Niektóre pokoje są ciemniejsze, inne jaśniejsze, mają też inny wystrój – jak krajobrazy. Z tego mieszkania nie można uciec, podobnie jak nie można uciec z naszej planety. Człowiek musi więc podjąć się wejścia do wszystkich pokoi i poczynić pewne przygotowania, aby wejść do innych[18].

W scenie umiejscowionej pod koniec filmu, już po ulicznej awanturze i powrocie Lary’ego wraz z żoną do domu, nie decyduje się on otworzyć drzwi prowadzących do jadalni, w której jego brat Relu (Bogdan Dumitrache) pociesza stryja Toniego, zatroskanego złym stanem zdrowia żony, do którego się zresztą przyczynił. Lary wycofuje się, krąży ze spokojem od drzwi do drzwi, zastanawia się, czeka. Nie chcąc być intruzem, z wyczuciem pozostaje na neutralnym terenie korytarza. Dopiero gdy wejdzie do ciemnego pokoju, w którym śpi inny gość – przyprowadzona przez jego młodszą kuzynkę pijana koleżanka ze studiów – ponagli go zniecierpliwiona obecnością szwagra matka. Lary staje wówczas na chwilę zapatrzony w okno, za którym zapada już sobotni zmierzch, i wtedy w głębi, na wysokości profilu jego twarzy, kadr uchwyci religijny obraz z zapaloną pod nim świecą. Po krótkiej chwili wraca, razem ze szwagrem Gabim (Rolando Matsangos), też lekarzem, bada leżącą w drugim pokoju ciocię Ofelię (Ana Ciontea), a następnie otwiera wreszcie drzwi do jadalni, za którymi trwa scena pocieszenia. Ostatecznie, choć wszyscy zdają się marzyć o wyjściu Toniego, Lary teraz współczuje z nim i miłosiernie godzi się, by Toni pozostał w mieszkaniu i czuwał przy swojej żonie.

Wyraźnie religijne skojarzenia nasuwają tropy wynikające z warstwy audialnej filmu, z werbalnych odwołań do sfery sakralnej: wypowiedzi bohaterów na temat wiary i Kościoła (nierzadko krytyczne), bicie kościelnych dzwonów, często przywoływane imię Boże, wspomnianie o duszy zmarłego, modlitwy i komentarze kapłana, śpiew diakonów podczas nabożeństwa (płynąca z radia muzyka diegetyczna

[18] *Cristi Puiu: wiele rzeczy jest okrytych tajemnicą...*

nastrojem utworu podkreśla stan relacji bohaterów). Piękno liturgicznego śpiewu w czasie obrzędu przyciąga do jadalni przedstawicieli wszystkich pokoleń i na chwilę autentycznie ich jednoczy wokół sprawowanej uczty duchowej. Inne religijne konotacje podsuwa z kolei widząca warstwa wizualna: przedmioty odwołujące się do *sacrum* (obrazy, świeczki, dym kadzidła, gesty – wielokrotnie czyniony znak krzyża, czy symbolika drzwi, tak silnie obecna w wielu fragmentach biblijnych^[19]), ale także przemyślane zabiegi operatorskie. Na uwagę zasługuje sposób kadrowania podczas odprawianego przez popa obrzędu – spojrzenie obiektywu, „wciśnięte” pomiędzy ciasno zebranych uczestników, rejestruje modlitwę duchownego poprzez wąską szczelinę, metaforycznie odsyłając do wymagającego wysiłku i skupienia (także pomocy wiary, łaski?) dostrzeżenia tego, co Boskie, i patrzenia na to. Filimon trafnie zauważa: „Eksploracyjna fikcja Puiu odzwierciedla jego przekonanie, że kino, wierne obserwowanej rzeczywistości, może inspirować widzów epifanią świętego wymiaru życia, który w przeciwnym razie może pozostać niezauważony”^[20].

W tym kontekście warto przyjrzeć się scenie pożegnania kapłana. Zanim opuści dom Nusy, woła Lary’ego, chcąc opowiedzieć współczesną niby-przypowieść, historię swojej rozmowy z wiozącym go niegdyś taksówkarzem. Ten, w czasie podróży z duchownym, dopytywał go o znaki drugiego, ostatecznego przyjścia Chrystusa, przez co w końcu zasiał w nim wątpliwości, czy istotnie nie mógłby przegapić tego momentu, gdyby to nastąpiło. Ksiądz, jak to opowiada zebranim wokół niego domownikom, rozmyślał nad tym i zrozumiał, że była to tylko pokusa, którą on, słaby człowiek, do siebie dopuścił:

Myślałem o tym i zapłakałem. Ale wieczorem doznałem olśnienia. Owo spotkanie było zwyczajnym kuszeniem. Uświadomiłem sobie, jak słaby jestem i jak szybko my, ludzie, ulegamy pokusie. Tak, doktorze, dopuściłem, że Chrystus już wrócił^[21].

Wywołanie osoby Lary’ego przygotowuje jego rychłą przemianę, która nastąpi wkrótce, gdy podaży na pomoc do wzywającej go żony.

Ważna wskazówka do interpretacji tej opowieści wydaje się pojawiać kilka chwil wcześniej (nie widzimy mówiącego te słowa – głos dochodzi zza kadru, jakby spoza przestrzeni):

[19] Drzwi (odrzwia) były jednym z najważniejszych symboli już dla wyznawców judaizmu – kluczowy tekst Tory związany z Paschą zawiera polecenie: „I wezmą krew baranka, i pokropią nią odrzwia i progi domu, w którym będą go spożywać. [...] Gdy ujrzą krew, przejdą obok i nie będzie pośród was plagi niszczycielskiej, gdy będę karał ziemię egipską. Dzień ten będzie dla was dniem pamiętym i obchodzić go będziecie jako święto dla uczczenia Pana. Po wszystkie pokolenia – na zawsze w tym dniu świętować będziecie” (Wj 12,7.13b-14). Niezwykle ważny jest też zwyczaj umieszczania w futrynie drzwi tzw. mezuzy

(z hebr. futryna), jako sposób przypomnienia o konieczności wypełnienia najważniejszego przykazania miłości Boga – zaczynającego się od słów *Shema, Israel* (Słuchaj, Izraelu) i jednocześnie codziennej modlitwy bogobojnych Żydów. Mezuzza zawiera arkusik pergaminu, na którym zapisany jest ten werset (Pwt 6,4-9) – *Symbole judaizmu* <http://www.malopolska.uw.gov.pl/doc/SYMBOLI_JUDAIZMU_konspekt2.pdf>, dostęp: 10.04.2020.

[20] M. Filimon, op.cit. (przekł. własny).

[21] Cytat ze ścieżki dźwiękowej filmu *Sieranevada*.

Świat próbuje nas omamić, sprowadzić z właściwej ścieżki – mówi do kogoś, jak się domyślamy, duchowny. Tak jest od Adama i Ewy i od grzechu pierworodnego. Błądzimy po omacku. Wydaje nam się, że wiemy, ale to tylko ułuda[22].

Słowa te rzucają światło na sytuację bohaterów Puiu i na dramat, który jest udziałem każdego człowieka, ale nie wydaje się nadużyciem stwierdzenie, że odbija się w nich również osobiste wyznanie twórcy. Ta kilkuminutowa scena sfilmowana została zza progu pokoju, w którym przed chwilą odbyło się nabożeństwo. Postacie stoją w niemal ciemnym korytarzu, na tle otwartych drzwi wejściowych, w których zatrzymał się kapłan. Na widocznej za nim klatce schodowej świeci się światło, zapalane przez diakona zaraz gdy tylko zgaśnie. To poruszająca scena, obserwujemy, jak zaskakująco szczere wyznanie księdza dotyka obecnych – ktoś wzdycha, ktoś wyciera dyskretnie łzy, a zaraz po wyjściu kapłana Relu ponownie otwiera drzwi i na chwilę wychodzi za nim na klatkę schodową.

Niektóre wątki pozwalają podjąć analizę treści audiowizualnej wprost w kontekście znanych tekstów biblijnych. Przykładowo, młody Sebi, który, po nieoczekiwanym pojawieniu się ojca, na znak protestu opuszcza mieszkanie i przesiaduje na klatce schodowej (on też wcześniej jako jedyny celowo nie uczestniczy w sprawowanym nabożeństwie), tuż przed wspólną agapą decyduje się wrócić do mieszkania i podjąć wyznaczoną mu rolę. Witany jest przez krewnego żartobliwie słowami „powrócił syn marnotrawny”, w jasny sposób umiejscawiającymi jego postać w kontekście znanej przypowieści ewangelicznej (zwanej też niekiedy przypowieścią o miłosiernym ojcu)[23]. Słowa, którymi witają go najbliżsi w czasie ceremonii przejścia przez próg: „cieszymy się, że wróciłeś”, odnosić się mogą zarówno do niego samego, jak i uosobionej przez jego strój duszy zmarłego. Wcześniejsza postawa Sebiego nie wyklucza też skojarzeń z przypowieścią o dwóch synach, z których jeden, choć deklarował, że wypełni polecenie ojca i pójdzie do pracy w winnicy, jednak tego nie czyni, zaś ten, który w pierwszym odruchu się zbuntował, później „opamiętał się” i postąpił zgodnie z życzeniem rodzica[24]. Czy to zawołowana pochwała posłuszeństwa?

Dalej – wyczekiwana uczta nie gromadzi wszystkich postaci, które przewinęły się przez dom Nusy – część z nich nie doczekała tego momentu i wyszła, część nie jest w stanie wziąć w niej udziału. Pozostanie kilku osób w osobnych pokojach, może z kolei ilustrować sytuację z przypowieści o pannach roztropnych i nierozsądnych, kończącej się słowami „czuwajcie więc, bo nie znacie dnia ani godziny”[25] (śpiąca

[22] M. Filimon, op.cit. To poczucie ograniczenia stara się odzwierciedlać praca operatora kamery: „[...] stała kamera obraca się w lewo i w prawo, komentując tym ograniczony zakres ludzkiej percepcji” – ibidem.
[23] Łk 15,11–2. Warto rozważyć jeszcze drugą interpretację, zresztą nie wykluczającą pierwszej: gdy Gabi wypowiada te słowa, stoi też za nim Lary, którego

widzieliśmy chwilę wcześniej w scenie przy obrazie ze świecą, a teraz waha się, czy wejść do jadalni, gdzie jego brat rozmawia z Tonim – być może, jako następcą zmarłego ojca, teraz sam nosi w sobie cechy ojca z przypowieści, który wychodzi na spotkanie syna.

[24] Mt 21,28–32.

[25] Mt 25,1–13.

wciąż pijana koleżanka-studentka, czy też Toni i jego wycieńczona żona Ofelia, przy której czuwa) lub nasuwać skojarzenia z przypowieścią o zaproszonych na ucztę^[26] (którzy wymawiali się innymi zajęciami i pozostali w swoich domach), wyrażając prawdę, że choć wszyscy są zaproszeni, nie wszyscy są gotowi. Pojawia się natomiast na końcu nowa postać, dotąd ukryta, widziana raz tylko podczas wizyty duchownego – małe dziecko, śpiące do tej pory w jednym z pokoi (symbol niewinności, samego Boga?).

Andrzej Luter podkreśla wirtuozerię operatorską i choreograficzną twórców:

Sieranewada to kulminacja stylu reżysera i mistrzostwo reżyserii. Warto pamiętać, że Puiu wynajął nawet choreografa, który pomógł zsynchronizować ruchy kilkunastu (bodaj szesnastu) postaci na sześćdziesięciu metrach kwadratowych mieszkania. Widać również inspirację *Tangiem* Zbigniewa Rybczyńskiego^[27].

Wraz z bohaterami wchodzimy, wychodzimy, stoimy, siedzimy, czekamy, kręcimy się w kółko, mijamy się w drzwiach, ustępujemy miejsca innym. Możemy odczuć ciasnotę tego miejsca, z czasem nawet poczuć się nieco klaustrofobicznie, zwłaszcza w małej kuchni, skupiającej (jak to zazwyczaj bywa) większość domowników i gości. Przecież trzeba nieustannie doglądać potraw na ucztę, przygotowywać mleko dla dziecka, gdzieś trzeba też zapalić. A i rozmowy, których niekoniecznie wszyscy powinni być świadkami, najlepiej toczy się z dala od pokoju gościnnego. Drzwi do kuchni zatem otwierają się i zamykają, otwierają i zamykają...

Sposób, w jaki rumuński reżyser wykorzystał prozaiczną czynność zamykania drzwi do poszczególnych pomieszczeń, świadczy o absolutnie unikatowej koncepcji wykorzystania przestrzeni w tym filmie. Każdy z pokoi to osobny mikroświat, który żyje swoim życiem, którego granic strzegą drzwi i związany z nimi ściśle przestrzegany rytuał zarówno na poziomie dosłowności, jak i metafory, zwiastowany prośbą „Zamknij drzwi”. Ukazanie separowania się czemuś jednak służy, przygotowuje też i uwypukla zmianę, która dokonuje się pod koniec filmu. Z jednej strony izolowanie się w osobnych pokojach świadczy o istniejącej między protagonistami polaryzacji, o szukaniu odosobnienia i wytchnienia od nie zawsze rozumianych czy godnych zaufania bliskich, z drugiej może sygnalizować naturalną potrzebę duchowej intymności, owego „zamknięcia się w swojej izdebce”^[28], a także fakt istnienia w każdym człowieku niedostępnego dla innych „miejsca osobnego”. Reżyser sam wskazuje na pozyskaną tym zabiegiem całą gamę możliwości:

[26] Łk 14,15–24.

[27] A. Luter, op.cit. Por. M. Oleszczyk, *Nie mów, że nie masz trzech godzin na „Sieranewadę”*, 2017, <<http://michaloleszczyk.blogspot.com/2017/05/nie-mow-ze-nie-masz-trzech-godzin-na.html>>, dostęp: 17.03.2020.

[28] Por. „Ty zaś, gdy chcesz się modlić, wejdź do swej izdebki, zamknij drzwi i módl się do Ojca twego, który jest w ukryciu. A Ojciec twój, który widzi w ukryciu, odda tobie” – Mt 6,6.

Czym są drzwi? Drzwi stają się postacią. Odległość jest taka sama, po prostu drzwi wchodzą pomiędzy i uzyskują ramę w ramie. Jest to rodzaj kadrowania, który odkryłem w *Aurorze* i wciąż bardzo mnie to ekscytuje. Mieszkanie opisane specjalnymi środkami, poprzez jego układ przybliżony do labiryntu z pokojami oddzielonymi wszelkiego rodzaju sprzętami, zasłonami i drzwiami, mogłoby przywołać cały opis kina^[29].

Poza istotnym aspektem inscenizacyjnym symbolika opozycji otwartych/zamkniętych lub otwieranych/zamykanych drzwi i związane z tym napięcie są kluczowe dla możliwości badania odwołań do wielu ewangelicznych perykop. Sprawia to, że w kontekście filmu szczególniego wymiaru nabiera fragment mówiący o ukazaniu się zmartwychwstałego Jezusa Apostołom: „Wieczorem owego pierwszego dnia tygodnia, tam, gdzie przebywali uczniowie, gdy drzwi były zamknięte z obawy przed Żydami, przyszedł Jezus, stanął pośrodku i rzekł do nich: «Pokój wam!»”^[30]. Wyjście w finale z tych pokoi i spotkanie się rodziny w jednym miejscu, przy stole, wyraźniej ukaże wagę wspólnotowego wymiaru ludzkiego życia. Potrzebę wychodzenia z samotności, z pozornie bezpiecznego, ale często egoistycznego lub podszytego strachem bycia wyłącznie ze sobą i dla siebie – konieczność otwarcia zamykanych nieustannie drzwi. U Puiu cicho zwycięża (choć nie tryumfuje) pragnienie bliskości i dzielenia się obecnością, nawet za cenę ogromnego wysiłku i wewnętrznej walki. Michał Oleszczyk podsumowuje:

Jeżeli doświadczeniem późnego kapitalizmu, tudzież wczesnego XXI wieku, doświadczeniem postprawdy, doświadczeniem naszej obecnej ery, jest tak naprawdę doświadczenie bezsilności, to Puiu w pełni tą bezsilność portretuje, a jednocześnie wskazuje, że być może w powolnym, mozolnym odbudowywaniu ludzkiej wspólnoty leży jakiś sposób na zaleczenie naszych obecnych ran^[31].

Odnosząc się do opinii Majmurka (i Kalbarczyka) – niektórych rumuńskich reżyserów być może cechuje ukazywanie beznadziejnej pustki we współczesnej rodzinie i ziejącej zimnem dziury po świecie tradycyjnych wartości, jednak w przypadku Puiu opinię taką uważam za nietrafioną. Twórca *Sieranevady* jasno i wyraźnie ukazuje dysfunkcje i moralną atrofię dzisiejszych rodzin (nie tylko rumuńskich), jednak zmierza to zawsze do celu, jakim jest pełne wycucia ukazanie tłącej się w codzienności nadziei i jej nadprzyrodzonego, bijącego wciąż w świecie źródła. Religijność rodziny Lary’ego nie przejawia się może zbyt głęboko w sprawowanych rytuałach, ale nie sposób zaprzeczyć rzeczy ważniejszej – osobistemu doświadczeniu zmagania się, czasami wręcz walki (jak w scenie na parkingu), która może zaowocować przywró-

[29] A. Patru, „A World that Killed God”: An Interview with Cristi Puiu, <<http://sensesofcinema.com/2017/feature-articles/cristi-puiu-interview/>>, dostęp: 18.04.2020.

[30] J 20,19. Warto też zwrócić uwagę na doniosłe znaczenie symbolu drzwi w innych wypowiedziach Jezusa – na przykład zamykane drzwi uczytu weselnej

(Mt 25,10), zamknięte drzwi sąsiada, które zastaje natrętny przyjaciel, chcący nocą pożyczyć chleby (Łk 11,7), konieczność wytrwałej modlitwy wyrażona słowami „kołaczcie, a otworzą wam” (Łk 11,9–10), usiłowanie wchodzenia „przez ciasne drzwi”, jako warunek zbawienia (Łk 13,24–25).

[31] M. Oleszczyk, op.cit.

ceniem w ich życiu wartości prawdy i miłości. Puiu podprowadza nas do ważnego pytania: skąd pochodzi, gdzie leży źródło tego doświadczenia i czy będzie tu zadowalające wyjaśnienie czysto kulturowe lub psychologiczne?

Puiu nikogo ze swoich protagonistów łatwo nie rozgrzesza, ale nie odmawia też im nadziei i swojej empatii, chętnie towarzysząc nieco zagubionemu dziś bohaterowi w poszukiwaniach drogi do własnej duszy. Stwierdza dosadnie w jednym z wywiadów: „rozumiem, że wyznanie «No dobra, spieprzyłem swoje dotychczasowe życie» może być trudne, ale jednocześnie widzę w tym coś wyzwalającego. Nigdy w końcu nie jest za późno, by narodzić się na nowo”[32].

Zastanawiając się nad tytułem niniejszego tekstu, celowo zdecydowałem się na użycie w kontekście sfery *sacrum* zwrotu „uobecnienie” (zamiast na przykład „ukazanie”), ponieważ przestrzeń filmowa u Cristi Puiu nie zostaje ograniczona do przedstawiania, pokazywania czy wizualizowania, ale właśnie przywołuje coś niewidzialnego, tajemniczego, jakąś duchową obecność. Poprzez dobrane środki wyrazu, pośród protagonistów staje w jakimś sensie nieobecny już fizycznie, a jednak wciąż odczuwany patron. A jeśli zgodzić się co do jego duchowego (nie tylko symbolicznego) towarzyszenia, to kieruje nas to nieodwołalnie ku tej Obecności, bez której wszystko, co obserwujemy w tym domu, staje się rzeczywiście jedynie mniej lub bardziej pustym ceremoniałem.

Wysublimowany witraż Puiu składa się z wielu na pozór chaotycznie łączonych szkiełek różnej barwy, kształtu i wielkości. Nie zawsze do siebie pasują, dlatego, by powstał z tego trwały i sensowny obraz, potrzeba najwyższej maestrii. Krzysztof Kornacki ubolewał swego czasu, że wiele filmów ewokujących *sacrum* przypomina witraż, którego łączenia wykonane są zbyt grubym ścięciem, i że widać w nich jedynie kulturę, nie Boga[33]. Zaryzykuję stwierdzenie, że w *Sieranewadzie* szwy tego witraża scalają wielobarwne szybki w nadzwyczaj subtelny i zniewalający sposób, wskazujący na współpracę z najwyższej klasy artystą, łączącego elementy układanki sobie tylko znaną metodą.

Jak pisze Filimon: „Według Puiu, tylko przez wierną obserwację świata, nad którym reżyser nie ma pełnej kontroli, film może wywołać spojrzenie widza na coś większego i głębszego niż życie przedstawione na ekranie”[34]. Chętnie przychyliam się do tej intuicji, również bowiem moim zdaniem *sacrum* u Puiu, choć często ukryte, jest obecne, żywe i pozwala się rozpoznać. Co więcej, ma konkretne Imię.

[32] P. Czerkawski, *Przyzwolenie na infantylność – rozmowa z Cristim Puiu*, „Kino” 2017, nr 6, <<https://cinemaenchante.blogspot.com/2017/06/pryzwolenie-na-infantylnosc-rozmowa-z.html>>, dostęp: 6.04.2020.

[33] Zob. K. Kornacki, op.cit., s. 358.

[34] M. Filimon, op.cit. (przekł. własny).

Biblia Jerozolimska, Poznań 2006

Cristi Puiu: *wiele rzeczy jest okrytych tajemnicą*, <<http://film.interia.pl/wywiady/news-cristi-puiu-wiele-rzeczy-jest-okrytych-tajemnica,nId,2402345>>, dostęp: 31.03.2020

Czerkawski P., *Przyzwolenie na infantylnosc – rozmowa z Cristim Puiu*, „Kino” 2017, nr 6, <<https://cinemaenchante.blogspot.com/2017/06/przyzwolenie-na-infantylnosc-rozmowa-z.html>>, dostęp: 6.04.2020

Duda S., *Niebezpieczne drogi świętości*, „Znak” 2010, nr 656, <https://www.miesiecznik.znak.com.pl/6562010sebastian-dudaniebezpieczne-drogi-swietosci-2/#_ftn1>, dostęp: 14.06.2020

Filimon M., „*And Thy Word Is the Truth*”. *Split trajectories in the new Romanian cinema*, „Cineaste” 2017, nr 42(2)

Kalbarczyk K., „*Sieranevada*”. *Tango z tradycją*, „EKRAŃY” 2017, 1(35), <<http://ekrany.org.pl/odkrycia/sieranevada-tango-z-tradycja/>>, dostęp: 31.03.2020

Kornacki K., *Bóg i zaświaty w kinie postmodernistycznym*, [w:] *Sacrum w kinie dekadę później*, red. S.J. Konefał, M. Zelent, K. Kornacki, Gdańsk 2013

Luter A., *Nalóż mi trochę mamałygi*, „Więź” Kultura 8.06.2017, <<http://wiesz.com.pl/2017/06/08/naloz-mi-troche-mamalygi/>> dostęp: 7.04.2020

Makuszyński K., *Szatan z siódmej klasy*, Warszawa 1968

Markowski B., *Transcendencja w wydaniu amerykańskim. O twórczości Paula Schradera*, <<http://16mm.pl/2019/05/31/transcendencja-w-wydaniu-amerykanskim-o-tworczosci-paula-schradera/>>, dostęp: 9.04.2020

Oleszczyk M., *Nie mów, że nie masz trzech godzin na „Sieranevadę”*, 2017, wypowiedź na vlogu, <http://michaloleszczyk.blogspot.com/2017/05/nie-mow-ze-nie-masz-trzech-godzin-na.html>, dostęp: 6.04.2020

Patru A., „*A World that Killed God*”: *An Interview with Cristi Puiu*, <<http://sensesofcinema.com/2017/feature-articles/cristi-puiu-interview/>>, dostęp: 18.04.2020

Piętas M., *Biblijny wymiar „Ofiarowania” Andrieja Tarkowskiego*, „Kwartalnik Filmowy” 2004, nr 45

Schrader P., *Transcendental Style in Film: Ozu, Bresson, Dreyer*, Oakland, CA, 2018

Tomaszczuk R., *Prawosławne zaświaty*, <<https://swidnica.gosc.pl/doc/1347064.Prawoslawne-zaswiaty>>, dostęp: 31.03.2020

Wróblewski J., *Przeszłość zmienia się szybciej – reżyser Cristi Puiu o swoich filmowych projektach*, <<https://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/kultura/1706448,1,rezyser-cristi-puiu-o-swoich-filmowych-projektach.read>>, dostęp: 30.03.2020