

## OBRAZ „RUMUŃSKIEJ DUSZY” OBECNY W LITERATURZE I FILMIE NA PRZYKŁADZIE BALLADY *MIORIȚA* ORAZ NOWEJ FALI W KINIE RUMUŃSKIM

Ikoniczny tekst ballady ludowej *MioriȚa*, której tytuł można przetłumaczyć jako „Owieczka” albo „Jagniątko”, został po raz pierwszy spisany i opublikowany przez rumuńskiego badacza folkloru Vasilea Alecsandriego. Co prawda, to zapewne Alecu Russo był ok. 1846 r. „odkrywcą” znanej w wielu wariantach pieśni, ale pierwsza opublikowana w piśmie „Bucovina” w 1850 r. i do dziś najpopularniejsza wersja – zawierająca wszystkie główne epizody i motywy – pochodzi właśnie od Alecsandriego. Pierwotne tłumaczenie na język obcy – francuskiego historyka Julesa Micheleta – pochodzi z 1854 r., polski zaś przekład, opublikowany w 1932 r., zawdzięczamy Włodzimierzowi Lewikowi<sup>2</sup>, w ślad za którym własnych tłumaczeń dokonali Jerzy Ficowski (1962)<sup>3</sup>, a następnie Ireneusz Kania (1998)<sup>4</sup>. Tekst opowiada historię wędrowni trzech pasterzy ze swoimi stadami oraz paradoksalnej postawy jednego z nich, zagrożonego utratą życia z rąk towarzyszy – mołdawskiego (najczęściej) pasterza, ze spokojem godzącego się z wizją nadchodzącej śmierci, przed którą ostrzega go jego zaczarowana owieczka. Analizujący wnikliwie balladę Mircea Eliade przedstawia tę sytuację w swym dziele *Od Zalmoksisia do Czyngis-chana* w takim oto zwięzłym opisie:

---

<sup>1</sup> krystian.przybylski@amu.edu.pl, <https://orcid.org/0000-0001-5717-7702>

<sup>2</sup> Przekład Lewika nosi tytuł *Ballada pasterska o jagniątku* i jest zamieszczony w pracy E. Biedrzyckiego (1935). Przedrukowany został później w *Antologii poezji rumuńskiej* (Harasimowicz 1989).

<sup>3</sup> Dostępne są dwie pozycje z identycznymi wersjami tłumaczenia Ficowskiego: *Mistrz Manole. Rumuńska poezja ludowa* (1962, s. 144–147) oraz *Mistrz Manole i inne przekłady* (Ficowski 2004, s. 124–128).

<sup>4</sup> Tłumaczenie udostępnione przez Kanię wraz z przełożonym przez niego tekstem Błagi (1998, s. 84–85). Warto odnotować tu uwagę Eliadego na temat tłumaczenia tej ballady: „Jak większość arcydzieł poezji ludowej, jest ona w pewien sposób nieprzetłumaczalna: tyle archaicznych i rajskich obrazów traci swą tajemniczą świeżość, swe poetycznie bogactwo, gdy przełożone zostaną na inny język” (Eliade 2002, s. 213).

zamiast się bronić, pastuszek zwraca się do jagniątka i przekazuje mu swą ostatnią wolę. Prosi je, by powiedziało, aby złożono go w ziemi w jego zagrodzie, aby był blisko swych owiec i mógł słyszeć swe psy. Prosi je także, aby u jego wezłowia położyć trzy piszczałki. Gdy będzie dmuchał wiatr, będzie w nich grał, a zebrane owce wyleją krwawe łzy. Ale prosi zwłaszcza, aby nie mówiło o morderstwie; niech powie, że ożenił się i że na to wesele gwiazda dla niego przędła, że księżyc i słońce trzymały jego koronę, a wielkie góry były kapłanami, buki świadkami. Ale, jeśli zobaczy starą matkę we łzach szukającą „dumnego pasterza”, niech jej powie tylko, że poślubił „niezrównaną królową, obiecaną światu, w pięknym kraju, zakątku raj”; ale niech nie mówi ani o gwieździe, która przędła, ani o słońcu i księżycu trzymających mu koronę, ani o bukach, ani o wielkich górach (Eliade 2002, s. 213)<sup>5</sup>.

Wymowa tego krótkiego poematu, począwszy od Micheleta, prowokuje badaczy do dwójakiej interpretacji: z jednej strony uznania, że nieszczęsnym pastuszkiem kierowało fatalistyczne pogodzenie z losem, z drugiej zaś, że mamy tu raczej do czynienia z dowodem opanowania, determinacji i godnym podziwu pragnieniem nadania sensu absurdowi.

Rozpiętość dokonywanych analiz, pomiędzy pesymistycznym a afirmacyjnym wydziwkiem, stanowi element szerszego dyskursu, który wyrazić można pytaniem: Jeśli uznać, że postawa bohatera *Miorița* to wyraz jakiejś immanentnej cechy (zespołu cech) mieszkańców tego regionu, to co składa się na obraz tej specyficznie rumuńskiej duszy? Pisali o tym w różnych kontekstach m.in. Lucian Blaga, Emil Cioran, Constantin Noica czy właśnie Eliade; próby analizy nie ustają do dziś, a jeden z nowych obszarów, w którym prowadzi się dyskurs mogący inspirować dalsze rozważania, to współczesne rumuńskie kino, szczególnie nurt zwany Nową Falą. Przedmiotem tego artykułu jest przybliżenie i zbadanie kilku wybranych przejawów toczącej się od pewnego czasu debaty na temat tego właśnie zagadnienia – od (stosując odwróconą analogię do odbioru ballady) dominującej pierwotnie postawy afirmacyjnej, której dają wyraz tacy badacze kina, jak Dominique Nasta (2013) czy László Strausz (2017), po mniej lub bardziej sceptyczny punkt widzenia, reprezentowany przez Andreę Gorzo (2017) czy Doru Popa (2019).

Wracając do *Miorița*: w konsekwencji wykształcenia się dwóch przeciwstawnych nurtów interpretacji, na przeciwnych biegunach funkcjonują dwie główne koncepcje – fatalistyczna (Jules Michelet, Duiliu Zamfirescu, Liviu Rusu, Lucian Blaga, Victor Eftimiu) oraz jej przeciwna – nazwijmy ją właśnie afirmacyjną

---

<sup>5</sup> Zdaniem Eliadego (1997, s. 80) tak doniosłe znaczenie dla tego regionu ma jeszcze tylko jeden tekst poetycki o śmierci, *Legenda o Mistrzu Manole*, mówiący o konieczności poniesienia ofiary dla powstania trwałego dzieła (zob. Kocój 2006, s. 150).

(George Călinescu, Constantin Brăiloiu, Adrian Fochi, Nicole Steinhardt, Constantin Noica, Mircea Vulcănescu, Giovanni Battista Pighi, Ion Tiba; w Polsce w tym duchu pisze np. Zdzisław Hryhorowicz). Jako stosunkowo pośrednie sytuuje się stanowisko Mircei Eliadego, który uważał, że traktowanie fatalistyczno-nostalgicznej interpretacji tego ikonicznego tekstu (rezygnacja wobec śmierci i nostalgia za kosmiczną reintegracją) jako wyrazu jakiejś charakterystycznej cechy narodowej jest nieuzasadnione. Niemniej, jak pisze: „przyczyniła się do uczynienia z *Mioritza* [zachowana pisownia oryginalna – K.P.] najważniejszej części prawie stuletniej debaty, która wykracza poza kontrowersje natury folklorystycznej, literackiej lub historycznej. W istocie ballada reprezentuje dla kultury rumuńskiej zarazem folklorystyczny i historyczny problem duchowości ludowej i centralny rozdział w historii idei” (Eliade 2002, s. 216)<sup>6</sup>.

Współczesny rumuński historyk, Lucian Boia, w popularnej zarówno w Rumunii, jak i w Polsce książce *Dlaczego Rumunia jest inna?* tak pisze o swych rodakach:

Rumuni lubią wierzyć, że mają pewne szczególne cechy, właściwe tylko im, połączenie zalet, ewentualnie wad, typowo rumuńskich. [...] Nie brakuje też głosów, które widzą w duchowości rumuńskiej, otwartej na bezmiar kosmosu i na poważne pytania egzystencjalne, syntezę górującą nad pozytywnym i technologicznym duchem Zachodu (dumna interpretacja, wyrażona przez filozofów takich jak Lucian Blaga w *Spațiul Mioritic* [Przestrzeń pasterska], 1936, lub Constantin Noica, *Sentimentul românesc al ființei* [Rumuńskie odczuwanie bytu], 1978). (Boia 2016, s. 293–294).

Jednocześnie, ten sam badacz odnotowuje z żalem wyrosłą z biegu dziejów rumuńską uległość (Boia 2016, s. 416).

Wspomniany wcześniej filozof kultury, Blaga (1998), jako kategorię wyjaśniającą ów pełen skrajności rumuński rys duchowy zaproponował „przestrzeń miorityczną”<sup>7</sup>. Istnienie specyficznie rumuńskiej sfery pozazmysłowej, związanej z charakterystycznym dla tego obszaru pejzażem połoniny, poprzez rytmiczne

<sup>6</sup> Wnikliwą analizę różnych sposobów interpretacji źródeł pochodzenia, znaczenia oraz wymowy ballady *Miorița* odnajdujemy u Eliadego w rozdziale VIII jego pracy: *Od Zalmoksis do Czyngis-chana* (Eliade 2002). Doru Pop potwierdza zaś obecnie, że „Opublikowana jako autentyczna ballada, *Miorița* (*Jagniątko*) pozostaje jednym z najważniejszych kulturowych mitów współczesnej kultury rumuńskiej” (Pop 2019, s. 129; jeśli nie zostanie zaznaczone inaczej, wszystkie tłumaczenia są własne – K.P.).

<sup>7</sup> W polskim przekładzie *Spațiul Mioritic* Blagi z 1936 r. I. Kania (1998) proponuje posługiwanie się określeniem „przestrzeń pasterska” – jak sam jednak stwierdził, „niestety znacznie szerszym i mniej precyzyjnym”.

wznoszenia i obniżenia odzwierciedlającej nieświadomy horyzont przestrzenny<sup>8</sup>, sformułował w 1936 r. w swojej teorii mioritycznej przestrzeni. Zaznaczał jednak, że „pejzaż to nie coś widzianego całościowo, lecz raczej horyzont [...] horyzont przestrzenny łącznie z akcentami duchowymi dobywanymi przezeń z konkretnego ludzkiego losu”. Dalej zaś w odniesieniu do tego horyzontu wyrokował, że: „Rozmaite momenty i okoliczności sugerują nam szukanie raczej w ludzkiej duszy aniżeli w pejzażu” (Błaga 1998, s. 88). Horyzont ten powodować miał wykształcanie się przez wieki konkretnej perspektywy – symbolicznej i stylistycznej matrycy przestrzennej – ponieważ „kiedy to Rumun nie miał żadnej ojczyzny, połonina, święta połonina usakralizowana przez określone odczucie losu, zastępowała mu ojczyznę” (Błaga 1998, s. 98).

Na tej połoninie pragnie spocząć bohater *Miorița*. Oto fragment ballady w wersji przetłumaczonej przez Jerzego Ficowskiego, opisujący reakcję zagrozonego właściciela stada:

– Ach, owieczko szara!  
Ty się znasz na czarach!  
Na tę połoninę  
padnę, jeśli zginę.  
A ty, jagnię, powiedz  
dwóm pasterzom owiec,  
by mnie pochowali  
nie w dalekiej dali,  
jeno przy zagrodzie,  
bym z wami był co dzień.  
Niech dusza pastucha  
psów szczekania słucha.  
Tak im właśnie powiedz.  
(Ficowski 2004, s. 126)

Wprawdzie myślenie o tym kierunku oddziaływania duchowego fizycznej przestrzeni znane jest badaczom związków kultury i środowiska od dość dawna, jednak Błaga postuluje sformułowanie pytania z odwrotnego punktu widzenia: „Co krajobraz wydobywa z ludzkiej duszy”? Bowiem „jedną sprawą jest krajobraz – punkt wyjścia dla serii oddziaływań duchowych, drugą zaś – matryca przestrzenna jako horyzont nieświadomości; czymś jeszcze innym jest ten pejzaż początkowy, w który wlewa się, jakby treść w formę, określone ludzkie odczucie

---

<sup>8</sup> Jak zauważa I. Manescu (2008, s. 5): „Wzloty i upadki rumuńskiego krajobrazu, przestrzeni mioritycznej, są podobne do wzlotów i upadków rumuńskiego sposobu życia”. Nawiązuje do tego Strausz (2017) przywołujący w swej książce kategorię „wahania” (ang. *hesitation*).

fatum” (Błaga 1998, s. 98). Los mieszkańca tej krainy ściśle jest zatem związany z określonym horyzontem metafizycznym, który go kształtuje, a przy tym umożliwia odkrycie oraz wypełnienie swojej konkretnej tożsamości.

Przejawem owej szczególnej wymienności, a także żywotności wspomnianej matrycy przestrzennej, zdaniem Błagi, były doiny – charakterystyczne dla tego regionu „pieśni losu”, odzwierciedlające falowanie tamtejszego krajobrazu:

dochodzi w niej do głosu melancholia – ani zbyt wielka, ani zbyt lekka – duszy dążącej ciągle wciąż na nowo w górę i w dół, coraz dalej, w jakiejś nieskończenie sfalowanej przestrzeni; albo też jest to tęsknota duszy pragnącej przebyć górę-przeszkodę losu, lecz przecież mającej do pokonania jeszcze jedną górę, i jeszcze jedną, albo jest to rzewność duszy wędrującej monotonicznie, wciąż w tym samym rytmie, bez końca pod gwiazdą losu, który wspina się i schodzi, wznosi się i opada (Błaga 1998, s. 92).

Pop (2017, s. 132) zwraca uwagę, że Błaga na swój sposób definiuje tu stan tęsknoty najlepiej oddający kondycję rumuńskiej duszy, określaną jako „dor”. Ten sam autor przypomina opinię Adriana Fochi, który stara się podważyć owo pesymistyczne postrzeganie, twierdząc m.in., że ów fatalistyczny, „poddańczy” wydźwięk ballady, nieobecny w pierwotnych wersjach, pojawił się dopiero z czasem, również pod wpływem „przesadzonego” chrześcijańskiego motywu ofiary (Pop 2017, s. 134; Fochi 1964).

Błaga wyjaśnia, że „w pieśni dźwięczy nie tyle pełny, konkretny pejzaż złożony z gleby i skał, wód i traw, ile przestrzeń sumaryczna, złożona z linii i akcentów poniekąd na kształt schematu” (Błaga 1998, s. 88). Jednak współcześnie znaczenie doiny, jako środka wyrazu duchowych tęsknot, wraz z zanikaniem kultury pasterskiej znacznie się ograniczyło, mimo to, zdaniem rumuńskiego kompozytora Georgea Enescu – ważnej postaci świata muzycznego I połowy XX w. – „Rumun nosi w sobie muzykę. W samotności gór i równin uspokaja jego lęki, pomaga mu śpiewać jego *dor*, tę niewysłowioną nostalgię, która łamie jego duszę” (cyt. za Robinson 2017, s. 176)<sup>9</sup>. Godna uwagi jest tu konstatacja

<sup>9</sup> Więcej na temat muzycznej twórczości Enescu w odniesieniu do sformułowanej przez Błagę „matrycy stylistycznej” (m.in. jako środka ukazującego *dor* w związku z czasowością) w tekście *Virtuosity and Dor: George Enescu and the Hora Lungă* (Robinson 2017). Czytamy tam m.in.: „Błaga rozumiał kulturę rumuńską jako fundamentalnie zakorzenioną w nieświadomości. Podświadomość, twierdzi, pomaga nam zrozumieć wspólne cechy występujące w kulturze, a także odwrotnie: jak kilka kultur może rozwijać się w jednym «horyzoncie przestrzennym». Twierdzi: «tylko istnienie nieświadomej matrycy stylistycznej tłumaczy tak imponujący fakt, jak stylistyczna spójność tych kreacji»” (Robinson 2017, s. 188).

Blagi, że „Rumun nieświadomie żyje na «połoninie», albo, mówiąc dokładniej, w przestrzeni pasterskiej, nawet jeśli w rzeczywistości oraz z punktu widzenia wrażliwości świadomej od setek już lat żyje na równinach” (Blaga 1998, s. 93). Emilia Ivancu z kolei pisze: „Teoria ta wyjaśnia wiele na temat rumuńskiej twórczej matrycy kosmicznej, istniejącej również w samym języku rumuńskim” (Ivancu 2011, s. 256).

W konsekwencji istnienia i oddziaływania nieświadomej matrycy stylistycznej (co ważne: niezależnej od doświadczanego na co dzień krajobrazu) wyrazicielami monotonnej wędrówki rumuńskiej duszy mogliby być obecnie twórcy innego rodzaju sztuki – filmowcy, a zwłaszcza przedstawiciele nowego kina rumuńskiego. Wiąże się to, rzecz jasna, z potrzebą odpowiedzi na istotne pytania, m.in.: Co składa się na ów duch rumuńskości – czyli, inaczej mówiąc – czego poszukiwać w Nowej Fali? Jak nowe kino rumuńskie, ze swoją strategią realizmu i minimalistycznej formy, może wyrażać rumuńską duszę? Czy bardziej odnosi się do sfery mitu lub duchowości? Czy obecne są tu jakieś tropy biblijne (m.in. motywy Kaina i Abła, śmierci jako dobrowolnej ofiary, figura „dobrego pasterza”)?

Próbie przerzucenia mostu między tradycyjną twórczością ludową a nowoczesnym kinem rodem z Rumunii mogłoby sekundować rozumienie filmu jako nowego typu języka, co najmniej równorzędnego dziś wobec literatury. Kwestia, czy uprawniony byłby pogląd, że film jest nowym środkiem wyrazu tego, co do tej pory formułowane było w kulturze w formach tradycyjnych, czy wręcz *stricte* ludowych (częste przekonanie o należącym do kultury masowej filmie, czy o ludowej proveniencji kina, jak również opinie Waltera Benjamina o oderwaniu się masowego dzieła sztuki od tradycji), to zadanie znacznie wykraczające poza tę pracę. Warto jednak w tym miejscu chociaż zasygnalizować poglądy Noicy na temat znaczenia języka dla rozważań nad rumuńskim duchem, które Artur Grabowski referuje następująco: „Dokonał tego [...] przede wszystkim na gruncie analiz językowych, konstruuując interesującą teorię cywilizacji w odniesieniu do «ontologicznego» użycia kategorii gramatycznych” (Grabowski 2019, s. 270)<sup>10</sup>, a także myśl z manifestu Alexandre’a Astruca (jednego z pierwszych teoretyków francuskiej Nowej Fali, tak wpływowej dla jej późniejszej odmiany rumuńskiej):

Po przejściu – kolejno – przez stadium jarmarcznej atrakcji, przez stadium rozrywki analogicznej do teatru bulwarowego, czy wreszcie – sposobu utrwalania obrazów epoki, kino stopniowo staje się językiem. [...] Oto dlaczego nazywam ten nowy wiek kina – wiekiem Kamery-pióra” (Astruc 1948; 2002, s. 62).

<sup>10</sup> Grabowski (2019, s. 270) dalej wyjaśnia intencje Noicy: „w oryginalności lokalnego sposobu przeżywania, użytkownik greckiego słownika pojęć znalazł sposób na «szczęśliwe niedokończenie» końca tradycyjnej metafizyki i nadzieję na jej zapoczątkowanie w innym, może bardziej ułomnym, ale dzięki temu żywym, języku”.

Zachowując zatem badawczy dystans, podejmiemy próbę wstępnej analizy wybranych dzieł filmowych pod kątem śladów wspomnianej metafizycznej matrycy. W szerokim gronie nowofalowych twórców rumuńskich<sup>11</sup> za patrona ruchu uważa się zgodnie, kształcącego się wiele lat na Zachodzie, reżysera Cristi Puiu (ur. 1967)<sup>12</sup>, symboliczne narodziny tego nurtu wiąże się zaś z premierą jego licznie nagradzanej *Śmierci Pana Lázărescu* z 2005 r.<sup>13</sup>

Fakt, że twórcy filmowi spod znaku Puiu początkowo nie dysponowali praktycznie żadnymi środkami na realizację swoich artystycznych zamierzeń<sup>14</sup>, wpłynął na szybkie upowszechnienie się konkretnego stylu, przyjętego języka filmowego, którego cechę wspólną moglibyśmy określić mianem prostoty bądź minimalizmu (formalna asceza zbieżna z formą literacką *MioritŃ*). Nowofalowi reżyserzy korzystają najczęściej z naturalnych lokalizacji – mając szczególnie upodobanie do związanych z codziennością wielu obywateli dzisiejszej Rumunii, szarych, blokowych mieszkań i ciasnych wnętrz samochodów; zazwyczaj rezygnują z muzycznego tła czy sztucznego oświetlenia, niezwykle oszczędnie użytkują też wachlarz środków wyrazu oferowanych w grze aktorskiej. Programowy realizm – określony przez Stojanovă mianem „realizmu egzystencjalnego” (por. Domalewski 2020) – wspierany jest poprzez powściągliwy, „powolny” montaż, celebrowane, nakręcone „z rŃki” długie ujęcia, zawężenie czasu akcji czy unikanie elips czasowych. Obraz ma być możliwie najwierniejszy wobec rzeczywistości, a przez to bardziej „uczciwy” wobec widza.

Rozważając kwestię tego, jak pogodzić przyziemną pozornie tematykę i hiperrealistyczną często formułę wspomnianych dzieł nowofalowych z penetrowaniem filozoficznego i duchowego dziedzictwa Rumunów, należy uwzględnić wpływ i echa teoretycznych założeń jednego z najważniejszych badaczy kina, współzałożyciela w 1951 roku „kultowego” francuskiego czasopisma „Cahiers

---

<sup>11</sup> Niewątpliwie wiodący duet Cristi Puiu i Cristian Mungiu uzupełniają – tylko spośród najważniejszych reprezentantów – Corneliu Porumboiu, Radu Muntean, Călin Peter Netzer czy Constantin Popescu.

<sup>12</sup> Opinie badaczy kina (Trocan 2017, Gorzo 2017a, Oleszczyk 2017) potwierdzają, że Puiu jest tu kluczową postacią, a jego „zachodnia” formacja intelektualna, fascynacja pismami André Bazina i kinem takich reżyserów, jak Frederick Wiseman, Raymond Depardon, John Cassavettes, nurtem *Direct Cinema* oraz twórczością braci Dardenne, a także rodzima literatura (m.in. Eugène Ionesco i jego Teatr Absurdu czy – określeni przez Puiu „poetami cichej rozpacz” – George Bacovia i Virgil Mazilescu) stanowią tylko o solidnych podwalinach zainicjowanej zmiany.

<sup>13</sup> Nagroda „Un Certain Regard” w Cannes w 2005 r. Jeszcze większym sukcesem była dwa lata później Złota Palma dla Cristiana Mungiu za poruszający obraz *4 mișcișce, 3 tygodnie, 2 dni*.

<sup>14</sup> Z przyczyn organizacyjno-finansowych w 2000 r. nie wyprodukowano w Rumunii ani jednego filmu.

du Cinéma” – André Bazina. Znajomość estetycznych postulatów francuskiej Nowej Fali z połowy XX w., a zwłaszcza fascynacja pismami Bazina jako jej teoretyka i zwolennika realizmu w kinie, w przypadku rumuńskich reżyserów jest kluczowa (Gorzo 2017a; 2018)<sup>15</sup>. Puiu jako pierwszy (a w ślad za nim także inni rumuńscy twórcy) zastosował w praktyce to, o czym pisał w latach 50. ubiegłego wieku przedwcześnie zmarły (w 1958 r.) francuski krytyk. Dotyczy to szczególnie rozważań Bazina o twórcach „kina, które wierzy w rzeczywistość” – w przeciwieństwie do dzieł artystów, którzy „wierzą w obraz”. Uważał on, że tylko poprzez naturalną wieloznaczność rzeczywistości można odsłonić (zamiast „ukazać”) to, co w niej nieuchwytnie, tajemnicze i ją przekraczające. W tym zaś, co nadmiernie modyfikowane, kreowane, dostrzec można przeważnie tylko do- rażny zamysł twórcy, któremu często umyka to, co transcendentne. Jak przedsta- wia to Gorzo, który przywołuje opinie Annette Michelson o myśli Bazina: „podstawy takiego rozumienia kina mają charakter religijny: twórca filmowy to Świadek, zaś proces tworzenia to hierofania” (Gorzo 2017a). Zdaniem Moniki Filimon (2017) – autorki wnikliwej monografii o Puiu, choć wymagającej już aktualizacji – takim też twórcą jest reżyser *Śmierci Pana Lăzărescu* i *Sieranewa- dy* (2016)<sup>16</sup>.

Bardzo młodzi ówczesnie rumuńscy artyści, choć prezentujący w ramach nurtu niejednorodną twórczość, od początku dość zgodnie wykazywali zaintere- sowanie mierzaniem się z niejednoznaczną spuścizną polityczną, kulturową i duchową swej ojczyzny. Stworzyli obrazy zaskakująco płodne w jawne bądź ukryte tropy literackie<sup>17</sup> i religijne<sup>18</sup>. Jak zauważa Domalewski: „Ikonologiczne analizy Doru Popa, czerpiące wzorce i inspiracje z prawosławia, przekonują, że

---

<sup>15</sup> Gorzo (2013) wskazuje też, że źródła estetyki Nowej Fali można doszukiwać się w samej rumuńskiej kinematografii lat 1945–1989.

<sup>16</sup> Omawiający tę monografię Gorzo (2017b) pisze: „Filimon słusznie podkreśla reli- gijne podstawy tego dokumentalistycznego pragnienia «realizmu» (kolejne pokrewieństwo, jeśli mogą dodać, między Puiu i André Bazinem): po *Stuff and Dough* (pełnometrażowy debiut Puiu z 2001 r. – K.P.) Puiu został filmowcem religijnym”.

<sup>17</sup> W kontekście literackim uobecnił się on w nawiązaniach do: europejskich arcydzieł, takich jak utwory Homera, Owidiusza i Dantego Alighieri w przypadku Cristi Puiu czy Sofoklesa, Ajschylosa oraz Arystotelesowskiej *Poetyki* i *Etyki nikomachejskiej* w obrazach Cristiana Mungiu (zob. Ioniță 2018); do uniwersalnych legend i mitów (np. wariant mitu Ozyrysa); do utworów lokalnych, narodowych (np. mitologiczny władca pozagrobowego królestwa Zalmoksis; legenda *Trajan i Dochia*); do archetypów i rytuałów (np. rytuału inicjacji, przejścia), celebracji przyrody oraz kategorii czasu.

<sup>18</sup> „Duchowa pustka, brak nadziei i zanik moralności, o których opowiadają te filmy, konstruowane są jednakowoż często z wykorzystaniem religijnego horyzontu odniesienia i przez odwołania do chrześcijańskiej ikonografii” (Domalewski 2020, s. 87).

w dziełach tych obecne są nieoczywiste sensy moralne i religijne, choć przyjmują one zwykle formę postsekularnej negatywności, a przynajmniej paradoksalności” (Domalewski 2020, s. 86; por. Szpulak 2019).

Jedną z łączących te obszary kategorii jest mit. Rozważanie mitycznych odniesień prowadzi z kolei do filozoficznych i religijnych kontekstów obecnych w Nowej Fali – wywodzącej się z obszaru, w którym sztukę tradycyjnie wykorzystywało się do przekazu kierującego ku *sacrum* (m.in. znaczenie ikony w prawosławiu), a także dziedzictwa chrześcijańskiego funkcjonującego w kontekście synkretyzmu i tzw. dwuwiary, objawiającej się w jednoczesnym trwaniu przy pewnych elementach pogańskich (Kocój 2013). Stąd być może przywoływane u Popa odczytanie przez Judithę Pieldner easternu Radu Jude *Aferim!* (2015) – nakręconego, nietypowo dla kanonów Nowej Fali, w plenerach – jako „zamiaru rekontekstualizacji «mioritycznych płaskowyżów», obalenia domniemanego idyllicznego krajobrazu, generującego w ten sposób zakłócenie mitologicznych reprezentacji archaicznej rumuńskiej przestrzeni” (Pop 2019, s. 130).

W poszukiwaniu we współczesnym kinie rumuńskim przejawów mioritycznego wzorca, śladów owej stylistycznej, kulturowej matrycy, obiecujące tropy filmowe można odnaleźć we wspomnianej *Śmierci Pana Lazarescu* Puiu z 2005 r., którego bohaterka – pielęgniarka ambulansu – nosi imię Mioara (jedno z możliwych zdrobnień „owieczki”), a główny protagonista przyjmuje dość wyraźną postawę rezygnacji wobec zbliżającej się śmierci (Pop 2019). Z punktu widzenia perspektywy mioritycznej jawi nam się tu może, specyficznie łączące smutek z radością, pogodzenie się z losem i śmiercią – postawa bierności i pogodnego czekania na to, co nieuchronne, domniemany fatalizm, ale także wyraźna ironia, łagodząca ten wydzźwięk, a związana z rumuńskim sposobem myślenia (Nasta 2013). W tym dziele Puiu można by doszukiwać się również śladów perspektywy Lászlo Strausza (2017), który w ślad za Dominique Nastą (2013) dostrzegał we współczesnym rumuńskim kinie – zdaniem Gorzo (2017b), nazbyt pochopnie – przejawy „performatywnego wahania”. Warta odnotowania jest również zbieżność wynikająca ze swoistego zawieszenia momentu wypełnienia się tego, co zapowiadane i oczekiwane: nadejścia śmierci. Zarówno w *Miority*, jak i w obrazie Puiu nie jesteśmy świadkami śmierci bohatera; opowieść zatrzymuje się na jej progu, przez co wyraźniej eksponuje związaną z nią tajemnicę<sup>19</sup>.

<sup>19</sup> Owo wahanie i zawieszenie będzie już miało częściowe spełnienie w kolejnym obrazie Puiu – *Aurora* (2010). Strausz i Gorzo zauważą tu problematyzowanie dyskursu o Bazinowskiej przezroczystej rzeczywistości, która odsłania prawdę; w tym filmie mamy próbę „przywrócenia świata jako miejsca niełatwego do poznania” oraz „przekonanie, że «rzeczywistość» ukazuje prawdę, domagającą się ujmowania z daleka, która różni się od zwykłego zrozumienia” (Gorzo 2017b).

Balladę *Miorița* i nowe kino rumuńskie łączy właśnie intensywnie eksplorowany motyw śmierci. W kontekście dorobku patrona nowofalowego nurtu Pop nazwie to wręcz „teatrem śmierci”:

To nieodłączne we wszystkich trzech głównych filmach tego niezwykłego twórcy – *Śmierć Pana Lăzărescu*, *Aurora* i *Sieranevada* są tematycznie powiązane poprzez centralną rolę śmierci. Przedstawiana jako proces (*Lăzărescu*), seria aktów przemocy prowadzących do śmierci (*Aurora*) lub jako rytualna nieobecność (*Sieranevada*), fascynacja Puiu śmiercią i przejawami umierania sprawiają, że jego kino staje się *ars moriendi*, gdzie protokoły umierania są transponowane na tanatologiczne wymiary kinematografii (Pop 2019, s. 137–138).

Podobnie spośród bardziej znanych (i nagradzanych) obrazów rumuńskich twórców można wskazać na Cristi Mungiu i jego *4 miesiące, 3 tygodnie i 2 dni* (2007) oraz *Za wzgórzami* (2012), a także na *Pozycję dziecka* (2013) Calina Petera Netzera oraz *Pororoca* (2017) Constantina Popescu. W każdym z tych obrazów kluczowy motyw stanowi dramatyczna śmierć (odpowiednio: nienarodzonego dziecka, kobiety, dziecka, mężczyzny).

Uniwersalistyczny, metafizyczny wydźwięk dzieł omawianych twórców umożliwia też fakt oszczędnego i wyważonego zaangażowania rumuńskich przedstawicieli Nowej Fali w polityczne rozliczenia postkomunistyczne. Jak stwierdza Paweł Biliński (2021, s. 130–131):

Szkicuując uniwersalny portret dzisiejszej Rumunii, nie zapominali o jej trudnej historii [...] Mimo to reprezentanci nowego kina rumuńskiego, jak zaznacza Christina Stojanova, zwykle unikali zaangażowania i wyrażania wprost deklaracji natury socjologicznej, politycznej czy ideologicznej. Refleksja nad dziejami jako taka z rzadka zajmowała centralne miejsce w ich tekstach audiowizualnych.

Twórcy ostatnich lat przyglądali się raczej egzystencjalnej sytuacji jednostki czy rumuńskiej rodziny, jej etycznym wyborom i relacjom oraz temu, jak stara się sprostać wyzwaniom swego czasu, np. zdaniem Strausza (2017), współczesnemu kryzysowi męskości<sup>20</sup>. Z drugiej strony Pop dostrzega niebezpieczeństwa takiej perspektywy dla owocnego przykładania mioritycznej matrycy do kina: „oto słabość sporu o determinizm miorityczny, zaobserwowana przez samego Strausza, który zdaje sobie sprawę, że doświadczeniem przestrzennym związanym

---

<sup>20</sup> Interesującą analizę sposobu wykorzystania przez nowofalowych twórców przestrzeni architektonicznej i scenograficznej do negatywnego nacechowania otoczenia postaci czy ukazania opresji dawnego systemu przedstawia A. Domalewski (2020).

z wiejskim bytowaniem trudno jest opisać filmy rozgrywające się w kontekstach miejskich” (Pop 2019, s. 131).

Zauważalne odchodzenie od dotychczasowego paradygmatu, dostrzegane np. przez Bilińskiego (2021) i Gorzo (2021) u Radu Jude – początkowo utalentowanego pomocnika Cristiego Puiu – problematyzuje kwestię obecności i żywotności stylistycznej matrycy. Coraz bardziej zaangażowane w polityczne implikacje i w historyczny dyskurs kino (np. dążące do rekonstruowania historii, często za pomocą narracyjnych technik rekontekstualizowania czy teatralizacji) wyznacza nowe tropy i konteksty oraz skłania do poszukiwań odmiennych perspektyw w odczytywaniu najnowszej rumuńskiej twórczości filmowej. Sugerowane niekiedy wyczerpywanie się nowofalowej stylistyki, nawet jeśli istotnie miałyby miejsce, pozwala na badawcze spojrzenie pod kątem miorityczności choćby w kierunku aktualnych ponownie tendencji: autotematycznych motywów, znanych już z XX-wiecznych dzieł Luciana Pintiliego, Mircei Danieluki, Iosifa Demiana czy Alecsandru Tatos, eksplorowanych i rozwijanych obecnie na nowo chociażby właśnie przez chętnie korzystającego też z języka teatru Radu Jude – uznawanego obecnie za najbardziej innowacyjnego, ale i najchętniej komentowanego rumuńskiego filmowca (por. Biliński 2021, s. 140)<sup>21</sup>.

Pytanie, czy należałoby się skupić w badaniach obecności mioritycznego zjawiska tylko na analizie dzieł reprezentujących charakterystyczny (choć nie jednorodny) oszczędny styl nowofalowy, jednocześnie zawierających w sposób eksplicytny rys duchowy, otrzymuje zatem nowy kontekst, którego nie uda się pominąć, chcąc zbadać, w jakim stopniu teoria Błagi jest wciąż przydatna i żywotna, a w jakim rację ma Andrea Gorzo, zarzucający adaptowaniu jej na grunt filmoznawczy „posmak esencjalizmu i egzotyki”, a tym samym sugerujący jej przestarzałość (Gorzo 2017b; Gorzo, Lazar 2022).

Oczywiście, biorąc pod uwagę zasięg dyskursu, to dość pobieżne spostrzeżenia, będące bardziej przyczynkiem do głębszej analizy i zarazem zapowiedzią jej kontynuacji. Kwestia tożsamości nowego kina rumuńskiego jest bowiem dużo bardziej złożona – wystarczy tylko wziąć pod uwagę wspomniany ewoluujący typ estetyki twórców Nowej Fali (dotychczasowych), w zależności od tego, o jakim jej okresie mowa (Strausz 2017, s. 210). Niektórzy badacze obwieścili już zresztą koniec Nowej Fali, przynajmniej w takim kształcie, jaki pozwalał na uznanie tego nurtu za jednorodny i rozpoznawalny (Wang Yao 2018). Powstają wciąż jednak nowe prace podejmujące zasygnalizowane tu tematy (Domalewski 2020, Przybylski 2021, Biliński 2021, Gorzo, Lazar 2022), ważkie tym bardziej, że wymienieni reżyserzy-autorzy wciąż twórczo i aktywnie działają. Z kolei cykl

---

<sup>21</sup> Ostatni obraz Cristiego Puiu, *Malmkrog* (2020) – osadzone na przelomie XIX i XX w. dzieło, łączące film kostiumowy z filozoficznym traktatem – znamionuje z kolei istotny zwrot w twórczości pioniera Nowej Fali.

analiz filozoficznych *Miorița* ostatnio podjął amerykański historyk Ernest H. Lathan jr., który nakierowuje na uzupełniający kontekst, jakim jest zbieżność formalna między stosowaną przez wspomnianych filmowców estetyczną formułą a ikonicznym tekstem pieśni: „dla wielu czytelników najbardziej zaskakującym aspektem *Miorița* będzie minimalna narracja” (Latham 2019, s. 6)<sup>22</sup>.

Interesującym kontekstem może być geopoetyka jako teoretyczna i metodologiczna (Konończuk 2015, Niewiadomski 2018) orientacja badawcza, nie tyle w postaci zaproponowanej przez Kennetha White’a, ile w ujęciu Elżbiety Rybickiej, według której otwarta na transdyscyplinarność geopoetyka „dokonuje aktu transgresji – przede wszystkim pomiędzy poezją a filozofią i nauką, między twórczością a doświadczeniem świata, a wreszcie między różnymi kulturami” (Rybicka 2014, s. 66).

Wszystko to zdaje się świadczyć o tym, że problematyka nie została wyczerpana, weszła natomiast w dynamiczną fazę metakrytyczną. Z pewnością też warto ją przybliżyć polskim badaczom i czytelnikom, zarówno w kontekstach ściśle związanych z rodzimymi badaniami (np. prace Stanisława Vincenza poświęcone Bukowinie i kultuwującym do dziś pieśń *Miorița* Hucułom<sup>23</sup>), jak i w nowszych formach i postaciach, w których często można dostrzec intrygujące podobieństwo wzajemnych postaw i doświadczeń. Tu z kolei nie bez znaczenia jest potencjał kina.

## Bibliografia

Astruc A. (1948), *Naissance d'une nouvelle avant-garde: la caméra-stylo*, „Ecran Français” nr 144.

Astruc A. (2002), *Narodziny nowej awangardy: kamera-pióro*, w: *Europejskie manifesty kina. Antologia*, red. A. Gwóźdź, Warszawa.

Bazin A. (1963), *Film i rzeczywistość*, Warszawa.

---

<sup>22</sup> W najbardziej rozpowszechnionej rumuńskiej wersji Alecsandriego ballada *Miorița* ma zaledwie 123 linijki tekstu.

<sup>23</sup> Wart wspomnienia jest w tym miejscu francuski film dokumentalny z 2021 r. – *Rumuńska dusza* (reż. Geoffroy De la Tullaye). Francusko-rumuńska artystka Rona Hartner, znana m.in. z filmów Tony’ego Gatlifa, po latach odwiedza swoją ojczyznę, Rumunię (m.in. Bukowinę, okolice wsi Mołdawica), gdzie spotyka się z trudniącą się tradycyjnym huculskim pasterstwem rodziną, do dziś znającą i grającą *Miorițę* na liściu (!). Hartner – narratorka opowiada: „Samotny w otoczeniu natury pasterz jest niczym poeta. W zbiorowej wyobraźni mieszkańców spędza swój czas na wygwizdywaniu ballad. Lokalne pieśni ludowe to «doiny». Zna je każdy Rumun. Teksty dotyczą zachwyty ludzi w zetknięciu z naturą”.

- Biedrzycki E. (1935), *Zarys z dziejów literatury rumuńskiej (z antologią poezji)*, Lwów.
- Biliński P. (2021), *Studia nad historią. Brechtowskie filmy Radu Judego*, „Kwartalnik Filmowy” nr 115.
- Blaga L. (1969), *Trilogia culturii*, Editura pentru literatură universală, București.
- Blaga L. (1998), *Przestrzeń pasterska*, „Literatura na świecie” nr 9 (326).
- Boia L. (2003), *Rumuni. Świadomość, mity, historia*, Kraków.
- Boia L. (2016), *Dlaczego Rumunia jest inna?*, Kraków.
- Boia L. (2018), *Jak zrumunizowała się Rumunia*, Kraków.
- Cioran E. (1992), *Na szczytach rozpacz*, Kraków.
- Cioran E. (1996c), *O niedogodności narodzin*, Kraków.
- Cioran E. (1997), *Historia i Utopia*, Warszawa.
- Cioran E. (2016a), *Brewiarz zwyciężonych*, Warszawa.
- Cioran E. (2016b), *Brewiarz zwyciężonych II*, Warszawa.
- Domalewski A. (2020), *Między minimalizmem a melodramatem. Przestrzeń filmowa w kinie rumuńskiej nowej fali*, „Images” vol. 27, nr 36.
- Eliade M. (1993), *Sacrum – mit – historia*, Warszawa.
- Eliade M. (1997), *Rumuni. Zarys historii*, Bydgoszcz.
- Eliade M. (2002), *Od Zalmoksisia do Czyngis-chana*, Warszawa.
- Evdokimov P. (2010), *Sztuka ikony. Teologia piękna*, Warszawa.
- Ficowski J. (2004), *Mistrz Manole i inne przekłady*, Sejny.
- Filimon M. (2017), *Cristi Puiu*, Illinois.
- Fochi A. (1964), *Miorița. Tipologie, circulație, geneză, texte*, Bukareszt.
- Gorzo (2017a), *In the Name of “The Ambiguity of the Real”: Romanian Cinematic Realism after the 2000s*, „Film Criticism” Vol. 41, Issue 2, <https://quod.lib.umich.edu/f/fc/13761232.0041.206/--in-the-name-of-the-ambiguity-of-the-real-romanian-cinematic?rgn=main;view=fulltext> [dostęp: 10.05.2022].
- Gorzo A. (2013), *Concerning The Local Precursors of The New Romanian Realism*, „Close Up: Film and Media Studies” Vol. 1, No. 1.
- Gorzo A. (2017b), *Two new books about the New Romanian Cinema: Monica Filimon’s „Cristi Puiu” and László Strausz’s „Hesitant Histories on the Romanian Screen”*, blog autora, <https://andreigorzoblog.wordpress.com/2017/11/21/two-new-books-about-the-new-romanian-cinema/> [dostęp: 10.05.2022].
- Gorzo A. (2018), *Making sense of the New Romanian Cinema: Three perspectives*, „Close Up: Film and Media Studies” Vol. 2, No. 1.
- Gorzo A., Lazar V. (2022), *The New Romanian Cinema and Beyond: The Films of Radu Jude*, „Transilvania” no. 3.
- Grabowski A. (2019), *O duchu wątlym i o duchu krzepkim. Terapia rumuńska*, „Kronos” 3.

- Hanson K. (2010), *Minerwa w kinie. O relacjach między filozofią a filmem*, „Ethos” 23, nr 1(89).
- Harasimowicz I. (red.) (1989), *Antologia poezji rumuńskiej. Część II*, Warszawa.
- Ioniță A. (2018), *Greek Tragedy and the Films of Cristian Mungiu. A Comparative Analysis*, „Close Up: Film and Media Studies” t. 2, nr 1.
- Ivancu E (2011), *Myśl mitopoezjotwórcza w ujęciu Ernsta Cassirera i Luciana Blagi. Praca porównawcza na podstawie tekstów poetyckich*, „Avant. The Journal of the Philosophical-Interdisciplinary Vanguard” Vol. II, No. T/2011.
- Jeziorkowska-Polakowska A. (2016), *Geopoetyka jako pojęcie wędrujące*, „Artes Humanae” Vol. 1.
- Jones M. (2003), *Blaga’s Philosophy of Culture: More than a Spenglerian Adaptation*, „East-West Cultural Passage: Journal of the C. Peter Magrath” no. 2.
- Kania I. (1998), *Od tłumacza*, „Literatura na Świecie” nr 9 (326).
- Klik M. (2016), *Teoria mitu. Współczesne literaturoznawstwo francuskie (1969–2010)*, Warszawa.
- Kocój E. (2006), *Świątynie, postacie, ikony. Malowane cerkwie i monastyny Bukowiny południowej w wyobrażeniach rumuńskich*, Kraków.
- Kocój E. (2013), *Pamięć starych wieków. Symbolika czasu w rumuńskim kalendarzu prawosławnym*, Kraków.
- Konończuk E. (2015), *W meandrach geopoetyki*, „Teksty Drugie” nr 6.
- Kornaś-Warwas J., Zawadzki A. (red.) (2018), *Constantin Noica i filozofia XX wieku*, Kraków.
- Kracauer S. (1975), *Teoria filmu. Wyzwolenie materialnej rzeczywistości*, Warszawa.
- Latham E. (2019), *Miorița: An Icon of Romanian Culture*, Las Vegas.
- Manescu I. (2008), *Poetry and Philosophy in Lucian Blaga’s Works*, Helsinki, [https://helda.helsinki.fi/bitstream/handle/10138/15232/2\\_Manescu.pdf?sequence=1&isAllowed=y](https://helda.helsinki.fi/bitstream/handle/10138/15232/2_Manescu.pdf?sequence=1&isAllowed=y) [dostęp: 12.05.2022].
- McConnell F. (1979), *Storytelling and Mythmaking. Images from Film and Literature*, New York Oxford.
- Michelet J. (1854), *Légendes democratiques du Nord*, Paryż.
- Mieleński E. (1981), *Poetyka mitu*, Warszawa.
- Mistrz Manole. Rumuńska poezja ludowa* (1962), przekł. Jerzy Ficowski, Warszawa.
- Nasta D. (2013), *Contemporary Romanian Cinema – The History of an Unexpected Miracle*, Columbia.
- Niewiadomski A. (2018), *Czym jest, czym (jeszcze) mogłaby być “geopoetyka”?* „Teksty Drugie” nr 5.
- Noica C. (1997), *Sześć chorób ducha współczesnego*, Kraków.

- Nowicka E. (1991), *Świat człowieka – świat kultury. Systematyczny wykład problemów antropologii kulturowej*, Warszawa.
- Oleszczyk M (2017), *Nie mów, że nie masz trzech godzin na „Sieranevadę”*, <http://michaloleszczyk.blogspot.com/2017/05/nie-mow-ze-nie-masz-trzech-godzin-na.html> [dostęp: 10.05.2022].
- Piechaczek S. (red.) (2014), *Cioran: w pułapce istnienia*, Opole.
- Pop D. (2014), *Romanian New Wave Cinema: An Introduction*, McFarland.
- Pop D. (2019), *Notes on Fatalism and Melancholia in Romanian Cinema: An Imagological Approach*, „EKPHRASIS” nr 1.
- Przybylski K. (2020), „Zamknij drzwi”, czyli wykorzystanie przestrzeni filmowej do uobecnienia sacrum na przykładzie filmu *Sieranevada Cristi Puiu*, „Images” Vol. XXVII, nr 36.
- Przybylski K. (2021), *Dyskurs kulturowy w języku filmowym rumuńskiej Nowej Fali w perspektywie zjawiska „miorytyczności” – wprowadzenie*, red. J. Korpysa, P. Niedźwiecka-Rystwej, Szczecin.
- Robinson B. (2017), *Virtuosity and Dor: George Enescu and the Hora Lungă*, “Studia Musicologica” 58/2, Budapeszt.
- Rojek P. (2018), *Bohater mityczny w filmach Christophera Nolana*, Poznań.
- Rybicka E. (2014), *Geopoetyka. Przestrzeń i miejsce we współczesnych teoriach i praktykach literackich*, Kraków.
- Sobański O. (1982), *Film rumuński w Polsce*, Warszawa.
- Stojanova Ch., Duma D. (red.) (2019), *The New Romanian Cinema*, Edinburgh.
- Strausz L. (2017), *Hesitant Histories on the Romanian Screen*, Cham Switzerland.
- Syska R. (2015), *(Re)konstruowanie pamięci o Rewolucji w nowym kinie rumuńskim*, „Images” Vol. XVII, nr 26.
- Szpułak A. (2019), *Z duchami przodków wzdłuż południka. Filmowo-literacka „Via Carpathia”*, „Nowy Napis Co Tydzień” nr 26.
- Teodorovici L. D. (2012), *Trzy spojrzenia na Rumunię*, „Teatr” nr 3, <https://teatr-pismo.pl/4098-trzy-spojrzenia-na-rumunie> [dostęp: 18.01.2022].
- Trocan I. (2019), *Romanian Cinema Inside Out – Insights on Film Culture, Industry and Politics 1912–2019*, Bukareszt.
- Vasut L. (2006), *Trudne życie filmu. Kinematografia rumuńska po rewolucji*, „Images” Vol. IV, nr 7–8.
- Yao W. (2018), *Adina Pintilie and the End of Romanian New Wave*, „Close Up: Film and Media Studies” Vol. 2, No. 2.

## Streszczenie

**Obraz „rumuńskiej duszy” obecny w literaturze i filmie  
na przykładzie ballady *Miorița* oraz Nowej Fali w kinie rumuńskim**

Artykuł podejmuje kwestię obrazu rumuńskiej duszy albo rumuńskiego ducha, obecnego w literaturze i filmie tego kraju, na przykładzie tradycyjnej ballady ludowej *Miorița* oraz twórczości filmowej wybranych przedstawicieli najważniejszego nurtu współczesnego kina rumuńskiego, tzw. Nowej Fali. Kontekstem dla prowadzonych rozważań jest teoria przestrzeni mioritycznej zaproponowana przez Luciana Blagę. Tekst omawia aktualny stan dyskursu na temat kulturowo uwarunkowanego specyficznego sposobu myślenia i działania, a także bada możliwy wpływ oraz znaczenie stylistycznej matrycy, przejawiającej się jakoby w postawach i zachowaniach Rumunów, a obecnej także w ich twórczości artystycznej.

**Słowa kluczowe:** rumuńska dusza, literatura, *Miorița*, rumuńskie kino, Nowa Fala, Cristi Puiu, perspektywa miorityczna, Lucian Blaga, matryca przestrzenna, motyw śmierci, kultura pasterska, doina

## Summary

**The image of the “Romanian soul” present in literature and film  
on the example of the ballad *Miorița*  
and the New Wave in Romanian cinema**

The article deals with the image of the Romanian soul or the Romanian spirit, present in the literature and film of this country, on the example of the traditional folk ballad of *Miorița* and the film work of selected representatives of the most important current of Romanian cinema, the so-called New Wave. The context for the considerations is the theory of the mioritic space, proposed by Lucian Blaga. The text discusses the current state of discourse on the culturally conditioned specific way of thinking and acting, and examines the possible influence and significance of the stylistic matrix, apparently manifested in the attitudes and behavior of Romanians, and also present in their artistic work.

**Keywords:** Romanian soul, literature, *Miorița*, Romanian cinema, New Wave, Cristi Puiu, mioritic perspective, Lucian Blaga, spatial matrix, death theme, pastoral culture, doina