

## Sesiunea științifică, 10 iulie 2015

*Perspective ale cercetării în științele socioeconomice și umaniste –  
metodică, strategii, cooperare și competitivitate europeană*

**Cercetător postdoctorand:** Claudiu Turcuș

**Titlu comunicare:** *Europenitatea Estului – Metodologii transnaționale în studiile de film*

În prima jumătate a anilor 2000, ceea ce va fi numit Noul Cinema Românesc marchează o schimbare fundamentală a percepției occidentale asupra unui cinema național marginal, care nu a lăsat urme marcante în memoria culturală europeană. Fără o tradiție estetică semnificativă, fără un *Cinema of Moral Concern* asemenea polonezilor, fără rebeliunea experimentală a *Black Wave*-ului iugoslav, în fine, fără existența unui cinema modernist-politic de factura unui Miklós Jancsó, regizori precum Liviu Ciulei, Lucian Pintilie, Dan Pița sau Mircea Daneliuc au constituit mai degrabă excepții, oricum insuficient cercetate<sup>i</sup> chiar și în spațiul românesc. În contrast cu această stare de fapt, filmele unor regizori din noua generație precum Cristi Puiu, Cristian Mungiu, Corneliu Porumboiu sau Radu Muntean au fost receptate cu un entuziasm care în termeni psihanalitici coincide cu o adevărată întoarcere a refulatului. Asemenea “miracole neașteptate”<sup>ii</sup>, cu precădere atunci când fenomenul se întâmplă să fie regional sau chiar global, pot genera un interes mai general față de respectiva cinematografie națională, căreia i se inventează, la rigoare, inclusiv o tradiție pe măsură. În cazul receptării Noului Cinema Românesc, însă, un alt discurs a fost cel dominant: europenitatea lui. Prin această generație de regizori, se consideră că cultura română devine europeană din punct de vedere cinematografic. Este evidențiată conexiunea cu estetica neorealismului italian (Gorzo 2012), survenit după influențele modernismului din perioada socialistă (Șerban 2010), realismul european al anilor nouăzeci devine o referință firească (Toderici 2014), în fine, se demonstrează că acest cinema este, de fapt, un *Nou Val Românesc* întârziat care nu s-a putut manifesta înainte de 1989, dar care este de aceeași factură cu celelalte *Noi Valuri* europene, de la cel francez sau britanic, până la cel cehoslovac sau maghiar (Pop 2014).

În contextul actual al studiilor de film, dar și a celor culturale în general, abordările strict naționale lasă loc unei tot mai acute recontextualizări regionale, globale. Conceptul de *World Cinema*, atât de dezbătut<sup>iii</sup> și uneori atât de inconsistent în raport, de pildă, cu *World Literature* (Damrosch 2003), dar și acela de “distant reading”<sup>iv</sup> (Moretti 2013) facilitează conexiunile transnaționale, în cazul Noului Cinema Românesc, sincronizarea cu/recuperarea modelelor

cinematografiei europene devenind în primul rând o axiomă metodologică necesară și verosimilă. De fapt această abordare asupra cinemaului românesc contemporan se încadrează foarte bine într-o viziune teoretică regională mai amplă. Aceeași perspectivă de depășire a abordărilor naționale – deschisă de cartea Dinei Iordanova, *Cinema of the Other Europe. The Industry and Artistry of East Central European Film* (2003) – poate fi regăsită și în studiul introductiv din *A Companion for Eastern European Cinema* (2012). Reconsiderarea Estului din perspectiva tranziției postcomuniste (oficial) încheiate are la bază reșezarea geopolitică de după căderea Cortinei de Fier, al cărei impact se răsfrânge nu doar în plan cultural, ci mai ales în plan economic și mediatic: “Eastern Europe has turned from a Cold War other into an important component of the European Union’s policy to establish a Europe-wide media and communications area able to stand up to competition with US-based and Asian media empires (Imre 5). Marginalitatea cinematografiei est-europene este infirmată, de asemenea, și prin ideea că în socialism aceste culturi au întreținut o strânsă legătură cu Occidentul, nefiind atât de izolate și sovietizate pe cât s-ar putea crede. Prin urmare, argumentează Aniko Imre, proiectul unei “revised historiography” of Eastern European cinema trebuie să țină seamă atât de vechea dihotomie distorsionantă Est-Vest din perioada Războiului Rece, cât și de noua realitate a expansiunii spre Est a Uniunii Europene care adesea propagă integrarea în termenii unui colonialism democratic prin care își exercită “misiunea civilizatoare”. Asupra întrebării În ce măsură poate Estul vorbi prin filmele sale, altfel decât prin categoriile ideologice ale Vestului?, rămâne o întrebare deschisă.

Spre deosebire de celelalte țări aflate sub dominație sovietică înainte de 1989, în România s-a petrecut, după căderea Cortinei de Fier, un fenomen radical de raportare la comunism. Chiar dacă abia în 1996, puterea politică a fost câștigată de către reprezentanții partidelor de dreapta (Emil Constantinescu devenind președinte ca reprezentant al partitului *Convenția Democrată Română*), încă din 1990 – când președintele ales democratic devenea, pentru următorii șase ani, Ion Iliescu – elita intelectuală/civică a dezvoltat în toate planurile vieții publice un discurs anticomunist virulent. De la tăcerea din vremea socialismului, de la absența vocilor disidente, s-a trecut direct la o condamnare unilaterală a unui regim considerat criminal. Sunt câteva momente simbolice ale acestui proces. Primul este *Proclamația de la Timișoara*, un document programatic adoptat la 12 martie 1990 care stipula, printre altele, faptul că “Revoluția română a fost nu doar anticeaușistă, ci și categoric anticomunistă”. Proclamația susținea “reîntoarcerea la valorile autentice ale

democrației și civilizație europene”, iar faimosul punct 8 care interzicea pentru “trei legislaturi consecutive dreptul la candidatură, pe orice listă, al foștilor activiști comuniști și al foștilor ofițeri de Securitate” nu a fost impus niciodată în societatea românească. În plan jurnalistic au existat două proiecte marcant anticomuniste. Pe de o parte revista 22 – named in memory of December 22, 1989, the day the communist regime in Romania was overthrown – publicată încă din 1990 de către *Grupul de Dialog Social*, o organizație nonguvernamentală formată în principiu din intelectuali de dreapta ce reprezintă în peisajul tranziției românești nucleul reformator, democratic, pro-european. Pe de altă parte, documentarul de televiziune *Memorialul durerii* (r. Lucia Hossu Longin) – ale cărui epidoade s-au difuzat încă din 1991 – a constituit un proiect revizionist de restituire a suferințelor Gulagului românesc, propagând un discurs anticomunist fervent inclusiv prin monumentalizarea unor figuri cu înclinații dovedite de extremă dreaptă. Platforma politică a unui anticomunism răspicat a fost întărită în 1991 prin înființarea partidului *Alianța Civică* (care a fuzionat în 1998 cu Partidul National Liberal), creat în jurul organizației non-guvernamentale omonime și condus de criticul literar Nicolae Manolescu. În fine, oficializarea acestui discurs, forma instituțională supremă pe care a luat-o anticomunismul se leagă de *Comisia Prezidențială pentru Analiza Dictaturii Comuniste din România*, condusă de istoricul Vladimir Tismăneanu. Această comisie a fost create creată de către președinția României în aprilie 2006 cu scopul de a redacta un raport pe baza căruia președintele în funcție, Traian Băsescu, a condamnat în mod oficial în parlamentul României comunismul din perioada 1948-1989 drept un regim ilegal și criminal.

Acest consens public – definitiv pentru constituirea memoriei colective a trecutului recent – că regimul comunist desemnează o perioadă neagră din istoria poporului, dominată de genocid, teroare, privațiuni și cenzură, informează asupra faptului că tranziția românească particularizează o intensitate anticomunistă cu totul specifică. Prin implicațiile ei etice, resentimentare, justițiare chiar, delimitarea de comunism s-a manifestat printr-un denunț promovat ca singurul posibil, singurul legitim, singurul democratic. Această etapă exclusiv moralizatoare, normativă, prescriptivă, acuzatoare este specifică, firește, în întregul Bloc Sovietic după 1989

”[...] but it was followed by a wave of less radical and more nuanced reconstruction. They did not aim at rehabilitating the former regimes, but at capturing the rich universe of private experiences of communism in order to better understanding the past. The Romanian case

represents an exception: the anticommunist public representation of communism has remained unchallenged to this day” (Petrescu and Petrescu 68).

Această diferență specifică poate fi explicată, cred, altfel decât prin argumentul că România a avut parte de cea mai represivă variantă de comunism. Radicalismul anticomunist în numele europenității, al democratizării s-a manifestat pe fondul unei lipse severe de cultură politică în spațiul public românesc. Cu toate că e invocată ca etalon al civilizației românești, perioada interbelică se particularizează prin absența unei conștiințe politice autentice, ce a permis ascensiunea unui extremism de dreapta. După 1947, instaurarea stalinismului s-a produs violent, de la colectivizarea din agricultură la realismul socialist din artă. În anii șaizeci-optzeci, intelectualii au profitat de minima liberalizare culturală și și-au manifestat spiritul politic mai degrabă printr-un estetism radical (Martin 19). Marx era considerat un autor subversiv în socialismul românesc, cultura română nu a avut parte de reformatori/disidenți marxiști. Ceaușescu însuși și-a denunțat predecesorul, pe Gheorghiu Dej, cu aproape aceeași vehemență cu care va fi denunțat el de către anticomuniștii anilor nouăzeci. Prin urmare, tranziția românească perpetuează tarele unei societăți fără o cultură a dezbaterilor politice consistente ”nefiind în stare să își asume virtuțile (altfel decât maximalizându-le) și viciile (altfel decât negându-le)” (Oișteanu 11).

Întrebarea care se pune este în ce măsură discursul anticomunist românesc, care a marcat memorialistica literară, istoriografia și politologia postcomuniste a fost absorbit în reprezentarea cinematografică? Urmând distincția lui Jeffrey K. Olick dintre *collected memory* (memoriile individuale) și *collective memory* (constructul social), Maria Todorova observă faptul că rememorarea “is polysemic by nature, there will always be memories that resist the politics of the memory produced by authorities and institutions which is reductive by definition” (Todorova 7). Totuși, în cinematografia românească a anilor nouăzeci această polisemie subversivă a rememorării comunismului nu poate fi susținută. Este epoca unei reacții viscerale față de relațiile sociale instituite în vechiul regim totalitar. Un grotesc generalizat, o mizerie împovărătoare a vieții și o disfuncționalitate a societății (care invadează inclusiv imaginarul tranziției), domină filmele regizorilor români importanți ai perioadei comuniste. De exemplu, în *Cel mai iubit dintre pământeni / The Earth's Most Beloved Son* (Șerban Marinescu, 1993) – an adaptation of a novel written by Romanian controversial novelist Marin Preda (who died in 1980, soon after the book was published) –, povestea lui Victor Petrini, profesorul de filosofie închis în perioada stalinistă și eliberat în anii șaizeci, nu cunoaște nicio nuanță. Totul este egalizat pentru a îngroșa ideea că

regimul comunist anulează complet individul și creează o societate repulsivă. Orice formă de stratificare, de complexitate și de comprehensiune a vieții sub comunism este incompatibilă cu viziunea despre lume din acest film. De asemenea, în *Balanța* (Lucian Pintie, 1992), scena finală în care un grup de teroriști fără obiect bine definit al revoltei sechestrează un autobuz plin de copii, ne plasează într-o gratuitate a răului comunist. Înconjurați de forțe de ordine înarmate, tinerii infractori anticomuniști își pierd radicalismul, cerând negocieri pașnice. Cu toate acestea, deși pericolul social se estompase, filmul se încheie cu lichidarea lor, fiind sacrificați inclusiv câțiva copii nevinovați. Concluzia: comunismul a fost un sistem barbar, abuziv, irațional nu doar față de vocile subversive/reacționare, ci și-a manifestat violența absurdă chiar și asupra oamenilor inofensivi. Despre un alt film al său, *După amiaza unui torționar / The Afternoon of a torturer* (2001), regizorul afirmă că ilustrează ideea că “hell is on earth” (Pintilie 446) în sensul că forța trecutului este atât de mare încât compromite inclusiv prezentul: “There is no doubt that Țandără [the protagonist] is burdened by his past as a torturer. He does not hope for redemption, though. What he wants is to be judged but nobody wants to do it, legally or morally (Sandu 125). Faptul că acestui personaj – care fusese cândva un torționar comunist, fiind acum doar un bătrân domestic – i se neagă după 1989 inclusiv posibilitatea unei confesiuni autentice este simptomatic în logica discursului anticomunist. Imposibilitatea confesiunii și inexistența unei forme de ispășire echivalează, de fapt, cu imposibilitatea de a fi iertat. Filmele lui Pintilie de după 1989 justifică faptul că regizorul resimte condamnarea comunismului ca o prioritate morală, mai importantă inclusiv decât preocuparea pentru cinema. Dina Iordanova observă acest aspect referindu-se la ceea ce Pintilie himself describes as a *monstrous* statement:

”[...] the social and political anxiety of postcommunism that surrounds him is so grave, he says, that he would not like to make any grievances over the problematic state of cinema. Certain things are more important than making films [...] and they need to be looked after first” (Iordanova 27).

Ticaloșia moștenirii comunismului, care se întinde și peste un prezentul tranziției, pe care îl degradează, îl compromite, articulează cinematografic fie un anticomunism acuzator, fie unul victimizant dacă ar fi să menționez un alt film schematic precum *Bless You, Prison/ Binecuvântata fii închisoare* (Nicolae Margineanu, 2002). Spre deosebire de Serbia, a cărei cinematografie din anii nouăzeci este nerevizionistă, degajând mai degrabă un simț al nedreptății istoriei, dar nu revoltă, de asemenea, în contrast cu cinema-ul bosniac care își accentuează traumele războiului,

fiind resentimentar nu față de moștenirea comunistă, ci față de Occidentul venit să “mențină pacea”, cinematografia românească, se află, în anii nouăzeci, nu doar într-un blocaj instituțional și financiar sever, ci și într-un rechizitoriu anticomunist obsedant.

*Această lucrare a fost realizată în cadrul proiectului “Cultura română și modele culturale europene: cercetare, sincronizare, durabilitate”, cofinanțat de Uniunea Europeană și Guvernul României din Fondul Social European prin Programul Operațional Sectorial Dezvoltarea Resurselor Umane 2007-2013, contractul de finanțare nr. POSDRU/159/1.5/S/136077.*

---

<sup>i</sup> Este semnificativ faptul că încă nu există nicio monografie românească dedicată unuia dintre acești regizori, aspect care informează despre statutul studiilor de film în România. De fapt, inclusiv istoriile dedicate filmului românesc în circuitul național sunt în mare parte comentarii impresioniste – unele oarecum erudite, altele jurnalistice – fără metodologie academică.

<sup>ii</sup> Referința este la titlul recentei cărți dedicate de Dominique Nasta cinemaului românesc este *Contemporary Romanian Cinema – The history of an unexpected miracle* (London: Walflower, 2014).

<sup>iii</sup> Există un consens relativ al dezbaterilor că acest concept *World Cinema* se poate defini exclusiv în raport cu Hollywood-ul, văzut ca centru nechestionabil al industriei cinematografice postbelice (Hill and Church Gibson 2000). Astfel cinema-urile naționale pot fi clasificate în funcție de radicalismul cu care resping imperialismul Hollywood-ului (Hennebelle 2004), o astfel de concepție făcând posibilă în anii șaizeci teoretizarea unui concept politic precum Third Cinema (articolul program publicat în 1969 al regizorilor argentinieni Fernando Solanas și Octavio Getino – *Towards a Third Cinema* – este binecunoscut. Pledând pentru ieșirea dintr-o gândire binară și aducând în sprijin ‘polycentric multiculturalism’ (Shohat and Stam 1994) și termenul de ”cognitive map” (Andrew 2005), Lucia Nagib propune o definiție pozitivă, funcțională în sens metodologic, a conceptului: ”World cinema is simply the cinema of the world. It has no centre. It is not the other, but it is us. It has no beginning and no end, but is a global process. World cinema, as the world itself, is circulation. World cinema is not a discipline, but a method, a way of cutting across film his-tory according to waves of relevant films and movements, thus creating flexible geographies. As a positive, inclusive, democratic concept, world cinema allows all sorts of theoretical approaches, provided they are not based on the binary perspective” (Nagib 2006).

<sup>iv</sup> Conceptul nu a fost importat tale quale în studiile de film, suferind o adaptare semnificativă care încă păstrează dacă nu fidelitatea, măcar nostalgia ”close reading-ului”. Nu este vorba aici despre un conservatorism metodologic, ci despre o încercare – cumva idealistă – de a nu transforma orice analiză de film în metacritică. În influentul său articol *An Atlas of World Cinema* (2005), Dudley Andrew scrie cu referire directă la ”distant reading-ul” lui Moretti: ”[A]ll films by definition – and ambitious works by design – contain and dramatically co-ordinate the various forces that the social scientist plots on graphs. Why not examine the film as map – cognitive map – while placing the film on the map”.