

Evenimentul zilei – 28 octombrie 2010

Autopsia unei dictaturi

Astăzi are loc premiera filmului "Autobiografia lui Nicolae Ceaușescu", de Andrei Ujică. Vladimir Tismăneanu i-a dedicat o analiză lungmetrajului "formidabil, deopotrivă artistic și politic".

Filmul lui Andrei Ujică, "Autobiografia lui Nicolae Ceaușescu", este formidabil, deopotrivă artistic și politic. El dezvăluie ma rea amăgire în care manechinul suprem, secretarul general, "eroul între eroi", campionul "marxismului creator", și soția sa (la început o umbră firavă, apoi o Messalină cu pretenții de Newton) erau înconjurați de o curte de paiate, mai puțin demni decât soldații de plumb ai copilăriei noastre.

Între aceștia, diverșii ilegaliști care, de la Leonte Răutu, Miron Constantinescu, Gheorghe Stoica la Ion Popescu- Puțuri, Ghizela Vass și Valter Roman, i-au cântat osanale celui despre care știau prea bine că nu fusese decât un militant fanatic al UTC-ului clandestin, nicidecum liderul unei fictive mișcări antifasciste naționale.

Nu mai vorbesc de baronii lui Dej care au participat cu ardoare la ritualurile glorificării lui Ceaușescu. Îi vedem în film pe Maurer și pe Chivu Stoica, pe Bârlădeanu, pe Apostol și pe Drăghici. Fiecare eliminat, emas culat, după ce-și făcuse datoria de soldat fidel al sectei leniniste. Fără ei, catastrofa ar fi fost mai puțin devastatoare, chiar dacă delirul ținea de esența sistemului totalitar.

Stalinismul antisovietic a fost secretul succesului intern și extern al regimului întruchipat de Nicolae Ceaușescu. Nu cred că există sintagmă mai frecvent repetată de Ceaușescu decât "neamestecul în treburile interne". Cu acest gen de retorică a reușit să hipnotizeze nu doar Vestul, ci și pe atâția dintre intelectualii români.

Dictatura lui Ceaușescu, o vedem limpede în filmul lui Ujică, a avut, fără îndoială, o perioadă când s-a bazat pe un anumit consens etnocentric, pe un efemer, dar real entuziasm popular și pe complicități în masă. Erau înscenate spectacole cu implicații simbolice incontestabile, o dramaturgie ce nu se temea de ridicol.

Cu cât mai enorme fabricațiile pseudo-istorice, cu atât mai fericit părea beneficiarul lor. Priviți în film cum se uită Ceaușescu la Mao, precum ucenicul la învățătorul omniscient. Ca și Mao, Ceaușescu visa o radicală ruptură cu lumea veche, oricare ar fi fost prețul pentru această cataclismică sfârșiere.

Un moșneag senil

După părerea mea, filmul lui Andrei Ujică este cea mai completă și pătrunzătoare investigație efectuată asupra universului mental al celui care a condus România între 1965 și 1989.

Este ceea ce ar fi spus el dacă ar fi ajuns să vorbească în fața Marii Adunări Naționale: cât de curajos a fost, cât de înțelept, cât de clarvăzător. Cum a fost trădat de felonii din garda pretoriană, huliganii, bandiții și spionii aflați în slujba agenților inamice. Cum a luptat "fără precupețire" și "a făcut totul" pentru cauza socialismului și comunismului.

Verdictul istoriei nu ar fi fost însă diferit de cel al revoluționarilor din decembrie 1989: marea amăgire se destrămase jalnic, rămânea în urmă un personaj descărnat, un moșneag senil, sanguinar și monoman, încremenit în mirajul unei apocrife predestinări.

<http://www.evz.ro/detalii/stiri/autopsia-unei-dictaturi-910497.html>

Revista 22 – 7 decembrie 2010

Dictatură, himere și paranoia

Reprezentarea fenomenului totalitar, dincolo de rechizitoriu, lamentație și imprecuație, nu este deloc simplă. Există o întregă literatură care vorbește despre provocările cu care se întâlnesc eforturile de a concepe ceea ce este de neconceput, de a gândi nongândibilul, de a rosti indicibilul. Tocmai de aceea filmul lui Andrei Ujică mi se pare excepțional, o ficțiune edificată complet pe nonficțiune, pe secvențe documentare veridice, precise și verificabile, o reconstituire diacronică a structurilor mitologice ale dictaturii lui Ceaușescu. Nu este o istorie a represiunii, a sufocării, infamiei și mizeriei din anii „socialismului multilateral dezvoltat”. Asemenea abordări sunt legitime, desigur, dar scopul lui Ujică este unul diferit: un voiaj în interiorul mentalului lui Ceaușescu, o anatomie a nevrozelor, pasiunilor și ambițiilor care au motivat acțiunile sale.

Premiera filmului a avut loc, pe 28 octombrie, în cel mai potrivit loc. Inaugurată în timpul domniei lui Gh. Gheorghiu-Dej, simbol al „victoriei definitive a socialismului”, Sala Palatului este un lieu de mémoire al comunismului românesc. Acolo au avut loc congresele PMR/PCR între 1960 și 1989, acolo a început conflictul deschis dintre PCUS reprezentat de Nikita Hrușciov și PC Chinez, a cărui delegație era condusă de Peng Chen (Pân Cijen), șeful organizației de partid din Beijing, în timpul Congresului al III-lea al PMR, în iunie 1960, acolo s-a ținut Congresul al IX-lea, devenit mit fondator al „epocii de aur”, acolo a proclamat el, în august 1965, schimbarea numelui țării din Republica Populară Română în Republica Socialistă România, acolo a vorbit Ceaușescu în aprilie 1968 despre rolul lui Dej în asasinarea lui Pătrășcanu, acolo l-a asemuit Dumitru Popescu, în 1969, pe Ceaușescu cu Pericle și Lincoln, acolo l-a sfidat, în 1979, veteranul comunist Constantin Pârvulescu pe cel care se credea inamovibil și infailibil, acolo aveau loc festivitățile cele mai strident-extravagante ale regimului.

Ca orice autentică operă de artă, filmul lui Ujică este o construcție imaginară. Așa și-ar fi conceput Ceaușescu povestea ascensiunii, gloriei și prăbușirii sale. O narațiune în care se intersectează vanități, himere, iluzii, conspirații și trădări. Așa și-ar fi prezentat „Comandantul Suprem” apologia pro vita sua, dacă ar fi apucat să vorbească, în decembrie 1989, nu în fața

unui pseudotribunal militar care decisese soarta acuzaților înainte de începerea procesului, ci în fața pseudoparlamentului numit „Marea Adunare Națională”. Rămâne ca noi, spectatorii acestui film răscolitor și deliberat deconcertant, să discernem adevărul de minciuna propagandistică, de haloul mitologic creat cu perseverență devoțiune și maniacală fervoare de „mașina de fabricat fantasme” a epocii (formula este a lui Andrei Cornea). „Suntem 22 de milioane de oameni care trăim în imaginația unui nebun”, spunea scriitorul Alexandru Ivasiuc. Încurajat de valeții din jur specializați în ditirambi și osanale, Ceaușescu a fost prizonierul propriei legende, se credea realmente reîncarnarea temerarilor voievozi medievali, dar și a lui Decebal și a lui Traian. A urmărit fuziunea dintre materialismul istoric și isteria patriotardă. Cum își va fi camuflat aceste propensiuni megalomane în perioada Dej rămâne un mister. Dar a făcut-o, a izbutit să -i convingă pe Maurer, Chivu Stoica și Bodnăraș că este un aparatcic disciplinat și cenușiu, pe care îl vor putea ține sub control fără probleme.

Paranoia lui Nicolae Ceaușescu a fost deopotrivă una clinică și una ideologică (același lucru s-ar putea afirma despre Stalin, Kim Il-sung ori despre Enver Hoxha, ba chiar și despre Slobodan Miloșevici). În pofida fanfaronadei din politica externă, regimul era unul autocentrat, autarhic, convins că este înconjurat de inamici. În plan intern, momentele de vagă liberalizare au fost întotdeauna urmate de noi glaciațiuni staliniste. Ceaușescu nu a venit la putere, în martie 1965, prin lovitură de palat.

Predestinarea sa era una previzibil birocratică. A ajuns prim-secretar al CC al PMR pentru că fusese, începând din 1955, șeful cadrelor partidului. Era cunoscut de aparat și cunoștea, la rândul său, perfect acest aparat. Era un stalinist din categoria dură.

Cum spunea Andrei Ujică, regizorul filmului, într-o discuție publicată în EvZ, cine crede că poate elimina referințele la „socialismul științific”, la marxism, din discuția despre Ceaușescu se înșală.

Am prezentat studenților mei de la Universitatea Maryland trei secvențe din film: momentul funeraliilor lui Gheorghiu-Dej, cel al vizitei la Praga, cu câteva săptămâni înaintea invaziei din august 1968, și discursul din Piața Palatului, de la balconul Comitetului Central (balcon ce avea să-i fie fatal în decembrie 1989), prin care condamna, cu o furie de nestăvilit, deloc simulată, intervenția militară. Am urmărit din nou chipurile împietrite (nu de tristețe, ci de îngrijorare) ale baronilor în acel sumbru martie 1965: Maurer, oficiind ca un fel de primus inter pares, Bodnăraș, Apostol, Chivu, Drăghici, Moghioroș, Sălăjan, Răutu, Voitec, toți aducând „un ultim omagiu” defunctului dictator și așteptând înfrigurați să vadă cum va acționa cel proaspăt uns ca lider al partidului.

Ceaușescu își ține discursul respectând întocmai regulile ortodoxiei bolșevice. Făgăduiește că va lupta pentru întărirea „rolului conducător al partidului” (ceea ce a și făcut) și că nu va permite niciun fel de abateri de la linia partidului (adică solicită loialitate necondiționată). Doliul din martie este imediat urmat de călătoriile triumfale prin țară, pancartele, covoarele din flori, pâinea și sarea, horele și ghirlandele noului început, al unui dezgheț care nu avea cum să dureze.

Se practică abundant, obsesional, o dramaturgie a derizoriului, un kitsch politic ubicuu: parodii de istorie, recuperarea simbolurilor naționale sub semnul socialismului, ca „vis de milenii al poporului“, mistificări, carnaval, spectacol. Îl privești pe Ceaușescu și te întrebi dacă este o marionetă pusă acolo de adevărații trăgători de sfori, dacă totul nu este decât un show politic fără efecte palpabile. Între timp însă, obedientul birocrat capătă aripi, inițiază propriile reforme, nu în sensul liberalizării, ci al eliminării unora dintre caracteristicile cele mai vetuste din sistem. Pe acest fond, se plăsmuiește mitul conducătorului providențial (cel despre care Elena Ceaușescu avea să spună că se naște o dată la 500 de ani). Nu mai este doar un lider de partid, Ceaușescu se transfigurează în tribun, demiurg, arhitect al destinului național, ființă cu vocație planetară. Cuvintele care revin maniacal în discursurile sale sunt „suveranitate“, „independență“, „neamestec în treburile interne“. Crede el oare în aceste principii? Probabil că da, altfel nu se poate explica solidaritatea cu Cehoslovacia pornită pe calea „socialismului cu chip uman“. Nu abolirea cenzurii și renașterea pluralismului îl fascinează, ci faptul că Dubček, Svoboda, Černík, Smrkovski, Piller, Cisař și Kriegel nu mai acceptă tutela sovietică. Același activist stalinist care denunțase „contrarevoluția“ din Ungaria a devenit, din rațiuni de oportunism megaloman, un susținător al noii tentative de reformă radicală a sistemului. Are însă grijă ca virusul liberalizării să nu afecteze România, utilizează metode subtile de cooptare și constrângere, pentru a neutraliza în nuce orice tentativă revizionist-marxistă. În martie 1968, în timpul revoltei studentești de la Universitatea din Varșovia, presa din România a tăcut mormântal. Cu ani în urmă, disidentul polonez Jacek Kuron, unul dintre inspiratorii mișcării din martie 1968, nota că maladiile psihologice ale liderilor comuniști sunt pandantul formulelor agresiv-autoritare ale sistemului în care și-au făcut carierele. Totalitarismul, brun sau roșu, are ca nucleu ireductibil oroarea de pluralism, de diversitate, de alteritate, de eterogenitate. Există, firește, diferențe semnificative între potențaii comuniști din diferite țări și perioade, dar natura sistemului, rolul monopolist al partidului, omniprezența poliției secrete, interzicerea opoziției și supremația unei ideologii utopice sunt elemente comune tuturor experimentelor inspirate de bolșevism.

Autobiografia lui Nicolae Ceaușescu vorbește despre magie, mit și miracol, despre estetizarea politicului prin spectacol interminabil, despre sacralizarea partidului-stat, trăsături definitorii ale totalitarismului, despre capcana stalinismului național în care au fost prinși, în diverse momente, nu puțini intelectuali (nu mai vorbesc despre activiștii și securiștii care chiar credeau în aceste viziuni grotesc-grandilocvente).

De-a lungul anilor am scris pe larg despre „monarhia marxistă“ din România (eseul meu despre Nicu Ceaușescu și ascensiunea comunismului dinastic a fost transmis la Europa Liberă în februarie 1983), am comparat fenomenul cu experimentele similare din Coreea de Nord și Cuba, am dezvoltat subiectul în cărțile mele *Fantoma lui Gheorghiu-Dej* (ediția a II-a, colecția „Istorie Contemporană“, Humanitas, 2008) și *Stalinism pentru eternitate: O istorie politică a comunismului românesc* (apărută la University of California Press, în 2003, trad. rom. de Cristina Petrescu și Dragoș Petrescu, Polirom, 2005). Sper ca acest film să genereze acele discuții mult amânate despre mecanismele puterii în România comunistă, structurile de intimidare, cooptare, complicitate și rezistență, precum și efectele de lungă durată ale unui sistem antipodic opus statului de drept.

Revista 22 – 9 noiembrie 2010

Autobiografia lui Nicolae Ceaușescu: un film despre persoana din spatele personajului istoric

În opinia lui Boris Groys din Stalin, opera de artă totală, Stalin devine prin excelență artistul totalitar, eliminând din competiție avangarda, care avea pretenții utopice similare de a schimba lumea după chipul și asimilarea propriilor teorii. Hitler l-a avut consilier pe arhitectul Albert Speer, dar și un comerț mai mult decât simbolic cu arta, eșuând însă ca artist la Viena. Stalin a scris câteva poezii în tinerețe. Nu există însă niciun background similar în cazul lui Nicolae Ceaușescu. Nu știm ce cărți citește, nu știm ce filme vizionează și-l marchează indelebil, nu știm dacă a frecventat vreodată teatrul sau opera, altfel decât atunci când o ocazie oficială i-a impus acest lucru. Nu știm ce îl definea cultural. D-le Ujică, credeți că în acest context teoria lui Boris Groys mai poate fi validată? Ce este artistic în opera totalitară a lui Nicolae Ceaușescu și cum poate opera estetic cineva care nu are nicio înregistrare în acest sens?

Înainte de toate, trebuie spus că Boris Groys scrie într-un registru hiperbolic care trebuie luat ca atare. Stilistic vorbind, el combină o dicțiune seacă de logician cu substratul literar al povestitorului. Textele lui sunt menite mai mult să incite decât să fie crezute pe cuvânt. Având în vedere această dublă calificare a discursului său, toate afirmațiile lui trebuie luate cum grano salis. Din registrul hiperbolic de care uzează face parte și faptul că de multe ori el se focalizează numai asupra unor fragmente de adevăr. Ce înseamnă aceasta, „avangarda care avea pretenții utopice similare”? Oare numai ea avea pretenții de acest gen? În primul rând, avangarda intenționa să dinamiteze - ceea ce în mare parte a și reușit - tot fundamentul artei clasice, în sensul cel mai larg al acestui termen. Orice curent, ba chiar demers artistic are intenții totalitare, în măsura în care aspiră la o clavis universalis a reprezentării integrale a realității. Credeți că intențiile estetice ale lui Mallarmé, ale lui Joyce, ale lui Tolstoi sau Dostoievski erau mai puțin totalitare? E Renașterea mai puțin totalitară? Aceasta ca să dăm numai un exemplu despre felul în care Groys își construiește raționamentele, pentru că el cultivă cu bună știință un anume fel de a spune, incitând prin provocare reflexia asupra anumitor aspecte ale problematicii pe care o pune în discuție.

Cât privește legătura între ideologiile totalitare și preocupările artistice a doi dintre dictatorii principali ai secolului XX, Stalin și Hitler, mie mi se pare întâmplătoare. Faptul că Stalin a scris câteva poezii, iar Hitler era un pictor fără talent nu spune mare lucru, nu deschide un orizont interpretativ concludent. Mao, de exemplu, a fost și poet, adică nu un artist ratat, după cum sunt atâția alți dictatori care nu au avut nici în clin, nici în mână cu arta. Dacă stau să mă gândesc, Kim Ir Sen a fost, fără îndoială, cel mai important producător și regizor de artă de propagandă al sec. XX. În opinia mea, conexiunea dintre aceste două tipuri de discurs se realizează într-un alt punct. La scară istorică, nazismul ar fi rămas o notă de subsol - s-a consumat în doar 13 ani, o fereastră de timp mult prea mică „pentru un război atât de mare” -, dacă nu s-ar fi produs acea coincidență fatală dintre momentul apariției lui și stadiul de

dezvoltare a tehnologiei militare, care i-a pus la dispoziție instrumente de ucidere în masă, asigurându-i un asemenea potențial distructiv. Cu doar câteva secole înainte, s-ar fi repetat bătălia câștigată de Alexandr Nevski și atâta tot. În afara oricărei obiecții, marxismul reprezintă, la rândul lui, o ideologie eronată, care a beneficiat însă, din nefericire, de un dispozitiv teoretic destul de consistent și eficient încât să poată produce ravagiile pe care le-a produs pe durata aproape a unui întreg secol. În cazul acesta, are loc, într-adevăr, o convergență a două forme de totalitarism, unul de natură ideologică, altul de natură artistică. Cu intrarea în scenă a marxismului, o altă ideologie care radicalizează anumite tendințe ale Iluminismului, avem pentru prima oară de a face cu o ideologie „de autor”. De altfel, Marx este cel care a îndeplinit unul dintre visele auctoriale ale secolului XIX; toți au vrut să scrie „cartea care ucide” și n-au putut. Ce și-a dorit atât de mult Lautréamont și i-a ieșit doar pe jumătate lui Nietzsche i-a reușit deplin lui Marx.

Și „cartea care ucide” este Manifestul Partidului Comunist?

„Cartea care ucide” este, într-adevăr, Manifestul Partidului Comunist. Conjunctura istorică a favorizat transformarea destul de rapidă a ideologiei „de autor” într-un „monoteism ateu”, cum l-a numit Peter Sloterdijk, într-o credință seculară, însă cu aceeași intransigență dogmatică pe care o presupun și sistemele religioase, cel puțin în anumite intervale ale istoriei lor. De aceea, arzând etapele, marxismul a refăcut în câteva decenii istoria monoteismelor, dintr-o inițială etapă „profetică”, trecând într-una „dogmatic-închizitorială” și sfârșind tot așa cum a sfârșit puterea totalitară a Bisericii la sfârșitul Iluminismului, prin inerție și corupție interioară a sistemului. Având de a face cu o ideologie „de autor”, de fapt cu opera unui filosof, autor al unei anumite cărți, toți practicienii acestei cărți au fost confrunțați cu textul inițial și cu faptul că ei joacă, în același timp, și rolul Marelui Inchizitor, obligați astfel să preserveze puritatea doctrinei, și rolul celui care o administrează, al Birocratului, merit să o pună în practică. Acest dublu rol birocratico-sacerdotal nu putea fi asumat decât de o serie de persoane cu înclinații vizionar-fundamentaliste, în circumstanțe care le-au fost favorabile politic. Toți dictatorii ideologici ai sec. XX au fost de fapt niște fundamentalști ai unui monoteism ateu, cu toate ipostazele aferente, de la anarhism și terorism la retorica prozelitistă sau excomunicatorie. Din această perspectivă a devoțiunii catehetice față de o singură carte, deci acceptarea unui discurs unic, ei nu puteau să aibă o altă înțelegere a artei decât la modul unui discurs care trebuia totalitarizat, adică pus în slujba Ideii devenită, prin depășirea legatului iluminist, Ideologie.

Dictatorul

Dictatorul crede cu tărie într-un adevăr absolut, despre care noi știm dinainte, și apoi știm și după, că este eronat. Aceasta îi conferă o dimensiune malefică, atât timp cât se află la putere și îi chinuiește pe toți cei care știu că el crede greșit, obligându-i la duplicitate și la tot felul de subterfugii ca să supraviețuiască, dar și o dimensiune tragică atunci când pierde puterea, pentru că, la urma urmei, nu este decât victima unei erori de gândire.

Egoismul

Într-un text destinat prezentării filmului la Cannes, am spus că un dictator are posibilitatea să-și pună integral în practică egoismul, pe când artistul și-l poate pune în operă și, în rest, își poate chinui familia și prietenii, atât timp cât îi mai are. Dictatorul are posibilități mult mai ample pentru că mijloacele lui de expresie nu sunt abstracte, ci constituie corpul social al unei întregi națiuni, sau chiar imperiu, cum era în cazul lui Stalin.

Adică al unei singure forme de artă.

Al unei singure forme de artă. Și aici se plasează scurtcircuitul între ideologie și estetică asupra căruia insistă Boris Groys. Cu acest tip de logică opera dictatorul, care trebuia să pună în practică discursul unei singure cărți. „Cartea lui Marx” constituia în conștiința acestor oameni un fel de summa a tot ceea ce a produs omenirea înainte și care s-a condensat ca o sinteză în ea. Prin analogie, ei aveau aceeași accepție a ideii de artă ca mediu de decantare ideologică și sinteză revoluționar-progresistă a întregului bagaj cultural al omenirii. Pentru ei, ideea de propagandă se confunda cu ideea de artă. Nu este întâmplător, în opinia mea, că toți marxistii au fost focalizați obsesiv pe importanța propagandei în răspândirea ideologiei și pe falsa credință că o artă propagandistică ar putea accede vreodată la dignitatea discursului artistic propriu-zis, liber de orice constrângeri.

Ce-l îndreptățește filosofic pe dictator să se creadă atotștiutor am văzut. Dar ce-l plasează pe dictator, cel puțin ca profil psihologic, în proximitatea artistului sau a autorului? În mod esențial, faptul că el este, ca și artistul, purtătorul sensului. El se reprezintă ca purtătorul unei viziuni pe care trebuie să o pună în practică, așa cum artistul o face în opera lui. Deosebirea dintre artist și dictator constă în faptul că dictatorul are la dispoziție o întregă națiune și „o hartă” prin și pe care să pună în practică o viziune, ce nu-i aparține personal, dar la care a aderat și la care are impresia că aduce contribuții esențiale. Și, de fiecare dată, dacă are șansa să rămână destul timp la putere, încât să facă câțiva pași spre orizontul la care tinde, dictatorul relevă aceeași simptomatologie cu cea a artistului la bătrânețe, și anume a celui artist care a început o operă de anvergură și care, știind cât mai are de lucru, îi este frică că nu o poate duce până la capăt. Și atunci, psihologic vorbind, singurătatea și teama de a muri cu opera neterminată este aceeași, și într-un caz, și în altul. Aceasta îi determină pe dictatori, când se apropie de capătul propriului drum și își contemplă eșecul, să fie foarte decepționați de propriile națiuni, despre care au impresia (nu altfel decât artistul, de altminteri) că nu sunt la înălțimea viziunii lor, că sunt prea leneșe ca să-i ajute să o împlinească. Și aceasta îi face ca în ultima lor perioadă să fie și mai neînduplecați, ba chiar să și încerce să se răzbune, literalmente, cum e cazul lui Hitler, pe poporul cu care au vrut să-și realizeze viziunea și care le-a înșelat așteptările, s-a dovedit mai slab decât credeau. E știut faptul că Hitler a refuzat capitularea și a continuat lupta până la ultima suflare de om, omorând peste un milion de oameni mai mult decât era necesar, oameni ai propriului popor. Acesta constituie numitorul comun psihologic al dictatorului și artistului: egoismul propriei viziuni.

Nu avem prea multe date despre ceea ce se petrecea în interiorul familiei Ceaușescu. Cartea lui Pacepa, Orizonturi roșii, este în măsură să dezvăluie, nu știm cât de credibil, o parte dintre evenimentele care aveau loc în familia Ceaușescu sau în anturajul politic al familiei

Ceaușescu. Dar știm noi, cu adevărat, cum era Nicolae Ceaușescu în spațiul vieții private? Se poate răspunde la această întrebare vizionând filmul dvs.?

Cât privește cartea lui Pacepa, eu nu cred că putem afla ceva cât de cât credibil despre personajele care apar acolo, în speță familia Ceaușescu. Stilul ca atare te pune pe gânduri, stil de un senzaționalism bulevardier care nu promite nimic bun în sensul adevărului, fie el cât de parțial. Eu nu cred cătuși de puțin în mărturiile de acest tip. Pe de altă parte, fără îndoială că nu veți afla nici din filmul meu cine a fost, de fapt, Nicolae Ceaușescu. Vom intui ceva mai mult despre persoana care stătea în spatele personajului istoric, analizându-i gesturile, mimica, inflexiunile vocii, urmărind traseul biografic al acestei persoane pe un arc temporal de 25 de ani. Dar aceasta constituie, mai degrabă, o problemă generală, istoriografică. Noi trăim cu ficțiuni istorice, pentru că este o iluzie să credem că istoria poate constitui o știință. Noi avem transmise din generație în generație portrete ficționale ale unor oameni din trecut, făcute de apropiați, amprintate de memoria subiectivă și poziționarea circumstanțială a celor care au dat mărturiile mai departe. Sigur că, în timp, în istorie, se decantează ceva de ordinul unui adevăr istoric. Așa cum și în artă, numai în timp se decantează ceea ce se numește valoarea artistică. Dar istoria, de fiecare dată când încearcă să opereze cu parametri științifici, nu creează decât clișee și sisteme de argumentare în numele unei ideologii sau al unei poziții care vrea să se impună și care reprezintă un anumit pachet de interese. În opinia mea, singurul mod de a avea o privire mai nuanțată asupra istoriei constă în a o repune în datele ei. În măsura în care istoria este matca narațiunii în sine, te poți apropia de ea cu mijloace narrative, așa cum o face marele roman istoric și așa cum cred că o poate face pentru perioada contemporană și acest nou tip de film istoric pe care îl propun.

Introduc în discuție această sintagmă: cinematograf nonficțional. Am văzut că ați preferat această formulare, în locul terminologiei consacrate, de film documentar. Care este diferența și unde vă plasați dvs. în acest film, care a mai fost numit și „film de montaj”? Unde se află regizorul Andrei Ujică în acest film?

Sigur, termenul nonficțional mi se pare mai adecvat decât cel de documentar. Noțiunea de film documentar a devenit problematică întrucât ea acoperă fără discernământ o serie întregă de demersuri care nu fac parte din aceeași categorie. Sunt numite „film documentar” și reportajul de televiziune, și filmul etnografic sau antropologic. Cel dintâi abordează un subiect din punct de vedere jurnalistic, celelalte din punct de vedere științific. Tot documentar este numit și discursul cinematografic ciné vérité sau direct cinema, a cărui intenție este de a condensa fragmente de realitate, în sensul unei finalizări de natură pur estetică. Din cauza aceasta mi se pare că noțiunea de film documentar a devenit inoperantă dincolo de limitele jurnalismului.

În acest caz, este vorba de aceeași distincție pe care o facem între gen și specie?

În cazul acesta, da. Din păcate, filmul documentar nu și-a dezvoltat speciile sau un repertoriu de denotație a speciilor. Pe de altă parte, în ce privește documentarul, s-a generalizat această accepție a oportunității prezenței unui discurs secundar, de escortă, a unei voci care explică ceea ce se întâmplă, fie că scrie cineva un eseu și-l ilustrează cu niște imagini, fie că, în cazul în

care este mai pretențios, încearcă un dialog între imagine și comentariul aferent. Din cauza aceasta însă, pentru toate filmele care refuză secundariatul, adică intenționat nu folosesc comentariul, fie că este vorba de ciné vérité sau de direct cinema sau de alte încercări de „captare” a realității în film, și nu de „reproducere” a ei, mi se pare mult mai adecvat termenul de cinema nonficțional. În ce privește partea a doua a întrebării dvs., Autobiografia lui Nicolae Ceaușescu este, fără îndoială, un film făcut din documente, dar prin aceasta nu înseamnă că el este necesarmente și un film documentar. El nu are niciunul dintre atributele documentarului clasic. Nu apare interviul, nu se chestionează subiectul, nu este comentat nimic și nu apar nici un fel de indicații ajutătoare. Încercarea de a reconstrui o epocă istorică doar din imagini existente, din imagini document, este făcută exclusiv cu mijloace cinematografice. Naratiunea istorică este reconstruită numai prin montaj, prin urmare, avem de a face cu un cinematograf eminent sintactic. Morfologia există, imaginile brute există. Numai că, în cazul acesta - și astfel răspund și la întrebarea legată de localizarea regizorului -, montajul are două funcțiuni, spre deosebire de montajul unui film făcut din imagini care au fost filmate în scopul proiectului respectiv. În acest tip de cinematograf sintactic, printr-un prim nivel al montajului se face mise en scene a ceea ce urmează a fi povestit. Majoritatea scenelor pe care le vedeți în Autobiografia lui Nicolae Ceaușescu nu există ca atare în material, ca scene, acolo există doar planuri disparate ale respectivului moment și atunci prin montaj se construiește și în același timp se reconstruiește - acești doi termeni sunt aici interșanjabili - scena, așa cum a avut ea loc. Fiind reconstruită de un regizor și de un monteur, ei sunt cei care fac acest lucru, ea va conține fără îndoială și privirea lor asupra întâmplării, lăsând la un moment dat impresia că, dacă ei ar fi fost acolo, așa ar fi filmat-o. Pe când alții ar reconstrui-o în alt fel și ca atare ar fi pus-o altfel în scenă, ar fi filmat-o altfel. Ei bine, de-abia după ce prin acest prim nivel de montaj se (re)pune în scenă realitatea, ea poate fi povestită. Abia atunci urmează al doilea nivel al montajului, cel cunoscut și din filmul morfologic, rolul lui în această etapă fiind să integreze scenele odată construite în fluxul narativ. Până la urmă, avem de-a face aici, probabil, cu un cinematograf „de ficțiune cu personaje reale”, cum l-a numit Alex Leo Șerban.

Autentic

Ceaușescu este la fel de mult el însuși în imaginile așa-zicând private, ca și în imaginile oficiale. El s-a identificat atât de mult cu ceea ce numim noi masca lui publică, încât, în cea mai mare parte - aceasta a constituit una dintre surprizele mele -, el este așa cum l-am cunoscut. Ceaușescu nu era duplicitar. Însă societatea asupra căreia domnea el era, așa cum bine știm, profund duplicitară.

Amprenta

N-aș putea să spun că îl cunosc mai bine pe Nicolae Ceaușescu după ce am făcut acest film. Cunosc mai bine epoca. Ceea ce am înțeles însă uitându-mă peste umărul lui la lumea pe care o avea sub stăpânire, este câte ceva în plus despre mecanismele ideologiei marxiste ca doctrină de stat și am distins mai bine amprenta pe care aceasta și-a pus-o asupra lumii, în a doua jumătate a secolului XX.

Cum apreciați raportul dintre sfera intimă, privată și sfera politică, oficială a cuplului Ceaușescu? Sunt câteva secvențe în filmul dvs. care nu erau, în mod clar, destinate unei întrebuițări propagandistice. Este persoana oficială Nicolae Ceaușescu la fel de oficială și în acele secvențe care nu contribuiau la imaginea sa publică?

După cum se vede în film, în imaginile așa-zis private, Ceaușescu era ceva mai degajat și mai relaxat. Nu dincolo de o anumită limită. Eu sunt convins că, în cazul lui, același cu al tuturor dictatorilor moderni, care dispun de puteri discreționare, se petrece un fel de eliminare a sferei private și a privatului într-o mare măsură. Altfel spus, ei se duc la culcare ca șefi de stat și se trezesc tot ca șefi de stat. În afară, probabil, de relația interfamilială, care mai păstrează un anume quantum de intimitate, sunt în rest tot timpul conștienți de propria lor poziție. De altminteri, într-una dintre cărțile lui Silviu Curticeanu, secretarul și șeful de cabinet al lui Ceaușescu pentru mulți ani, există această observație, în a cărei autenticitate cred, că lui Ceaușescu îi plăcea să cânte un anumit repertoriu, să recite un anumit tip de poezii. Însă niciodată, nici în cadrul cel mai destins, de îndată ce era vorba de o problemă politică oricât de minoră, nu vorbea altfel decât în același ton oficial pe care îl știm de la tribuna Congresului, adică nu exista un registru colocvial al politicii lui.

Niciun lider politic, cel puțin din România postbelică, incluzându-l pe Gheorghe Gheorghiu-Dej, căruia Vladimir Tismăneanu îi redactează venit biografia politică în Fantoma lui Gheorghe Gheorghiu-Dej, nu a mai cunoscut demnitățile de care s-a bucurat Nicolae Ceaușescu, atât pe plan intern, cât și internațional. Ce anume din ecuația personală îl face pe Nicolae Ceaușescu un personaj de excepție, o personalitate? Este el un accident al istoriei? Este omul unor înzestrări excepționale care îl recomandau ca om politic sau un rudimentar bâlbâit, fostă calfă de cizmar?

Nouă ne convine și ne-a convenit multă vreme să-l considerăm numai un personaj rudimentar, bâlbâit și o biată calfă de cizmar. Prin aceasta ne făceam suferința mai comodă, nerealizând că ne plasam într-o poziție și mai descalficantă. Dacă un prost bâlbâit, o calfă de cizmar era în stare să ne chinuiască în halul acela, înseamnă că eram și mai vai de noi decât oricum eram. Lucrurile nu stau așa. Fără îndoială, dincolo de circumstanțele avantajoase, Ceaușescu a dispus de o serie de calități și, înainte de toate, de un pronunțat instinct al puterii, care i-a permis ascensiunea politică până la vârf. Știm foarte bine că, mai ales în sisteme închise de acest gen, la vârf există o luptă acerbă pentru putere. În momentul în care a cucerit puterea, noul lider politic avea la dispoziție și toate mijloacele să și-o consolideze și să și-o extindă. Însă momentele de tranziție, de transfer al puterii solicită mai mult decât abilități diplomatice, solicită un foarte bun instinct politic, care în sistemele totalitare poate face ulterior diferența dintre viață și moarte. Și pregătirea traseului, adică să ajungi pe una dintre cele câteva „trambuline” de pe care poți sări în vârf, nu se poate face fără un anume tip de calități care ies din comun. Este o eroare a culturii de tip umanist, care tinde să ia drept valoare numai apanajele profilului intelectual umanist, configurat de un anumit tip de cultură, de educație etc. După cum știm, și în economie, și în alte zone ale societății, se poate avea succes și cu un alt tip de calități decât cele revendicate de formatul intelectual clasic. Ba dimpotrivă, cultura de un anumit tip poate fi contraproductivă atât în politică, cât și în economie. După cum ne învață

istoria, unii dintre cei mai mari regi au fost cei care nu erau prea dotați din punct de vedere intelectual. Faptul că aristocrația a cultivat la un moment dat prostia a costat-o însă scump. Oricum ar fi, Ceaușescu, care a jucat un rol deosebit în politica internațională timp de un deceniu, ceea ce se datorează, desigur, și unei anume conjuncturi speciale, dispunea fără îndoială de o serie de calități care-l calificau pentru viața politică. Cred că avea un talent înnăscut pentru politică în general și pentru politică internațională, în special, fie că acest talent provenea dintr-un instinct țărănesc, fie dintr-un alt tip de abilitate pe care și-a format-o pe parcursul ascensiunii lui în aparatul de partid.

Autobiografia lui Nicolae Ceaușescu este indirect și un film despre memorie, o memorie reprezentată. Cele câteva sute de ore de film văzute de dvs. sunt în măsură să contribuie la demitizarea lui Ceaușescu? Pentru cei care au trăit în Epoca de Aur, cum sunteți dvs., dar și eu, este imaginea lui Ceaușescu încă o imagine „vie” sau avem din Nicolae Ceaușescu doar o istorie?

Cum se întâmplă întotdeauna cu dictatorii care vor să întruchipeze Istoria, și din Nicolae Ceaușescu rămâne doar o istorie, un story. Filmul, așa cum îl înțeleg acum, după ce l-am terminat, cred că va constitui întotdeauna un fel de avertisment în ceea ce privește tendința noastră inerentă de a clișeiza istoria și personajele ei.

Cred că discutând despre memorie am putea invoca o reflecție asupra ei cum este aceea pe care ne-o propune Marcel Proust în romanul său în căutarea timpului pierdut. Are Epoca de Aur, ca timp trăit, și nu neapărat ca interval istoric, propria sa madlenă și care ar fi aceasta pentru dvs.?

Tipul acesta de documente istorice de care am vorbit până acum, adică de imagini în mișcare, ceea ce nu înseamnă altceva decât fragmente de viață înregistrată, sunt, la urma urmei, în funcție de privitor, nimic altceva decât o întreagă serie de madlene. Sunt sigur că, în funcție de persoanele care se uită la film, de cei care au trăit epoca și de deceniul pentru care au amintiri afective mai puternice, se va găsi un fragment de sunet sau o imagine care vor funcționa ca o madlenă. Am și eu madlena mea aici și din cauza aceasta am pus-o în film. Este vorba despre balul de bacalaureat din 1970-1971, care a avut loc înainte de vizita lui Ceaușescu în China. Balul pe care-l vedeți în film era asemănător cu balul nostru de bacalaureat. Văzându-mă atât de emoționat, Dana Bunescu „mi-a făcut cadou” bucata lui Bobby Fuller, I Fought the Law, drept pentru care am construit în continuarea secvenței respective tot clipul acela muzical, nu în ultimul rând ca să putem asculta piesa în întregime, fiecare cu amintirile lui.

V-ați gândit că filmul ar putea fi „citit” în mod eronat, că ar putea genera chiar nostalgie, și nu un rapel critic, nu o distanță ironică, nu o privire care să discearnă?

Sigur că m-am gândit, dar am renunțat să iau o poziție în sensul acesta, pentru că aceasta nu ne duce niciunde. Dacă începi să gândești așa, te supui unui tip de cenzură de care tocmai ai scăpat și atunci ajungem la situații de pe urma cărora am suferit cu toții sub cenzura totalitară. Nu mai avem voie să ascultăm Wagner pentru că Wagner îi plăcea lui Hitler? Amestecul de criterii etice

sau criterii politice cu cele estetice nu ne duce niciunde. Artistul, la urma urmei, nu este răspunzător nici pentru erorile politice ale receptorilor lui și nici pentru incultura lor. Pentru că, altfel, ar trebui ca toată arta să nu mai aibă decât scopuri pedagogice, ceea ce nu ar însemna decât un alt tip de propagandă.

Un singur lucru aș vrea să vă mai întreb în legătură cu ceea ce, într-o carte minunată, La Chambre Claire, Roland Barthes numește, în legătură cu fotografia, „punctum”. Punctum este acel element inefabil, ireproductibil care „înțeapă” privirea, o focalizează, fixează emotiv și anamnetic, acel detaliu semnificativ care intervine spontan, accidental și pe care niciun maestru al propagandei nu-l poate controla. Aș dori să știu dacă ați reținut în filmul dvs. un astfel de element care frapează și care iese totodată de sub incidența oricărei convenții.

Aș numi două astfel de momente-punctum. Unul de surpriză politică, ca să spunem așa, o întâlnire tulburătoare și enigmatică între Ceaușescu și Brejnev pe culoarele Conferinței de la Helsinki, când, în chip cu totul jovial și neașteptat, Brejnev îl mângâie pe față pe rebelul lagărului, Nicolae Ceaușescu, stricându-i imaginea și în același timp subliniind diferența între cei doi de înțelegere a momentului politic. Brejnev era euforic, având impresia că a reperat o mare victorie – la Conferința de la Helsinki, Uniunea Sovietică a cerut recunoașterea, încă o dată, a dreptului de influență în granițele propriului bloc – și neînțelegând că de fapt acolo se petrecuse începutul sfârșitului și că NATO sau Occidentul a introdus Calul Troian în cetate, prin stipularea în Actul Final a universalității Drepturilor Omului. Spre deosebire de Brejnev, Ceaușescu, cu instinctul lui special, bănuia primejdia.

Alt moment-punctum, moment de natură psihologică, apare spre sfârșitul filmului, în anii 80, la ultima vânătoare, o vânătoare de fazani. Doar cu un însoțitor care păstrează distanța, Ceaușescu se plimbă însingurat pe dealurile din preajmă, după care se așază pe o piatră și se uită în soare complet derutat și deconectat de realitate. Istoria și-a schimbat cursul pentru el și acest nou curs îi scapă, nu-l mai înțelege. Așa cum te-ai uita la un moment dat într-o fântână, scena oferă ocazia de a arunca o privire în interiorul personajului aflat într-o completă derivă, mediativ, înstrăinat, relevând un sens aproape tragic al unui om pe care propria ficțiune l-a trădat.

Intuiție

Trebuie să recunoaștem, în spiritul obiectivității, că Ceaușescu a știut să speculeze politic conjunctura internațională și fisurile apărute în blocul sovietic, fapt care i-a conferit atât lui, cât și țării sale o prezență spectaculoasă pe arena politicii internaționale, timp de un deceniu, prezență pe care România nu a avut-o niciodată.

Avertisment

Nu aflăm din film cine a fost Nicolae Ceaușescu cu adevărat, pentru că lucrul acesta nu mi se pare posibil retroactiv și nu mi se pare posibil decât pe fragmente sau din anumite puncte de

vedere. Dar filmul cred că este un fel de memento, ca un apel la o privire mai complexă asupra istoriei.

Interviu realizat de ANGELO MITCHIEVICI

<http://www.revista22.ro/autobiografia-lui-nicolae-ceau351escu-un-film-despre-persoana-din-spat-9323.html>