

Ideologie și negociere socială. O interpretare a filmului *Îmi este indiferent dacă în istorie vom intra ca barbari*

Arthur SUCIU

Universitatea „Ștefan cel Mare” din Suceava

arthur.suciu@usm.ro

Abstract: The article interprets Radu Jude's 2018 film by referring to the political and historical present and having as a starting point the private life of the main heroine, the director Mariana Marin. This approach is camouflaged under the dominance of the directorial conception which insists on the analysis of the historical event (the Odessa massacre). Referring to the current dominant discourse of the film and the story it presents, the study highlights the need to mediate the meaning of the artistic act between the authority and the author of the work of art. Such an approach is necessary because the event presented, namely Romania's participation in the Holocaust, involves an infinite guilt that cannot be instrumentalized either by the authority or by the author of the work.

Keywords: *Romanian cinematography, hipsters, Odessa massacre, analysis of heteronomous discourse.*

„*Îmi este indiferent dacă în istorie vom intra ca barbari*”, filmul din 2018 al lui Radu Jude, a fost interpretat până acum mai ales ca o încercare la Godard de a ridica public problema masacrului de la Odessa și, totodată, ca o meditație post-*Aferim!* (filmul din 2015 al aceluiași Jude) asupra posibilității sau a modalității accesului la adevărul istoric. (Lazăr, Gorzo 2018)

În cele ce urmează, voi contesta toate aceste puncte de vedere, induse chiar de film, și voi încerca să arăt că discursul cinematografic al lui Jude deschide calea unei negocieri în contextul de radicalizare politică al anilor 2010.

Raportarea la prezent

Așa cum oricine putea remarca de la început, față de *Aferim!*, *Barbarii* nu mai este o poveste din trecut (adresată, evident, celor din prezent), ci o poveste din prezent, căutarea și analiza trecutului realizându-se, indirect, prin apelul la arhivă și reconstituire și nu prin imersiune în trecut. Situarea în prezent a acțiunii este, în *Barbarii*, o alegere strategică a lui Radu Jude.

Filmul înfățișează producția unui spectacol de reconstituire militară a masacrului de la Odessa din octombrie 1941.¹ Aflându-se în ipostaza de regizor-

¹ Referitor la acest eveniment, a se vedea secțiunea „Masacrele de la Odessa” din Raportul Comisiei Internaționale pentru Studiarea Holocaustului în România, comisie condusă de Elie Wiesel, Polirom, Iași, 2004, pp. 149-156: „În seara de 22 octombrie, sectorul central și partea dreaptă a clădirii în care se afla Comandamentul trupelor române în Odessa a explodat, omorând șaisprezece ofițeri români (inclusiv pe comandantul militar al orașului, generalul Ion

narator, Radu Jude filmează filmarea: castingul, alegerea costumelor, conceperea regiei și a scenariului, repetițiile actorilor, platoul de filmare, actorii, relația cu finanțatorul (Primăria Capitalei, un finanțator politic) și spectacolul însuși care are loc în Piața Revoluției din București. El face un film despre realizarea unui spectacol. De asemenea, utilizează camera de luat vederi ca pe un dispozitiv informativ și argumentativ, punând la bătaie fotografii, imagini de arhivă sau citate din cărți și folosindu-se de bogate și ingenioase trimiteri intertextuale. Acțiunea documentară a lui Jude se intersectează cu aceea a regizoarei din film și adesea se suprapune peste ea. Nu în ultimul rând, Jude ilustrează punctele de vedere referitoare la masacrul de la Odessa, antisemitism și alte subiecte apropiate.

Această filmare a filmării, care are loc în timpul prezent, în prezentul poveștii chiar, ocupă cea mai mare parte a filmului, în timp ce povestea vieții private a personajului principal, regizoarea Mariana Marin interpretată de actrița Ioana Iacob, este schițată din câteva scene. Totuși, atunci când camera de filmat abandonează sarcina de a filma filmarea sau de a ilustra tema masacrului, ea se orientează către aspectele private ale vieții, oferind narațiunii o altă perspectivă, care ar putea fi definită ca: o perioadă din viața personală și profesională a regizoarei Mariana Marin. Deși evidentă, această perspectivă a fost neglijată de critică din cauza dominației nete a tramei istorice în fața poveștii private, dominație asigurată chiar de felul în care Jude și-a croit filmul, anume ca o dezbatere sui-generis despre o temă din trecut. Ea este totuși cea care deschide filmul către prezentul în care a fost făcut și căruia i s-a adresat în primul rând.

Perspectiva vieții private

Mariana Marin este o regizoare activă, dar nu o vedetă a cinematografilei românești. Are proiecte cu buget scăzut, cum este chiar spectacolul la care lucrează, sau în teatrele independente (adaptarea nuvelei *În râpă* de Cehov). Ea se vede obligată să-și negocieze permanent opera cu autoritatea finanțatoare, ca dovadă că are un statut slab.

Viața personală a Marianeii Marin este mai degrabă fluidă. La treizeci și ceva de ani, are relații nu foarte legate, limitate mai degrabă la sex, cu doi

Glogojanu), patru ofițeri germani de marină, patruzeci și șase de membri ai forțelor armate române și mai mulți civili. Comandamentul Diviziei a 10-a adăpostise anterior cartierul general al NKVD (poliția secretă sovietică). Existaseră avertismente, încă din luna septembrie, conform cărora „unitățile comuniste în retragere au minat anumite clădiri și locuri, au instalat mecanisme de sabotaj în anumite obiecte, și chiar în jucării”. De îndată ce a aflat de dezastru, Antonescu i-a ordonat generalului Iosif Iacobici, șeful Marelui Stat-Major și comandant al Armatei a 4-a, “să ia măsuri drastice de pedepsire”. În acea noapte, Iacobici a telegrafiat la Cabinetul Militar al lui Antonescu că începuse acțiunea ordonată: „Ca represalii și pentru a da un exemplu populației s-au luat măsuri a spânzura în piețele publice un număr de evrei și comuniști suspecți”. În acea noapte, Iacobici l-a trimis la Odessa pe generalul Nicolae Macici, comandant al corpului 2 de armată din cadrul Armatei a 4-a. Loțiitorul generalului Tătăranu, colonelul Stănculescu, i-a trimis lui Trestioreanu Ordinul Secret nr. 302826 al lui Antonescu, cerând „suprimarea celor aproximativ 18.000 evrei din ghetouri și în fiecare sector de regiment ”suprimarea a cel puțin 100 de evrei prin spânzurătoare în piețe în fiecare sector de regiment”. (pp. 149-150).

bărbați trecuți de patruzeci de ani și care nu fac parte, de fapt, din lumea ei. În schimb, prietenii de chef formează o gașcă de hipsteri, majoritatea mai tineri decât ea, cu care își găsește multe în comun. Ea însăși e hipsteriță: trăiește într-un mic apartament mobilat în stil minimalist și decorat cu obiecte vechi, are bicicletă (pe care însă n-o folosește), un Apple, o pisică, ascultă manele, este atee. După ce pare să fi rămas însărcinată, amână decizia privind păstrarea copilului, în ciuda conflictului la care a ajuns cu potențialul tată (care e căsătorit). Jude o prezintă în mod repetat pe Mariana Marin stând întinsă goală în cada de baie și fumând singură. Viața ei personală pare să fie lipsită de perspectivă, dacă nu cumva a ajuns într-un impas.

Interesele culturale ale Marianei Marin sunt diverse, dar preponderent filosofice; ele alcătuiesc, pentru burghezia intelectuală bucureșteană, un mix tipic între autori promovați de Editura Humanitas, cum e Wittgenstein, și autori de stânga, în genul lui Walter Benjamin. Ea însăși recunoaște că este o natură teoretică; îi place să discute, să dezbată idei, în timp ce creativitatea sa regizorală rămâne puțin exprimată sau exploatată prin replici și atitudini. Nu atât spectacolul la care lucrează o interesează, cât mesajul pe care vrea să-l transmită, atitudinea ei față de tema masacrului de la Odessa. Felul în care își asumă proiectul regizoral este demn de laudă: Mariana Marin citește tot ce-i cade în mână despre subiect, caută în arhive, se pune în pielea victimelor etc. Este atât de pasionată, încât discută despre proiectul ei cu oricine, inclusiv cu prietenii ei, la un chef sau după o partidă de sex. Nu știm cum i-a venit ideea spectacolului, dar pare să fie o descoperire în oglindă cu marea descoperire a crimelor comunismului din anii '90, o nouă revelație într-un nou context. Așa se explică de ce ea investește în acest spectacol mai multă energie decât ar fi necesară pentru realizarea lui și, bineînțeles, este foarte dezamăgită de felul în care acesta a fost receptat de public („Băi, a fost oribil! Tu ai văzut că la scena cu arsul evreilor lumea a aplaudat?"). Investiția ei este existențială, nu doar profesională, iar demersul, după cum singură o spune, este unul „politic și educativ”.

Regizoarea Mariana Marin are ca obiectiv realizarea, în Piața Revoluției din București, a unei reconstituirii militare a masacrului de la Odessa și, pentru aceasta, se informează intens despre acest eveniment istoric deosebit de important, dar aproape deloc dezbătut de public (informarea începe cu ceva timp înainte de debutul repetițiilor). Ea nu primește, în scopul realizării spectacolului, o documentare sau măcar o consultanță științifică din partea unor specialiști, a unor istorici sau a unor martori, ci se informează singură, ca un autodidact. Spectacolul însuși este mai mult o improvizație, bazată pe cunoștințele dobândite de Mariana Marin și rezultată în urma discuțiilor repetate și, în parte neplăcute, cu reprezentantul primăriei, finanțatorul spectacolului (interpretat de Alexandru Dabija), care acționează ca un cenzor. Naratorul este deci necreditabil, în ciuda faptului că spectacolul nu este totuși un demers științific, ci unul de popularizare și de deschidere a unei dezbateri publice.

Vibrația politică a cenzurii

Acest aspect este speculat cu aplomb de Constantin Movilă (cenzorul de la primărie), care contestă în repetate rânduri competența Marianeii Marin în domeniul istoriei, autoritatea sa epistemică. Dialogul dintre cei doi fiind unul privat, Movilă își permite să meargă până la limita negaționismului, îndoindu-se de exemplu de datele oficiale privind numărul de evrei omorâți prin acțiunea sau complicitatea statului român. Scopul său nu este însă acela de a nega Holocaustul. El știe că, în ciuda faptului că Mariana Marin nu este istoric de profesie, Holocaustul a existat și, mai ales, știe că, în calitate de angajat al primăriei, nu are voie să nege *public* Holocaustul întrucât răspunderea privind implicarea statului român în Holocaust este deja asumată de statul român, al cărui angajat este. El nu urmărește asta, ci ceva diferit, anume identificarea *motivului* realizării spectacolului în contextul în care are loc acțiunea. Movilă se întreabă: de ce vrea regizoarea Mariana Marin să organizeze acest spectacol *tocmai acum?*, dar se ferește să exprime suspiciunea sa fundamentală, anume că spectacolul are un caracter politic, țintește asupra structurii de putere din care el, angajatul politic la primărie, face parte. El este gata să relativizeze relevanța masacrului de la Odessa, comparându-l cu alte masacre care au avut loc în istorie, să sublinieze că Holocaustul este el însuși parte a unui război ideologic global, dar evită să analizeze situația în contextul local, altfel spus să identifice rolul politic al spectacolului realizat de Mariana Marin.

Această discuție nu are loc și, ar trebui să fie adăugat, nu are loc nici cu alte ocazii, cum ar fi petrecerea cu prietenii, organizată de Mariana Marin la ea acasă. Scena dezvăluie mediul social căreia îi aparține regizoarea. E vorba despre hipsterii care, în anii 2010, au participat la protestele în stradă împotriva guvernării PSD. Filmul îi arată însă nu la un protest, ci la un chef. Prietenii Marianeii Marin nu vorbesc despre politică. Mai mult decât atât, în calitate de interpreți ad-hoc ai unui film de propagandă din perioada războiului (despre organizarea de către artiști, scriitori, gazetari și muzicanți a unor spectacole pentru răniții din spitale), ei sunt ironici și zeflemitori, dar nu față de sprijinul acordat de artiști efortului de propagandă (deși mulți hipsteri sunt angajați în industriile creative și pot deveni cu ușurință conștienți de rolul jucat de un artist într-o astfel de situație), și nici cu posibilele reverberații pe care imaginile le-ar putea avea în prezent. Ei nu discută despre masacrul de la Odessa ca despre un subiect politic, ci mai mult fac glume bazate pe stereotipuri (de exemplu, soldatul neamț chipeș, îmbrăcat într-o uniformă impecabilă). Totuși, ei par să fie de acord cu inițiativa prietenei lor și să-i înțeleagă resorturile.

Într-o situație asemănătoare se află amantul Marianeii Marin. Nici el nu este interesat de temă, are remarci identice cu cele ale lui Movilă, dar dintr-un motiv diferit. El nu înțelege obstinația amantei sale: „Tu ai devenit, așa, obsedată de chestia asta cu progromul făcut de români”, îi spune el, după o partidă de sex, - și înclină s-o interpreteze ca pe o dovadă că este nemulțumită de propria viață, masacrul fiind un fel de temă-substitut, o temă-ecran a propriei frustrări. Această frustrare nu e o bază pentru un amantlâc sigur, căci poate conduce la evoluții neplăcute, cum este aceea că amanta, rămânând însărcinată, se gândește să păstreze copilul.

Movilă, la rândul său, testează disponibilitatea femeii, punându-se pe sine în ipostaze penibile și chiar situându-se în proximitatea abuzului, el având asupra Marianei Marin o anumită autoritate, în calitate de finanțator al spectacolului. În același timp, este, la rândul său, vexat de obstinția regizoarei de a prezenta spectacolul așa cum crede ea de cuviință, încercând s-o definească, mitocănește, ca pe o formă de isterie: „Sper că nu sunteți așa (așa inflexibilă – n.m.) și în alte domenii ale vieții”. Temerea lui este totuși diferită de aceea – *privată* – a amantului. Pe Movilă îl îngrijorează posibilul impact *politic* al spectacolului. Aspectul educațional al reconstituirii militare, faptul că mulți oameni ar putea afla despre grozăviile comise de armata română în Al Doilea Război Mondial nu pare să-l deranjeze. Ceea ce-l îngrijorează pe Movilă nu e discuția despre trecut, ci felul în care ea ar putea fi folosită în prezent; tocmai de aceea, încearcă din răspuțeri să-i limiteze impactul. Atunci când dialogul dintre reprezentantul primăriei și regizoare ajunge să fie foarte tensionat, cei doi se amenință reciproc, primul, cu anularea spectacolului, ultima, cu dezvăluirea către presă a interdicției de a comemora victimele Holocaustului. Interzicerea spectacolului ar fi condus inevitabil la un scandal mediatic și politic, dar Movilă se teme că și realizarea lui poate genera un scandal prin *asocierea politică* a temei Holocaustului cu puterea politică a momentului.

În film nu există o referire explicită la actualitatea politică, în afară de afirmația, făcută spre finalul filmului, de Mariana Marin în legătură cu Biserica Ortodoxă Română (BOR), care „ar trebui să se cheme Biserica Ortodoxă Antisemită Antonesciană Ceaușistă Pesedistă Pedelistă Penelistă Homofobă Română. Pentru că asta e și nimic mai mult.” Replica face, posibil, trimitere la referendumul privind familia, organizat în 2018. Din enumerare lipsește Uniunea Salvați România (USR), partid care a susținut, alături de alte organizații ale societății civile, protestele anti-guvernamentale din epocă, însă explicația nu are neapărat vreo legătură cu politica zilei. Mariana Marin nu se poziționează politic, ci istoric, văzând deopotrivă în BOR și în principalele partide postcomuniste un ansamblu al puterii care n-a făcut altceva decât să perpetueze politica naționalistă, xenofobă și rasistă. Spectacolul pe care îl regizează urmărește să pună în lumină chiar această continuitate și să arate că nu există nici un interes de a vorbi despre crimele armatei române împotriva evreilor și romilor câtă vreme paradigma politică nu a fost schimbată, câtă vreme biserica și principalele partide ale țării sunt în continuare naționaliste, xenofobe, rasiste. Reprezentantul primăriei, Constantin Movilă, înțelege însă exact unde bate regizoarea Mariana Marin. El se folosește cu cinism de negaționiștii din echipa de actori care urmau să joace în spectacol pentru a pune presiune pe ea, însă el însuși nu este rasist, nici măcar unul inconștient. Abordarea sa este politică sau politicianistă. El nu joacă rolul rasistului, ci al politicianului care suspectează un posibil atac (complot) la adresa sa.

Într-un context social tensionat, cu multe proteste în stradă, teama lui Movilă că reconstituirea militară a masacrului de la Odessa ar putea stârni un scandal public, fiind văzută ca un act de activism politic, nu este chiar lipsită de temei. El știe că, în cazul în care acest lucru s-ar întâmpla, ar putea fi destituit pentru că a finanțat o activitate subversivă împotriva puterii, al cărei membru

este. Movilă se teme pentru jobul său și pentru poziția sa politică.² În ciuda acestui fapt, el nu afirmă niciodată, nu merge până acolo încât să susțină că spectacolul Marianei Marin este un atac politic fățiș, o instrumentare politică a unui eveniment istoric dureros. El presupune că spectacolul este unul subversiv întrucât insinuează că partidul de guvernământ apară valori pe care spectacolul le contestă. Nu se putea susține că, în perioada respectivă, PSD era un partid rasist, deși adoptase o ideologie mai apropiată de naționalism.³ Însă Movilă nu se teme de ceea ce este PSD, ci de ceea ce se putea insinua că este, de ceea ce adversarii săi *spuneau că este*. El nu crede în realitatea vreunei asemănări directe, la fel ca-n piesa de teatru ticluită de Hamlet împotriva celor care i-au omorât tatăl. Liviu Dragnea nu era Ion Antonescu, iar PSD nu era un partid legionar. El crede însă că, într-un context social tensionat, asemenea spectacole – chiar finanțate cu aprobarea PSD însuși – pot fi interpretate politic și astfel pot da naștere unui scandal, în urma căruia nu doar el, ci și partidul său ar avea de pierdut. El nu afirmă însă niciodată că spectacolul poate fi interpretat politic; astfel, s-ar fi expus unei acuzații de rasism. Holocaustul vorbește despre o vinovăție infinită, care nu poate fi depreciată prin politizare. Ea este evidentă de la sine, strigătoare la cer și, deci, este imoral să fie instrumentată. Dacă ar fi formulat o astfel de acuzație, răspunsul ar fi fost că doar rasismul său și al partidului din care face parte îl face să aibă temeri. Altfel spus, cenzura sa nu ar fi altceva decât rasism.

Cenzură și mediere socială

Spectacolul regizat de Mariana Marin nu este, într-adevăr, unul politic în sensul unei lupte ideologice locale. În ciuda faptului că prezintă scene dureroase pentru români, am spune prea puțin despre el dacă am afirma că urmărește cu predilecție să arate că, în România, există foarte mulți rasiști (deși fără îndoială că există). Spectacolul *Nașterea unei națiuni*⁴ nu e (doar) o demonstrație anti-rasistă, simplă punere în scenă a unei grozăvii comise de români. Chiar dacă am presupune că regizorul a încercat să facă o demonstrație anti-rasistă ca la carte, ceea ce reușește este mai degrabă să descrie criza profundă și radicalizarea din România anilor 2010. Această radicalizare își găsește expresii sociale și politice, nemulțumirea individuală fiind pusă pe seama felului în care funcționează societatea. Mariana Marin caută în societate o explicație și terenul de luptă pentru ceea ce se prefigurează a fi un eșec existențial personal. Cei din jurul ei n-au dreptate să relativizeze sau să nege masacrul de la Odessa, dar au dreptate să suspecteze că pasiunea ei față de această temă are niște resorturi foarte personale, altfel spus: că problema ei este alta. Ea alege tema masacrului pentru că masacrul este expresia lipsei de sens

² El nu se teme de reacția naționaliștilor negaționiști, susținători fervenți ai mareșalului Antonescu, deși filmul prezintă mai multe personaje cu acest profil, ca și cum raportarea la ei ar fi o miză. El se teme de *efectul de oglindire* pe care l-ar putea avea spectacolul, în ciuda faptului că oglindirea ca atare n-ar fi altceva decât un portret exagerat în mod grotesc.

³ Bineînțeles că nu știm dacă Movilă este pesedist, dar în primul rând e același lucru dacă ar fi liberal, iar în al doilea rând ipoteza că e pesedist e mai incitantă și pune probleme mai interesante.

⁴⁴ Trimitere intertextuală la filmul cu același nume al lui Griffith.

(și a dezumanizării), dar și o încercare radicală de a găsi un *vinovat absolut* pentru această lipsă de sens. Pe parcursul realizării spectacolului, își dă singură seama de subiectivitatea și radicalitatea acestui proiect ca dovadă că acceptă *să-l negocieze* cu autoritatea finanțatoare. Din acest punct de vedere, departe de a fi exclusiv o critică a autorității (eventual pesediste), discuțiile dintre Movilă și Marin sunt o formă de negociere socială, care reușește să evite radicalizarea politică (transformarea unei rememorări a masacrului într-un atac politic). În momentul cel mai dificil al negocierii, asistentul său de regie (care interpretează în spectacol și rolul lui Ion Antonescu, adică personajul negativ, interpretat de Alex Bogdan) este cel care găsește o soluție tehnică pentru ca spectacolul să poată fi susținut, soluție pe care Mariana Marin o acceptă. Ea o acceptă, deși ceea ce face reprezintă un pas înapoi, fiind eliminată punerea în scenă a masacrului și păstrată doar scena deportării evreilor. Prezentarea masacrului era, în opinia lui Movilă, o scenă prea fierbinte, care ar fi putut declanșa scandalul politic. El a insistat ca această scenă să fie eliminată, deși insistența lui putea fi considerată o probă de antisemitism. Însă tocmai această cedare a Marianeii Marin, care este rezultatul unei negocieri politice, depolitizează și obiectivează acțiunea sa artistică. După spectacol, asistentul de regie care s-a implicat în negociere o invită la o bere, iar ea acceptă cu plăcere, un indiciu că viața personală a Marianeii Marin ar putea lua un nou curs.

Documentar și ficțiune

Povestea vieții personale a Marianeii Marin nu e foarte dezvoltată, într-un film dominat clar de tematica politică și istorică. În plus, argumentarea regizorală a lui Radu Jude este supraordonată celei a regizoarei Mariana Marin. Aceasta este explicația scenei de la început, în care actrița Ioana Iacob se prezintă pe sine și spune că va juca rolul regizoarei Mariana Marin, altfel spus că va participa direct la demersul documentar și politic, dar și ficțional al regizorului Radu Jude. Din acest punct de vedere, Ioana Iacob nu-și intră niciodată *în rol*, ea se află într-o comunicare tacită cu regizorul și încearcă, împreună cu el, să pună în lumină tema filmului.

Regizorul Radu Jude este mereu prezent, ca narator, nu doar prin încadrături, ci și prin jocul culorilor, dar mai ales prin retorica adoptată. Camera de luat vederi devine adesea, așa cum am spus, un dispozitiv argumentativ prin propunerea insistentă a unor imagini de arhivă sau fotografii de epocă. Regizorul își leagă actorii de o cauză anume, îi instrumentează, făcând ca filmul să ajungă până la limita genului documentar, altfel spus să devină *referențial* (Radu Jude a realizat și multe filme documentare). *Barbarii* face apel la diverse surse de informare, procesul de producție al spectacolului fiind, bineînțeles, mult mai bogat documentar decât spectacolul ca atare. Acesta din urmă nici nu are o funcție informativă, ci tot retorică, altfel ne putem întreba la ce bun atâta informare pentru o reconstituire militară atât de banală? E clar că nu reconstituirea ca atare reprezintă scopul documentării. Ea nu urmărește spectacolul final, ci se adresează vertical și chiar de la început receptorului „activ” al filmului (activ din punct de vedere ideologic), pentru care reconstituirea militară este un moment de reflexivitate, în care îl poate vedea pe

receptorul „pasiv”, cel aflat în Piața Revoluției și confruntat cu propria ignoranță, indiferență, neînțelegere, cu propriul rasism și naționalism, ca și cum regizorul Radu Jude – nu și regizoarea Mariana Marin - ar ști de la început care va fi reacția acestuia. Receptorul „pasiv”, acel receptor nu atât ipocrit, cât ignorant primește spectacolul în piața publică, pe când receptorul „activ” îl primește acasă, în fața televizorului (scena chefului hipsterilor este elocventă pentru modul de receptare al hipsterilor și reprezintă o punere în abis a filmului însuși al lui Jude). În paranteză fie spus, în anii 2010 tocmai hipsterii sunt aceia care au ieșit în piața publică, pe când publicul „ignorant, pesedist” a stat acasă și s-a uitat la televizor.

Întregul univers prezentat de Jude are culorile naționalismului. Veronica Lazăr și Andrei Gorzo observă jocul culorilor primare: nasturii de la una dintre rochiile regizoarei, umbrelele unor figuranți, bluzele purtate de niște turiști asiatici etc.. În fapt, aceste culori „primare”, la care tinde să se reducă lumea, sunt culorile steagului României (folosirea verdelui în loc de albastru e disuadantă, având rolul de a împiedica receptorul să tragă *definitiv* concluzia că e vorba despre o ironie la adresa steagului României). Jocul culorilor este o ironie la adresa naționalismului. Ironică este în același timp utilizarea onomasticii „daco-romano-voievodale: Decebal, Traian, Dacian, Basarab” (Lazăr, Gorzo 2018), dar și raportarea la Eminescu. În timp ce Movilă discută cu Marin în fața statuii lui Eminescu de la Ateneu, un bărbat se oprește și-și face semnul crucii, se închină la Eminescu ca la un sfânt. Întreaga filmare a filmării are loc la Muzeul Militar din București, prin excelență un loc al naționalismului. Rolul ilustrării cu documente de epocă este de a disloca acest univers al naționalismului dominant. Jude nu mai apelează, ca-n *Aferim!*, la o poveste, spusă alb-negru, ci la documente revelatoare, cum ar fi fotografia în care apar evrei spânzurați de români (ea este folosită și de regizoarea Mariana Marin în spectacolul pe care îl organizează). Aceste imagini fotografice și video asupra cărora insistă camera lui Radu Jude sunt elemente total discordante în raport cu universul naționalist, lucruri greu de asimilat, care însă propun, ba chiar obligă la o restructurare, o reinterpretare a întregului discurs. Filmul poate fi văzut, desigur, și ca o meditație asupra realismului cinematografic sau a adevărului istoric, a posibilității accesului la adevărul istoric, dar, după părerea mea, el aduce suficiente probe (în sens tare, în sens realist), care solicită o restructurare discursivă și nu doar o meditație în spirit postmodern. El își pune mai degrabă întrebări despre prezent decât despre trecut.

De altfel, nu doar imaginile de arhivă sabotează universul naționalist, ci și obiecte și practici noi, cum ar fi plimbarea cu trotineta prin interiorul Muzeului Militar. Trotineta, care până de curând era un obiect ținând exclusiv de lumea hipsterilor, este în acest caz un instrument ironic, dislocant, o armă la fel de eficientă ca armele expuse în vitrinele muzeului. Cei care sunt prezentați ca realizând, conștient sau inconștient, această destructurare a naționalismului sunt hipsterii, grup social globalizat care trăiește în marile orașe și mai ales în București. (Solonar 2015) Prin intermediul regizoarei Mariana Marin sau al regizorului Radu Jude tema masacrului de la Odessa devine o temă-cheie, o temă politică, așa cum era tema crimelor comunismului, în anii '90.

Masacrul de la Odessa ca temă politică

Regizoarea Mariana Marin este confruntată, chiar de către Movilă, cu următoarea întrebare: de ce nu crezi un spectacol despre comunism? Ea răspunde, corect, că acest tip de întrebare nu face altceva decât să ascundă, mai departe, crimele comise, în numele statului român, de mareșalul Ion Antonescu și armata română. Dacă însă ar fi dorit să realizeze același spectacol în anii '90, Marianeii Marin i s-ar fi spus, dimpotrivă, că demersul ei urmărește să ascundă crimele comunismului și să blocheze accesul la Interbelic, perioada dintre războaie în care România a cunoscut o oarecare normalitate. Întrebarea lui Movilă atestă fără să vrea o schimbare majoră a încadrării ideologice dominante.

Există însă și alte elemente frapante, care evidențiază această schimbare. Ele fac parte din instrumentarul retoric al tinerilor intelectuali (prin comparație, Movilă este *old school*, crescut în retorica naționalismului ceaușist, dar destul de bine adaptat la noul mediu intelectual). Marianeii Marin i s-ar fi putut spune că filosoful ei preferat, Walter Benjamin, cel care interpretează atât de profund pictura *Angelus Novus*, aparținând lui Paul Klee, și a cărei copie se află pe peretele de deasupra patului ei, a fost un filosof comunist care a făcut parte dintr-o școală de comuniști, Școala de la Frankfurt. În anii '90, când Humanitas publica operele lui Noica, Eliade și Cioran sau vorbele de duh ale lui Petre Țuțea (citat ironic de Mariana Marin) fără să spună nimic despre legătura lor cu Garda de Fier, filosoful cu cea mai mare influență era Martin Heidegger. Adeziunea lui Heidegger la fascism a devenit, de atunci, tot mai bine documentată. Gabriel Liiceanu, patronul editurii, îi tradusese o parte din operă înainte de 1989 și ținea la universitate un curs despre *Ființă și timp*⁵. Wittgenstein era mai degrabă un teritoriu neutru, pe care puteau intra epistemologi cu musca pe căciulă după perioada comunistă, de exemplu Mircea Flonta, care a și tradus din opera sa. Wittgenstein nu fusese fascist, era fiul unui magnat evreu și a renunțat la partea sa de avere în favoarea familiei, înrolându-se voluntar pe front (cum amintește Mariana Marin ca un fel de încurajare adresată figuranților, dar vag confuză în privința identității germane sau austriece a acestuia). Însă existau, în anii '90, diverse comparații între Heidegger și Wittgenstein. Unii spuneau că cei doi seamănă foarte mult în aspectele esențiale, aceasta pentru că Wittgenstein era, dincolo de filosofia sa, dominată de problema limbajului, un om cu preocupări religioase. În realitate, Heidegger și Wittgenstein nu seamănă deloc. Desprinderea de Heidegger a anticomuniștilor postcomuniști s-a făcut destul de greu și la fel de greu au început să fie acceptați membrii Școlii de la Frankfurt. Theodor Adorno, lider al școlii, nu a fost înghițit niciodată pentru că fusese anti-heideggerian pe față, chiar dur și personal. Însă Walter Benjamin, care era mai mult sau mai puțin comunist, a prins pentru că a fost și mistic în același timp. Walter Benjamin era profund legat de tradiția iudaică. Dintre membrii Școlii de la Frankfurt,

⁵ Gabriel Liiceanu a tradus *Ființă și timp*, alături de Cătălin Cioabă (Humanitas, 2006). Evident, acest lucru nu reprezintă o acuzație adusă lui Liiceanu. Nu înseamnă în nici un caz că Liiceanu ar fi antisemit pentru că a tradus din Heidegger.

Benjamin e cel mai bine văzut de elita anticomunistă, *Copilărie berlineză*, de pildă, fiind publicată chiar la Humanitas⁶. Wittgenstein e în continuare bine văzut, dar, dacă în anii '90 se punea accentul pe *Tractatus* (fusesse tradus repede)⁷, o lucrare de epistemologie influentă dar greu de înțeles, în anii 2000 s-a trecut la *Cercetări filosofice* pentru că e o lucrare postmodernă, în care se vorbește despre „jocurile de limbaj”. Humanitas devine ea însăși ceva mai postmodernă, se desprinde oarecum de „interbelic” și se atașează de hipsteri, publicul său țintă.

Tot hipsterii sunt și publicul țintă real (publicul „activ”) al filmului *Îmi este indiferent dacă în istorie vom intra ca barbari*, care propune ca nod ideologic central al grupului interpretarea unui eveniment tragic, imposibil de negat și iradiind o vinovăție infinită. Este interesant că cenzorul Movilă remarcă acest aspect, fiind până la urmă de acord cu evenimentul. Pentru el, faptul că dreptei i se pune în cărcă un masacru nu are de ce să-l deranjeze, el face parte dintr-un partid de stânga. Este deranjat doar de critica adusă naționalismului, însă naționalismul partidului din care face parte este unul de paradă, un naționalism banal; în realitate, PSD lucrează la integrarea europeană și euro-atlantică a României. Acest aspect este relevant, căci deși naționalismul banal nu e inofensiv și poate izbucni în forme extremiste, poate ajunge până la „banalitatea răului”⁸, influența sa e considerabil redusă prin adoptarea unei politici pro-europene. Interpretarea politică face însă ca aspectul naționalist, care e un fenomen pur discursiv, să fie considerat esențial și dramatic, pe când pro-europenismul efectiv să fie considerat „o mimare”. Filmul lui Jude nu atacă problema periferizării României, a statutului ei subaltern. El abordează un episod în care România a fost în poziția de călău, dar este și incompatibil ideologic cu o asemenea abordare. Nici pesedistul Movilă nu spune nimic, cel mai probabil pentru că nu are instrumente ideologice pentru a aborda tema din această direcție, el este un simplu naționalist, un pesedist. Sofisticarea ideologică a lui Movilă nu era în interesul lui Jude (Movilă e doar sofist, nu și sofisticat), care astfel ar fi trebuit să iasă din tema naționalismului și să intre în cea, specifică stângii, a drepturilor (o temă destul de abordată, de fapt, de guvernarea PSD). Această mutație ar fi făcut dialectica filmului mai interesantă și mai dificilă, fără a submina interesul față de tema Holocaustului.

Așa cum spuneam, Movilă refuză să intre în controverse politice directe, unul dintre motive fiind că montarea evenimentului îi convine, la limită. Situația sa face posibilă negocierea cu Mariana Marin. Însă, pentru regizorul Radu Jude, masacrul de la Odessa trebuie să fie un eveniment-cheie, iar

⁶ Walter Benjamin, *Copilărie berlineză la 1900*, Humanitas, București, 2010. Alte lucrări traduse din Benjamin au apărut însă la editura de stânga Idea Design & Print.

⁷ Traducerea îi aparține lui Alexandru Surdu (Humanitas, 1991). O a doua traducere, realizată de Mircea Flonta și Mircea Dumitru, va apărea, tot la Humanitas, în 2002. Flonta traduce, de asemenea, alături de Mircea Dumitru, și *Cercetări filosofice* (Humanitas, 2004).

⁸ A se vedea critica pe care Melissa Aronczyk o aduce conceptului de naționalism banal al lui Michael Billis, Melissa Aronczyk, *Narratives of Legitimacy: Making Nationalism Banal*, în M. Skey & M. Antonsich (Eds.), 2017, *Everyday Nationhood: Theorising Culture, Identity and Belonging after Banal Nationalism*, Disponibil la adresa: <http://ebookcentral.proquest.com>.

reprezentarea lui, o oglindă (trimiterea la *Oglinda*, filmul lui Sergiu Nicolaescu despre Ion Antonescu, trebuie înțeleasă tocmai în acest sens: *Barbarii* este, și el, o oglindă) a ceea ce n-au încetat să fie românii astăzi. Logica oglinzii este, după cum știm, una referențială. Ea *arată*, nu interpretează (discuția din film despre relația dintre realismul costumelor de epocă și autenticitatea prezentării e destul de ambiguă, ea nu are decât rolul de a critica propaganda lui Nicolaescu, are deci o funcție retorică). Filmul însuși frizează documentarul ca gen referențial, ce *oglindește*. Totuși, personajul ficțional Mariana Marin are un rol nu mai puțin important, ironizând și punând, la limită, sub semnul întrebării întregul demers ideologic al naratorului Radu Jude, salvând, altfel spus, filmul ca film de ficțiune și, mai mult decât atât, ca *remember* al unui trecut național vinovat.

Față de regizoarea Mariana Marin, regizorul Radu Jude nu e obligat să negocieze. Filmul său nu a primit finanțare de la primărie, ci este o producție internațională. În plus, naratorul este un regizor consacrat. Totuși, întreaga negociere *politică* este cuprinsă în film ca un element *necesar*, ca și cum, dacă Radu Jude însuși ar fi trebuit să organizeze spectacolul Marianeii Marin, s-ar fi confruntat cu aceeași problemă și ar fi ajuns la aceeași soluție. Filmul prezintă negocierea socială ca soluție sau, cel puțin, ca final al unui discurs artistic. Ceea ce este negociat nu face referire la evenimentul istoric propriu-zis. În cauză nu e nici un fel de negare sau edulcorare, prin negociere, a vinovăției românilor. Din acest punct de vedere, spectacolul și filmul contribuie la păstrarea memoriei victimelor Holocaustului și poate deschide o dezbatere publică despre această temă. Negocierea nu vizează Holocaustul, ci conflictul social și politic din prezentul filmului, care include discuția dintre Marin și Movilă. În orice caz, Jude nu poate schimba destinul propriului personaj și, deci, nu-și poate schimba propriul film. Acest lucru este important. El exprimă o retragere a regizorului însuși al filmului din fața politicului pentru a lăsa la vedere evenimentul pur, nepolitizabil, al Holocaustului.

BIBLIOGRAFIE

- Aronczyk 2017: Melissa Aronczyk, *Narratives of Legitimacy: Making Nationalism Banal*, în M. Skey & M. Antonsich (Eds.), *Everyday Nationhood: Theorising Culture, Identity and Belonging after Banal Nationalism*, disponibil la adresa: <https://link.springer.com/book/10.1057/978-1-137-57098-7>.
- Benjamin 2010: Walter Benjamin, *Copilărie berlineză la 1900*, București, Humanitas.
- Heidegger 2006: Martin Heidegger, *Ființă și timp*, Humanitas.
- Lazăr, Gorzo 2018: Veronica Lazăr, Andrei Gorzo, „Un modernism politic updatat: Radu Jude” și „Îmi este indiferent dacă în istorie vom intra ca barbari”, în „Revista Vatra”, 2 iulie 2018.
- Raport 2004: *Raportul Comisiei Internaționale pentru Studierea Holocaustului în România*, comisie condusă de Elie Wiesel, Iași, Polirom.
- Solonar 2015: Ovidiu Solonar, „Cultura pop ca ideologie. Hipsterii din România, între anti-corporatism și anti-coruption”, în Revista „Sfera politicii”, VOLUM XXIII, 4 (186), octombrie-decembrie, pp. 27-36.
- Wittgenstein (1991) 2002: Ludwig Wittgenstein, *Tractatus Logico-Philosophicus*, Humanitas.
- Wittgenstein 2004: Ludwig Wittgenstein, *Cercetări filosofice*, Humanitas.

