



CARTIER Rotonda

Vasile ERNU s-a născut în 1971 în URSS. Este absolvent al Facultății de Filozofie (Universitatea Al. I. Cuza, Iași, 1996) și al masterului de Filozofie (Universitatea Babeș-Bolyai, Cluj, 1997). A fost redactor fondator al revistei Philosophy&Stuff și redactor asociat al revistei Idea artă+societate. A activat în cadrul Fundațiilor Idea și Tranzit și al editurilor Idea și Polirom. În ultimii ani a ținut rubrici de opinie în România liberă, HotNews și Timpul, precum și rubrici permanente la revistele Noua literatură, Suplimentul de cultură și Observator cultural.

A debutat cu volumul Născut în URSS (Polirom, 2006; ediția a II-a, 2007; ediția III-a, 2010), care apare în 2007 și la Editura Ad Marginem din Rusia, în 2009 la Editura KX – Critique & Humanism din Bulgaria, în 2010 la Editura Akal din Spania și la Editura Hacca din Italia, iar în 2011 la Editura L'Harmattan din Ungaria și la Editura Sulakauri din Georgia. Cartea este în curs de apariție la Editura Claroscuro din Polonia. A fost nominalizată la Premiul pentru debut al revistei Cuvîntul, Premiul pentru roman și memorialistică al revistei Observator cultural și Premiul Opera Prima al Fundației Anonimul. Volumul a fost distins cu Premiul pentru debut al României literare și cu Premiul pentru debut al Uniunii Scriitorilor din România.

În 2009 publică la Editura Polirom volumul Ultimii eretici ai Imperiului, care apare în 2012 la Editura Hacca din Italia și e în curs de apariție la Editura Ad Marginem din Rusia. Volumul a fost nominalizat la Premiul pentru eseu al revistei Observator cultural (2009) și a primit Premiul Tiuk, 2009.

În 2010 publică (Editura Polirom), împreună cu Bogdan-Alexandru Stănescu, volumul Ceea ce ne desparte. Epistolarul de la Hanul lui Manuc.

Vasile Ernu (alături de Costi Rogozanu, Ciprian Șiulea și Ovidiu Țichindeleanu) este coordonator al volumului Iluzia anticomunismului. Lecturi critice ale Raportului Tismăneanu, Editura Cartier, 2008.

Este unul dintre fondatorii și coordonatorii proiectului (www.criticatac.ro).

Vasile ERNU

Intelighenția rusă azi

*Interviuri, discuții, polemici
despre Rusia de ieri și de azi*

Traducere și note de Vladimir BULAT

R o t o n d a

CARTIER

CARTIER

Editura Cartier, SRL, str. București, nr. 68, Chișinău, MD2012.

Tel./fax: 24 05 87, tel.: 24 01 95. E-mail: cartier@cartier.md

Editura Codex 2000, SRL, Strada Toamnei, nr.24, sectorul 2, București.

Tel/fax: 210 80 51. E-mail: romania@cartier.md

Cartier & Roman LLC, Fort Lauderdale, SUA. E-mail: usa@cartier.md

Suport juridic: Casa de Avocatură *EuroLegal*

www.cartier.md

Difuzare:

București: Strada Toamnei, nr.24, sectorul 2.

Tel./fax: 210 80 51. E-mail: romania@cartier.md

Chișinău: str. București, nr. 68. E-mail: cartier@cartier.md

Cărțile CARTIER pot fi procurate în toate librăriile bune din România și Republica Moldova.

Cartier eBooks pot fi procurate pe iBookstore și pe www.cartier.md.

LIBRĂRIILE CARTIER

Librăria din Centru, bd. Ștefan cel Mare, nr. 126, Chișinău. Tel./fax: 21 42 03.

E-mail: librariadincentru@cartier.md

Librăria din Hol, str. București, nr. 68, Chișinău. Tel.: 24 10 00. E-mail: librariadinhol@cartier.md

Librăria 9, str. Pușkin, nr. 9, Chișinău. Tel.: 22 37 83. E-mail: libraria9@cartier.md

Colecția *Rotonda* este coordonată de Em. Galaicu-Păun

Editor: Gheorghe Erizanu

Lector: Valentin Guțu

Coperta: Vitalie Coroban

Design/tehnoredactare: Ana Cioclo, Valentin Vărtosu Jr

Prepress: Editura Cartier

Tipărită la Combinatul Poligrafic (nr. 20 792)

Vasile Ernu

INTELIGHENȚIA RUSĂ AZI. INTERVIURI, DISCUȚII, POLEMICI DESPRE RUSIA DE IERI ȘI DE AZI

Ediția I, iulie 2012

© 2012, Editura Cartier pentru prezenta ediție. Toate drepturile rezervate.

Cărțile Cartier sunt disponibile în limita stocului și a bunului de difuzare.

Descrierea CIP a Camerei Naționale a Cărții

Ernu, Vasile.

Intelighenția rusă azi: interviuri, discuții, polemici despre Rusia de ieri și de azi / Vasile Ernu. –

Ch. : Cartier, 2012 (Combinatul Poligr.). – 364 p. – (Colecția „Rotonda”). 600 ex.

ISBN 978-9975-79-783-2.

323(470)

E 70

Introducere

Redescoperirea intelighenției ruse

Această carte a apărut întâmplător. Nu a existat un proiect sau un concept premeditat. Povestea nașterii acestei cărți este destul de simplă. Începînd cu anul 2005, după o perioadă lungă în care interesul meu față de fostele teritorii ale Uniunii Sovietice a fost foarte scăzut, am redescoperit locul în care m-am născut, în care am fost educat și în care am trăit. Odată cu anul 1990, cum era și firesc după 20 de ani de trai în URSS, practic toată viața mea de pînă atunci, interesul meu se îndreptase spre spațiul occidental. Occidentul era o lume nouă pentru mine, o lume diferită, chiar dacă zona rusească și URSS, în ansamblul lor, nu au reprezentat, cred eu, niciodată un spațiu rupt total de cel occidental. Că ne place sau nu, URSS a fost un proiect de modernizare care face parte din proiectul occidental universalist modern, chiar dacă într-o manieră și de o radicalitate specifice. Dar aceasta e o altă poveste și e un lucru pe care aveam să-l înțeleg ceva mai tîrziu. Cert este că lecturile din gînditorii occidentali moderni și călătoriile prin Europa occidentală m-au ținut la o distanță destul de mare față de spațiul în care m-am născut și am fost educat. Însă această distanță conceptuală, temporală și geografică a produs, în perioada maturității mele (pe la vîrsta de 33-35 de ani), un soi de dorință de a reveni la acest spațiu, la istoria și problemele lui. Această revenire însă a fost mai degrabă o dorință profundă de a înțelege ce se întîmplă acolo, ce s-a întîmplat cu noi și care sînt consecințele acelor evenimente istorice asupra prezentului și viitorului. A fost o dorință profundă de a regîndi totul, de a re-cunoaște realitățile trecute și prezente. Întoarcerea în „istoria

și geografia” Estului meu a fost și încă mai este un lung și dureros proces, al cărui scop nu este pentru mine nici iubirea și nici ura acelor locuri și istorii, ci înțelegerea. Și am mai descoperit un lucru important: România (și Basarabia, firește) este mult mai aproape de Kiev și Moscova decât de Paris, Londra sau Washington. Și nu vorbesc doar de o apropiere geografică, ci de una socială, istorică, politică, religioasă etc., iar înțelegerea Estului nostru ne poate ajuta să ne înțelegem și pe noi mai bine.

Această revenire a avut loc în două forme: o apropiere tot mai mare față de partea livrescă, bibliografică a spațiului, bazată pe lecturi, pe de o parte, și pe călătorii și explorări în spațiu, întâlniri cu oameni reali, dezbateri și controverse nesfârșite, pe de altă parte. Cel din urmă element a devenit foarte important pentru mine, de aceea am încercat să cunosc multă lume și, mai ales, am vrut să cunosc oamenii care credeam eu că erau și sînt reprezentativi pentru ce se întîmplă acolo, precum și pe cei care mă incitau prin ceea ce fac sau prin felul în care gîndesc.

URSS-ul pe care l-am părăsit în anii '90 și Rusia pe care am găsit-o în anii 2000 sînt lumi diferite, însă cu un conținut comun, care duce mult în negura vremurilor. Cel mai spectaculos lucru pe care l-am descoperit însă în Rusia este, indiscutabil, lumea ei intelectuală, adică ceea ce tradițional numim „inteligenția rusă”. Această „castă” m-a fascinat cel mai mult prin două lucruri care sînt total opuse stilului intelectual românesc, dar și celui occidental. În primul rînd, m-a fascinat capacitatea oamenilor de a transforma orice „nimic” într-o mare problemă, fundamentală, iar în al doilea rînd, de a transforma orice problemă mare sau mică în ceva ce ține de viață și de moarte, pentru care merită orice sacrificiu individual sau colectiv. Țin minte cum, în anul 2007, la o întrebare total nevinovată pe care i-am adresat-o scriitorului Sadulaev despre prețul biletului de la Petersburg la Grozni, răspunsul lui s-a transformat într-o problemă metafizică gogoliană despre drumuri și într-una de viață și moarte, în care din costul biletului reieșea, pentru el, nu și pentru mine, că Rusia se va destrăma și că zilele îi sînt numărate. După o astfel de discuție interminabilă și amețitoare, am avut ghinionul să îl întreb pe amicul

meu, filozoful Sașa Ivanov, de ce nu-i merge întrerupătorul și, cînd am văzut că și răspunsul lui se îndreaptă spre un amplu discurs metafizic și că soarta Rusiei iarăși e în pericol, am început să mă întreb ce se întîmplă cu ei.

Dincolo de ironie, cred că e foarte greu de înțeles acest tip de discurs și problematizare, mai ales la noi, unde procedeul este invers: orice problemă majoră este bagatelizată cu o ușurățate de invidiat, iar realitățile problematice nu sînt decît niște realități care oferă posibile oportunități. Apropo, rușii care ne știu ne invidiază pentru capacitatea noastră de a ne trata problemele cu atîta ușurățate. Inteligența rusă însă, sau ce a mai rămas din ea, își tratează problemele cu mult tragism, cu multă pasiune, cu multă dăruire și într-o continuă polemică. Procesul este mult mai important decît rezultatele, pentru că procesul este însuși rezultatul.

Din păcate însă, această pătură socială numită „inteligența” devine din ce în ce mai subțire, pentru că niciodată în istoria ei nu a fost mai supusă dizolvării și diluării decît în perioada postsovietică și, mai ales, în cea putinistă. Paradoxul face că inteligența rusă nu a fost lovită atît de puternic nici de autoritarismul țarist, nici de represiunile fără precedent ale regimului stalinist și nici de stagnarea brejnevistă, așa cum a fost lovită de perioada „bunătății și stabilității putiniste”. Acest proces însă nu are legătură cu „represiunea și cenzura” atribuite regimului Putin. Rădăcinile acestui proces ar trebui căutate în zona economiei de factură neoliberală a acestui regim, pe care Putin l-a pus într-un ambalaj naționalist foarte atractiv. De fapt, fenomenul care se întîmplă la Moscova este unul care se petrece și la București, și la Londra, New York sau Paris, doar că în Est lucrurile sînt mult mai vizibile și mai puțin sofisticate. Cum am mai scris și cu alte ocazii, cred că într-un regim în care banii, adică esența capitalului, sînt cei care dau măsură lucrurilor, intelectualul devine un simplu decor sau se transformă într-un banal comerciant, alături de alții, pentru a-și vinde marfa, aura și funcția lui critică din secolele al XIX-lea și al XX-lea dizolvîndu-se. La veșnica întrebare rusească „Ce-i de făcut?”, în această situație e greu de răspuns și nu acesta este scopul acestei *Introduceri*. Cert este

că intelighenția rusă își trăiește una dintre cele mai nefaste perioade, fenomen care demonstrează pentru a cîta oară că Rusia este destul de bine integrată global.

Revenind însă la cartea noastră, ea a luat naștere în aceste peregrinări avute în Rusia în ultimii 7 ani, în care am cunoscut foarte multă lume aparținînd celor mai active grupuri ale intelighenției ruse. Am avut ocazia să particip la dezbateri, la evenimente, la discuții interminabile și mi-am făcut mulți prieteni. Toate aceste lucruri au dus pe nesimțite la apariția acestei cărți, în formula pe care o aveți în față. Volumul cuprinde un set de interviuri, sau discuții și dezbateri transformate în interviuri, cu personalități din diverse domenii și de orientări foarte diferite. Aici veți întîlni și oameni foarte dragi mie, importanți în domeniile lor, precum Aleksandr Ivanov (filozof și editor), Viktor Misiano (critic de artă), Boris Groys (teoretician media), Ekaterina Degot (istoric al artelor), Zahar Prilepin (scriitor), Oleg Panfil (scriitor), dar și autori ale căror idei nu le împărtășesc neapărat, cum ar fi cele ale cunoscutului scriitor și jurnalist Aleksandr Prohanov, a cărei funcție în spațiul cultural și politic rus este foarte importantă. Pe lîngă intelectuali foarte cunoscuți, veți întîlni și teme care mă interesează în mod special și pe care le discut cu oameni competenți în domeniile respective: relația protestanților cu puterea din perioada țaristă și cea sovietică, despre urbanismul sovietic, despre industria alimentară sovietică, despre rockul sovietic, despre „generația Sputnik”, despre filmul rusesc și sovietic, despre literatura rusă sau despre cum gîndesc intelectualii ruși din Republica Moldova. Sînt teme diverse, sînt oameni diverși.

La un moment dat, din considerente editoriale, a trebuit să pun punct acestui volum, cu toate că mai erau și alte materiale în lucru. De exemplu, îmi pare foarte rău că nu am terminat interviurile începute cu Iuri Mamleev (poate unul dintre cei mai influenți scriitori ruși în literatura din ultimii 50 de ani), Gleb Pavlovski (fostul disident, dar și creierul și ideologul regimului Putin din primele două mandate), Iuri Șevciuk (veșnicul opozant și rockerul care l-a înfruntat pe Putin acum un an), Eduard Limonov (un mare scriitor și poate cel mai controversat intelectual rus din ultimii 20 de ani, fiind cel

care conduce Partidul Național-Bolșevic) sau Oleg Kașin (ultimul jurnalist rus care a înfruntat moartea pentru textele sale)... Dar, cine știe, poate că ele vor apărea într-un alt volum.

În ce privește cartea de față, ar trebui să aduc câteva mulțumiri speciale. În primul rând, îi mulțumesc traducătorului și amicului Vladimir Bulat, cel care a făcut ca aceste texte să sune în limba română. Pot spune că prin ceea ce a făcut – traducere, comentarii, sugestii, note etc. – el este mai mult decât un traducător. Toate notele îi aparțin. Alături de el, îi mulțumesc lui Oleg Panfil, care a îngrijit textul în rusă, și lui Aleksandr Ivanov, care întotdeauna mi-a dat sugestii, legături, contacte. Cei trei sînt coautorii din umbră ai acestui volum. Îi amintesc și le mulțumesc altor trei traducători care au tălmăcit cîte un text: Igor Mocanu, Mihai Vakulovski și Izabella Badiu. Le mulțumesc, firește, colaboratorilor care au răspuns și celor care m-au ajutat, de la Vlad Bolocan și Aleksandr Beleavski, la Sorin Antohi, Gabriela Coman, Iulia Popovici, Ioana Oprica, Costi Rogozanu, Dănuț Mănăstireanu și Timotei Nădășan. Ar mai trebui spus că textele reprezintă transcrierea în perioada 2006 – 2012, iar cîteva dintre ele au mai fost publicate, într-o formă sau alta, în *CriticAtac*, *Idea artă+societate*, *Observator cultural*, *Punkt* (R. Moldova), *OpenSpace* (Rusia), *RabKor* (Rusia) sau traduse în diverse reviste din SUA, Germania sau Olanda. Textele sînt puse în ordinea alfabetică a celor intervievați. La final avem un Supliment care conține două interviuri realizate de Costi Rogozanu și echipa de la *Idea Cluj* la care eu am paricipat indirect.

Vasile Ernu

„Trăim într-o lume a ficțiunii sau ce înseamnă cinematografia rusă”

Interviu cu Oleg ARONSON

Pe Oleg Aronson l-am cunoscut în toamna anului 2009, când am avut o discuție lungă, alături de alți câțiva prieteni ruși, despre (de)sincronizarea dintre filozofia neoficială sovietică și cea occidentală. Pe Aronson însă îl citeșc încă de la începutul anilor '90, pentru că mi-a atras atenția prin vocea lui distinctă, un soi de combinație între Deleuze și Adorno în cheie slavă, marcată puternic de școala de matematică și o anumită melancolie a „ingineriei sovietice” specifice generației anilor '60. După întâlnirea noastră, am stabilit să facem un interviu și, cum cinematografia este una dintre pasiunile lui, am decis să discutăm pe marginea acestui subiect fascinant.

Dragă Oleg Aronson, pe fiecare invitat îl rog să se prezinte. O să te rog să-mi spui câteva cuvinte despre tine: cine este Oleg Aronson? De unde vine, cu ce se ocupă, ce pasiuni are?

M-am născut în Bielorusia (actualmente, Republica Belarus), într-o familie de medici. Părinții mei s-au mutat la Moscova când eu aveam trei ani. Aici am absolvit școala generală, facultatea și am obținut o diplomă de studii superioare în domeniul matematicii aplicate. Treptat, m-am dedicat studiilor umaniste, care în acea vreme, în perioada perestroikăi și în primii ani ai capitalismului rus, erau prea puțin gustate. Atunci am ajuns să lucrez la Institutul de Filozofie al Academiei Ruse, unde activez și astăzi. O influență covârșitoare asupra mea a exercitat-o cartea lui Gilles Deleuze, *Cinéma 1 și 2*. Ceva mai târziu, am fost redactorul ediției rusești a acestei cărți, precum și prefațatorul ei. Acum, e drept, scriu tot mai rar despre cinema. Un loc mai important printre preocupările mele îl ocupă arta contemporană, teoriile media, iar în ultimul timp m-am reîntors la vechea mea pasiune: matematica, cu rolul său formator pentru filozofia contemporană.

Să încercăm să discutăm despre film, una din temele tale preferate. Tu faci o deosebire între film și cinema, între îmbătrânire și învechire. Ce înțelegi prin aceste lucruri, prin aceste concepte?

Consider principal să enunț că eu fac diferența între film – ca o entitate concretă a procesului cinematografic – și cinema – ca un torent de imagini, care nu poate fi înscris într-o formă plastică încheiată/închegată. Pe scurt, cinematografia este acel ceva ce depășește posibilitățile unui film concret sau *suma* tuturor filmelor.

Ce determină această diferență? Mai întâi de toate, ea dă posibilitatea să se facă pasul de la analiza unor filme concrete spre ceea ce eu numesc „materie cinematografică”, iar aceasta nu este reductibilă nici la expresia plastică, nici la limbajul filmului, nici la estetica acestuia. Atunci când ne limităm la analiza filmului, ratăm întâlnirea cu *acel strat dinamic și instabil*, pentru care toate imaginile sînt accidentale, oricît de elocvente ar fi acestea pentru un anumit gen de public. În acest sens – sînt un bergsonian și un deleuzian, deopotrivă. Nu mă interesează filmul ca un text vizual (deși, fără să te raportezi la acesta, lectura e practic imposibilă). Cinematografia, ca materie a vieții, nu doar ca oglindă a unei anumite realități (sociale, fizice, estetice etc.) – anume acea condiție a apariției, a funcționării și a metamorfozelor acesteia.

În acest context, distincția dintre *îmbătrânire* și *învechire* (obsolescență) poate fi prezentată ca unul dintre efectele diferenței dintre film și cinema. Vorbind în limbajul lui Walter Benjamin, „îmbătrânirea” este efectul prin care un obiect capătă o „aură”, devine substanțial mai prețios, mai încărcat din perspectivă istorică, mai semnificativ estetic; dimpotrivă, prin „învechire” obiectul (în cazul nostru, filmul) devine mai puțin valoros. Tocmai acest moment al *devalorizării* găsesc că este deosebit de important. Tocmai din această *devalorizare* se constituie materia cinematografică, ce se opune oricărei „aurizări” a cinematografului (prin instituția auctorială, prin istoria filmelor-capodoperă, prin cultul pentru trecut și prin tentativele de a muzeifica cinematografia). La o privire atentă, se observă că majoritatea spectatorilor, atunci când vorbesc despre filmele deceniului al nouălea, le numesc „filme vechi”. Pentru cinefilii asta sună cel puțin

straniu, pentru că filmul vechi este filmul mut sau, în orice caz, sintagma se referă la filmele turnate înainte de *Nouvelle Vague*. Într-un anume sens, seria de „noi valuri” din cinematografele naționale, din anii '60 ai secolului trecut, poate fi considerată finalul filmului „vechi”. Și a marcat apariția cinematografele contemporane. Anume acestui film nou îi este caracteristică învechirea momentană. Atunci cînd vizionăm un film vechi de un deceniu, reținem tocmai ceea ce are el mai nevaloros, dar care la momentul respectiv constituia partea determinantă a percepției noastre. Dacă e să ne exprimăm mai abrupt, am spune că, în procesul de învechire a filmului, este sedimentat ceea ce îl leagă de materia cinematografică. Datorită obsolescenței devenim capabili să reliefăm distanța în raport cu acele structuri ale sensibilității pe care le considerăm inalterabile. Dacă însă filmul nu e capabil de învechire, asta înseamnă că acesta nu mai aparține cinematografului, ci ideologiei culturale.

Un capitol dintr-una din cărțile tale despre film se numește „Filmul sovietic: o cinematografie nenăscută”. Să înțeleg că filmul sovietic este un domeniu „nenăscut”, un proiect nerealizat?

Ceea ce mă întrebi acum face referire directă la chestiunea distincției dintre cinema și film, cu care operez chiar din titlul capitolului citat. Acolo încerc să înțeleg ce tip de cinematograf, ce fel de vizualitate cinematografică s-a format în Uniunea Sovietică, mai ales în stadiul crepuscular al acesteia. Anume în acea vreme, în anii '60-'80, ideologia se retrage în planul doi, experimentul formal (cu rare excepții) lipsește, iar în canavaua de bază a filmelor apare o anume întruchipare a sovieticului, în care un rol determinant îl joacă, în opinia mea, o componentă definită ca „sărăcie vizuală”. Involuntar, filmul sovietic afirma cinema-ul ca pe ceva ce nu are nici o tangentă cu imaginea. O cucerire involuntară a filmului sovietic a fost faptul că imaginea putea fi oricum, pentru că spectatorul nu era atras de aceasta, el devenea captivul acelei felii de viață care era condiția percepției comune. Anume această felie existențială o numim, de regulă, „sovietică”, pentru că ea structurează acele strategii vizuale de care sînt „responsabili” diverși regizori.

Dacă analizăm din această perspectivă filmul sovietic, devin futele deosebiri dintre Mihalkov și Gherman, Reazanov și Tarkovski, deoarece și regizorii aceștia importanți au participat la forma(ta)rea aceluia cinema sovietic, care, în opinia mea, era gata să se nască, dar a rămas nenăscut. În consecință, printre cinematografiile nou-apărute se poate nominaliza doar cea de la Hollywood și poate, cu oarece îngăduință, putem aminti și cinemaul intelectualist, care se desprinde din tradițiile *Nouvelle Vague* ale anilor '60 și, mai ales, din cinemaul francez. Cinematografia sovietică a avut șansa să arate cum un cinematograful de masă poate fi antivizual și antispectacular. Dar, odată cu dispariția URSS, acest proiect s-a încheiat, deși anumite ecouri se mai pot decela pe aici, pe acolo...

De fapt, hai să te întreb mai direct: ce este filmul sovietic? Ce s-a realizat din acest proiect numit „cinematografia sovietică”?

Cinematograful sovietic nu reprezintă neapărat un fenomen unitar. Din perspectivă istorică, el înglobează și avangarda istorică, și stilul superior al stalinismului, și pe Tarkovski, și pe Artavazd Peleshian... Dar, repet, atît avangarda istorică, cît și filmul stalinist ideologic, cel de gen, sînt „sovietice” doar cu numele, căci ambele reprezintă curente devenite universale. Experiența avangardei este transnațională, căci se adresează unei audiențe universale. Același lucru îl putem afirma și despre cinemaul stalinist, care, formal, se articula după principii hollywoodiene, adică era un cinematograful iluziilor ideologice. Un film sovietic devine cu adevărat „sovietic” doar atunci cînd „substanța” aceasta nu se decriptează la nivel ideologic, dar nici prin conținutul pe care-l poartă, ci printr-o anumită logică a vizualității cinematice. De aceea, pentru mine, este foarte important filmul *Ploaie de iulie* (1966) al lui Marlen Huțiev, pe care-l socotesc unul dintre primele (poate alături de *Viață lungă și fericită* al lui Șpalikov) făcute din experiența singulară a „sovieticului”. Ambele filme au datele unor opere universale, care conțin un minimum de exotism sovietic. Tocmai de aceea, aceste filme dezvăluie „sovieticul” în dimensiunea sa universală. În ceea ce privește producția zilelor noastre, mi se pare că această experiență este practic pierdută.

Dacă e să ne uităm la ce s-a întâmplat cu cinematografia în epoca sovietică, putem vedea diferite perioade: avem anii avangardei, cu nume clasice ale cinematografeii universale, urmați de perioada stalinistă, dominată de o ideologie „sinceră”, urmată de cinematografia epocii „dezghețului”, a perioadei brejneviste și finalizată cu epoca numită perestroika. Filmul cumva se transformă odată cu epoca pe care o trăiește. Cum vezi tu aceste transformări? Este filmul sovietic o imagine a sovietismului pe care-l reprezintă?

Nu prea înțeleg ce înseamnă ideologia „sincerității”, raportată la stalinism. Pentru mine, ideologia este o schematizare maximă a manifestării politicului. Am putea vorbi despre o „sinceritate comunistă”, de pildă, la Dziga Vertov, care însușește patosul experimental, prin care autorul încerca să reinterpreteze sensibilitatea burgheză. Dar dacă vorbim simplu despre ideologie, aceasta nu are nici în clin, nici în mîneacă cu sinceritatea. În cel mai bun caz, ea te poate atrage în câmpul politicului – și îți modifică comportamentul în interiorul acestuia.

Desigur, filmele sovietice din epoci diferite sînt suprasaturate de ideologic, dar pentru mine acest fapt nu are prea mare importanță. Pentru mine, ideologia într-un film nu este nici mai bună, nici mai nocivă decît orice alt „conținut” care solicită o raportare sau o tentativă de raportare la ceva. Chiar și în piese reprezentative și emblematice pentru realismul socialist, precum *Cavalerul stelei de aur* sau *Căderea Berlinului*, se poate observa disjunctia dintre ideologia sovietică și structura vizuală, și cît de diferit pot funcționa acestea. Nu am nici o îndoială că evoluția unor astfel de filme ar fi dus spre o *armonizare* a stilisticii vizuale cu ideologia, or doar atunci s-ar fi putut afirma că realismul socialist în cinema ar fi atins acel nivel în care reducerea ideologicului ar fi anulat și structura reprezentatională. Dar filmul sovietic nu a atins acea limită. În opinia mea, cel mai aproape de acest rezultat a fost *Cîntecul de leagăn* (1937), semnat de Dziga Vertov, dar lui Stalin nu i-a plăcut această lucrare; tocmai de aceea, din acest moment orice experiment al lui Vertov (inclusiv cu ideologia) a luat sfîrșit. Pentru a înțelege pînă unde se putea ajunge, încotro conducea această direcție, merită să ne aplecăm asupra surprinzătorului cinematograf contemporan al Coreei de Nord.

Putem vorbi de o legătură între filmul sovietic și „epoca de aur” a filmului rus din anii ’20, care încă nu era afectată de discursul ideologiei sovietice? Există o legătură?

Pentru mine, această legătură este absentă. Deși ea se poate regăsi, la nevoie. Istoricii filmului pot demonstra cum anumite episoade din filmele perioadei staliniste amintesc de încercările formale ale avangardei istorice. Kalatozov, de exemplu, care și-a început cariera în anii ’20 și a lucrat cu Serghei Tretiakov, a păstrat o anumită fidelitate față de vizualitatea constructivistă și, imediat ce a fost cu putință, a arătat acest lucru atît în *Zboară cocorii*, cît și în *Scrisoarea neexperimentată*. În perioada „dezghețului” se poate observa un nou interes pentru experiența cinematografului din anii ’20. Dar neoavangarda nu a avut loc în URSS. Totuși, elemente de avangardă istorică au descins în filmul documentar sau în cel de popularizare a științei. În acest context, trebuie amintită figura lui Artavazd Peleshian, însă creația lui merită o discuție mai amplă, aparte.

Dragă Oleg, te-aș ruga să-mi explici și cum vezi tu filmul sovietic în contextul cinematografului universale. A existat o sincronizare sau o deosebire fundamentală?

Despre o sincronizare cu cinema mondial se poate vorbi doar cu referire la anii ’20, cînd regizorii sovietici se aflau într-un contact neîntrerupt cu cei occidentali, cunoșteau foarte bine experiența acestora. Atunci exista un proces unic de însușire a unui nou mijloc de expresie plastică. Într-un anume fel, se poate afirma despre regizorii acelei perioade, care au debutat în anii ’20, precum: Eisenstein, Kuleșov, Pudovkin, Dovjenko, că au stat la baza unei anume *tradiții paideice*, dacă-mi este îngăduită această formulă. Nu e tocmai ceea ce se poate numi o școală, dar experiența lor a asigurat pentru o perioadă lungă o practică serioasă și înalt profesională de însușire a regiei de film. Cealaltă generație de regizori, care au devenit faimoși în perioada stalinistă, într-o formă sau alta, au fost discipolii acestora. Sînt de amintit aici numele lui Raisman, Romm, Gherasimov, Ceureli. Se pot înșirui mai multe, dar aș evidenția mai ales numele lui Grigori Aleksandrov, care a fost împreună cu Eisenstein în Mexic și SUA, iar

atunci cînd a revenit în URSS, a încercat, pe un material sovietic, să realizeze comedii și musicaluri „americane”. Iată încă un exemplu de sincronizare, dar de data asta comunicarea directă cu cinematograful occidental era deja mult diminuată. Deopotrivă, se pot face anumite paralelisme între cinematograful epocii „dezghețului” și procesele cinematografice care se produceau în cinemaul tînăr din unele țări ale Europei. Treptat, diferențele au devenit tot mai accentuate. Cu toate acestea, pînă în anii perestroikăi, putem afirma existența și persistența unei școli cinematografice foarte puternice.

Nu aș vorbi despre diferențe fundamentale. Dar faptul că cinematograful sovietic s-a zăvorît în sine, doar pentru publicul propriu și trădînd mesajul – esențial pentru orice cinema –, este, pentru mine, mai mult decît vădit. Se poate spune că a devenit oarecum provincial? Nu știu. Dar o decădere, o neîmplinire, senzația unei inerții, mai ales în ultimii ani, se fac resimțite. Unii regizori chiar au reușit să transmită această stare de depresie – socială și cinematografică. Ilia Averbah a fost unul dintre ei, iar mai tîrziu – Abdrașitov.

În definitiv, ce rămîne din cinematografia sovietică? Rămîne un proiect neterminat, o practică artistică sau poate un număr de regizori excepționali?

Uneori am sentimentul că ne vom limita la o înșiruire de nume și de titluri de filme. Deși, cu cît insistăm în aceste nominalizări, cu atît mai mult ne convingem de calitatea ireproșabilă a unor autori aproape uitați și a filmelor acestora. Vreau să privesc perioada sovietică cumva ca pe un timp unic în felul său, în care tocmai datorită cenzurii și tehnicii rudimentare se producea o căutare a unor mijloace de expresie în condițiile acestor limitări. Asta dădea naștere aceluși ceva care, în spiritul lui Lotman¹, poate fi denumit „minus-experiment” sau „experiment involuntar”. Mai mult, regizorii înșiși, operatorii

1 Iuri Lotman (1922-1993) – savant sovietic de renume mondial. Critic literar de orientare formalistă, semiotician și istoric, creator al unei „școli” cunoscute în lumea academică drept „Școala de semiologie moscovit-tartusiană”. Autor a numeroase cărți de referință pentru domeniul său de cercetare. Membru al Academiei Regale de Științe a Suediei (din 1989).

și pictorii nici nu-și dădeau prea bine seama că activează într-un câmp atît de roditor și de straniu, deopotrivă. Ei aveau, pur și simplu, niște scopuri creatoare, iar pentru istoria cinemaului au devenit mai importante condițiile în care aceste scopuri erau atinse. Pentru că ceea ce era perceput atunci drept „creație” se înfățișează astăzi ca o naivitate, dar materia cinematografică a timpului („imaginea timpului”, în lexicul lui Deleuze) încîntă cu adevărat, creează senzația unui plan cinematografic unitar și a dimensiunii vieții cotidiene. Chiar și atunci cînd vorbim despre comedii de gen.

Dacă ar fi să recomanzi cinci regizori din perioada sovietică, care ar fi aceia?

Epoca sovietică a avut mai multe perioade. Sînt regizori mari. Numele lor sînt arhicunoscute. Mă gîndesc că este de prisos să le invoc din nou, de la Eisenstein pînă la Tarkovski... Mă voi opri doar la ultimele două decenii, care au premers procesului de dispariție a URSS, și îi voi numi pe acei regizori care sînt subevaluați, în pofida notorietății și faimei pe care le au: Huțiev, Peleshian, Muratova, Gherman, Averbah. L-aș mai adăuga pe Șukșin.

Să revenim la o temă dragă ție. Cum vezi procesul acesta de „îmbătrînire” a filmului? Cum vezi diferența, să zicem, dintre „îmbătrînirea” filmului și cea a cărții, prin comparație?

În opinia mea, aceasta este o temă majoră. Cinemaul „îmbătrînește” altfel decît literatura sau pictura. Dintr-un soi de inerție, continuăm să comparăm cinematografia cu alte arte, și asta doar pentru că de-a lungul istoriei sale cinemaul a încercat să devină o artă, ba mai mult, chiar i-a convins pe mulți că asta este. Înzestrăm, în virtutea acestei prezumții, filmele vechi cu un statut estetic aparte. Această arhivă a filmelor vechi posedă o *fotogenie* vădită, o atractivitate vizuală sporită. Pentru această fotogenie este absolut neimportant ce secvențe o constituie, din care film, de ficțiune sau documentar. Este fotogenia timpului scurs, pe care o găsim deopotrivă în fotografiile de epocă, în estetica retro... Dar rămîne întrebarea: are asta vreo tangență cu cinemaul? Fotogenia cinematografică, chiar și atunci cînd ne raportăm la clasicii acestei teorii, este cu totul altceva. Ea nu este raportabilă la

spațiul temporal, care creează „aura” (în sensul lui Benjamin) pentru imaginile vechi. Are de-a face doar cu mișcarea fizică, cu neputința noastră de a fixa imaginea unui anumit decupaj existențial. Atunci cînd cinemaul trăia cu pretenția că este artă, filmele se învecheau mai lent. Acum, cînd dintr-o astfel de pretenție nu a mai rămas nici urmă, acestea se învechesc imediat (vezi mai sus). Filmul de astăzi trăiește o perioadă foarte scurtă. Chiar și filmul intelectualist, care țintește o reacție mai îndelungată, pleacă din scenă și din memoria publicului destul de rapid. Uneori, chiar și specialiștii au probleme în a rememora filmele cîștigătoare de la Cannes – din ultimii doi-trei ani, iar atunci cînd își amintesc, acest fapt nu se datorează neapărat filmelor, ci mai degrabă contextului în care acestea au fost proiectate... În același timp, interesul pentru filmele vechi capătă niște forme total necunoscute artelor clasice. De pildă, apar „filmele-cult”. Iar întregul sistem al „cultului” în cinema funcționează de așa manieră, încît deosebiriile dintre „nou” și „vechi”, dintre „de calitate” și „cîrpăceală”, „important din punct de vedere istoric” și „uitat” încetează să mai aibă vreo relevanță. Despre filme se poate spune, la momentul actual, că ele nu doar îmbătrînesc, ci mor de-a dreptul, imediat după apariția acestora pe ecrane. Pînă cînd un nou „cult” îl reanimă pe unul dintre ele și îi cinstește memoria.

Sînt doi regizori ruși (sovietici) cărora le acorzi mai mult spațiu în cartea ta *Metakino*. Unul este Aleksandr Sokurov și altul e Kira Muratova. Ambii îmi sînt și mie foarte dragi. În trilogia puterii (*Teleț, Moloh, Solnțe*) Sokurov încearcă să ne reproducă cinematografic viața unor idoli ai puterii precum Lenin, Hitler și Hirohito. În ce măsură reușește Sokurov să pătrundă în acest labirint al puterii? În ce măsură reușește demersul lui cinematografic să ne dezvăluie natura puterii?

Cînd am scris despre filmul *Taurus*² al lui Sokurov, natura puterii m-a interesat în cea mai mică măsură. Pe tema asta, a întreprins o

2 Am optat pentru denumirea oficială, din circuitul internațional, cf. www.imdb.com.

cercetare foarte interesantă Susan Buck-Morss (vezi revista *Sinii divan*, nr. 14, 2010). Ea a analizat trilogia lui Sokurov, compusă din filmele despre Hitler, Lenin și Hirohito („Soarele”), prin prisma tradiției vizuale bizantine de reprezentare a basileilor. Și a făcut-o atât de convingător, încât devine limpede că doar așa se poate arăta puterea, pentru care cei trei tirani, luați în discuție, devin absolut neputincioși, secătuiți de vitalitatea necesară exercitării funcției de conducător. Astfel se evidențiază legitatea nevăzută – și inumană – a funcționării puterii.

Personal, îmi place că Sokurov nu intenționează să facă film istoric, ci să dea naștere unui metadocument. Această funcție a cinemaului este foarte puternică, dar încă slab analizată. Din punctul meu de vedere, Sokurov dezvoltă foarte interesant tema raportului dintre imaginea cinematografică și posibilitățile acesteia de a deveni un document al unui eveniment. Vreau să reamintesc, în acest context, faptul că atunci când ni se arată secvențe „documentare” despre asediul Palatului de Iarnă, acestea sînt filmate mult după consumarea evenimentului istoric. Cu toate astea, vremurile noastre le conferă un statut de document. Nu este neapărat o falsificare, ci e un fel de „putere falsă”, pe care imaginile cinematografice le stimulează mereu. Șiretlicul, falsificarea, minciuna sînt impulsuri cinematografice puternice, care modifică radical percepția și conștiința spectatorului contemporan.

Crezi că filmul este capabil să producă un „document al evenimentului istoric”? Poate fi posibil un document cinematografic al Holocaustului sau al Gulagului? Cum e posibil un astfel de document?

Apariția cinematografului și a fotografiei, capacitatea lor de a fixa un eveniment simultan cu producerea acestuia a metamorfozat radical atitudinea față de document și față de arhivă. Cinemaul a pus în mișcare un potențial de falsificare uriaș, fapt care i-a proiectat pe istorici în situația de a înțelege că falsificarea este prezentă, într-o măsură mai mare sau mai mică, în orice proces de documentare sau arhivare. De unde pot deduce că lucrări precum cea a lui Michel

Foucault, *Arheologia cunoașterii*, au fost posibile doar în epoca în care deja funcționau imaginile cinematografice. Distincția pe care o face el între document (acțiunea puterilor discursive) și monument (conservarea în acel discurs a memoriei despre un eveniment consumat), într-o anume măsură, se poate corela cu acea distincție pe care o trasez eu între film și cinema.

Cînd vorbim despre fenomene precum Holocaust și Gulag, despre care aproape că nu s-au conservat imagini, iar documentele se interpretează în bună măsură în funcție de conjuncturile politice, atunci trebuie să recunoaștem că știința istorică decedează în fața acestor evenimente. Mai exact spus, aceste evenimente sînt în permanență falsificate, deși memoria lor încă se mai strecoară pînă la noi, prin intermediul unor stranii valuri imagistice, care ne parvin de la cei care le-au supraviețuit. Aceste ecouri se perpetuează în pofida oricăror polemici, care se declanșează în jurul unor documente concrete și ale unor evenimente reale. Este ceea ce e strîns legat de o altă logică de afirmare a Evenimentului. Deci nu de logica documentului, ci de cea a mărturiei. Iar filmul care a accentuat cu maximă forță această temă este minunatul *Shoah*(1985)³ al lui Claude Lanzmann. Putem considera că acest film reprezintă noua înțelegere a documentului și a mărturiei istorice.

Revenind la o altă feblețe a noastră: Kira Muratova. Apropo, știi că s-a născut în Basarabia? Pe la Soroca, din cîte îmi amintesc. Ce te atrage la ea? După cum observi și tu, este un soi de „formalist cinematografic”, o combinație între Viktor Șklovski și Roman Jakobson. În ce constă „căutarea formalistă” a Kirei Muratova?

Da, știu că ea s-a născut în România. Îmi este dificil să judec cîtă importanță are asta pentru filmele ei. Mă gîndesc că e infinit mai important faptul că toată viața le-a turnat la studiourile din Odesa. Intuiesc că există o anume căutare formală „sudică”, de la Marea Neagră... Șklovski, Eihembbaum, Jakobson erau oamenii „nordului”. Oricît ar părea de amuzant, dar acest fapt, în opinia mea, conferă

3 Lucrul la acest film a durat unsprezece ani, iar în versiunea finală are o durată de nouă ore și jumătate.

actului creator alte impulsuri... Sînt departe de determinismul geografic, dar cred că marea și soarele își au rolul lor chiar și în căutările formale. Toată lumea știe, de pildă, despre importanța Crimeii și a Odesei pentru literatura rusă, dar o privesc mai degrabă ca pe un fapt istorico-cultural. În ceea ce privește cinematograful, ar fi de spus că experimentatorii esențiali în materie de forme cinematografice, Kira Muratova și Mihail Kalik, au creat anume la Odesa și, respectiv, Chișinău. Filmul lui Kalik, *Omul merge după soare* (1961), de pildă, turnat la studioul Moldova-Film și introdus la categoria „Film pentru copii”, conținea o sumedenie de aspecte de natură experimentală, ne-caracteristice pentru cinematograful sovietic. Aceleași lucruri se pot spune și despre primele filme ale Kirei Muratova. Ea este o maestră a construcției formale rigide. E ca un teatru sau chiar ca un circ, în care personaje devin mijloacele de expresie găsite și experimentate de autor. Asta creează o senzație de excentricitate. Chiar și în primele ei filme, acest lucru este prezent, iar după *Schimbarea sorții* (1987), mi se pare, ea și-a elaborat definitiv acest stil excentric. Dar trebuie să înțelegem că excentricitatea intră în conflict cu structura formală prea rigidă, dar și cu forma filmului, ca operă de artă. Practic, toate filmele ei posedă o calitate uimitoare: ele pot fi încheiate ca niște narațiuni, dar nu sînt niciodată finalizate, căci continuarea se regăsește mereu în celelalte filme. De aici, senzația unui *torent cinematografic continuu*, care este liber atît în raport cu dramaturgia foarte riguros condusă, cît și cu legile genului abordat. Aș mai adăuga faptul că Muratova își dezvăluie/exteriorizează propria *materie cinematică*, aceea care, chiar și în episoadele cele mai insignifiante, depășește posibilitățile formei cinematografice, care ar putea să o ia în posesie. De aici, senzația de haos și excentricitate. Tocmai aici, poate, se ascunde logica soarelui sudic, cu siesta sa neînduplecată și lipsită de griji, care nu se înscrie nicidecum în legitatea construcției și în structura formei artistice.

Tu susții că „specificul sovietic” al filmelor se naște și din experiența unică a cenzurii. În ce constă această experiență a cenzurii?

Cinemaul, orice s-ar spune despre el, rămîne un proces colectiv. În afară de regizor, sînt implicate o sumedenie de persoane, al căror

efort este inclus, în cele din urmă, în film. Aparatele optice, pelicula, echipamentul de montaj, calitatea machiajului etc. – toate fac parte din acest proces. În vremurile sovietice, o componentă obligatorie a acestuia era și cenzura. Ea era percepută, de regulă, foarte negativ. Îndeosebi, acest punct de vedere era al regizorilor, care susțineau că cenzura se amesteca în treburile lor ideatice și estetice. În ce mă privește, încerc să întrevăd în prezența ei un factor suplimentar în structura și cultura procesului cinematografic. Și atunci, dacă facem abstracție de nemulțumirile regizorului îngrădit de cenzură, vom vedea că cenzura a fost o *excrescență* destul de interesantă. Pe lângă funcția politică și ideologică, pe care o îndeplinea cu de la sine putere, treptat, ea a devenit un soi de „voință a publicului”, în interiorul procesului cinematografic. În acest sens, ea participa la etapele de constituire a filmului ca eveniment cinematografic. Mai exact spus, cenzura conținea un fel de *grijă pentru film*, care venea în contradicție cu ambițiile artistice ale regizorului. Privind astăzi filmul lui Aleksandr Mittra, *Poveste cu Țarul Petru care l-a însurat pe un arap...*, îți încolțește în gând o recunoștință involuntară pentru faptul că cenzura l-a scurtat, altfel risca să aibă o durată de trei-patru ore... Desigur, adesea, cenzura sovietică a avut aspecte înfiorătoare. Mulți au suferit de pe urma ei. Trebuie să fim drepți și să recunoaștem asta. Dar, recunoscînd-o, putem să încercăm să vedem, în prezența acesteia, și celălalt aspect al funcționării ei – aspectul cinematografic, care era încă o tehnologie în proiecția viselor colective.

Dragă Oleg, tu susții că arta contemporană se construiește pe modelul cinematografului, al filmului. În ce sens? Care este acest mecanism și model de producție al artei contemporane?

Da. Eu aș formula această întrebare puțin altfel. Consider că cinema-ul este o tehnologie a imagisticii contemporane. În continuarea acestei idei, dimensiuni precum televiziunea și Internetul – prin faptul că-și procură zone de acțiune autonome – extind în multe privințe acele procese care au fost formulate de cinema. Artă actuală este unul dintre cazurile particulare. Aceasta dorește să atingă aspecte ale lumii contemporane pentru care practicile artistice din trecut devin inadec-

vate. În acest caz, nu mă interesează neapărat modelul de producție, ci mai degrabă economia contemporană a imaginii. Strategiile simulării și ale înșelăciunii, orientate către zonele comune ale afectivității, cu un impact menit să fascineze publicul, sînt găselnițe ale primelor proiecții cinematografice, care au demonstrat nașterea unor spații eterogene, în care sensibilitatea devine nu doar proprietatea unui corp individual, ci e exteriorizată, devenind un bun al mai multor corpuri. Cinemaul descoperă lumea imagisticii virtuale, care devine mai reală decît cea realitate pedestră ce ne înconjoară zilnic. Iată, asta este, citîndu-l pe Deleuze, „realitatea virtualului” – acel ceva cu care are de-a face și arta contemporană, dar, deopotrivă – și nu-mi este frică să spun asta – și politica, și economia...

Undeva, într-una din lecțiile tale, susții o teză interesantă: că drumul spre democrație trece prin nostalgia pentru elitism. Știi că ești un mare adept al lui Adorno și, cumva, această reflecție vine pe direcția trasată de el. Cum vezi mai exact această trecere?

Este o întrebare dificilă. Consider că democrația ca instituție de guvernare are numeroase neajunsuri și contradicții. Democrația se bizuie pe faptul că și cel mai slab poate lua parte la consiliul de administrare. Democrația este orientată spre slăbiciune, care poate fi organizată, se opune violenței și dezmățului tiraniei. Putem înșirui particularitățile formale ale societății democratice, precum dreptul alecțiunii generale, separarea puterilor și altele, dar la fel de bine știm că acestea nu ne feresc nicidecum de violențele sociale, de impostură, care găsesc de fiecare dată căi ocolitoare. Corupția, războaiele, discriminările unor grupuri ale populației au loc sub umbrela unor lozinci democratice sau înveșmîntate într-o retorică democratică. Toate astea sînt destul de evidente cînd discutăm despre forma democratică de guvernare, care funcționa încă de pe vremea Greciei antice. Deși astăzi ar fi cu neputință să stabilim o continuitate a politicii democrației contemporane cu cea grecească. Mi se pare că democrația, în contradicțiile ei fundamentale, are, actualmente, oricît ar părea de straniu, tot mai puține tangențe cu politica. Mai mult, aș adăuga că democrația nu mai este politică, ci

o formă socială a vieții. Ce semnifică asta? Mai presus de toate – faptul că are de-a face mai degrabă cu lumea existenței noastre cotidiene decât cu instrumentele puterii.

Începînd cu finele secolului al XVIII-lea, din vremurile Revoluției Franceze, societatea se democratizează treptat, iar în ceea ce privește oamenii concreți, dar și instituțiile puterii politice, acestea nu reușesc să țină pasul cu transformările democratice care se produc în lume. Ceea ce numim acum nostalgie după puterea totalitară este exact efectul acestei contradicții. Nu sîntem întotdeauna pregătiți pentru democrație, pentru că aceasta solicită solidaritate și unitate cu cei care ne par antipatici, suspecti, străini, dubioși. Democrația, pentru mine, nu este atît egalitatea în drepturi, cît anume această capacitate de a împărtăși simpatiile politice cu cei pe care ți-ai dori să-i extermini... Asta înseamnă, mai presus de orice, capacitatea de a te apropia de cel care-ți este „străin”, dimpreună cu puterile lui „stranii”, iar acest lucru îți demonstrează absența oricărei suveranități sau oricărei proprietăți.

Dar noi continuăm să gîndim în termenii relațiilor de putere și ale proprietății, reluăm în permanență edificiul ierarhiei, vorbim despre genii și talente, despre opere de artă bune și proaste, despre frumusețe și gust. Și asta în pofida faptului că cinematograful și arta contemporană, se pare, ne dau tot mai puține temeuri pentru astfel de judecăți. Nostalgia după noi genii, după creații mirifice, voința de a avea parte de lideri politici charismatici este tocmai efectul faptului că noi am rămas neschimbați, într-o lume care este fundamental schimbată, a devenit alta.

De aceea, fenomenul boemei m-a interesat anume în forma în care a apărut, la începutul secolului al XIX-lea, cum l-a descris Marx, apoi Walter Benjamin în scrierea despre Baudelaire. Boema este o stare de lucruri asocială în interiorul unei societăți, prin care se și produce, în chip nevăzut, democratizarea societății. Boema nu este un grup social, ci o comunitate de elemente asociale (cloșarzi, hoți, artiști, prostituate, revoluționari și ceilalți, care se sustrag zonei de acțiune a instituțiilor sociale).

Există o diferență între conceptul european de boemă și cel rus de *tusovka*?

În sensul pe care îl folosesc în cartea mea, desigur, boema nu este aceeași astăzi. În timpurile noastre, boemă a devenit aproape sinonim cu elită (artistică, laică). Pentru mine, boema este tocmai o comuniune asocială în sînul societății, care este invizibilă prin lentilele instituțiilor sociale. Invizibilă și nerecunoscută. Deloc întimplător, tocmai Marx este foarte atent la boemă, pentru că era un critic al societății în care trăia și nu dorea să o privească prin prisma opticii burgheze. În opera unor scriitori precum Balzac și Hugo, boema iese la suprafață, tocmai pentru că reprezintă un motiv particular, alienant. Este ca o lume paralelă, fantasmagorică. Asta voia să reveleze Benjamin în figura *flîner*-ului. Acești oameni ai mulțimilor au contribuit la articularea cinematografului, ca feerie esențială a secolului XX.

Tusovka nu e constituită din oameni din mulțime. Ea se formează în jurul unor valori împărtășite de membrii săi, oricît de ciudate ar părea acestea. Dar *tusovka* reprezintă întotdeauna un fenomen social, în comparație cu boema.

Dragă Oleg, știi că ești pasionat de tema: „elitele și masele”. Care ar fi trăsăturile de bază ale acestor concepte?

S-au scris și s-au spus atît de multe pe această temă, încît nu doresc să intru deloc în amănunte. Voi încerca să fiu aforistic. Consider că „elitismul” este o ficțiune socială contemporană. Astăzi nu mai există elite, în afara celor autoproclamate. Cel care se afirmă ca membru al unei elite este un impostor. Cel care analizează elitele (artistice, politice) este un slujitor al acestora. Trăim într-o lume a culturii de masă și nu există alta în afara acesteia. Cea pe care o numim „cultură înaltă” a devenit de multă vreme o componentă a celei de masă. În consecință, orice pretenție de elitism este, deopotrivă, și explicabilă (ca ipostază utilizată de către producția de masă), și fictivă (acest chip nu are nici o funcție în lumea contemporană, în afara funcției de a înșela).

Să vorbim puțin și despre televiziune. Mai întii, să stabilim ceva important: care mai este funcția televiziunii, ce și-a propus ea să fie?

Sînt două feluri distincte de a vorbi despre televiziune. Primul – de a vedea în aceasta ceva principal diferit față de ceea ce vedem în cazul cinematografului. În această variantă, accentul cade pe emisiunile *live*, întrucît celelalte efecte de captare a atenției publice le întîlnim în cinema. Cel de-al doilea – să percepem televiziunea ca pe un continuator al fluxului de imagini, care a debutat prin cinema; adică să nu se traseze nici o distincție principală între aceste două medii. Asta este, de pildă, poziția lui Deleuze. Pe alte căi, dar la aceleași concluzii ajunge și Derrida, în cartea sa despre televiziune, scrisă în colaborare cu Stiegler. Aici se proiectează ficțiunea „transmisiunii directe” și se elaborează știința despre vedenii, care pot fi interpretate ca un protocinema. Vedenia este figura „prezenței absente”, o sciziune în ordinea realului, iar „transmisiunea directă” devine o modalitate de a-i readuce spectatorului realitatea a ceea ce se întîmplă, proiectarea lui într-un spațiu metafizic, în care poți să afirmi ceva de genul: *asta văd, înseamnă că asta există*. Avem în față o variantă a unei ontologii naive. Dar cum altfel mai poate fi ontologia în lumea democratizată a culturii de masă? Orice ontologie (televizuală sau religioasă) devine o tentativă artificială de a conferi stabilitate unei lumi contemporane în permanentă mișcare și secularizată.

Tocmai de aceea nu voi vorbi despre scopurile televiziunii. Cred că putem să-i atribuim multe, eu însă percep televiziunea ca pe o biosferă, ale cărei imagini au o tangență mai intimă cu existența decît înseși fenomenele naturale.

Televiziunile noastre au început să fie acaparate de un anumit tip de anonimitate. Abundă în tot soiul de show-uri și programe cu anonimi. Tu faci undeva o remarcă: „Anonimitatea este legea televiziunii”. În ce constă aceasta?

Cred că asta a fost o teză provocatoare, care are legătură cu efectul pe care-l cunoaștem prea bine: este suficient să apari la televiziune și vei fi recunoscut, dacă revii de cîteva ori, ești deja o somitate, iar dacă prezența ta se face constantă – aproape o rubedenie. Ceea ce aveam eu în vedere era faptul că, ori de cîte ori îți faci tu apariția acolo, asta nu este decît o mască. Legitatea funcționării televiziunii

este să șteargă și să niveleze tot ce este particular, personal, unic. Personajele „faimoase” nu trebuie să ne inducă în eroare. Pentru a deveni o „celebritate” la televiziune trebuie să devii omul mulțimii. Numai atunci devii posesorul gloriei și al renumelui, pe care această mulțime ți le conferă. Astfel se explică apariția pe ecranele televizoarelor a unor politologi, psihologi, savanți, bucătari și alte categorii de experți care, în breasla lor, ar trezi cel mult râsul. Dar acesta nu este un reproș la adresa televiziunii. Asta este legea ei. Și nu e nevoie să suferim din această cauză. E ca și cum i-ai pretinde unei stînci să devină un castel, și cu toate utilitățile pe deasupra. O stîncă te uimește, te seduce sau te sperie și te irită. Funcția ei se încheie aici. Dacă cineva poate folosi mai departe acest tip de impact, asta va deveni o chestiune care ține de politică.

Crezi că televiziunea rusă actuală și-a schimbat mult funcția față de perioada sovietică, să zicem? Care era funcția televiziunii în comunism și ce se întîmplă cu ea astăzi?

Bineînțeles, în vremea sovietică televiziunea era altfel. Dar nu cred că funcția ei ca televiziune diferea prea mult. Da, erau mai puține emisiuni de divertisment, mai puțin umor, domnea un soi de vid informațional... Oricum, avea puterea de a seduce și de a crea dependență. Și atunci se auzeau diverse critici la adresa acesteia, invocîndu-se rolul nociv pe care-l exercită asupra culturii și afirmîndu-se chiar linia „plăcerii negative”. Toate metamorfozele care s-au petrecut nu mă pot convinge că funcția televiziunii s-ar fi schimbat în mod radical.

Și, la final, să terminăm într-un spirit „revoluționar”. Tu susții că „în epoca noilor tehnologii media, revoluția, în sensul ei tradițional, nu mai este posibilă”. De ce? Tocmai am asistat la mai multe forme de protest în lumea arabă, pentru care noile tehnologii au avut un rol important. Cum explici acest fapt?

Da, am fost martorii unor revolte ale unor mase neorganizate, care au condus spre demisiile mai multor guverne. Dar putem numi aceste fenomene „revoluții”? În accepția actuală, revoluția trebuie să

determine schimbarea orînduirii de stat și, lucrul cel mai important, relațiile de proprietate. Deși s-a încetățenit deja conceptul de „revoluție islamică”, nu sînt convins că ceea ce s-a întîmplat sub această umbrelă corespunde în vreun fel acelei accepții a revoluției, cum a fost formulată în epoca burgheză. Revoluția – o metodă de a descrie procesele istorice petrecute în Europa și cu lumea colonizată de aceasta. Revoluția – unul dintre numele progresului, ale proceselor de evoluție socială. Tocmai de aceea avem de-a face cu două tipuri de revoluție – burgheză și socialistă. Altele nu există. Întrucît hegemonia valorilor europene, a concepțiilor europeniste despre lume și istorie își pierde treptat sensul, similitudinile revoluțiilor din trecut cu cele care se consumă în lumea musulmană sînt doar de suprafață.

Ceea ce se întîmplă în lumea arabă nu este revoluție, ci răzvrătire. Altfel spus, nu putem vorbi despre dorința de a schimba niște valori fundamentale, ci de un protest împotriva unei birocrății politice. Unde putem urmări un partid care, de unul singur, să fie gata să transforme un protest popular într-o mișcare revoluționară? Mai exact, un partid putem identifica, dar el este la fel de medial și fictiv. În cel mai bun caz, acesta poate avea un program social concret, dar în esență este doar o parte a cîmpului informațional. Trăim în lumea cinematografului, a televiziunii, a Internetului. Asta înseamnă că, atunci cînd ne ciocnim de o revoltă, aceasta, desigur, este „revolta mașinilor”; dacă întîlnim o revoluție – ea se întîmplă undeva în „lumea modei”. Dacă e să ne referim la partide, asta ne amintește mai degrabă de niște cluburi grupate în jurul unor interese, iar interesele lor sînt adesea extrem de pragmatice. Trăim într-o lume a ficțiunii. Iar valorile europene (și „revoluția” e una dintre acestea) nu mai sînt decît niște narațiuni și mituri ale omului contemporan. Nu se pot înțelege nicicum procesele care se produc în lumea globală de astăzi, dacă facem analogii cu evenimentele din trecut. Lumea mass-mediei ne îndeamnă spre conștientizarea faptului că avem de-a face deja cu o logică transformată, cu o percepție și o gîndire metamorfozate.