

Diva Socialistă - Modele feminine în cinematograful est-european

Copyright@ Andreea Ionescu-Berechet

Copyright@ TRITONIC pentru ediția prezentă

Toate drepturile rezervate, inclusiv dreptul de a reproduce fragmente din carte

Tritonic București apare la poziția 18 în lista cu Edituri de prestigiu recunoscut în domeniul științelor sociale (lista A2) (CNATDCU): Tritonic București apare la poziția 18 în lista cu Edituri de prestigiu recunoscut în domeniul științelor sociale (lista A2) (CNATDCU):

http://www.cnatdcu.ro/wp-content/uploads/2011/11/A2_Panel41.xls

Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României

IONESCU-BERECHET, ANDREEA

Diva Socialistă - Modele feminine în cinematograful est-european /

Andreea Ionescu-Berechet ,

Editura Tritonic, București, 2020

ISBN: 978-606-749-466-2

Colecția Comunicare Media

Editor: Bogdan Hrib

Coperta: Alexandra Bardan

Tiparul realizat în România

Orice reproducere, totală sau parțială a acestei lucrări, fără acordul scris al editorului, este strict interzisă și se pedepsește conform Legii dreptului de autor.

ANDREEA IONESCU-BERECHET

DIVA SOCIALISTĂ

MODELE FEMININE ÎN CINEMATOGRAFUL EST-EUROPEAN



București, 2020

CUPRINS

Argument 7

Capitolul 1. Anii de hotar și schimbările aduse de Hrușcirov 14

Rafinarea propagandei - inserarea modelelor în basme, filme istorice sau povești de dragoste contemporane 32

Capitolul 2. Diva din cinematografile republicilor sovietice de graniță 52

R.S.S.Azerbaijan 52

R.S.S.Moldova 69

R.S.S. Georgia 82

Capitolul 3. Cinematografia țărilor socialiste - îndepărtarea de la modelul sovietic 109

Cinematografia cehă 110

Cinematografia poloneză 121

Cinematografia iugoslavă 147

Capitolul 4. Cinematografia română 171

Începuturile cinematografilei române 171

Rafinarea propagandei și rescrierea adevărului istoric 189

Ioana Bulcă, modelul femeii puternice 191

Irina Petrescu 197

Filmul românesc, subiect fierbinte pentru conducerea de partid – mecanisme de cenzură 208

Violeta Andrei 220

Abaterile de la modelul impus - Diva de frondă: Margareta Pâslaru, Margareta Pogonat, Tora Vasilescu 255

Ultime lămuriri 271

Bibliografie 280

CAPITOLUL 1

1. ANII DE HOTAR ȘI SCHIMBĂRILE ADUSE DE HRUSCIOV

Anii 1955-1960 se definesc drept graniță ideologică în cinematografia sovietică. Până atunci tot ceea ce contase era militantismul ideologic, lupta de clasă și ulterior lupta anti-fascistă, rezistența în fața invaziei naziste, propaganda anti-chiaburi, anti-burghezi, dragostea față de Stalin. Patriotismul, și mai ales, valoarea fiecărui individ, se măsoară în devotament orb pentru Stalin și pentru Partidul Comunist, identificați cu noțiunea de Patrie. Din subsidiarul filmelor de până atunci, o întrebare răzbătea și bântuia spectatorul: „*Ce ai făcut tovarășe, cum ai luptat?*”

Este necesară o paranteză de istorie politică pentru a lămuri mai mult importanța alegerii deceniului șase. Anii socialismului, istoric și filmic, nu pot fi discutați în bloc. Există momente de hotar, granițe importante, urmate de o firească schimbare a mentalităților. Evident un astfel de moment a fost moartea lui Stalin, din 1953, dar reculul a fost lent și s-a desfășurat pe parcursul a trei ani.

După moartea lui Stalin, și mai ales după discursul lui Hrușciiov din februarie 1956, la cel de al XX-lea Congres al Partidului Comunist al URSS în care denunța cultul personalității, retorica filmelor de război se schimbă, stilul bombastic și eroic este înlocuit cu un discurs realist, centrat pe drame personale, pe oameni.

În 31 ianuarie 1955, sesiunea prezidiului Partidului Comunist al Uniunii Sovietice înființa Comisia Pospelov. Această comisie avea rolul de a investiga represiunea împotriva delegaților comuniști prezenți la al VII-lea Congres din 1934 al PCUS. Rezultatele obținute au fost zguduitoare: 1,5 milioane de persoane arestate pentru activități antisovietice și 680 000 executate (70% din efectivul membrilor de partid). Asemenea rezultate implicau responsabilități. Astfel, gestul lui Hrușciiov de a condamna și divulga adevărurile descoperite intrau în sfera necesarului și denotau curaj. Delegații prezenți la al XX-lea Congres l-au ascultat muți de spaimă, iar la sfârșitul celor patru ore

de expunere nu au îndrăznit să aplaude. Se dărâma un mit; Stalin, cel venerat până atunci nu doar de majoritatea celor din sală ci și de o bună parte a lumii, se afla acum în cioburi la picioarele lor. Alexandr Iakovlev, care în anii '80 se va angaja la construirea Perestroikăi mărturisește: „Am simțit că Hrușciiov spune adevărul, dar acest adevăr mă înspaimânta.”² Discursul, este trimis liderilor partidelor comuniste din blocul estic. De la Primul Secretar al Biroului Politic polonez, prin secretara acestuia și un prieten ziarist, textul ajunge în Statele Unite via Israel.

Urmările acestei bruște asumări a adevărului au fost multiple: Revoluția din Ungaria, Resurecția din Polonia. Ecoul a fost evident și în sfera cinematografului. În plus, eliberarea prizonierilor din Gulag și asumarea lentă a poveștilor lor au schimbat fața literaturii sovietice. Prizonierii au fost reabilitați și reintroduși în câmpul muncii. Vezi cazul actriței Zoya Fyodorova, care a fost reîncadrată ca actriță și a jucat chiar în „*Moscova nu crede în lacrimi*” (r. Vladimir Menșov, 1980), asta după ce în Gulag a jucat în piese de teatru pentru colegii deținuți. La o scurtă privire asupra biografiei ei elementele spectaculos dramatice sunt de scenariu de film: La vârsta de 19 ani (în 1926) a fost arestată împreună cu iubitul de atunci, Kirill Prove, ofițer al Armatei Roșii învinuit de spio-

2 Alexandr Iakovlev – Ce vrem să facem din Uniunea Sovietică, (convorbiri cu Lili Marcou) Editura Humanitas, anul 1991, pag. 42

naj britanic. După 5 ani, a fost eliberată, a jucat în filme, a început urcușul pe scara gloriei, iar atunci când în 1936 tatăl ei a fost declarat dușman al poporului și arestat, era deja o stea. În încercarea de a-și elibera tatăl ajunge în audiență la Beria, dar fără succes de grațiere. În 1946, este din nou arestată sub învinuirea de spionaj pentru americani, datorită unei relații cu Jackson Tate, colonel american cu care a avut și un copil. A fost condamnată la 25 de ani, din care a efectuat doar 9, obținând grațierea după moartea lui Stalin. Din 1954 a fost angajată în teatru, a primit roluri, a trăit și și-a crescut fata (Victoria). În 1981, la un an de la premiera filmului *Moscova nu crede în lacrimi*, a fost găsită împușcată în propriul apartament, iar crima nu a fost elucidată niciodată.

Dar să încheiem paratenza Zoiei Fyodorova și să revenim la pasul istoriei oficiale. În 1961, Hrușciiov inițiază un al doilea val de dezvăluiri, incheiat cu scoaterea mumiei lui Stalin din Mauzoleul aflat în Piața Roșie, distrugerea monumentelor staliniste și rebotezarea orașelor ce-i purtau numele (Stalingrad a devenit Volgograd)³. Iată un fragment din discursul lui Hrușciiov, fragment ales datorită referirilor sale la cinema:

„În aceeași idee, să luăm de exemplu filmele noastre istorice și militare și unele creații literare. Ni se face rău

3 Un fenomen similar se va înregistra în fostele republici ale RSF Iugoslavia. După 1990, Tito-Veleș devine Veleș, Titograd devine din nou Podgorica. În România destalinizarea începe cu revenirea la vechiul nume Brașov al orașului Stalin.

Respectând le vorbim! Adevărul lor obiectiv este propagarea temei laudei lui Stalin ca geniu militar. Să ne amintim de filmul „Căderea Berlinului”. Aici joacă doar Stalin. El dă ordinele într-o sală cu multe scaune goale. Doar un om se apropie de el să-i raporteze ceva -- este Poskrebîșev, scutierul său loial. [râsete] Și unde este comanda militară? Unde este Biroul Politic? Unde este Guvernul? Ce fac toți, cu ce se ocupă? Nu este nimic despre ei în film. Stalin acționează pentru toată lumea, nu dă socoteală nimănui. Nu cere sfatul nimănui. Totul este prezentat poporului în lumină falsă. De ce? Pentru a-l încununa pe Stalin cu glorie- contrar faptelor și contrar adevărului istoric.”⁴

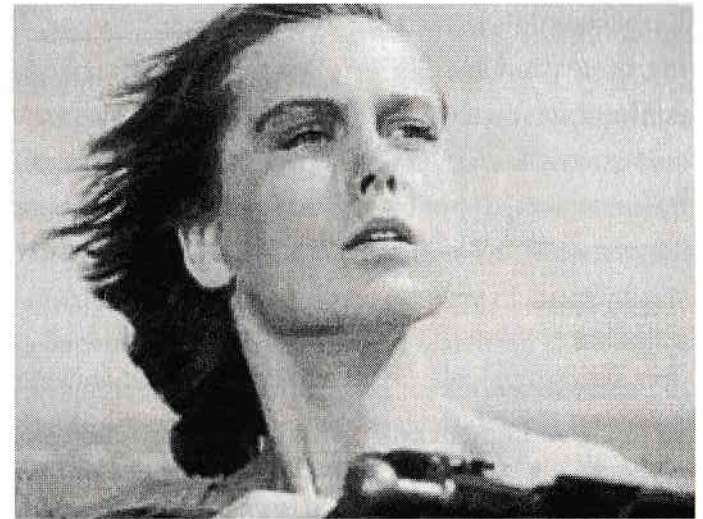
Din acel moment, Hrușciiov a permis o relativă liberalizare și destindere în domeniul literaturii și artelor, chiar dacă reacțiile sale au fost inegale și contradictorii. Astfel, el a autorizat în 1962 publicarea nuvelei lui Alexandr Soljenițân *O zi din viața lui Ivan Denisovici*, în schimb în 1958 reacționase cu duritate împotriva lui Boris Pasternak, autorul romanului *Doctor Jivago* obligându-l, să renunțe la Premiul Nobel pentru literatură.

În Cinema, treptat, după discursul lui Hrușciiov din 1956, interesul glisează ușor de la eroul colectiv, către cel particular. Povești individuale încep să prindă contur, eroii capătă trăsături firești. Odată cu

4 Parish Thomas *Enciclopedia Războiului Rece*, Univers Enciclopedic, 2002, p. 140

dispariția lui Stalin, dispăre cultul personalității, dar rămâne intact spiritul războiului, trecutul de luptă și de sacrificii. Eroii luptă pe front, sau suportă consecințele războiului fie cel civil cu rușii albi, fie cel mondial cu hitleriștii.

Din categoria evocării războiului civil, merită menționat filmul *Al paruzecișiuunu-lea* (r. Grigori Ciuhrai, 1963), care are drept vector de propagandă pe Izolda Izvițkaia.



01. Izolda Izvițkaia, cadru „Al 41-lea”

Ea interpretează rolul Mariutkăi, o tânără din Armata Roșie, soldat de temut, cu 40 de victime la activ. Intriga începe a se construi, când soarta îi scoate în cale ursitul – un frumos ofițer din tabăra adversă. Ca-

marazii ei capturează un curier al Armatei Albe, care transmitea mesaje importante, dar nescrise, încastrate în memorie. Tovarășii roșii sunt prea nobili, prea morali, să extragă informația prin tortură și atunci aleg varianta farmecului feminin. Brava Mariutka, eroina, va avea sarcina aflării mesajului secret. Între frumosul rus alb (interpretat de Oleg Strijenov) și gardiana sa se naște o idilă. Dintr-un joc al întâmplării, ajung singuri în pustiu. Trăiesc izolați în deșertul Kazakstanului, la fărâș de apă, ea îi prinde pește, îl îngrijește când are febră, îi dă poeziile ei pentru a-și confecționa din ele țigări și se întreabă de unde poate avea cineva asemenea ochi albaștri frumoși. El, locotenent educat, îi spune povestea lui Robinson Crusoe, dar romantismul piere când ajung să discute politică și se înfruntă în privința revoluției. Ea este vehementă și fără milă. Farmecul lui pare că își pierde brusc efectul, afirmarea doctrinelor partinice transformă eroina într-o militantă castă. Atitudinea ușor schizoidă, dar firească în retorica anilor '60 în URSS. Finalul aduce cu sine și momentul mării încercări: la orizont, de peste ape apare o ambarcațiune ce se dovedește a aparține armatei țariste. El se aruncă entuziast prin valuri, în întâmpinare, iar Mariutka îl împușcă. E cea de-a 41-a victimă! Critica sovietică a vremii a primit filmul fără entuziasm, acuzând creionarea defectuoasă a personajului feminin: prea lirică pentru o pro-

letară și prea multe slăbiciuni de caracter pentru o luptătoare.⁵

Regizorul Grigory Ciuhrai (1921-2001) ucrainean la origine și elev al lui Mikhail Romm, avea în scenariu o secvență scrisă de Grigori Kultunov (scenaristul inițial) în care eroina era explicit condamnată pentru dragostea pe care o poartă unui dușman de clasă. Însă, odată începute filmările, a ignorat aceste secvențe și nu le-a mai filmat, cu toată presiunea Moscovei. În 1957, Ciuhrai declara pentru cotidianul francez *Le Soir*⁶ că nu intenționase să transmită nici un mesaj politic cu filmul lui.

Deși a obținut premiul juriului pentru scenariu la Festivalul de la Cannes, filmul nu rezistă trecerii timpului, astăzi pare schematic și teatral, poate cu unele valori fotografice (imaginea este semnată de Serghei Urusevski).

„*Al 41-lea*” este însă important datorită prezenței Divei și filiației pe care o stabilește: legitimează conflictul dintre emoțiile personale și datoria publică și prezintă pentru prima oară o fisură în morala puternică care segrega totul în dihotonia „noi” și „ceilalți”.

5 În revista *Sovietski Filmski* din 1960, regizorul Stanislav Rostočki îl acuză pe colegul său Ciuhrai pentru ambiguitatea poveștii, menită a naște controverse. De asemenea „*Istoriia sovetского kino*”, volumul 4 pag. 57, critică omisiunile ecranizării: în scenariul semnat de B. Lavrenev, ofițerul este doar recunoscător nu și îndrăgostit.

6 Ediția din data de 7 iunie 1957

Ciuhra își va consolida gloria și locul în cinematografia mondială realizând în 1959 „*Balada Soldatului*”. A fost primul film sovietic premiat în America – Marele Premiu al Festivalul de la San Francisco în 1960. Elita presei americane, entuziastă prezintă filmul la superlativ. Revista „*Time*” îl consideră cel mai bun film rusesc realizat după al doilea război mondial, iar criticul Bosley Crowther în „*The New York Times*” laudă performanțele actoricești și mai cu seamă lirismul și profunzimea Antoninei Maximova, în rolul mamei: „*Alergarea ei cu sufletul la gură peste câmpuri în întâmpinarea fiului și, la final, înțepenirea ei statuară, singură pe câmpul pustiu, după ce el a plecat (după cum spune textul pe vecie) dau profunzime, tărie și suflet acestui film puternic*”⁷

Cinematografiile țărilor socialiste s-au aflat mereu captive într-o relație de subordonare estetică, de cele mai multe ori directă, față de cinematografia sovietică. După încheierea epocii Stalin, Uniunea Sovietică la rândul ei s-a deschis spre împrumuturi din neorealismul italian, care își datora în parte nașterea marelui cinematograf rus din anii avangardei. Influențele sunt dinamice, vin și se întorc.

Influența neorealismului asupra cinematografului sovietic și polonez, a fost totuși un fenomen diferit față de ce s-a întâmplat în Italia. Nu a fost o căutare

7 Bosley Crowther în ediția „*The New York Times*” din 27 decembrie 1960

de expresie nouă în conținut, ci în formă. Nu este o ruptură ci o adaptare, o modernizare a formei. Este adevărat că a presupus o îndepărtare inițială de expresiile eroice.

Politic, în acei ani se discuta dacă neorealismul este potrivit și poate fi încurajat în sfera cinematografiilor socialiste. Iar prin neorealism se înțelegea o narațiune non-dramatică, cu subiecte desprinse din banalul cotidian, reprezentare a unei realități de suprafață cu evitarea eroilor activi și apăsat pozitivi. Iar concluzia lui Serghei Gherasimov, oficialul însărcinat cu supravegherea cinematografului din partea Partidului Comunist din URSS, a fost: „*reprezentarea semnelor exterioare ale vieții banale este strict contrară metodelor realismului socialist*”⁸.

Directivile stilistice se împleteau cu cele politice, Neorealismului i se pune eticheta de superficial, și este evident în afara interesului propagandei sovietice. Totuși, declarațiile oficiale nu pot împiedica cu adevărat circulația ideilor.

Balada Soldatului are un fir narativ simplu, de urmărire a eroului, un soldat oarecare medaliat pentru anihilarea a două tancuri germane. Eroismul bombastic lipsește cu desăvârșire, de fapt toată isprava soldatului s-a datorat spaimei și hazardului, iar pe tot drumul spre casă, eroul nostru își face planuri do-

8 Cinematograful sovietic și realitatea contemporană – *Filmkultura* nr. 4 din 1960, pag. 8