Reprezentări ale spațiilor carcerale în cinematografia română post-comunistă

Flavia DIMA

Universitatea din București, Centrul de Excelență în Studiul Imaginii
University of Bucharest, CESI
Personal e-mail: dima.flavia@gmail.com

Representations of Carceral Spaces in Post-Communist Romanian Cinema

Amongst the key themes in the post-communist Romanian cinema, the topic of communist prisons was the one which elicited the most virulent anti-communist discourse. In this piece, an analysis of three films — The Earth's Most Beloved Son, The Afternoon of a Torturer and Arrest — reveals the types of mechanisms that these representations elicit, from the dichotomic portraits of the torturer and the tortured, their distinctive formal construction elements, as well as the ways in which these films relate to theoretical territories of authors such as Michel Foucault and Hannah Arendt.

Keywords: carceral, post-communism, anti-communism, filmic representations

Și nu i-a fost frică. Sau poate i-a fost și nu s-a manifestat. Dar eu m-am impus la ea. Când i-am spus: „faci un lucru", trebuia să îl facă. L-a făcut. A fost supusă. Și am apreciat. Dacă ea mi-a suportat darul ăsta, răutatea asta - că am răutate, să știți…
Franț Țandără, în *După-amiaza unui torționar* (2001)

Referentul mental al sintagmei „ororile comunismului" este aproape întotdeauna (și în mod inevitabil) cel al închisorilor regimului. Indiferent care dintre cele două perioade (corespondente celor două președinții ale epocii, cu accent pe „obsedantele decenii" — anii '50 și '80) este adusă în discuție, de regulă, spațiul și imaginile carcerale sunt evocate cu scopul de a ilustra cele mai opresive metode ale dictaturii, cele care constituie fără echivoc un abuz al drepturilor umane fundamentale. În calitate de discurs „foarte influent, activ, chiar hegemonic în restaurarea instituțiilor culturale și economice după 1989"[1], discursul anticomunist a fost îmbrățișat pe deplin în primele două decenii de producție cinematografică autohtonă post-decembristă, un discurs care a fost „inflamat (...) livrat ca testimonial traumatic, ca parabolă antitotalitară, ca revoltă eroică sau ca rechizitoriu virulent"[2].

Desigur, tema carceralului este una intens exploatată în cinematografie — vârfurile acesteia fiind filme precum *Un condamné à mort s'est échappé* (1956) al lui Robert Bresson, care de-dramatizează aproape complet experiența carcerală. Totodată, sunt relevante și filme non-ficționale precum *found footage*-ul *Gefängnisbilder* (2001) al maestrului filmului experimental, Harun Farocki, în care acesta explorează imaginea penitenciarului, medialitatea acesteia, dar și mijloacele ei de producție; ori, vasta majoritate a corpului de lucrări ale documentaristului *direct cinema* Frederick Wiseman, cineast fascinat de instituțional, ale cărui filme probează, practic rând pe rând, faimoasa afirmație a lui Foucault („Is it surprising that prisons resemble factories, schools, barracks, hospitals, which all resemble prisons?"[3]) în *Titicut Follies* (1967, despre un spital pentru criminali bolnavi psihic), *High School* (1968), *Law and Order* (1969, despre o secție de

poliție), *Hospital* (1970) și altele.

Deși la Wiseman această preocupare este perenă, această abordare a sistematică a instituției/societății carcerale își are pandantul într-un număr mare de filme ale Noului Cinema Românesc, unde instituția (aproape negreșit una a statului) este portretizată ca fiind, în cel mai bun caz, osificată, învechită și ridicolă, iar, în cel mai rău, complet nefuncțională și coruptă (din punct de vedere politic, tehnologic, etic, moral etc.) - vezi *Moartea domnului Lăzărescu* (spitalul), *4 luni, 3 săptămâni și 2 zile* (căminul și universitatea), *Hârtia va fi albastră* (cazemata militară), *Polițist, adjectiv* (poliția și secția), *Visul lui Adalbert* (fabrica).

În acest text, îmi propun să urmăresc cum anume aceste precepte s-au materializat în cinematografia română postcomunistă - de la *filmele tranziției*[4] până în prezent. Voi evita să accesez teritoriul filmului documentar și de non-ficțiune, precum seria *Memorialul durerii* (r. Lucia Hossu-Longin), considerând că, prin intermediul ficțiunii, una ce se revendică din fapte și fenomene reale, putem decanta astfel modul în care aceste reprezentări apelează la un bazin amplu de consensuri sociale despre manifestarea fenomenul încarcerării în timpul comunismului - deși acestuia nu îi supraviețuiesc imagini care să surprindă *fenomenul în sine*. Totodată, este lesne de observat faptul că preocuparea cineaștilor români legată de reprezentarea sistemului penitenciar din timpul comunismului este din ce în ce mai mare - doar anul acesta au fost lansate patru filme de ficțiune ce tratează această temă: *Între chin și amin* (r. Toma Enache), *Herman* (r. Victoria Baltag), *Cardinalul* (Nicolae Mărgineanu) și *Arest* (r. Andrei Cohn; care va fi analizat în corpul acestei lucrări). Desigur, dacă privim spre cariera lui Mărgineanu după căderea regimului, observăm că acesta abordează prolific, chiar obsesiv, tema carcerelor comuniste: subiectul apare, mai mult sau mai puțin central, (și) în filmele *Privește înainte cu mânie* (1993), *Binecuvântată fii închisoare* (2002), *Poarta Albă* (2014), *Fals tratat de mântuire a sufletului* (2018).

Lucrând la asamblarea un grupaj al celor mai relevante filme pe acest subiect, am constatat că fiecare dintre acestea provin din trei decenii diferite și, așadar, corespund și esteticilor prevalente ale acestora. În *Cel mai iubit dintre pământeni* (1993), unul dintre filmele nevralgice ale tranziției, care a fost un real fenomen la momentul lansării sale, Șerban Marinescu se lasă complet în voia violenței care caracterizează producțiile cinematografice care apar după suspendarea cenzurii. Filmul ajunge să fie lungmetrajul de ficțiune fundamental (pentru marele public) despre închisorile comuniste și care confirmă, printr-un o stilistică grotescă, aproape expresionistă, întregul arsenal al groazei pe care îl propune tema, utilizând intens concepte precum abjecția și dezumanizarea.

În contrapartidă, *Arest* (2019) al lui Andrei Cohn se mulează pe formalitatea frustă, austeră a Noului Cinema Românesc, în interiorul căreia Cohn operează o modificare prezentă și în precedentul său film, *Acasă la tata* (2015): anume, renunțarea la planul-secvență și introducerea unei camere pluriperspectiviste în interiorul secvenței, deși schimbarea de decupaj nu este neapărat legată de desfășurarea acțiunii (mereu minimale), a dialogului (respingând logica *plan-contraplan*) sau a spațiului. Legat de acesta din urmă, Cohn realizează, în esență, un *Kammerspiel* cu tente thriller și horror *á la* Michael Haneke - folosindu-se de formatul genului pentru a crea nu atât intimitate (oricum, relativ imposibilă într-un demers de genul) și familiaritate cu personajele și prilejul de a sonda în psihicul acestora, ci, mai degrabă, de a crea o senzație de claustrare care dorește să emuleze experiența carcerală, oferind un *Ersatz* de două ore în care spectatorul să absoarbă circumstanțele.

Pentru ambele reprezentări există un contrapunct percutant în exemplarul *După-amiaza unui torționar* (2001) al lui Lucian Pintilie — un film lansat la granița temporală între Filmul Tranziției și Noul Cinema Românesc — unde, departe de a utiliza un limbaj cinematografic bazat pe reprezentare vizuală/figurativă a spațiului carceral și implicit a violenței inerente acestuia, ci se utilizează de evocarea verbală a acestora prin intermediul dialogului pentru a crea imagini textuale. Pintilie evită așadar capcanele reprezentării apriori a violenței și oferă spectatorului o relativă autonomie în decodarea filmului; simultan, el creează și asocieri poetice, cu o suită de imagini suprarealiste plasate în jurul unui copac (*axis mundi*) din curtea în care se desfășoară vasta majoritate a acțiunii.

În toate aceste reprezentări, spațiul carceral este echivalat (apriori) cu două elemente discursive dominante, elemente care, la rândul lor, sunt piloni tematici recurenți în discursul hegemonic anticomunist: tortura dizidenților și puterea statală. Desigur, evocarea torturii înseamnă utilizarea a (minimum) două personaje care să întruchipeze ipostazele (și dinamicile) de victimă și agresor care sunt inerente acestei acțiuni. Pe baza acestei dihotomii, dacă privim spre filmele de mai sus, cât și cele ale lui Mărgineanu *et comp*, avem de regulă un personaj central (care, în marea majoritate a cazurilor, este cel torturat) și cel/cei care exercită tortura asupra acestuia, constituind nucleul paradigmatic central în construcția discursivă a acestor filme.

În *A supraveghea și a pedepsi*, Foucault punctează tranziția genealogică de la tortură și execuție publică înspre metode mai puțin brutale, al căror scop nu este atât pedepsirea individului care comite o infracțiune, pe cât este cel al disciplinării coercitive a acestora, astfel încât comportamentul lor ulterior încarcerării, „în libertate”[5], să se conformeze normelor și legilor sociale. Putem observa decantarea acestor idei în acest corp de filme — în sensul în care victimele torturii ale căror

portrete sunt ilustrate aici sunt, de regulă, disidenți anticomuniști sau, cel puțin, persoane care adoptă o atitudine critică față de regimul în funcție. În cazul în care eliberarea lor era, într-adevăr, un deziderat (întrucât în *După-amiaza unui torționar* se subînțelege faptul că se urmărea și executarea extrajudiciară a unor prizonieri în cadrul impus de penitenciar), scopul încarcerării era dublat de cel al disciplinării și reeducării (întrucât nu vorbim despre personaje care să fi comis infracțiuni violente, așadar termenul de „reabilitare" este impropriu aici), în care prizonierul urma să fie readus în societate cu un comportament social din care să se fi epurat posibilele sale rezistențe față de conducerea politică a țării și a ideologiei acesteia. Evident, noțiunea însăși de infracțiune este chestionată în aceste filme, asemeni modului în care aceasta este chestionată în discursul anticomunist: prin faptul că (după cum urmează să vedem) adesea victimele torturii nu sunt persoane care să fi comis infracțiuni violente sau economice, însă sunt alăturate criminalilor care se fac vinovate de acestea; desigur, este un discurs implicit clasist din cauza faptului că o parte a șocului este construit astfel încât să rezulte din alăturarea clasei superioare și a celei inferioare.

Așadar, cine sunt cei doi — torționarul și torturatul? Descoperim în aceste filme că, de cele mai multe ori, există o formulă arhetipală care definește cei doi antipozi. În prima ipostază, torționarul este un apartcic lipsit de conștiință și de scrupule, cu trăsături psihopatologice — precum Gardianul „Dumnezeu" (Dorel Vișan) din *Cel mai iubit…*, un personaj al cărui grotesc se reflectă, expresionist, și în porecla acestuia; personajul femeii (Doina Chiriac) din *După-amiaza...*, sau colonelui Ion Ion (András Hatházi) din *Arest* — în afara apetenței sale pentru „construcția socialismului", care este însărcinat cu racolarea celei de-a doua categorii de torționari și deleagă acesteia sarcinile cele mai „murdare". Cea de-a doua categorie de torționari este formată din deținuți de drept comun, infractori care se fac vinovați de crime violente (omucideri, vătămări corporale, violuri etc.) care acceptă șantajul primei categorii (vezi contrapunctul din prologul filmului *Arest*) sau pactizează benevol cu aceștia (cum este cazul lui Franț Țandără), de regulă în schimbul unor beneficii pragmatice: o sentință redusă, condiții privilegiate în interiorul cadrului închisorii, integrare rapidă la ieșirea din sistemul penitenciar, diverse forme de remunerație etc. Rețeta este simplă: puterea statului, reprezentată prin sistemul penitenciar și prin torționari, utilizează oprimarea și pedeapsa fizică pentru a exercita control, pentru a-și pedepsi și disciplina cetățenii transgresivi.

În contrapartidă, cei torturați în aceste filme sunt nu doar persoane ce aparțin păturilor superioare ale societății, indivizi ce prestează muncă intelectuală, ci, mai mult, sunt de regulă indivizi ce nu au comis realmente nicio crimă. Sunt suspectați de acte de disidență și în niciun caz de crime violente. După cum punctează și Gardianul, în închisorile acestea sunt reținuți „miniștri, profesori de facultate, ingineri, filosofi, artiști - toți au venit aici pentru *reeducare*, adică să învețe o meserie din care să se hrănească pe sine și pe familiile lor". Deși pare idiosincratică (cum anume reeduci o persoană care prestează un tip muncă intelectuală ce presupune un volum semnificativ de educație?), în fapt, afirmația rezumă preceptele conform cărora penitenciarul este de fapt o instituție al cărei „rol, presupus sau fățiș, [este cel de a fi] un aparat prin care se transformă indivizii"[6]. Acești parametri întăresc dimensiunea anticomunistă a discursului ideologic de la baza acestor filme: anume, ele subliniază faptul că închisorile erau mecanisme prin care se elimină prin mijloace brutale orice soi de disensiune față de regim.

Un ultim aspect important este că toate aceste filme apelează la tehnica adaptării. *Cel mai iubit dintre pământeni* este în mod evident o adaptare a romanului eponim al lui Marin Preda — însă ce este interesant la această adaptare este că speculează sentimentele anticomuniste ale autorului în baza asumpției că, publicând romanul în timpul regimului, Preda nu s-ar ar fi putut exprima în întregime pe subiecte politice din cauza cenzurii; notabilă aici este și controversata moarte a acestuia la scurt timp după publicarea romanului. Pentru a reuși totuși să aibă un oarecare discurs critic, Preda apelează la o tehnică relativ comună în artele narative ale epocii — el expune o privire dură asupra regimului, însă plasează acțiunea în timpul „obsedantului deceniu", a cărui critică era permisă în ceaușismul târziu. Lucrând la acest film după căderea regimului, Marinescu speculează ceea ce ar fi putut spune Preda în absența cenzurii[7], o decizie în baza căreia creează mai multe scene și situații care nu au un corespondent în roman: precum scena violului homosexual din închisoare și a uciderii lui Grecu (un personaj de altfel marginal în roman)[8] — rezultând, așadar, un discurs mult mai virulent și agresiv. *Arest* și *După-amiaza unui torționar* (filtrat prin reprezentarea Doinei Jela, în *Drumul damascului*) sunt însă bazate pe mărturii ale unor fapte reale: primul este mulat parțial pe cazul Gheorghe Ursu, iar cel de-al doilea este bazat pe experiența torționarului Franț Țandără.

Abjecție: *Cel mai iubit dintre pământeni*

Săltat din propria-i locuință în timpul unei partide de sex, profesorul universitar Victor Petrini (Ștefan Iordache) ajunge în închisoare sub auspiciile unei confuzii: un calambur nefast („Aștept ordonanțele dumneavostră!") dintr-o scrisoare adresată unui prieten emigrat îl face suspect de uneltire contra statului; în ciuda protestelor sale, profesorul este deportat cu promptitudine într-un lagăr de muncă forțată de pe

infamul canal Dunăre-Marea Neagră. Încărunțit de șoc, Petrini își începe perioada de încarcerarea într-o cameră întunecoasă și insalubră ce găzduiește zeci de alți prizonieri în paturi suprapuse (evocând așadar și imaginarul Holocaustului), asistând la un suicid prin spânzurare încă din prima sa noapte în închisoare. De aici încolo, din punctul de vedere al lui Petrini asistăm la un lung șir de atrocități care îl dezumanizează până într-atât încât se vede nevoit să-l ucidă pe gardianul-șef, „Dumnezeu", zvârlindu-l într-o carieră de piatră, dar și pe prizonierul Grecu, căruia îi crapă capul cu un topor, drept răzbunare pentru faptul că este violat de către acesta — violul și uciderea fiind juxtapuse cu imaginea extrem de sugestivă a unor fleici de carne.

În *Cel mai iubit dintre pământeni*, regizorul Șerban Marinescu apelează la vasta majoritate a clișeelor despre experiența carcerală pentru a-și construi discursul. Avem: dihotomii între intelectuali și „idioți" pro-comuniști care girează sistemul (nu de puține ori, intervențiile „educate" ale lui Petrini sunt contrate cu replici ce dau dovadă de lipsă de educație, precum un moment în care un paznic nu știe să scrie numărul 1753 și reacționează violent), momente de „reeducare" grotești, puniții și umilințe sinistre (muncă în mină; de mai multe ori, Petrini este trimis la izolator într-o peșteră inundată), sau șantaje oribile (Petrini este violat de Grecu, martor al uciderii lui „Dumnezeu", contra tăcerii sale). Momentul eliberării lui Petrini din acest iad este semnalat simplu: prin imaginea unui feribot ce poartă un portret al liderului sovietic Iosif Stalin, încadrat de o fundă neagră — un apel la consensuri despre perioada comunistă timpurie pe care Marinescu îl perpetuează pe durata întregului film.

In absentia: *După-amiaza unui torționar*

Din punct de vedere formal, însă, descoperim că cel mai complex (și așadar interesant) dintre acest triptic de filme este *După-amiaza unui torționar* (2001) al lui Lucian Pintilie — penultimul film de lungmetraj al cineastului și cel mai scurt din întreaga sa carieră, cu o durată totală de doar 76 de minute. Un adept prolific al tehnicii adaptării literare, Pintilie apelează aici la un text fundamental care este diferit față de registrul său obișnuit: în locul romanului de ficțiune (utilizat în *Reconstituirea* - după Horia Pătrașcu, *Balanța* - după Ion Băieșu, *Terminus Paradis* - parțial după Radu Aldulescu etc.) sau a textului dramatic (*De ce trag clopotele, Mitică?* - după I. L. Caragiale), aici, Pintilie apelează la volumul de non-ficțiune *Drumul Damascului*, al Doinei Jela. Asemeni romanului, filmul este construit în jurul unei conversații cu torționarul Franț Țandără, aceasta fiind numele adevărat al unui torționar activ în perioada stalinistă a regimului Gheorghe Gheorghiu-Dej, așadar, discuția în jurul căreia este centrat filmul - între o jurnalistă și o versiune ficționalizată a lui Țandără (Gheorghe Dinică - pornește de la memoriile acestuia și are, așadar, o dimensiune faptică, cu atât mai puternică considerând remușcările pe care le resimte personajul (atât cel fictiv, cât și cel real) față de faptele sale. Diferența fundamentală între Țandără și alți torționari este atât faptul că resimte remușcări după căderea regimului, dar și faptul că recunoaște că a activat în mod voluntar ca torționar după ce și-a ispășit pedeapsa (el fiind încarcerat pentru paricid). Totodată, vedem cum cruzimea lui se decantează și în relațiile sale cu personajele feminine din viața lui: de departe, cea mai terorizată este soția lui (Coca Bloos), o femeie parțial nevăzătoare, pe care Țandără o brutalizează și domină constant, care devine un avatar al victimelor sale și, *ad extenso*, ale întregii perioadei comuniste.

Strategia de reprezentare la care apelează Pintilie în construcția elementelor legate de tortură și carceralitate este însă una foarte interesantă: în loc să le reconstruiască prin intermediul ficțiunii, cineastul (care s-a remarcat pe întregul parcurs al carierei sale cu abordări critice, meta-cinematografice, față de medialitatea ficțiunii) alege să le redea doar prin imaginile textuale ce reies din discursul lui Țandără: imagini ce evocă atât metode de tortură extrem de brutale (printre care lovirea testiculelor celor încarcerați), spațiile torturii (la Canal, dar și în spitale pentru bolnavi psihic) dar și tipologiile celor uciși în timpul torturii (unii dintre ei, oameni tineri). Este o strategie bazată pe conceptul absenței - unul care este utilizat cu măiestrie și în alte filme care tratează perioada comunistă, precum *Autobiografia lui Nicolae Ceaușescu* (r. Andrei Ujică, 2010), unde se solicită, în chei brechtiene, o lectură detașată și critică la adresa imaginilor ce sunt prezentate (propaganda de stat din perioada ceaușismului), care devin cu atât mai semnificative în momentul în care sunt puse în tensiune cu informațiile pe spectatorii le dețin legat de abuzurile împotriva drepturilor umane ce erau perpetuate în perioada respectivă. Apropo de brechtianism, Pintilie alege să însceneze în curtea lui Țandără un spațiu de metafore vizuale: în jurul copacului care stă în mijlocul acesteia sunt reconstruite atât episoade din copilăria profund traumatică a torționarului, dar și scene suprarealiste ce duc cu gândul la un teritoriu freudian: precum cele în care personajul femeii (Dorina Chiriac) se autosatisface sexual, imaginea ei fiind juxtapusă, din *off*, cu vocea lui Țandără, care descrie mecanisme de tortură și indicidente de moarte violentă.

Not-so-funny games: *Arest*

După cum spuneam și mai sus, *Arest* (r. Andrei Cohn) este, în esență, un *Kammerspiel* ce se desfășoară într-o celulă insalubră și cu urme de igrasie, dotată cu două paturi supraetajate de metal și în colțul căreia

a fost amenajat un grup sanitar primitiv și murdar. O scenografie claustrantă, ce are rolul de a induce spectatorului senzația că este un martor tacit al acțiunii, că este, la rândul său, încarcerat în aceeași celulă în care va urmări moartea lentă și brutală a arhitectului Dinu Neagu (Alexandru Papadopol) sub pumnii și picioarele lui Vali (Iulian Postelnicu), deținut de drept comun. Diferența față de reprezentările anterioare nu constă atât în aceste diferențe de scenografie sau prin referințele mai mult sau mai puțin explicite către *Funny Games* (1997) al lui Michael Haneke, cât în amplasarea temporală a acțiunii: de data aceasta, suntem în mijlocul anilor optzeci, un deceniu în care austeritatea regimului Ceaușescu întoarce din ce în ce mai mulți cetățeni împotriva statului (și, dintre aceștia, o bucată considerabilă este cea a clasei de mijloc) și, corelat cu aceasta, opresiunea politică a dizidenților se înăsprește simțitor; evident, se încearcă nu doar un expozeu al experienței carcerale, ci implicit și construcția unei parabole ce ar întruchipa finalul epocii comuniste (nu întâmplător, plaja de nudiști pe care este arestat Neagu este în 2 mai, în fundalul plajei profilându-se hidos șantierul naval Mangalia). Cohn întărește aceste ambiții parabolice prin prologul filmului, în care observăm cum colonelul Ion Ion (András Hatházi) încearcă să recruteze un deținut comun în divizia de torționari a penitenciarului — acesta, spre deosebire de protagonistul Vali, refuză să colaboreze când aude ce implică sarcinile sale, în ciuda favorurilor promise de Ion. Așadar, avem de-a face (și) cu o poveste despre moralitate, conștiință și alegeri individuale într-un regim care ar fi antagonic față de acestea, care ar milita pentru uniformizare socială.

Totuși, Cohn subliniază nu doar faptul că diferențele de clasă încă existau în comunismul târziu (și nu doar prin apelul la tipurile de criminalitate de care se fac vinovați cei doi protagoniști), dar și faptul că acestea nu erau atât de simple: în ultima parte a filmului, Vali pare că este atât capabil de a gândi politic în termeni deloc simpli, cât și faptul că are la dispoziție un bagaj de informații *pop culture* care puteau sosi doar prin surse ilicite precum Radio Europa Liberă, el discutând despre formații precum *AC/DC* și *Survivor*. Asta-l face perfect capabil să reacționeze la clasismul snob al lui Neagu: atunci când îl chestionează legat de muzica pe care o asculta pe posturile de radio dizidente, Vali nu se lasă luat peste picior atunci când Dinu începe să spună că ascultă formații precum „Thomas Mann" (arhitectul presupunând că interlocutorul său n-ar stăpâni aceste referințe culturale) și îi dă un cap în gură, într-unul dintre straniile momente comedice ale filmului. Nici Dinu nu este un avatar prețios pentru inteligheția bucureșteană *á la* Victor Petrini: bătăile repetate la care îl supune Vali (dar și chestorii Securității, după cum înțelegem din dialogul acestora) îl fac să devină dintr-un intelectual care refuză cu țâfnă să colaboreze într-un cârâitor servil, care ajunge să furnizeze toate detaliile și numele care i se cer. Lipsa de îngrijire medicală atrage după sine și moartea, decesul lui fiind reprezentat în timp real: gol, cu corpul grăsuț însă tumefiat de bătăi, Dinu își dă ultima suflare pe gresia mizerabilului duș din colțul camerei.

Însă, fundamental, dihotomia între torționar și torturat este practic identică și în accepțiunea lui Cohn, deși acesta face eforturi pentru a o nuanța: la urmă, Vali este un monstru în maiou și chiloți tetra antrenat să își distrugă psihic subiecții („O să faci program cu mine!") și să lovească „la tălpi, la ouă, abdomen, torace și față", iar Dinu este o victimă inocentă, care n-a comis realmente nicio crimă, în absența unor discuții private ce criticau regimul și a unui „consum cultural dușmănos". Chiar și așa, filmul a atras critici dinspre figuri proeminente ale anticomunsimului: într-un text publicat de *Observator Cultural*, Adrian Ursu[9], fiul dizidentului Gheorghe Ursu — a cărei moarte în închisoarea Jilava în 1985 ar fi inspirat filmul — acuză faptul că narațiunea propusă de Cohn nu doar că ar replica discursul oficial despre moartea tatălui său (pe care îl cataloghează drept o mușamalizare), ci și că l-ar pune într-o lumină extrem de proastă pe dizidentul ucis. În contrapartidă, Cohn îi răspunde printr-o postare pe Facebook[10] în care susține că, deși ar fi fost inspirat de cazul lui Gheorghe Ursu (pe care îl numește un erou), el a decis pe parcurs să creeze un film informat de o „perspectivă kafkiană" și de propriile sale memorii ale perioadei, în care personajul principal să fie nu doar fictiv, ci și opusul lui Ursu — adică, cu „un fricos".

Banalitatea torționarului

Desigur, ce reiese ca fiind excepțional din figurile celei de-a doua categorii de torționari este nu doar brutalitatea cu aceștia își exercită sarcinile — ci, poate elementul de șoc intrinsec al reprezentărilor este faptul că acești bărbați sunt, în linii mari, oameni obișnuiți. Sunt reprezentări ce par să întruchipeze tezele Hannei Arendt despre „banalitatea răului":

> „Eichmann was not Iago and not Macbeth (...). Except for an extraordinary diligence in looking out for his personal advancement, he had no motives at all. (...) He merely, to put the matter colloquially, never realized what he was doing."[11]

Acestui portret se subscriu, iată, majoritatea torționarilor care sunt reprezentați în acest corp de filme: nu atât monștri inerenți, cât persoane care au fost constrânse, în mod circumstanțial, să participe la perpetuarea unor atrocități sistematice fără a realiza caracterul acestora. Atât prin faptul că sunt criminali de rang comun a căror proveniență pare a fi din extremele

inferioare ale clasei de jos, prin faptul că urmăresc beneficii pragmatice precum sentințe reduse, dar și a faptului că viața lor în afara spațiului carceral pare a fi una lipsită de orice soi de excepționalitate, torționarii devin un instrument util al unui sistem judiciar ce utilizează violența pentru a se impune și a-și asigura supraviețuirea și continuitatea puterii[12], care așadar se pot eschiva de la responsabilitatea individuală invocând faptul că au înfăptuit „ordine de sus"[13]. Atât Vali, un rebut al societății marginalilor de la bloc, „Dumnezeu", un oportunist politic cinic cu o educație precară, dar și Țandără, victimă traumatizată psihologic a celui de-al Doilea Război Mondial, sunt personaje care altminteri nu ar ajunge să perpetueze asemenea crime pe cont propriu — ci simple „rotițe" într-un mecanism care se consolează, în mare parte, cu conștiința asupra acestei stări de fapt dezumanizante[14].

Excepție de la acest portret colectiv face personajul lui Grecu din *Cel mai iubit…*: un francofon decelerat care cântă *L'Internationale* în galeriile minei, suferind de un strabism extrem, al cărui pact cu puterea pare a consta în acceptarea deviațiilor și abuzurilor sale — precum violurile homosexuale, altminteri fapte penale grave în epocă. Totodată, Frant Țandără este interesant tocmai pentru că realizează la un moment dat că a participat la înfăptuirea unor acte ce ar intra sub umbrela „răului" - realizând așadar caracterul excepțional al faptelor sale.

Pe post de final. O reprezentare a carceralului în post-comunism?

Cu foarte puține excepții, carceralul post-comunist întârzie să apară în producțiile cinematografice românești — excepție făcând aici filmul din 1995 al lui Lucian Pintilie, *Terminus Paradis*, unde este reprezentată o colonie penală militară, însă exemplul dat ar fi imprecis, întrucât unul dintre romanele pe care cineastul bazează filmul este *Amantul colivăresei* al lui Radu Aldulescu, a cărei acțiune se petrece pe durata anilor 80, Pintilie făcând niște mici ajustări pentru a-l racorda cu anii 90, punând așadar elemente ale romanului într-un soi de relație echivalentă cu realitatea primul deceniu al tranziției.

Însă cum anume ar fi reprezentată experiența carcerală contemporană în cinemaul de ficțiune? Trebuie să considerăm faptul că și aceasta are, iată, o puternică încărcătură ideologică și reprezintă deci un subiect de disensiune ideologică. Acestea sunt legate majoritar în jurul temei supraaglomerării închisorilor — pe de o parte, România a fost sancționată de CEDO din cauza acestor condiții, pe de altă parte, încercările guvernării PSD din perioada 2016-2019 de a rezolva problema au atras ample proteste sociale: printre acestea, protestele #Rezist din iarna anului 2017, dar și protestele împotriva legii recursului compensatoriu, iar vasta majoritate a protestatarilor susținea (mai mult sau mai puțin tacit) menținerea regimului penitenciar sub auspiciile curente și chiar înăsprirea pedepselor prin prelungirea încarcerării; evident, dezbateri pe subiectul *post-prison society* sunt practic inexistente în România. Desigur, situația de fapt este mult mai complexă de atât — însă, vor exista la un moment dat producții cinematografice autohtone care să adreseze aceste condiții? Și dacă da, cum anume vor reprezenta acestea carceralul?

Note:

1. Claudiu Turcuș, *Anticomunism- rețeta noastră secretă*, în *Politicile filmului. Contribuții la interpretarea cinemaului românesc contemporan*, coordonatori Andrei Gorzo și Andrei State, Cluj, Editura Tact, 2014, p. 152.
2. *Ibidem*, p. 170.
3. Michel Foucault, *Discipline and punish* [*Surveiller et punir*], New York, Editura Random House, 1975, p. 278.
4. Termen utilizat de Filippi & Gorzo în volumul eponim (*Filmul tranziției. Contribuții la interpretarea cinemaului românesc „nouăzecist",* Cluj, Editura Tact, 2017) pentru a desemna cinematografia românească în anii 90.
5. Desigur, de multe ori, discursul filmelor ecuează societatea din afara penitenciarului cu o formă extinsă a acestuia, din punct de vedere ontologic, grație regimului politic închis și opresiv: vezi *Cel mai iubit dintre pământeni*, unde a doua parte a filmului urmărește viața protagonistului Petrini (fost profesor universitar) după eliberare, el fiind angajat într-o echipă de deratizare (alături de lumpenproletari și foști deținuți de rang comun) și lovindu-se de nenumărate „ziduri invizibile"după eliberare. Revin la Foucault — nu întâmplător, în această parte a filmului, Petrini interacționează cu spitale, universități, secții de poliție/ Securitate și alte instituții similare. În spital, ii se spune că „un șoc" l-ar fi dereglat.
6. Michel Foucault, *op.cit.,* p. 233. (trad. proprie)
7. Monica Andronescu, *Mircea Albulescu și povestea filmului Cel mai iubit dintre pământeni*, în Jurnalul.ro, publicat la data 24.03.2009, disponibil la adresa web: http://jurnalul.ro/special-jurnalul/mircea-albulescu-si-povestea-filmului-cel-mai-iubit-dintre-pamanteni-501958.html.
8. Am discutat pe larg despre această scenă în lucrarea mea de disertație - „Înspre un cinema queer românesc", capitolul II, „Context. Reprezentări ale homosexualității prin intermediul personajelor secundare în filmul românesc, 1990-2015", susținută în iulie 2018 la CESI.
9. Adrian Ursu, *Asasinarea lui Gheorghe Ursu de către Securitate și filmul Arest,* în *Observator cultural*, publicat la data de 10.10.2019, disponibil la adresa web: https://www.observatorcultural.ro/articol/asasinarea-lui-gheorghe-ursu-de-catre-securitate-si-filmul-arest/.
10. Disponibilă aici: https://www.facebook.com/

ArestFilmul/posts/377336353152624?__tn__=K-R
11. Hannah Arendt, *Eichmann in Jerusalem: A Report on the Banality of Evil*, New York, Editura Penguin Books, 1963, p. 287.
12. *Ibidem*, p. 291.
13. *Ibidem*, p. 292.
14. *Ibidem*, p. 289.

Bibliography:

Andronescu, Monica. *Mircea Albulescu și povestea filmului Cel mai iubit dintre pământeni* [*Mircea Albulescu and the story behind* The Earth's Most Beloved Son], în Jurnalul.ro, publicat la data 24.03.2009, disponibil la adresa web: http://jurnalul.ro/special-jurnalul/mircea-albulescu-si-povestea-filmului-cel-mai-iubit-dintre-pamanteni-501958.html.

Arendt, Hannah. *Eichmann in Jerusalem: A Report on the Banality of Evil.* New York, Editura Penguin Books, 1963, 312p.

Foucault, Michel. *Discipline and punish* [*Surveiller et punir*]. New York, Editura Random House, 1975, 333p.

Turcuș, Claudiu. „Anticomunism: Rețeta noastră secretă. Filmele anilor 90" [*Anti-communism: Our Secret Recipe. The Films From the 90s*'] în *Politicile filmului. Contribuții la interpretarea cinemaului românesc contemporan* [*Film Politics. Contributions to Understanding the Contemporary Romanian Cinema*] coord. Andrei Gorzo și Andrei State. Cluj, Editura Tact, 2014, 316p.

Ursu, Adrian. *Asasinarea lui Gheorghe Ursu de către Securitate și filmul Arest* [*The Assassination of Gheorghe Ursu by the Securitate and the Arest movie*], în *Observator cultural*, publicat la data de 10.10.2019, disponibil la adresa web: https://www.observatorcultural.ro/articol/asasinarea-lui-gheorghe-ursu-de-catre-securitate-si-filmul-arest/.