

**DESPRE  
CENZURĂ &  
AUTOCENZURĂ  
ÎN CINEMA.  
INTERVIU  
CU CINEASTUL  
RADU JUDE**

**ANDREI  
RUS**



In this discussion with Radu Jude, one of the most radical contemporary Romanian filmmakers, we explore different issues related to external and internal mechanisms that force filmmakers to censor or to self-censor certain types of artistic intensions they might have had in the first place. Since Radu Jude is well known for the topics he depicts in his films, related most of the time to shameful and hidden episodes from the country's past, and for their extremely specific and experimental narrative styles, it seemed a relevant issue to discuss with him.

What the interview reflects is that even for an artist as original and as successful as he is there are different types of financing institutions that indicate different kinds of approaches for constructing his projects. There are also the big and most visible festivals who prefer certain types of films, built in a more conventional manner and based on more traditional narrative structures. These festivals are a particularly important factor in shaping the mainstream international art cinema of our time. Also, there are the critics and the film magazines and reviews that seem, too often, to fall in the traps of the big festivals and of the big distributors, preferring and promoting in general the same lists of films, already validated. All these external pressures matter in shaping a particular discourse and a particular style that positions a filmmaker like Radu Jude in the contemporary world cinema.

But there is also an internal pressure from the artist, that is related to approaching new thematic and creative territories. These are also important in determining the boundaries of an author's work because they activate different self-censorship automatisms that also play a decisive role in shaping the final film.

The interview was recorded in May 2021, a few weeks after Radu Jude's most recent film, "Bad Luck Banging or Loony Porn", on the Golden Bear of this year's Berlin International Film Festival.

**Andrei Rus:** Când ne referim la cenzură, ne gândim în primul rând la una oficială care nu mai există în România după 1989. Dar sunt alte forme care, din punct de vedere instituțional, chiar dacă nu le cenzurează propriu-zis, pot conduce la un tip de imposibilitate sau de cvasi-imposibilitate de a realiza anumite discursuri artistice. De exemplu, dacă nu există linii de finanțare care să sprijine producția de filme experimentale – cum e cazul României –, și nicio susținere critică în acest sens, scad șansele ca o mișcare experimentală să se coaguleze în respectiva cultură. Desigur că un astfel de impediment poate fi transgresat cumva, prin existența unor cineaști – printre care te numeri și tu – ce includ în filmele lor elemente din tradiția avangardelor. Dar, oricum, limitarea rămâne, iar tiparele de finanțare existente la un anumit moment, în anumite spații culturale, susțin sau reprimă dezvoltarea anumitor direcții cinematografice. Apoi, mai putem vorbi despre tabuuri sociale sau culturale, subiecte puțin discutate și mistificate în societate, care, chiar dacă nu sunt cenzurate, atunci când sunt abordate artistic polarizează mult receptorii și conduc, de multe ori, la discuții în spațiul public cu privire la limitele libertății de exprimare. La fel cum se întâmplă cu subiecte precum rasismul sau anti-semitismul, atitudini scoase în afara legii, fapt contestat constant de anumite voci din spațiul public, sub acuzația unei cenzuri legiferate. Și îmi imaginez că, având în vedere că un artist recunoaște pentru sine când abordează un astfel de subiect, delicat pentru societatea și pentru cultura în care trăiește, și modalitățile de raportare la el sunt diferite, poate cu mai multe precauții, implicând o autocenzură a anumitor porniri sau atitudini, pentru a nu pune accentele greșite în cadrul unor demersuri deja curajoase tematic.

**Radu Jude:** La primul subiect pe care îl propui aș mai adăuga și dimensiunea felului în care sunt circulate filmele internațional, adică modul în care sunt acceptate sau nu

în anumite festivaluri importante, sau cum sunt promovate și distribuite în cinematografe, pe platforme online sau la televiziuni. Cred că discuția merită pornită de aici: orice activitate artistică se desfășoară într-un cadru legal, diferit de la țară la țară. Noi folosim mai curând conotația negativă a cuvântului „cenzură”, pentru că ne izbim de situația asta în calitate de artiști și de programatori bine intenționați. Dar, pe de altă parte, mi se pare normal ca filme care fac apologia crimei sau a pedofiliiei să fie cenzurate. Cenzurarea anumitor subiecte de acest fel e o chestiune care trebuie negociată în permanență. De aceea, într-o societate poți să ai un anumit tip de teme explorate sau expuse, pe când în altele nu. Eu cred că libera expresie are niște limite. Cum le stabilim? Nu știu, mă depășește. Mai cred, în plus, că totuși uneori se confundă terenul de joc al artei cu terenul politic sau cu spațiul public. Or, mie mi se pare că e normal ca arta să permită un tip de libertăți mai mari decât interacțiunea socială de zi cu zi. S-a tot spus, și sunt în parte de acord, că arta e și un teren de încercare, de testare a unor limite care nu pot fi explorate în viața reală.

Mă gândeam recent la un scandal din Olanda, unde a fost publicată o nouă ediție din *Divina comedie*, a lui Dante, fiind eliminate pasajele în care profetul Mahomed e plasat de autor în Iad. Chiar dacă mi se pare normal să nu permiți poziții islamofobe în discursul public actual, e o prostie când vorbim despre o operă de sute de ani, e ceva foarte laș să faci acest lucru cu o operă realizată într-un anumit context particular. Dar în alte privințe nu sunt convins că am dreptate. De exemplu, când a ieșit pe DVD în Marea Britanie, la Second Run, filmul meu *Toată lumea din familia noastră*, Mehelli Modi, coordonatorul colecției, m-a prevenit că voi primi niște întrebări de la *boardul de rating*, care dorea să afle cum s-au filmat scenele de violență în fața fetei din film. E ceva ce în România nu există și mi s-a părut mai degrabă corect că o anumită instituție își pune astfel de probleme. Tot Modi mi-a spus atunci că toate scenele, din filme vechi și noi deopotrivă, conținând violență la adresa animalelor sunt tăiate atunci când sunt lansate pe DVD sau *Bluray* în Marea Britanie. Nu știu cum să mă raportez la asta. Pe de o parte îmi vine să spun că e o prostie să cenzurezi astfel de pasaje, pe de altă parte pot înțelege până la un punct motivele din spate. Sigur că aș prefera să văd *Andrei Rubliov* în versiunea originală și eventual să criticăm după standardele de azi pasajele cu pricina, decât să tăiem o bucată din el. Dar adevărul e că nu sunt sigur pe poziția mea, încă mă gândesc la asta.

Revenind la chestiunea inițială, a modului în care festivalurile condiționează tiparele cinematografice principale de la un anumit moment, e evident că tu, ca cineast, gândești proiectul, în primul rând, în raport cu gusturile, cu valorile tale, cu cine ești tu. Dar e la fel de clar că nu gândești complet în gol, că te raportezi la un public, la un receptor, mai bine zis. Când faci un film îl gândești ca un act public, ca atunci când te îmbraci – te îmbraci pentru tine, dar știi că unii te vor vedea. Și fie nu îți pasă, fie te îmbraci mai fistichiu, fie mai elegant, mai potrivit pentru o anumită ocazie sau mai nepotrivit etc. Dar opțiunea e în raport cu ceilalți, nu o faci în vid. Întotdeauna te raportezi și la un celălalt – mă refer la un „celălalt” abstract, nu vorbesc neapărat despre un *target* bine definit. Pe de altă parte, pentru tipul nostru de filme selecția în festivalurile importante e esențială în a putea să ne facem meseria mai departe. Și, dacă vrei să ai filmul la Cannes, la Berlin, la Veneția, ajungi să te uiți la selecțiile de acolo și observi

din start câteva principii clare: documentarele e mai puțin probabil să fie prezente în secțiunile principale ale marilor festivaluri, filmele cu o dimensiune experimentală mai dezvoltată e mai probabil să fie plasate în secțiuni paralele, cu mai mică vizibilitate. Și atunci, dacă vrei să câștigi un premiu la Berlin sau mai știu eu unde, faci un film narativ, convențional, cu o poveste mai degrabă ușor de urmărit, cu personaje atașante. Dacă filmul are sau nu o temă socială sau politică mi se pare secundar, în ciuda a ceea ce cred și afirmă mulți oameni care privesc de la distanță fenomenul. De pildă, un film precum *Ieșirea trenurilor din gară* nu ar fi avut nicio șansă la o secțiune principală din aceste festivaluri, chiar dacă are un subiect important politic (Holocaustul de care atâta lume spune că „s-a săturat să îl vadă expus în filme“ etc.), pentru că formal e din altă zonă, considerată marginală. În plus, filme ca *Ieșirea trenurilor din gară* nu ar fi putut să meargă la un festival major, într-o secțiune principală, nu pentru că selecționerii nu l-ar fi vrut, ci pentru că un festival funcționează pe bază de sponsorizări mari și are anumite obligații comerciale față de parteneri. Noi am fi fost o echipă formată din câțiva oameni, fără staruri, iar ideea de covor roșu presupune să vină unii cu o „flotă”, cu o echipă mare, care să intre în 8-10 mașini oferite de sponsor, pentru că altfel acesta vine spre organizatori și le spune: „Păi bine, băi, frate, băgați-o pe Nicole Kidman în mașina mea sau băgați-l pe DiCaprio, nu pe proștii ăștia din România despre care nu a auzit nimeni”.

Pentru cei pasionați de cinema, de foarte multe ori o secțiune considerată secundară e mai interesantă decât secțiunile principale ale marilor festivaluri, deoarece au tendința de a include filme mai îndrăznețe formal, nefind la fel de mult condiționate de rațiuni comerciale. Dar pentru industrie acestea sunt mai puțin importante. De exemplu, la piața de proiecte de la Berlin de anul trecut ne-am întâlnit cu un distribuitor căruia producătoarea filmelor mele, Ada Solomon, i-a spus că aveam două filme – *Tipografic majuscul* și *Ieșirea trenurilor din gară* – selectate concomitent în secțiunea „Forum”. Răspunsul lui e unul tipic pentru majoritatea profesioniștilor industriei cinematografice: „La filmele din *Forum* nu mă uit din principiu, nu mă interesează, știu că nu fac bani cu ele”. Pe mine nu mă deranjează neapărat un astfel de răspuns, ci faptul că de multe ori el implică o doză de ipocrizie. Același om, pe scena unui festival cunoscut pentru filmele radicale din selecție – cel de la Rotterdam – avea să susțină public că nu îl interesează banii, ci calitatea producțiilor. Am realizat în timp că și asta face parte din regulile jocului și că trăim într-o lume atinsă de o ipocrizie uriașă, în care e adevărat că uneori, rar, mai scapă la lumină lucruri aparte, dar și acelea până la un anumit punct. Nu vei vedea, de pildă, un film precum cele realizate de Stan Brakhage în *Competiția* de la Cannes, deși Brakhage e unul din regizorii imenși ai ultimelor decenii. Un alt cineast special și incitant precum James Benning chiar glumea acum doi ani, când a postat pe pagina sa de Facebook că a trimis două filme la Cannes, și că așteaptă să vadă dacă va fi selectat în *Competiție*, știind, de fapt, că nu avea șanse, în ciuda faptului că e în prim-planul scenei experimentale de aproape o jumătate de secol. Și evident că nu au fost selectate la Cannes în acel an. Nu vreau să pară totuși că am o diatribă contra festivalurilor mari, căci e ușor să ajungi la poziții de tipul celor ale lui Ioan Cărmăzan, care susține că nu sunt repere pentru nimeni. Ele sunt repere importante pentru cei mai mulți profesioniști din industria internațională de film. Cred însă că lucrurile pot fi îmbunătățite și că e important să

existe o presiune în sensul acesta, care în prezent nu prea se manifestă activ. Cred că dacă ar exista o presiune mai mare dinspre cineaști, dinspre criticii de film, lucrurile s-ar mai schimba în bine. Dar e puțin deprimant și convenționalismul celor din urmă, expus inclusiv în reviste prestigioase precum *Cahiers du Cinéma*, unde adeseori topurile anuale ale criticilor includ aceleași titluri premiate deja peste tot – în festivaluri sau la ceremoniile academiilor de film din întreaga lume.

Există un soi de presiune ca lucrurile să fie făcute într-un mod convențional, tradițional. În interiorul acestui model, ca cineast ai toate libertățile câtă vreme respecti regulile. La documentar, de exemplu, cu cât seamănă mai mult cu un film de televiziune, cu atât șansele lui de reușită sunt mai mari. La ficțiune, cu cât e o poveste – care poate fi complexă, simplă, bună, tâmpită –, cu cât e, deci, mai narativ filmul, mai bazat pe dramaturgie, și cu cât e mai imersiv, cu atât șansele sunt mai mari să fie remarcat. Faptul că un film ca *Babardeală cu bucluc sau porno balamuc* a putut ajunge în *Competiția Oficială* de la Berlin ține mai degrabă de o situație excepțională: fiind o ediție atipică a festivalului, organizată în timpul pandemiei, au fost selectate filmele și după alte criterii decât cele de până acum; plus că se schimbaseră și echipa de programatori de curând. Faptul că a luat premiul cel mai important cred că ține în primul rând de componența juriului, format exclusiv din cineaști. Spun asta pentru că nu e un film de scenariu, e mai eliberat din chingile dramaturgice și mai degrabă experimental formal, ceea ce pentru un grup de regizori, preocupați de mizanscenă, mai curând decât de poveste, e cu siguranță mai interesant decât ar fi fost pentru un juriu mixt, format din tot felul de staruri și din cineaști sau producători, cum e de obicei.

Pentru mine e foarte deprimant acest peisaj, ca și cel al strănerii de fonduri pentru noile proiecte deoarece, atâta vreme cât te interesează forme considerate marginale de cinema, totul e organizat pentru a exclude, pe cât posibil, acest tip de diversitate din prim-planul promovării. Cred că e mai degrabă o expresie a unor valori comune de la un anumit moment, o reflectare a tipului de cinema pe care comunitatea îl vrea, prin majoritatea care o formează sau prin reprezentanții săi mai importanți care și decid direcțiile cele mai vizibile ale domeniului. Or, ca cineast, dacă încerci să faci un pic altceva, dacă ieși de pe șine, dintr-odată fie vei fi respins, fie vei fi criticat, fie vei fi dat la o parte. Asta spune foarte frumos Johan Huizinga în cartea sa, *Homo ludens*, despre cel care strică jocul. Rău într-un joc nu e cel care faultează, care joacă necinstit, ci cel care refuză să joace, care își stabilește alte reguli în joc. E ca în meciurile de fotbal din spatele blocului, se întâmplă în toate activitățile, nu doar în cinema. Dar sigur că în artă, care presupune o diversitate de direcții, acest convenționalism se vede și se simte mai tare.

***„Filmele mai particulare stilistic sunt marginalizate, într-un context în care contează, în primul rând, scenariul.”***

**Andrei Rus:** Până să ajungă în varianta sa finală de montaj, prezentată în festivaluri sau în cinematografe, un film trece prin faze succesive de modificări, generate în primul rând de modul în care funcționează finanțarea în sistemele europene de

producție. De pildă, în România, casa de producție aplică la CNC cu un dosar ce conține un scenariu și o motivație succintă regizorală, motivația nefiind însă punctată de comisie. Apoi, comisia nu cunoaște cui aparțin proiectele, ceea ce o obligă să le puncteze ținând mai degrabă cont de scenariu, decât de alte criterii artistice. Pe de altă parte, în majoritatea celorlalte țări care pot cofinanța o producție majoritar românească, sunt și alte criterii luate în calcul, precum ansamblul realizărilor cineastului. De obicei, există și o discuție a comisiei cu echipa creativă a respectivului proiect, pentru a înțelege mai precis felul în care va arăta viitorul film. Sunt curios în ce măsură aceste tipare de aplicație contribuie la șablonarea proiectelor viitoare și în ce feluri determină un cineast să își autocenzureze anumite impulsuri creative cu scopul de a-și vinde cât mai bine proiectul.

**Radu Jude:** Atunci când aplic în România, eu nu modific mare lucru la scenariu, față de varianta lor ideală, pentru că au tendința să propună structuri formale diferite de cea convențională și sper tot timpul că cineva din comisie va recunoaște acest aspect aparte din ele. În afara țării, organismele de finanțare propun mai degrabă un dialog cu regizorul și cu producătorii proiectului, ceea ce e mai bine, pentru că mi se pare firesc să vrei să știi, ca finanțator, cum s-ar integra acesta în întreaga operă a artiștilor respectivi. De obicei, acolo ți se cer, pe lângă text și scenariu, un concept regizoral care chiar contează și două sau trei dintre filmele realizate anterior pe care comisia le vede. În acest fel își pot crea o imagine mai largă a proiectului, pot înțelege dacă aplicantul e competent, capabil, ceea ce poate uneori să nu rezulte neapărat dintr-un scenariu scris. Imaginează-ți cum ar arăta un text scris de David Lynch pentru vreunul din filmele sale dacă ar aplica anonim la CNC-ul românesc. E posibil să nu fie clar registrul în care va aborda textul, dar, dacă vezi alte filme de-ale sale anterioare, înțelegi foarte bine apoi că nu sunt scrise de un nebun, ci de un vizionar.

Modul în care se desfășoară concursurile de proiecte la noi explică în mare măsură de ce este cinematografia românească una bazată pe scenariu, în sensul în care, de fapt, povestea și aspectele narrative sunt mai importante decât maniera de realizare, urmând o tradiție dezvoltată încă din perioada comunistă. Că nu vei găsi filme à la Andy Warhol în România anilor '70-'80 e poate explicabil cultural, dar că nici în anii '90, când s-ar fi putut face cu bugete mici astfel de filme, nu a încercat nimeni să meargă în direcția asta, e deja dificil de înțeles. De asemenea, nu vei găsi prea multe filme experimentale sau filme-jurnal în istoria cinematografului național. Chiar și astăzi, când direcțiile sunt ceva mai diversificate o dată cu democratizarea mijloacelor de filmare, astfel de producții au tot un loc mai curând marginal. Filmele mai particulare stilistic sunt marginalizate, într-un context în care contează în primul rând scenariul.

Ca să înțelegem cât de absurd e sistemul acesta de finanțare a proiectelor, să ne imaginăm cum ar fi ca la teatru să se decidă spectacolele din repertoriu și calitatea lor în funcție de calitatea textului și să vină criticul „X” cu *Hamlet*, pus în scenă de un regizor mediocru, să spună că e mai bun decât un spectacol realizat de Robert Wilson după *Fedra*, doar pentru că preferă textul lui Shakespeare celui al lui Racine. Noi încă funcționăm în tipul acesta de paradigmă care nu doar că blochează anumite direcții de

expresie artistică, dar uniformizează și tiparele deja existente, forțându-le să se bazeze aproape exclusiv pe scenarii. Înțeleg prin asta că dacă îl iei pe Radu Muntean, de pildă, și îi dai un scenariu scris de Cristian Mungiu, oricând ar putea să facă la fel de bine filmul și într-o manieră similară acestuia din urmă, și invers. Ele sunt oricând interșanjabile, pentru că sunt bazate pe text. Și poate și din cauza acestor șablonări impuse de sistemul nostru de finanțare, criticii de film români, distribuitorii și chiar și breasla – cu toții vor filme convenționale bine făcute, chiar și din partea publicului specializat și a majorității selecționeților din festivalurile din țară. Iar, la urma urmelor, câtă vreme festivalurile prezintă același fel de filme, televiziunile și criticii tot asta promovează, e normal ca publicul larg să fie obișnuit cu același tip de structuri.

Mai sunt două-trei abordări care mă preocupă în filmele mele și care sunt diferite de practica cinematografică românească, printre ale cărei reguli nescrise se numără și dorința obsesivă a cineaștilor pentru așa-zisa originalitate a imaginilor și mai ales, a dialogurilor. E o atitudine care mi se pare aproape premodernistă. De la modernism încoace, arta montajului sau a colajului, încorporarea de documente în opere de artă, au devenit o dimensiune esențială a lor, ceea ce nu s-a reflectat și nu se reflectă prea mult în tradiția noastră cinematografică. Țin minte ce emoții am avut când am citat prima oară, în *Cea mai fericită fată din lume*, o replică – „Viața este dezamăgitoare” – din *Poveste din Tokio*, un film realizat de Yasujiro Ozu. Mi-a fost foarte frică să fac asta, de cum o să pară, mi-am pus problema dacă am dreptul moral să o includ ca atare în film ș.a.m.d. Acest refuz al citării cred că are rațiuni narcisice, legate de dorința ca dialogul să fie gândit de tine de la zero, idealul fiind ca și cuvintele, dacă s-ar putea, să le inventezi tot tu. Apoi, obsesia controlului se reflectă și în privința utilizării materialelor de arhivă, mult mai puțin dezirabile decât o reconstrucție realistă, deoarece sunt mai puțin controlabile decât o imagine refăcută de la zero, căci ele există deja într-o formă anume, ce nu poate fi schimbată. Și mai există acea fobie generalizată față de formulele considerate prea teatrale. Unul dintre episoadele care m-au ghidat tot mai mult spre direcția teatralizării filmelor mele a fost întâmplarea de la admiterea la UNATC (într-una dintre dățile când am fost respins la intrarea în această universitate), când doamna Cristina Nichituș, membră a comisiei, mi-a reproșat că exercițiul meu era teatru filmat, nu cinema, pentru că avea mult dialog. Era prima oară când auzeam formula, dar apoi am realizat că există încă o preocupare majoră a cineaștilor din România pentru puritate cinematografică, din teama de a nu le fi confundate filmele nici cu teatrul, nici cu literatura. Și nu e doar un fenomen local, se întâmplă peste tot la fel: când îți prezinți proiectul în fața unor comisii, trebuie să se vadă că regizorul este în control.

**„Când accentul cade foarte mult pe mesaj,  
cred că se poate ajunge ușor la o lenie creativă în care nu mai  
contează nimic decât mesajul.”**

**Andrei Rus:** Până la un punct, primele tale filme sunt încadrabile în tradiția realistă a cinematografiei din România, de care ulterior, după *Aferim!*, te îndepărtezi programatic. Aceste filme mai recente au tendința să coleze, de multe ori prin ciocnire

semantică, tot felul de citate culturale sau chiar aparținând unor documente oficiale – uneori sunt imagini de arhivă, alteleori pasaje sau expresii din opere literare rostite de către personaje, alteleori trimiteri la picturi sau la o iconografie politică și militară. Însă, de cele mai multe ori, ele nu au rolul de a închide subiectele tratate, ci mai degrabă deschid noi zone de percepție legate de acestea, chiar atunci când sunt legate de un trecut istoric aparent bine articulat. Forțând un pic nota pentru a ne referi la tema principală a acestei discuții – cenzura și autocenzura – procedeul acesta e similar cu cel al eseurilor; în care sunt semnalate anumite limite de cunoaștere și de înțelegere a autorilor față de tema respectivă. Și creează un spațiu ce invită la reflecție asupra trecutului, ceea ce e rămas nespul la nivelul discursului fiind cel puțin la fel de important precum ceea ce e prezentat direct în filme. Sunt, în egală măsură, și nu doar prin prisma temelor, și filme politice.

**Radu Jude:** Cred că micile căutări formale conduc la asta – eu chiar cred foarte serios că cinematograful e un instrument de cunoaștere aproape științific. Să nu uităm că așa a fost de la bun început, iar pe cine nu crede îl/o invit pe platforma online a Cinematecii Franceze (Henri.fr) să vadă filmele lui Eadweard Muybridge sau pe cele ale lui Étienne Jules Marey. A existat dintotdeauna o dimensiune de studiu a realității în cinema, dincolo de dimensiunea sa de bălci. De curând am descoperit un text despre un chirurg faimos în epocă, Eugène-Louis Doyen, care filma încă dinaintea de 1900 operații de amputare de picioare, sau operații pe inimă. Și astfel, prin asemenea demersuri, cercetarea unei anumite realități capătă o formă concretă, iar cinematograful nu mai pare doar un mediu de expresie artistică. Ideea de a cunoaște, de a explora, de a cerceta realitatea prin intermediul cinematografului capătă o formă și, din acel moment, forma nu mai e doar o chestiune de expresie artistică, capătă și o dimensiune epistemologică. Cele două aspecte – cercetarea realității și forma – vin deodată, se suprapun perfect. Multă lume îmi scrie și mă întrebă de ce nu fac un film pe un subiect sau altul. Și de multe ori mă întreb și eu de ce nu aș trata subiectul respectiv, la urma urmei. Dar îmi răspund rapid: pentru că nu am o idee cinematografică pentru el.

În ceea ce mă privește, cred că evoluția mea dinspre teme apropiate de preocupările realismului românesc spre cele care tratează aspecte mai puțin discutate la nivel social, s-a întâmplat în timp, deși mă preocupau de multă vreme. Mediul în care te formezi contează foarte mult în acest traseu artistic, deoarece, la un moment dat netratând nimeni anumite teme într-o cultură și neavând deschidere și acces la tipare cinematografice diverse, ajungi să trăiești cu impresia că ele nu sunt abordabile în cinema. Când am descoperit că de fapt nu e așa, am avut nevoie să acumulez experiență, să „îmi fac mâna” ca cineast, nu aș fi putut să realizez un film precum *Aferim!* de la început. Și nu doar din motive de acces la finanțare, ci pentru că îmi era imposibil să îl gândesc, să găsesc materia potrivită pentru un astfel de subiect. E un proces similar cu al pictorilor, care mai întâi învață să picteze corect și să imite stilurile altora, și doar mai târziu, după ce au depășit această etapă, pot spera la găsirea unei direcții proprii.

De aceea, reacția la anumite teme poate părea întârziată pentru că procesul de parcurs e îndelungat – la început încasezi niște informații, le integrezi în sistemul tău de gândire, ele rămân acolo și, în funcție de ce se petrece în jurul tău, de-abia după un

timp începi să le vezi și să le înțelegi mai clar. În anii 2000 trăiam încă un entuziasm colectiv legat de aderarea României la Uniunea Europeană, viețile noastre se schimbau cu rapiditate și, din acest motiv, părea tema cea mai importantă. Temele pe care le-am abordat ulterior – rasismul, antisemitismul, Holocaustul din România, sclavia romilor, nu erau la fel de prezente în spațiul public, sau, cel puțin, eu nu le vedeam clar. De la un punct încolo fie am început eu să le văd mai bine, fie chiar au crescut ca importanță în societate, ceea ce se reflectă și în schimbarea preocupărilor mele. În plus, anumite subiecte ajung să fie incitante și pentru că altcineva nu le-a tratat până atunci. E totuși uimitor că o cinematografie ca a noastră, care în 20 de ani a avut multe succese și a lansat mulți cineaști, nu a abordat aproape niciodată temele acestea. Numeri pe degetele de la o mână filmele respective: *O vară de neuitat*, în regia lui Lucian Pintilie, *Călătoria lui Gruber*, în regia lui Radu Gabrea, și foarte puține documentare, dintre care aș aminti *Valea plângerii*, în regia lui Andrei Crișan, a lui Mihai Andrei Leaha și a Iuliei Hossu. E totuși uimitor că nu există nici la cineaști tineri foarte multe porniri în direcții diferite. Am tot văzut, în ultimii ani, filme de debut sau scurtmetraje și majoritatea sunt fie legate de un anumit tip de lume, a clasei mijlocii contemporane, fie sunt încercări de film de gen. Poate că această relativă uniformizare ține atât de școala de film, cât și de modul în care se acordă finanțările pentru proiecte în România. Căci, dacă ne uităm la o cinematografie comparabilă ca mărime, precum cea portugheză, constatăm că e și a fost uimitor de diversă. Există o diferență mare între filmele maeștrilor lor – Pedro Costa, Susanna de Sousa Dias, Paulo Rocha, Manoel de Oliveira etc. Există și modelul acesta de cinematografie mică, unde realizatorii chiar lucrează în direcții foarte diverse formale și tematice.

Legat de aspectul de artă angajată a filmelor mele recente, se vede cel mai bine în *Îmi este indiferent dacă în istorie vom intra ca barbari* că sunt preocupat, în primul rând, de eșecul artei politice, deși sunt acuzat că fac filme unilaterale, didactice. Recunosc că am o problemă cu așa-zisa artă politică căreia nu îi neg generozitatea sau bunele intenții, dar care mi se pare că de multe ori trece prea ușor peste problemele formale și reflectă un fel de optimism și de mândrie a autorilor lor pentru că sunt în direcția bună. Și îmi vine să le spun că există și artă proastă și poezie feministă mediocră și artă socială tâmpită. Nu doar direcția și bunele intenții contează. Uneori, când accentul cade foarte mult pe mesaj, cred că se poate ajunge ușor la o lenie creativă în care nu mai contează nimic decât mesajul. Iar spectatorul, ca receptor, nici nu mai poate critica prea mult, căci ar părea că nu e de acord cu mesajul. Or, nu poate exista un discurs fără o formă, ca să fie valabil epistemologic vorbind.

Haideți să ne uităm mai atenți la limitele noastre, la ce putem face cu cinematograful, e prea mult optimism în zona asta, prea mult *self-righteousness*. De aici și reacțiile agresive atunci când cineva nu e pe linie. Cea mai proastă modalitate de autocenzură e cea în care încerci să faci pe placul unor grupuri, al unor bule (de ordin estetic, politic sau de alt fel). Există un eseu foarte bun al unei autoare feministe, Nina Power (n.red.: „How Cancel Culture Made Us Forget the Art of Interpretation”, publicat în iulie 2020, în *ArtReview*), care se declară împotriva așa-zisului *cancel culture* în forma exagerată în care se manifestă de multe ori, iar argumentul ei mi s-a părut foarte

interesant. Ea spune că unele opere se înțeleg în ani de zile, că au nevoie de mult timp de reflecție pentru a-și revela subtextele și nuanțele. Și dă exemplul *Salô*, de Pasolini, pentru care-au trebuit ani de zile ca să-l înțeleagă. Reacția imediată – citești o carte sau vezi un film și în cinci minute le-ai și dat verdictul – e de multe ori superficială. Mai lasă-le puțin, te mai gândești și peste doi ani la ele.

**Andrei Rus:** Ultimul aspect nediscutat dintre cele propuse inițial vizează eventuale situații în care, din cauza naturii sensibile a temelor pe care le abordezi, îți impui anumite limitări, îți cenzurezi anumite impulsuri sau, poate, structurezi narațiunea în maniere particulare, care să reflecte mai curând o deconstrucție a unor ipoteze legate de acestea, din rațiuni etice.

**Radu Jude:** Singurul moment unde îmi amintesc să mă fi cenzurat a fost în cazul unei scene din *Îmi este indiferent dacă în istorie vom intra ca barbari*. Filmasem în *reenactmentul* dinspre final și reprezentarea unui viol, căci e o chestiune cunoscută de istorici că o parte dintre soldații români au comis și multe violuri pe frontul de Est, spre deosebire de cei germani. Mi s-a părut prea provocator, grotesc într-un fel, și, am exclus scena din montajul final al filmului. Și în cazul afișului de promovare a filmului am vrut să conțină inițial un steag al României și în loc de stemă să punem o svastică, dar mi s-a părut și inexact în raport cu filmul și o provocare mai curând gratuită, de *marketing*, așa că am renunțat la idee.

Aspectul etic mi se pare tema numărul 1 a cinema-ului. De pildă, legat de *Îmi este indiferent dacă în istorie vom intra ca barbari*, care se învârte în jurul masacrului de la Odessa din 1941, unde 20-30.000 de evrei au fost omorâți în condiții atroce de autoritățile și armata română, au fost voci care mi-au reproșat că trebuia să pun în scenă „realist” ce s-a întâmplat la Odessa, să renunț la „fitele” astea formale. Or, cine susține asta nu cred că se gândește până la capăt, pentru că ce înseamnă de fapt să reprezinți „realist” o crimă în masă? Cum o faci? Reprezinți ce? E imposibil de reprezentat „realist”, iar dacă să presupunem, prin absurd, că ai face un film de zece ore în care pui în scenă moartea atroce a fiecăruia dintre zecile de mii de victime, ar rezulta ceva complet grotesc. Simți aproape instinctiv că nu poți să faci asta. E imposibil să reprezinți tipul ăsta de crime. Și mai e ceva important, care apare adeseori inclusiv în argumentele negaționiștilor: ai văzut tu ce a fost acolo? Și chiar dacă ai fi văzut, ar fi fost o parte, un fragment, al unei realități complexe. Din aceste motive am și decis, în *Barbari*, să prezint evenimentul la a treia mână, printr-un spectacol care, la rândul-i, face acest lucru, și pe care îl filmez. Există multe alte ramificații ale acestei probleme fundamentale. Jean Baudrillard, de pildă, are un eseu despre seria *Holocaust*, în care joacă Meryl Streep. El critică seria spunând că, reprezentând „realist” Holocaustul creează un fel de amintiri false, o imagine falsă a unui eveniment despre care știm doar fragmente și pe care brusc și seducător ne ajută să ni-l reprezentăm. Și dintr-o dată, în modul acesta simplist, ți se oferă imaginea atrocității și ulterior ai impresia că știi despre ce a fost vorba. Ca cineast, nu vrei să crezi false amintiri pentru public, nu vrei să crezi o imagine care se va suprapune în mintea sa cu evenimentul istoric real. Dar asta nu e o formă de autocenzură, ci e o formă de gândire cinematografică.

**Andrei Rus** is a PhD lecturer teaching Film Studies and Film History classes at UNATC "I.L. Caragiale" in Bucharest. Between 2009 and 2016 he coordinated a film magazine (*Film Menu*), written by young critics and he used to organise a Cineclub and other types of projections in the University's film theatre and at the Romanian Cinematheque (2007-2016). He was a programmer for different festivals (NexT or Timishort), most recently being the Artistic Director of One World Romania, one of the most important documentary film festivals in Romania, also curating different other programmes related the festival. In recent years, he has been a Counsellor for cinema for two Ministers of Culture and, for three years, he was a member of the Administration Board of the Romanian CNC. Since 2017, in different capacities, he was part of the teams of a couple of Romanian films, such as *Art* (2014, dir. Adrian Sitaru), *Scarred Hearts* (2016, dir. Radu Jude) or *Ivana the Terrible* (2019, dir. Ivana Mladenovic).

# ABOUT CENSORSHIP & SELF-CENSORSHIP IN CINEMA.

INTERVIEW<sup>2</sup> WITH  
ROMANIAN FILMMAKER  
**RADU JUDE**

**ANDREI  
RUS**

---

<sup>2</sup> Translated by Cornel Hujanu

In this discussion with Radu Jude, one of the most radical contemporary Romanian filmmakers, we explore different issues related to external and internal mechanisms that force filmmakers to censor or to self-censor certain types of artistic intensions they might have had in the first place. Since Radu Jude is well known for the topics he depicts in his films, related most of the time to shameful and hidden episodes from the country's past, and for their extremely specific and experimental narrative styles, it seemed a relevant issue to discuss with him.

What the interview reflects is that even for an artist as original and as successful as he is there are different types of financing institutions that indicate different kinds of approaches for constructing his projects. There are also the big and most visible festivals who prefer certain types of films, built in a more conventional manner and based on more traditional narrative structures. These festivals are a particularly important factor in shaping the mainstream international art cinema of our time. Also, there are the critics and the film magazines and reviews that seem, too often, to fall in the traps of the big festivals and of the big distributors, preferring and promoting in general the same lists of films, already validated. All these external pressures matter in shaping a particular discourse and a particular style that positions a filmmaker like Radu Jude in the contemporary world cinema.

But there is also an internal pressure from the artist, that is related to approaching new thematic and creative territories. These are also important in determining the boundaries of an author's work because they activate different self-censorship automatisms that also play a decisive role in shaping the final film.

The interview was recorded in May 2021, a few weeks after Radu Jude's most recent film, "Bad Luck Banging or Loony Porn", won the Golden Bear of this year's Berlin International Film Festival.

**Andrei Rus:** When we refer to censorship, we first think of an official one that no longer exists in Romania since 1989. But there are other forms that, from an institutional point of view, even if don't actually censor, can lead to a type of impossibility or quasi-impossibility to make certain artistic discourses. For example, if there are no funding pipe-lines to support the production of experimental films – as is the case in Romania – and no critical support in this regard, the chances of an experimental movement coagulating in that respective culture decrease. Of course, such an impediment can be somehow transgressed by the existence of filmmakers – as yourself – who include in their films elements of the avant-garde tradition. But, anyway, the limitation remains, and the existing funding patterns at a certain moment, in certain cultural spaces, support or repress the development of certain film directions. Then we can talk about social or cultural taboos, topics not enough discussed and mystified by society, which even if not censored, when approached artistically greatly polarize the receivers and often lead to public discussions about the limits of freedom of expression. As is the case with topics such as racism or anti-Semitism, outlawed attitudes, a fact constantly challenged by certain voices in the public space, under the accusation of a legislative censorship. And I imagine that, given that an artist becomes aware when he approaches such a subject, delicate for the society and the culture in which she/he lives, the ways of relating to it are different, perhaps with more precautions, involving a self-censorship of certain beginnings or attitudes, in order not to put the wrong accents in already thematically courageous approaches.

**Radu Jude:** To the first topic you propose, I would add the way international films are circulated, i.e., how they are accepted or not in certain important festivals, or how they are promoted and distributed in cinemas, online platforms or on television. I think the

discussion is worth starting from here: any artistic activity takes place in a legal framework, different from country to country. We rather use the negative connotation of the word “censorship” because we encounter this situation as well-intended artists and programmers. But, on the other hand, it seems normal to me that films that defend crime or pedophilia to be censored. Censoring certain such topics is an issue that needs to be negotiated at all times. Therefore, in one society you can have a certain type of topics explored or exposed, while in others not. I think free speech has its limits. How do we establish them? I don’t know, it’s beyond me. I also believe that sometimes the playing field of art is confused with the political field or the public space. Or it seems to me that it is normal for art to allow a type of larger freedom than everyday social interaction. It has been said, and I agree in part, that art is also a field for testing, for pushing limits that cannot be explored in real life.

I was recently thinking about a scandal in the Netherlands, where a new edition of Dante’s *Divine Comedy* was published, eliminating the passages in which the Prophet Muhammad is placed by the author in Hell. Even if it seems normal to me not to allow Islamophobic views in the current public discourse, it is stupid when we talk about a centuries old work, it is something very cowardly to do to a work made in a particular context. But in other respects, I am not convinced that I am right. For example, when my movie *Everybody in Our Family* came out on DVD in the UK at Second Run, Mehelli Modi, the collection’s coordinator, warned me that I would receive some questions from the rating board, who wanted to know how the scenes of violence were filmed in front of the girl in the film. It is something that does not exist in Romania, and it seemed rather fair to me that a certain institution addresses such issues. Modi also told me then that all scenes, from old and new movies alike, containing animal violence are cut when they are released on DVD or Blu-ray in the UK. I don’t know how to relate to that. On the one hand I feel like it’s stupid to censor such passages, on the other hand I can understand to some extent the reasons behind it. Of course, I would rather see *Andrei Rublev* in the original version and possibly criticize by today’s standards the fragments in question, than cut a piece of it. But the truth is, I’m not sure about my stand, I’m still thinking about it.

Returning to the initial question, of the way in which festivals condition the main cinema patterns from a certain moment, it is obvious that, as a filmmaker, you think about the project, first of all, in relation to your likes, your values, to who you are. But it is just as clear that you are not thinking completely disengaged, that you are referring to an audience, to a receiver. When you make a movie you think of it as a public act, like when you dress – you dress for yourself, but you know that some will see you. And you either don’t care, or you dress wilder, or more elegant, more suitable for a certain occasion or more inappropriate, etc. But the option is in relation to others, you don’t do it out of place. You always relate to another – I mean an abstract “another”, I’m not necessarily talking about a well-defined target. On the other hand, for our type of films, the selection in important festivals is essential in order to be able to continue doing our job. And, if you want to have your film in Cannes, in Berlin, in Venice, you get to look at the selections there and notice from the start some clear principles: documentaries are less likely to be present in the main sections of major festivals, more experimental films are more likely to be placed in parallel sections with lower visibility. And then, if you want to win an award in Berlin or wherever, you make

a narrative, conventional film, with a rather easy-to-follow story, with engaging characters. Whether or not the film has a social or political theme seems secondary to me, despite what many people who watch the phenomenon from a distance believe and argue. For example, a film like *The Exit of the Trains* would have had no chance at a major section of these festivals, even if it has an important political subject (the Holocaust that so many people say “they are tired of seeing exposed in films”, etc.), because it is formally from another area, considered marginal. In addition, films like *The Exit of the Trains* could not have gone to a major festival in a main section, not because the programmers didn’t want it, but because a festival works on the basis of big sponsorships. And has certain commercial obligations towards partners. We would have been a small team, without stars, and the idea of a red carpet involves someone coming with a “fleet”, with a large team, packing the 8-10 cars offered by the sponsor, because otherwise the sponsor goes to the organizers and says, “Well, dude, bro, put Nicole Kidman in my car, or put DiCaprio, not these fools from Romania that no one heard of.”

For those who are passionate about cinema, very often a section considered secondary is more interesting than the main sections of the big festivals, because they tend to include more daring films, not being conditioned as much by commercial reasons. But for the industry they are less important. For example, at the project market in Berlin last year, we met a distributor to whom the producer of my films, Ada Solomon, told that we had two films – *Uppercase Print* and *The Exit of the Trains* – simultaneously selected in the “Forum” section. His answer is a typical one for most professionals in the film industry: “I generally don’t look at the films in the Forum, I’m not interested, I know I don’t make money off them.” I am not necessarily bothered by such an answer, but by the fact that it often involves a dose of hypocrisy. The same man, on the stage of a festival known for the radical films in the selection – the one in Rotterdam – would publicly claim that he was not interested in money, but in the quality of productions. I realized over time that this is also part of the rules of the game and that we live in a world affected by huge hypocrisy, in which it is true that sometimes, rarely, special things come to light, but only up to a certain point. You won’t see, for example, a film like the ones made by Stan Brakhage in the Cannes Competition, although Brakhage is one of the huge directors of the last decades. Another special and exciting filmmaker like James Benning was even joking two years ago, when he posted on his Facebook page that he had sent two films to Cannes, and that he was waiting to see if he would be selected in the Competition, knowing, in fact, that he didn’t stand a chance, despite being at the forefront of the experimental scene for nearly half a century. And obviously his films were not selected at Cannes that year. However, I don’t want to seem to be making a diatribe against big festivals, because it’s easy to get to views like those of the Romanian filmmaker Ioan Cărmăzan, who claims that these are not benchmarks for anyone. They are important landmarks for most professionals in the international film industry. However, I believe that things can be improved and that it is important to have pressure in this regard, which currently is not very active. I think that if there was more pressure from filmmakers, from film critics, things would change for the better. But the latter’s conventionalism is also a bit depressing, even in prestigious magazines such as *Cahiers du Cinéma*, where critics’ annual tops often include the same titles already awarded elsewhere – at festivals or film academy ceremonies around the world.

There is a kind of pressure for things to be done in a conventional, traditional way. Within this model, as a filmmaker you have all the freedoms if you follow the rules. In a documentary, for example, the more it resembles a television movie, the greater its chances of success. In fiction, the more it is a story – which can be complex, simple, good, stupid –, the more narrative the film, the more based on dramaturgy, and the more immersive it is, the more likely it is to stand out. The fact that a film like *Bad Luck Banging or Loony Porn* can reach the Official Competition in Berlin is rather an exceptional situation: being an atypical edition of the festival, organized during the pandemic, the films were selected according to other criteria than the ones used so far; plus, the team of programmers had recently changed. The fact that it won the most important award I think is primarily related to the composition of the jury, consisting exclusively of filmmakers. I say this because it's not a screenplay, it's freer from dramaturgical straps and rather experimental, which for a group of directors, preoccupied with the *mise-en-scène*, rather than the story, is certainly more interesting than for a mixed jury, made up of all sorts of stars and filmmakers or producers, as usual.

For me, this landscape is very depressing, as is the fundraising for new projects because, as long as you are interested in forms considered marginal cinema, everything is organized to exclude, as much as possible, this type of diversity from the foreground promotion. I think it is rather an expression of common values from a certain moment, a reflection of the type of cinema that the community desires, by the majority that forms it or by its more important representatives who decide the most visible directions for the field. Or, as a filmmaker, if you try to do something else, if you go off the rails, you will suddenly either be rejected, or you will be criticized, or you will be put aside. This is what Johan Huizinga says very nicely in his book, *Homo Ludens*, about the one who spoils the game. Bad in a game is not the one who fouls, who plays dishonestly, but the one who refuses to play, who sets different rules for the game. It is like in the football matches behind the block, it happens in all activities, not just in cinema. But of course, in art, which involves a diversity of directions, this conventionalism is seen and felt stronger.

***“The more stylistically particular films are marginalized, in a context in which, first of all, the script matters.”***

**Andrei Rus:** Before reaching its final version of editing, presented in festivals or cinemas, a film goes through successive phases of changes, generated primarily by the way funding works in European production systems. For example, in Romania, the production company applies to the CNC with a file containing a script and a brief director's motivation, but the motivation is not scored by the committee. Then, the committee does not know to whom the projects belong to, which forces it to score them considering the script, rather than other artistic criteria. On the other hand, in most of the other countries that can co-finance a mostly Romanian production, there are other criteria considered, such as all the achievements of the filmmaker. Usually, there is a discussion of the committee with the creative team of the respective project, in order to understand more precisely what the future film will look like. I'm curious to what extent

these application patterns contribute to the template of future projects and the ways they determine a filmmaker to self-censor certain creative impulses in order to sell his project as best as possible.

**Radu Jude:** When I apply in Romania, I don't change much about the scripts, compared to their ideal version, because they tend to propose formal structures different from the conventional one and I always hope that someone from the committee will recognize this different aspect. Outside the country, the funding bodies propose a dialogue with the director and the producers of the project, which is better, because it seems natural to me to want to know, as a financier, how it would be integrated into the entire work of the respective artists. Usually, in addition to the text and the script, you are asked for a directorial concept that is actually considered, and two or three of the previously made films that are screened for the committee. In this way they can create a broader image of the project, they can understand if the applicant is competent, capable, which may sometimes not necessarily result from a written script. Imagine what a text written by David Lynch would look like for any of his films if he applied anonymously to the Romanian CNC. The register in which he will approach the text may not be clear, but if you see some of his previous films, you understand very well then that they are not written by a madman, but by a visionary.

The way in which the project competitions take place in our country largely explains why Romanian cinema is based on script, in the sense that, in fact, the story and the narrative aspects are more important than the way of filming, following a tradition developed since the Communist period. That you won't find Andy Warhol style films in Romania in the '70s and '80s is perhaps culturally explicable, but that even in the '90s, when such films could have been made with small budgets, no one tried to go in this direction, becomes difficult to understand. Also, you won't find too many experimental or diary films in the history of national cinema. Even today, when the directions are somewhat more diversified with the democratization of the means of filming, such productions still have a rather marginal place. The more stylistically particular films are marginalized, in a context in which, first of all, the script matters.

In order to understand how absurd this system of financing projects is, let's imagine what it would be like for a theatre to decide the performances in the repertoire and their quality according to the quality of the text and have critic "X", on a *Hamlet* put on stage by a mediocre director, to say that it is better than a play by Robert Wilson after *Phaedra*, just because he prefers Shakespeare's text to Racine's. We still operate in this type of paradigm that not only blocks certain directions of artistic expression, but also standardizes existing patterns, forcing them to rely almost exclusively on scripts. By this I mean that if you take Radu Muntean, for example, and give him a script written by Cristian Mungiu, he could make the film just as well in a similar way to the latter, and vice versa. They are always interchangeable because they are text-based. And maybe because of these patterns imposed by our funding system, Romanian film critics, distributors and even the guild – all want well-made conventional films, even the specialized audience and most festival programmers in the country. And after all, if the festivals present the same type of film, televisions and critics promote all this, it is normal for the general public to be accustomed to the same type

of structures.

There are two or three approaches that concern me in my films and that are different from the Romanian cinema practice, among whose unwritten rules is the obsessive desire of filmmakers for the so-called originality of images and especially of dialogues. It's an attitude that seems almost premodern to me. Since modernism, the art of editing or collage, the incorporation of documents into works of art, has become an essential dimension, which has not been reflected and is not reflected enough in our film tradition. I remember the emotions I had when I first quoted, in *The Happiest Girl in the World*, a line – “Life is disappointing” – from *Tokyo Story*, a film made by Yasujiro Ozu. I was very scared to do this, of how it will seem, I asked myself if I had the moral right to include it as such in the film and so on. I think that this refusal of the quotation has narcissistic reasons, related to the desire for the dialogue to be thought of by you from scratch, the ideal being that the words, if possible, to be invented by you, as a filmmaker. Then, the obsession with control is also reflected in the use of archival materials, much less desirable than a realistic reconstruction because they are less controllable than an image remade from scratch, as they already exist in a certain form, which cannot be changed. And there is that generalized phobia of formulas considered too theatrical.

One of the episodes that guided me more and more in the direction of the theatricalization of my films was an incident at the UNATC admission contest (on one of the occasions when I was rejected when applying for university), when Mrs. Cristina Nichituș, member of the committee, reproached me that my exercise was filmed theatre, not cinema, because it had a lot of dialogue. It was the first time I heard the formula, but I realized that there is still a major concern of Romanian filmmakers for cinematic purity, for fear of confusing their films with theatre or literature. And it's not just a local phenomenon, it's the same elsewhere: when you present your project in front of some committees, it must be clear that the director is in control.

**„When the emphasis is very much on the message,  
I think it is easy to reach a creative laziness in which  
nothing matters but the message.”**

**Andrei Rus:** Up to a point, your first films are part of the realistic tradition of Romanian cinema, from which later, after *Aferim!*, you programmatically move away. These more recent films tend to glue, often by semantic clash, all sorts of cultural quotes or even from official documents – sometimes they are archive images, sometimes passages or expressions from literary works spoken by the characters, sometimes references to paintings or to a political and military iconography. However, most of the time, they do not have the role of ending the addressed subjects, but rather they open new areas of perception related to them, even when they are connected to a seemingly well-articulated historical past. Pushing the limit to address the main topic of this discussion – censorship and self-censorship –, this procedure is similar to that of essays, in which certain limits of knowledge and understanding of the authors regarding the topic are reported. And it creates a space that invites reflection on the past, what remains unspoken in the discourse

being at least as important as what is presented directly in films. They are, equally, and not only in terms of themes, political films.

**Radu Jude:** I think that small formal searches lead to this – I seriously believe that cinema is an almost scientific tool of knowledge. Let's not forget that this was the case from the very beginning, and for those who don't believe it, I invite them to watch the films of Eadweard Muybridge or Étienne Jules Marey on the online platform of the French Cinematheque (Henri.fr). There has always been a dimension to the study of reality in cinema, beyond its entertainment dimension. I recently discovered a text about a famous surgeon at the time, Eugène-Louis Doyen, who filmed leg amputation or heart surgery before 1900. And so, through such approaches, the research of a certain reality acquires a concrete form, and the cinema no longer seems only an environment of artistic expression. The idea of knowing, of exploring, of researching reality through cinema acquires a form and, from that moment, the form is no longer just a matter of artistic expression, it also acquires an epistemological dimension. The two aspects – the search for reality and form – come together, they overlap perfectly. A lot of people write to me and ask me why I don't make a movie on one subject or another. And I often wonder why I wouldn't deal with that subject, after all. But the answer comes quickly: because I have no cinematic idea for it.

As for me, I think that my evolution from topics close to the concerns of Romanian realism to those that deal with less discussed issues at a social level has happened over time, although it has concerned me for a long time. The environment in which you train matters a lot in this artistic path, because, at some point, no one deals with certain topics in a culture and not having openness and access to various film patterns, you end up living with the impression that they are not allowed in cinema. When I discovered that this is not the case, I needed to gain experience, to better myself as a filmmaker. I could not have made a film like *Aferim!* from the start. And not just because of the access to finance, but because it was impossible for me to think about it, to find the right material for such a subject. It is a process similar to that of painters, who first learn to paint correctly and imitate the styles of others, and only later, after they have passed this stage, can they hope to find their own direction.

Therefore, the reaction to certain topics may seem delayed because the process is long – at first you collect some information, integrate it into your thinking system, it stays there and, depending on what is happening around you, only after a while you start to see it and understand it clearer. In the 2000s we were still living a collective enthusiasm related to Romania's inclusion in the European Union, our lives were changing rapidly, and, for this reason, it seemed the most important topic. The topics I addressed later – racism, anti-Semitism, the Holocaust in Romania, Roma slavery, were not as present in the public space, or at least I did not see them clearly. From that point on, I either started to see them clearer, or they grew in importance in society, which is also reflected in the change in my concerns. In addition, some topics end up being exciting because someone else hasn't dealt with them until then. However, it is amazing that a cinema like ours, which in 20 years has been highly successful and released many filmmakers, has almost never addressed these

issues. You can count on one hand such films: *An Unforgettable Summer*, directed by Lucian Pintilie, *Gruber's Journey*, directed by Radu Gabrea, and very few documentaries, among which I would mention *Valley of Sighs*, directed by Andrei Crişan, Mihai Andrei Leaha and Iulia Hossu. However, it is striking that there are not many starts in different directions for young filmmakers either. I have seen, in recent years, debut films or short films and most are either related to a certain type of world, the contemporary middle class, or are attempts at genre film. Perhaps this relative uniformity is related both to the film school and to the way in which the financing for projects in Romania is granted. Because if we look at a cinema comparable in size, like the Portuguese one, we find that it is and has been amazingly diverse. There is a big difference between the films of their masters – Pedro Costa, Susanna de Sousa Dias, Paulo Rocha, Manoel de Oliveira, etc. There is also this model of small cinema, where the directors work in quite different formal and thematic directions.

Regarding the art aspect of my recent films, it is best seen in *I Do Not Care If We Go Down in History as Barbarians* where I am primarily concerned with the failure of political art, even though I am accused of making one-sided, didactic films. I admit that I have a problem with the so-called political art to which I do not deny generosity or good intentions, but which seems to me that often overcomes formal issues too easily and reflects a kind of optimism and pride of their authors because they are in the right direction. And I feel like telling them that there is also bad art and mediocre feminist poetry and stupid social art. It's not just the direction and good intentions that matter. Sometimes, when the emphasis is very much on the message, I think it is easy to reach a creative laziness in which nothing matters but the message. And the spectator, as a receiver, can't even criticize too much, because he seems to disagree with the message. Or there can be no discourse without a form, to be valid epistemologically speaking.

Let's take a closer look at our limits, what we can do with cinema, there is too much optimism in this area, too much self-righteousness. Hence the aggressive reactions when someone is not on the line. The worst type of self-censorship is the one in which you try to please some groups, some clusters (either aesthetic, political, or otherwise). There is a particularly good essay by a feminist author, Nina Power (ed: "How Cancel Culture Made Us Forget the Art of Interpretation", published in July 2020, in *ArtReview*), who declares herself against the so-called cancel culture in the exaggerated form in which it manifests itself many times, and I found her argument remarkably interesting. She says that some works are understood over the years, that they need a lot of time for reflection to reveal their subtexts and nuances. And she gives the example of *Salò*, by Pasolini, which took years to be understood. The immediate reaction – reading a book or watching a movie and giving it a verdict in five minutes – is often superficial. Give it some time, you will think about it in two years.

**Andrei Rus:** The last aspect to discuss of the ones initially proposed concerns possible situations in which, due to the sensitive nature of the topics you approach, you impose certain limitations, censor certain impulses, or maybe structure the narrative in particular ways, which would rather reflect a deconstruction of hypotheses related to them, for ethical reasons.

**Radu Jude:** The only time I remember censoring myself was in a scene from *I Do Not Care If We Go Down in History as Barbarians* I had filmed in the re-enactment from the end and the representation of a rape, because it is a matter known to historians that some Romanian soldiers also committed many rapes on the Eastern Front, unlike the German ones. I found it too provocative, grotesque in a way, and I excluded the scene from the final editing of the film. And in the case of the poster promoting the film, I wanted it to initially contain a Romanian flag and put a swastika instead of a coat of arms, but it also seemed inaccurate in relation to the film and a rather free marketing challenge, so I gave up on the idea.

The ethical aspect seems to me the number one topic of cinema. For example, related to *I Do Not Care If We Go Down in History as Barbarians*, which revolves around the 1941 Odessa massacre, where 20-30 thousand Jews were killed in atrocious conditions by the Romanian authorities and army, there were voices that reproached me that I had to “realistically” stage what happened in Odessa, to ditch these formal “airs”. Or, who claims this, I don’t think he’s seeing the whole picture because what does it really mean to “realistically” represent a mass murder? How do you do it? Do you represent what? It is impossible to “realistically” represent, and if we assume, by absurdity, that you would make a ten-hour film in which you stage the atrocious death of each of the tens of thousands of victims, something completely grotesque would result. You feel almost instinctively that you cannot do that. It’s impossible to represent this type of crime. And there is something important, which often appears even in the arguments of the deniers: Did you see what happened there? And even if you had seen it, it would have been part of it, a fragment of a complex reality. For these reasons, I decided, in *Barbarians*, to present the event in a third view, through a show that, in turn, does the same, and which I film. There are many other ramifications of this fundamental problem. Jean Baudrillard, for example, has an essay on the *Holocaust* series, starring Meryl Streep. He criticizes the series by saying that by “realistically” representing the Holocaust, it creates a kind of false memory, a false image of an event about which we know only fragments, and which suddenly and seductively helps us to represent. And suddenly, in this simplistic manner, you are given the image of atrocity and later you get the impression that you know what it was about. As a filmmaker, you do not want to create false memories for the public, you do not want to create an image that will overlap in their mind with the real historical event. But this is not a form of self-censorship, but a form of cinematic thinking.

**Andrei Rus** is a PhD lecturer teaching Film Studies and Film History classes at UNATC “I.L. Caragiale” in Bucharest. Between 2009 and 2016 he coordinated a film magazine (Film Menu), written by young critics and he used to organise a Cineclub and other types of projections in the University’s film theatre and at the Romanian Cinematheque (2007-2016). He was a programmer for different festivals (NexT or Timishort), most recently being the Artistic Director of One World Romania, one of the most important documentary film festivals in Romania, also curating different other programmes related the festival. In recent years, he has been a Counsellor for cinema for two Ministers of Culture and, for three years, he was a member of the Administration Board of the Romanian CNC. Since 2017, in different capacities, he was part of the teams of a couple of Romanian films, such as *Art* (2014, dir. Adrian Sitaru), *Scarred Hearts* (2016, dir. Radu Jude) or *Ivana the Terrible* (2019, dir. Ivana Mladenovic).