



Autonomia esteticului ca subversiune în narațiunile României anilor '60 – '80

Autor: Florin-Claudiu TURCUŞ

Lucrare realizată în cadrul proiectului *"Cultura română și modele culturale europene - cercetare, sincronizare, durabilitate"*, cofinanțat din FONDUL SOCIAL EUROPEAN prin Programul Operațional Sectorial pentru Dezvoltarea Resurselor Umane 2007 – 2013, Contract nr. POSDRU/159/1.5/S/136077.

Titlurile și drepturile de proprietate intelectuală și industrială asupra rezultatelor obținute în cadrul stagiului de cercetare postdoctorală aparțin Academiei Române.

* * *

*Punctele de vedere exprimate în lucrare aparțin autorului și nu angajează
Comisia Europeană și Academia Română, beneficiara proiectului.*

DTP, complexul editorial/redacțional, traducerea și corectura aparțin autorului.

Descărcare gratuită pentru uz personal, în scopuri didactice sau științifice.

Reproducerea publică, fie și parțială și pe orice suport,
este posibilă numai cu acordul prealabil al Academiei Române.



ISBN 978-973-167-348-6

Cuprins

<i>Argument</i>	5
<i>Introducere. Subversiunea ideologică a estetismului socialist</i>	7
<i>Capitolul I. Memoria sans rivages: „adevărul” romanului și „actualitatea” filmului</i>	12
1. Juridic, simbolic, politic: anchetele despre obsedantul deceniu	12
2. Împotriva filmului „burghez”	17
<i>Capitolul II. Romanele prezentului. Umanitatea alternativă</i>	23
1. Tipologii ale subversiunii.....	24
2. Obscurizări retractile.....	26
3. Fantasmele autorității	34
4. Deconstrucția memoriei	39
<i>Capitolul III. Filmul de actualitate – gen propagandistic</i>	45
1. Deasupra ordinii culturale.....	45
2. Angajare și educație politică	50
3. Erotismul socialist: Propagandă și discurs vizual subversiv.....	53
3.1. Erotismul ca propagandă <i>hard</i>	55
3.2. Erotismul ca poetizare cinematică <i>soft</i>	58
3.3. Eroticismul ca discurs subversiv	60
<i>Capitolul IV. Romanele memoriei. Oceanul tranziției</i>	63
1. Irealitatea memoriei socialiste.....	65
1.1. O dialectică psihoidentitară	66
1.2. Despre irealitatea egală cu firescul.....	68
2. Mitologia fluidă a socialismului	69
2.1. Un trecut deocheat	70
2.2. Eposul transilvan al Exodului.....	72
3. Amnezii din obsedantul deceniu	73
3.1. În căutarea memoriei pierdute	74
3.2. Condamnarea la renaștere	75
4. Amintiri postideologice din copilărie.....	77

<i>Capitolul V. Ecranul și polifonia tranzitiei</i>	80
1. Anticomunismul ostalgic?.....	80
2. Etica infidelității autoriale	84
<i>Capitolul VI. Filmele rememorării comunismului. Autocolonizarea Noului Cinema Românesc?</i>	92
1. Receptarea Noului Cinema Românesc	92
1.1. Lucruri, altfel.....	93
1.2. Minimalism conceptual	96
1.3. Ultimul nou val european	98
2. Către o abordare politică.....	100
2.1. Europenitatea Estului	101
2.2. O perspectivă moral corectă	103
2.3. Între neutralitate și autocolonizare	106
3. Firesc, estetic	111
3.1. Rememorarea traumei	112
3.2. Rememorarea comunității.....	114
3.3. Rememorarea revoluției	117
<i>Concluzii. De la subversiune la autocolonizare</i>	122
<i>Bibliografie</i>	125

Contents

<i>Argument</i>	5
<i>Introduction. The ideological subversiveness of socialist aestheticism</i>	7
<i>Chapter I. Memory sans rivages: The “truth” of the novel and the “topicality” of film</i>	12
1. Legal, symbolic, political: inquiries into the obsessive decade.....	12
2. Against “bourgeois” film	17
<i>Chapter II. The novels of the present. Alternative humanity</i>	23
1. Typologies of subversion.....	24
2. Retractile obscurations	26
3. The phantasms of authority.....	34
4. The deconstruction of memory	39
<i>Chapter III. Topical films – a propagandistic genre</i>	45
1. Above the cultural order.....	45
2. Political commitment and education	50
3. Socialist eroticism: Propaganda and the subversive visual discourse	53
3.1. Eroticism as <i>hard</i> propaganda	55
3.2. Eroticism as <i>soft</i> cinematic poeticism	58
3.3. Eroticism as subversive discourse	60
<i>Chapter IV. The novels of memory. Through the lens of the transition process</i>	63
1. The unreality of socialist memory.....	65
1.1. A psychological dialectics of identity	66
1.2. On quasi-natural unreality	68
2. The fluid mythology of socialism	69
2.1. A past of ill repute	70
2.2. The Transylvanian epos of Exodus	72
3. Amnesias from the obsessive decade	73
3.1. In search of lost memory	74
3.2. The damnation of the rebirthing process	75
4. Postideological childhood memories.....	77

<i>Chapter V. The screen and the polyphony of the transition</i>	80
1. Ostalgic anticomunism?	80
2. The ethics of authorial infidelity	84
<i>Chapter VI. Films dedicated to the recollection of communism. A self-colonization of the New Romanian Cinema?</i>	92
1. The reception of the New Romanian Cinema	92
1.1. Things, differently	93
1.2. Conceptual minimalism.....	96
1.3. The latest new European wave	98
2. Towards a political approach.....	100
2.1. The Europeanness of the East	101
2.2. A morally correct perspective	103
2.3. Between neutrality and self-colonization	106
3. Natural, aesthetic.....	111
3.1. Remembering trauma	112
3.2. Remembering the community	114
3.3. Remembering the revolution	117
<i>Conclusion. From subversion to self-colonization.....</i>	122
<i>Bibliography</i>	125

Rezumat

Cercetarea de față investighează, în prima parte, dintr-o perspectivă interdisciplinară, modul în care conceptul lui Mircea Martin, *estetismul socialist* (2004) – un fenomen considerat simptomatic pentru cultura română postbelică – devine funcțional în romanul și în cinematografia românești din anii șaptezeci-optzeci ai secolului trecut.

Primul capitol confirmă faptul că liberalizarea din anii șaizeci a impus în literatura română postbelică un mod speculativ de raportare la ideologia oficială. Romanele politice ale epocii (de la Augustin Buzura la Marin Preda) au evoluat cu riscul instrumentalizării ideologice fără a impune o disidență culturală specifică celorlalte culturi central-est europene din blocul sovietic, dar nici nu au putut fi recuperate integral de propaganda comunistă. Ele reprezentă, fără îndoială, acea conștiință combatantă ce își propune să interogheze regimul politic socialist din interiorul său, dar este nevoie să joace după regulile acestuia. Pe de altă parte, direcția ilustrată prin personajele neangajate politic ale unor Norman Manea sau Mircea Nedelciu caută reprezentarea unei umanități alternative în opoziție cu umanitatea socialistă. Acești prozatori problematizează modelul social/uman poststalinist din marginea lui, iar prin această logică aparent apolitică fisurăză modelul propagandistic de reprezentare epică. Astfel, pe lângă „justificarea estetică a lumii” despre care vorbește Martin, am putea atribui romanului românesc postbelic atât o aspirație politică, cât și un proiect existential. Estetismul socialist devine de la un punct ideologie etică, pledoria pentru autonomia artei fiind, în fapt, o pleoară pentru viață socială și privată.

Atenuarea, dacă nu cumva absența estetismului (în sensul unui program coherent) în arta cinematografică socialistă are în primul rând legătură cu faptul că filmul era considerat în epocă un laborator al propagandei. Astfel, în cinematografia românească după 1965 poate fi constatat un deficit estetic major: orice estetism devinea cel mult un evazionism „burghez”, iar temele politice majore ale socialismului sunt abordate în majoritatea covârșitoare în jargonul propagandei. Dacă în literatură estetismul corespunde unei ideologii (a)politice, fără a-și pierde dimensiunea critică (măcar în planul dezbatelor culturale), în cinematografie nu pot fi reperate (decât în mod excepțional, ca individualități „eretice”) forme de reprezentare reactive la adresa ideologiei oficiale.

Astfel, dacă romanul românesc postbelic de după 1964 cu greu ar putea fi numit unul politic, cinematografia românească din același interval este imposibil de sustras propagandei. Mecanismele prin care intervenția politică a înnăbușit la sfârșitul anilor șaizeci aderarea

cinematografiei la ideologia unui estetism radical (cum se întâmplă în literatură), se leagă de încurajarea treptată a unui gen cinematografic numit *filmul de actualitate*. Împreună cu filmul istoric (menit să legitimeze dimensiunea naționalist-protocronistă a comunismului), genul menționat avea drept scop construcția mitologiei cotidianului socialist.

A doua parte a cercetării face trecerea în postcomunism pentru a descrie modul în care, rememorarea comunismului *a. conține urmele „reziduale” ale estetismului de dinainte de 1989; b. ilustrează producerea – atât în roman, cât și în cinematografie – a unei mutații de perspectivă asupra socialismului odată cu primul deceniu al secolului XXI*. Romanele avute în vedere abordează memoria socialismului fie reproblemizând formule narative dinainte de 1989, fie focalizând asupra unor destine individuale sau asupra unei vieți comunitare socialiste aproape mitologice.

Ultima parte a cercetării este dedicată celui mai important fenomen din cinematografia românească. Practic, prin focalizarea asupra Noului Cinema Românesc am încercat să demonstreze că integrarea României în Uniunea Europeană poate fi decodată nu doar prin filtre economice, politice sau diplomatice, ci inclusiv vizual-narative. Modul în care s-a produs această integrare prin rememorarea cinematografică a comunismului m-a condus la ideea că anticomunismul anilor nouăzeci nu a fost doar o *ideologie reactivă* sau o metodologie radicală, ci s-a impus în spatial public și ca *retorică proactivă* a integrării europene. De asemenea, aceste filme pot fi interpretate în grilă autocolonială (prin faptul că stereotipiile despre comunismul românesc sunt livrate într-o forma ușor asimilabilă în Occident), dar nu pot fi reduse la efortul ideologic de a reprezenta trecutul comunist exclusiv în termenii „colonizatorilor”.

Parcursul narativ de la subversiunea ideologică la relativa autocolonizare postcomunistă a cinematografiei românești capitalizează o perspectivă comparatistă suficient de amplă cât să cartografieze memoria socialismului românesc, de la estetismul romanului din anii șaptezeci la (neo)realismul cinematografic al secolului XXI.

Abstract

The first part of this research investigates, from an interdisciplinary perspective, the way in which Mircea Martin's concept of *socialist aestheticism* – a phenomenon deemed to have been symptomatic of Romanian postwar culture – became operational in the context of Romanian novels and films produced in the 1970s-80s.

The first chapter confirms the fact that the liberalization of the 1960s legitimized a speculative manner of relating to the official ideology in Romanian postwar literature. The political novels of the period (from Augustin Buzura to Marin Preda) evolved, at the risk of an ideological instrumentalization, without adhering to the cultural dissidence that was specific to other Central and East European cultures from the Soviet bloc, but neither could they be fully laid claim upon by the communist propaganda. They undoubtedly represent the combatant consciousness that aims to question the socialist political system from within, but is forced to comply with its rules. On the other hand, the direction illustrated by the politically uncommitted characters of writers like Norman Manea and Mircea Nedelciu explore the representation of an alternative humanity, in opposition with socialist humanity. These novelists interrogate the model of post-Stalinist social/human model from a marginal position, and by this seemingly apolitical logic they undermine the propaganda's official patterns of representation. Thus, besides the “aesthetic justification of the world” that Mircea Martin speaks about, what we could detect in the Romanian postwar novel is not only a political aspiration, but also an existential project. Socialist aestheticism becomes, from a certain point onwards, an ethical ideology, the plea for the autonomy of art being, in effect, a plea in favour of social and private life.

The dissolution or, rather, the absence of aestheticism (in the sense of a coherent program) from socialist cinematic art was primarily related to the fact that films were considered, at the time, a laboratory for the propaganda machine. Thus, Romanian cinema registered a major aesthetic deficit after 1965: any attempt at aestheticism was regarded, at the most, as “bourgeois” escapism and, in their vast majority, the major political themes of socialism were addressed in the specific jargon sanctioned by the propaganda. Whereas in literature aestheticism corresponded to an (a) political ideology, without losing its critical dimension (on the level of cultural debate, at least), cinematography featured forms of reaction to the official ideology only exceptionally, as “heretical” individual cases.

Thus, while the Romanian postwar novels written after 1964 could hardly be defined as political, the Romanian cinema from the same period found it impossible to eschew the propaganda. The mechanisms by which political intervention suppressed, in the late 1960s, the adherence of the Romanian cinema to the ideology of radical aestheticism (as it happened in literature) were predicated on the gradual legitimization of a cinematographic genre known as *topical films*. Along with historical films (meant to legitimize the nationalist-protochronist aspiration of communism), this genre aimed to construct the mythology of socialist quotidian life.

The second part of the research marks the transition to postcommunism, describing how the process of recollecting communism *a.* contains the “residual” traces of aestheticism from before 1989; *b.* illustrates the emergence – both in novels and in films – of a change of perspective on socialism starting with the first decade of the 21st century. The novels under consideration address the memory of socialism either by problematizing narrative formulas from before 1989, or by focusing on individual destinies and on a socialist community life of well-nigh mythological proportion.

The last part of the research is dedicated to the most important phenomenon in Romanian cinema. More specifically, in examining the New Romanian Cinema I attempt to demonstrate that the integration of Romania into the European Union can be decoded through filters that are not only economic, political or diplomatic, but also visual and narrative. The way in which this integration occurred through the cinematic recollection of communism has led me to the idea that the anticomunism of the 1990s was not just a *reactive ideology* or a radical methodology, but also imposed itself in the public space as a *proactive rhetoric* of European integration. Moreover, these films can be approached through a self-colonial grid (in that stereotypes about Romanian communism are delivered in an easily assimilable manner in the West), but cannot be reduced to the ideological effort of representing the communist past exclusively in the terms of the “colonizers.”

The narrative passageway from ideological subversion of the Romanian post-war novels to the possible postcommunist self-colonization of Romanian cinema capitalizes upon a fairly comprehensive comparative perspective in charting the memory of Romanian socialism, from the aestheticism of the novel in the 1970s to the cinematic (neo)realism of the 21st century.

Argument

Inițial, această cercetare își propunea să abordeze, dintr-o perspectivă critică, istorică și teoretică particularitățile conceptului de *autonomie a esteticului*, așa cum acestea s-au configurat în narațiunile literare și cinematografice ale culturii române din ultimele trei decenii socialiste. Scopul proiectului era să urmărească în ce măsura literatura, cinematografia, dar și metadiscursul despre aceste domenii culturale au devenit subversive, pledând pentru eliberarea artei de sub influența constrângătoare a ideologiei comuniste.

Treptat, pe măsura parcurgerii bibliografiei și a cristalizării unei metodologii cât mai adecvate abordării acestui complex fenomen cultural-ideologic, am descoperit că, de fapt, conceptul central de la care cercetarea pornește – *estetismul socialist* – nu este funcțional, așa cum îl definește Mircea Martin, cu accentul pe primul dintre cei doi termeni, decât pentru zona literară. Prin urmare, la nivelul studiilor de caz – care îndeplinesc pe lângă rolul analitic și unul de *feed-back* metodologic – am extins cercetarea înspre câmpul cinematografiei, propunându-mi un studiu comparativ a două genuri artistice care au făcut carieră în epocă: *romanul „politic”* (cu versiunile sale esopice, alegorice, simbolice, mai rar realiste) și *filmul de actualitate* al anilor șaptezeci-optzeci (genul predilect al propagandei ceaușiste, dar care a dat inclusiv câteva capodopere). Această extindere atât ca zonă conceptuală, cât și ca decupaj interdisciplinar vizează planul sincronic al cercetării care mi-a permis să investighez două câmpuri culturale în care pleoaria scriitorilor, regizorilor și criticii pentru autonomia artei în ultimele două decenii ale regimului Ceaușescu s-a manifestat fundamental diferit. Documentarea acestui proces datează mult arhivei Radio Europa Liberă (Open Society Archives/Central European University, Budapesta), unde am petrecut o lună de mobilitate în cadrul stagiului postdoctoral la Academia Română.

Comparația între romanul politic și cea a filmului de actualitate vizează un plan orizontal din punct de vedere istoric, ideologic și tipologic. O a doua deschidere propusă în cadrul cercetării vizează prelungirea diacronică a celor două modele narrative investigate. Păstrând tematica reprezentării socialismului – un subiect care în funcție de modul în care era tratat fictional putea deveni conformist sau subversiv înainte de 1989 – am investigat câteva romane și filme emblematic ale tranziției postcomuniste. Scopul a fost acela de a răspunde la întrebarea cât de (in)dependente sunt romanele și filmele tranziției românești de modelul cultural al socialismului. Drumul imagologic de la subversiunea ideologică la autocolonizarea (relativă, implicită, sau doar ca efect al unei interpretări politizate)

postcomunistă îmi pare relevant de reconstituit cu atât mai mult cu cât nu există încă studii academice care să coreleze original aceste două domenii culturale românești din perioada postbelică.

Prin urmare, redimensionând genologic, istoric și teoretic obiectivele inițiale ale proiectului, cercetarea de față capitalizează o perspectivă comparatistă suficient de amplă cât să cartografieze memoria socialismului românesc, de la estetismul romanului din anii săptezeci la (neo)realismul cinematografic al secolului XXI.

Introducere. Subversiunea ideologică a estetismului socialist

În contextul vieții culturale românești sub comunism¹, pe lângă funcția formală, de inovare artistică, mecanismele complexe ale artei narrative constituiau, de fapt, adevărate moduri existențiale, psihologice și intelectuale prin care scriitorii încercau reprezentarea unei societăți guverنate de normalitate. Era nevoie de un întreg arsenal de codificări estetice pentru a reprezenta, în fond, firescul vieții. Problema stringentă era, atunci, în ultimele trei decenii socialiste, una cât se poate complica. Având în vedere faptul că modelul social nu putea fi chestionat nici prin studii științifice, dar nici printr-o literatură care să propună ficțiuni comunitare alternative socialismului, singura formă narativă de critică rămânea reprezentarea unor variante ale umanului, care nu pot fi asimilate prin categoriile socialismului. Neputându-se manifesta pe deplin, viziunea despre lume a scriitorului trebuia livrată prin destine individuale, imaginarul social rămânând cumva de neintoragat. Firește, este vorba în această discuție despre cărțile prezentului acelor ani, care ar fi avut menirea să prezinte cuceririle sociale ale Partidului – proze atât de încurajate de politica socialistă.

„Cultul formei și al efectelor stilistice, calofilia textelor din anii '60 și '70” sunt interpretate de Eugen Negrici ca „reacție, poate întârziată, dar explicabilă, la caracterul rudimentar și primitiv al prozei aservite” (160). Pe de altă parte, Mircea Martin consideră că perioada de după 1965 a fost dominată în câmp cultural de un „fundamentalism estetist” (19), specie bizară de liberalism exclusivist și intransigent, opusă fundamentalismului ideologic socialist.

Astfel, în afara literaturii care promova modelul umanismului marxist-leninist, literatura autonomistă din vremea socialismului real poate fi considerată eminentă subversivă. Nu acord însă acestui termen o dimensiune morală și nici una axiologică, ci doar una morfologică. Cu alte cuvinte, în accepțiunea mea, subversiune nu înseamnă disidență sau valoare estetică. Disidență implică o pregnantă atitudine civică, politică și, cel mai adesea, expulzarea teritorială, iar evaluarea nivelului artistic presupune instrumente de altă natură.

¹ Deși sunt profund conștient de diferența terminologică/conceptuală dintre comunism și socialism (care a generat o bibliografie uriașă în diverse discipline socio-umane) nu mă preocupă în acest studiu nuanța area disocierii lor. Prin urmare, le voi utiliza alternativ, considerând relevant faptul că în perioada abordată România a fost numită *stat socialist*, în vreme ce partidul de guvernământ era unul *comunist*.

Constat doar, în descendența cercetărilor anterioare, opoziția dintre literatura propagandistică, subordonată comenzilor politice (a cărei existență s-a perpetuat, deși cu un impact scăzut, chiar după renunțarea oficială la normele realismului socialist, și chiar după desființarea instituțională a cenzurii, în 1977) și literatura care se dorea autonomă estetic, devenită subversivă prin diferențiere, prin negocierea, inevitabil duplicitară, a normalității. „Cu toate limitele (inclusiv artistice), ridicoul, falsele iluzii și chiar consecințele nefaste în planul societății civile – notează Sanda Cordoș – aceste cărți constituie ele însese expresia unei rezistențe culturale, desfășurate public, față de agresiunea puterii, a cărei tentativă constantă a fost de a impune, în același spațiu comunitar, un limbaj unic, un limbaj al supunerii, format din clișeele joase ale propagandei de partid și ale cultului lui Nicolae Ceaușescu” (*Rezistența* 20). Dacă în anii cincizeci, negocierea fusese de neconceput, „înlocuirea treptată, la începutul anilor șaizeci – observă Martin –, a criteriului *de clasă* cu cel *nățional* în gestionarea societății românești de către Partidul Comunist [...] a permis reabilitarea și repunerea în funcție a unui *alt* criteriu, indispensabil, constitutiv [artei/culturii]: criteriul estetic” (18). Recunoașterea specificității estetice atenuează dogmatismul poststalinist, îngăduind chiar „validarea ideologică a unei literaturi (arte) care nu mai purta neapărat un mesaj comunizant: era suficient ca acesta să fie unul umanist” (18). Martin consideră că această deschidere culturală a fost posibilă din punct de vedere ideologic prin flexibilizarea concepției asupra marxismului. Fiind imposibil de ocolit sau de înlocuit ca sistem filosofic, sociologic sau literar, marxism-leninismul anilor cincizeci reducea orice problematică la lupta de clasă. Odata mutat accentul pe forța integratoare a marxismului, și nu doar pe cea dialectică (de care se abuzase), acesta putea deveni compatibil cu o viziune în care arta, esteticul pot avea un grad sporit de autonomie. Ceea ce a permis resemantizarea marxismului în varianta românească a fost politica partidului comunist, care, la începutul anilor șaizeci a decis înlocuirea criteriului de clasă – pentru a gestiona aspectele socio-culturale, dar și economice ale țării – cu criteriul național. Dar, scrie Martin:

„dincolo de adeziunea în grade diferite la ideea națională a intelectualilor și a artiștilor, cei mai înzestrăți și mai motivați dintre ei au înțeles că pot folosi deschiderea pe care aceasta o aducea în câmpul fiecărui (din nou, în comparație cu îngustimea antiartistică și anticulturală a tezelor leniniste) pentru a-și reapropria cu adevărat respectivul câmp, cu obiectivele și mijloacele sale specifice, pentru a (re)deveni profesioniști, specialiști, și nu activiști” (24).

În consecință, odată cu lărgirea breșei de legitimare a artei, prin specularea metamorfozelor ideologiei totalitare, se produce o marcantă dezideologizare prin estetic, a cărui „non-angajare politică – continuă Martin – devine în context [...] o atitudine politică (oricât de mediată)” (20). În acest paradox, ce relevă un raport tensionat de putere, ar fi de situat subversiunea stranie a literaturii române, survenită după 1965, într-o perioadă de relativă permisivitate ideologică, atenuată doar de momentul tezelor din iulie 1971, însă neanihilată până în 1989.

Virgil Nemoianu a subliniat specificul reacționar al artei, care „restituie și reintegrează acolo unde istoria și-a urmărit scopurile unilaterală” (Nemoianu, *O teorie* 16), secundaritatea ei subversivă (derivată din soluțiile ideale, autonome pe care le propune) fiind în opozиie cu discursul (politic al) principalului, ce preferă „negații empirice ale contradicțiilor” (17). Sintagma recurrentă din *O teorie a secundarului* este „în condiții normale”, liberalul Nemoianu accentuând faptul că înfruntarea ideologică occidentală se manifestă, totuși, într-un cadru democratic. În schimb, anormalitatea socialismului românesc ambiguizează raportul anterior schițat. Dacă răspunsul teoreticianului legat de „extinderea puterii secundarului dincolo de limitele strictei literarități” (201) este unul optimist, în ce privește cultura română sub totalitarism consider că s-ar impune o doză suplimentară de scepticism, însă, nicidcum, negarea absolută a tendinței. Căci „trecerea de la «apropierea estetică a lumii», aşa cum o imagina Marx în screrile sale de tinerețe, la «justificarea estetică a lumii», preconizată de Nietzsche” (Martin *Despre estetismul socialist* 19) nu marchează exclusiv cufundarea gratuită, artist-intelectuală în abisurile artei, ci conține o puternică motivație antropologică, sociologică, etică ce subminează – pregnant la nivel individual, mai atenuat la nivel comunitar – reprezentările oficiale.

Tocmai de aceea, dacă mitizarea supraviețuirii prin cultură produce, totodată, efecte mistificate, radicalismul *est-etich*, specific anilor nouăzeci, eșuează metodologic. De pildă, oricât de incitantă se dovedește premisa lui Caius Dobrescu – conform căreia „problema devine cu adevărat dificilă când ne apropiem de acele opere care nu sunt protejate de intruziunea răului nici prin inocență nici prin nulitate: acele opere care lasă răul să pătrundă, dar care nu sunt lipsite de forță estetică” (Dobrescu 173) – modul în care culpabilizează scriitori precum Nichita Stănescu, Nicolae Breban ori Ana Blandiana, apelând la generalizări, ba chiar la caricaturizări, dar refuzând analiza efectivă a scrierilor, îl conduce către concluzii contestabile. Postulând „legătura indisociabilă între opera și atitudinea unui scriitor” (172), Dobrescu menține indisociabile și criteriile investigației. Astfel, Ioan Alexandru devine

culpabil prin „pornirile neosămănătoriste” (177), Nicolae Breban prin nietzscheanismul marcant, Fănuș Neagu prin „sentimentalismul pâclos și slav” (177), iar Ștefan Bănulescu prin viziunile sale mitologice. Că unele aspecte din scările acestor autori au fost convertite dialectic de către sistemul naționalist-ceaușist este de netăgăduit, însă învinovățirea lor – întrucât, prin orientarea literară, ar fi „participat direct la sporirea confuziei morale și intelectuale” (177) – este inacceptabilă. Pentru a surprinde complexitatea relației dintre ipostaza publică a unui scriitor și cărțile sale, disocierea trebuie făcută din nevoie evitării perspectivei idiosincratice. Prin urmare, abordând secvențial (cu instrumente socio-mentalitare, respectiv estetice) și atitudinea scriitorului și opera – iar nu mediat, prin transfer axiologic ori etic, în funcțiile de intențiiile demersului (justificative sau incriminante) – relevarea legăturii dintre personalitatea creatoare și cea publică, legitim reclamată de Caius Dobrescu, ar deveni consistentă. Din păcate, în ecuație s-a strecurat și o tară generaționistă, asemenea celorlalți optzeciști, incontestabil valoroși, precum Gheorghe Crăciun, Ion Bogdan Lefter ori Mircea Cărtărescu, autorul *Modernității ultime* angajându-se într-o dispută revizionistă cu reprezentanții șaizecismului.

Deși Eugen Negrici depășește meandrele acestei *querelle* (întrucâtva) justificabile, dar neproductive, propunând conceptul de *ideogenerație* – mai adevarat, deoarece surprinde „condițiile în care un regim al terorii provoca gruparea scriitorilor pe alte criterii decât cele strict estetice” (Negrici 156) – simptomatologul *Iluziilor literaturii române* acuză tendențios nocivitatea scriitorilor optzeciști care ar fi întrerupt „cursul recuperator al literaturii române de după 1964” (409). Negrici se referă idiosincratic la două fenomene distincte: dezvoltarea morfo-patologică a literaturii sub comunism și recuperarea a tradiției literare autohtone/occidentale. Dar acesta pare că nu își dă seama că metodologic confundă planurile: judecă orientările estetice anterioare mișcării optzeciste referindu-se la primul fenomen, iar direcția optzecistă în funcție de cel de-al doilea. Dacă argumentul ar fi fost unitar până la capăt, adică dacă s-ar fi acceptat că recuperarea tradiției interbelice, la rândul ei, este subordonată în anii șaizeci-optzeci evoluției „clinice” a literaturii, atunci optzecismul se integrează perfect în matca teoretică a disfuncțiilor culturale socialiste. Căci sensul „mutației” optzeciste nu trebuie înțeles doar ca ruptură estetic, ci ca o anomalie (reliefată la nivel conceptual prin legitimarea conceptului de postmodernism²). Însăși ideea revendicării unor

² Cea mai vehementă reacție împotriva teoretizării și promovării conceptului de postmodernism îl apără în criticul și scriitorul optzecist Alexandru Mușina. În articolul său *Postmodernismul socialist (Sinapse. Brașov: 2001)* acesta critică conceptul prin recursul la câteva argumente de fond. În primul rând se consideră că scriitorii români autointitulați și astfel erau, în fond, fie niște evaziuni și hiper-rafinați care se refugiază în text din fața realității, fie niște autori care refac prin intermediul „ambalajului” un paradis „în chiar

precursori precum George Bacovia, Mircea Ivănescu, Radu Petrescu sau Mircea Horia Simionescu demonstrează pe deplin acest fapt. Optzeciștii au recuperat efectiv o altă tradiție, în contrast cu generația anterioară, iar această recuperare s-a produs militant, în regim de frondă. Tributar unor generalizări pripite, alimentate de judecăți unilateral, Negrici afirmă – în *Literatura română sub comunism*, un proiect ale căruia merite exegetice sunt considerabile – că scriitorii nu încețează să fie socotiți decât instrumente în mâinile Puterii, însă îi clasifică după „aspirația la adevăr” sau „aspirația la literaritate”. Expresivitatea involuntară a contradicției sale reliefiază complexitatea acelei perioade marcate de uniformitate ideologică, aplativare socială, alienare psihologică, însă, măcar, diversificată literar.

tomberonul natal” (122). Muș îna consideră că spre deosebire de scriitorii din Vest, „postmoderniștii” estici sunt incapabili să întreagă lumea postmodernă, întrucât societatea românească din perioada comunistă nu doar că nu a cunoscut postmodernitatea (în sens cultural, social, economic, politic), dar i-a venit greu să recupereze inclusiv o modernitate care cândva părea garantată (măcar la nivelul libertății de expresie literară). Poziția lui Muș îna este una cât se poate de etică – nu întâmplător este reluat argumentul lașită și civice a scriitorilor optzeciști etc. – dar într-un sens contrar eticismului impus de Monica Lovinescu (care avea drept scop reașezarea canonului socialist). Muș îna este preocupat să denunțe artificialitatea și mitologia culturală a postmodernismului românesc, pe care-l consideră o parodie histrionică (nu întâmplător polemizează cu studiul lui Mircea Cărtărescu din 1999). Concluzia implicită spre care conduc luările de poziție ale lui Muș îna este că inclusiv ceea ce s-a numit postmodernism românesc poate fi încadrabil în conceptual lui Martin de *estetism socialist*. Cu o deosebire majoră însă: dacă pentru autorul *Dicț iunii ideilor* acest fenomen are cumva o aura eroică, pentru autorul *Sinapselor* echivalează cu o formă (asumată) de lașitate civică. Unde Martin vedea un fundamentalism (estetismul ca ideologie reactiv-defensivă), Muș îna proiectează o vinovăție (inteleculă, socială de a accepta sistemul comunist ca dat). Pentru acesta din urmă, soluția alternativă ar fi fost una civică, nu una estetică.

Capitolul I. Memoria sans rivages: „adevărul” romanului și „actualitatea” filmului

1. Juridic, simbolic, politic: anchetele despre obsedantul deceniu

Cele două direcții identificate de către Negrici în proza românească postbelică sub comunism – *aspirația la adevăr*, respectiv *aspirația la literaritate* – informează asupra faptului că, pe de o parte, prozatorii erau motivați în demersurile lor epice nu doar de un impuls estetic, ci inclusiv de unul etic. Ambele direcții însă trebuie abordate prudent, printr-o flexibilitate conceptuală, deoarece aşa cum am văzut în capitolul precedent, esteticul devine în context socialist o contra-ideologie, iar eticul – cum voi încerca să demonstreze – o formă, uneori subversivă, alteori cât se poate de conformistă, de abordare a politicului.

În capitolul dedicat literaturii crizei (anii șaptezeci) din *Literatura între revoluție și reacțiune*, Sanda Cordoș dedică un comentariu extensiv modului în care problema adevărului apare în romanele cu topos rural semnate de Augustin Buzura (*Fețele tăcerii*, 1974) și D.R. Popescu (*F*, 1969; *Vânătoarea regală*, 1973; *O bere pentru calul meu*, 1974). Ambele sunt considerate romane-anchetă (o tehnică literară faimoasă în epocă) care propun personaje tinere, cu o viziune „juridică” modernă în raport cu generația precedentă, ce își propun să facă lumină într-un trecut nebulos în care – fie că este vorba despre biografia familiei, fie despre cea a comunității – se produseseră abuzuri. Lumea prezentului apare în aceste romane ca un tărâm unde adevărul despre trecut trebuie recuperat în favoarea prezentului. Înțelegând romanele celor doi prozatori invocați, Sanda Cordoș distinge între două strategii prin care pleoaria pentru adevăr și, implicit, dezvăluirea acestuia, se manifestă. Astfel, autorul *Fețelor tăcerii* evidențiază dimensiunea moralistă a adevărului care marchează compozitia romanului (dezbatere simetrică cu o dialectă internă menită să denunțe falsurile factualității) și afectează polifonia romanului (indistincția vocilor, chiar dacă aduce deservicii artei narrative, servește coerentiei expunerii). Coerența este mai degrabă auctorială, argumentativă decât epică. Buzura sacrifică în acest fel complexitatea vieții, într-un rechizitoriu etic cu miză civică, ficțiunea sa rămânând fixată în epoca și constrângerile socialismului, pierzând astfel relevanța literară pe termen lung.

Dimpotrivă, D.R. Popescu „împrumută confortabil clișeele propagandei” (Cordos, *Literatura* 205) permisând adevărului să rămână învăluit. Demersul său câștigă în literaritate, prin recursul la un imaginar simbolic, mitic – mult mai adekvat modului nebulos în care se defășurau lucrurile în stalinism. Adevărul „încastrat în faldurile minciunii” (206) se dezvăluie în urma unei anchete vâscoase neguvernate de principii juridice, ci de simboluri (anti)creștine. Principiul lui D.R. Popescu este simptomatic pentru ideologia raportării oficiale la trecut. Trimisând ironic la Stendhal și polemizând metaforic cu ideea de realism, scriitorul afirmă că „orice memorie este un fel de oglindă aburită” (207). Nimic mai adekvat pentru proza din ciclul *F*, unde faptele nu poate fi recompuse liniar, logic sau cauzal. Dacă Augustin Buzura își sacrifică literitatea proiectului epic, D. R. Popescu semnează implicit pactul ideologic cu Puterea înfățișând (fie și simbolic) în locul unei apocalipse tragice a comunismului, un infern socialist perpetuu, atenuat, continuu. Monstruosul protagonist Moise, în loc să dispară ca model al vechii lumi din obsedantul deceniu, supraviețuște noii ordini socialiste, se adaptează, este recuperat împreună cu adevărul pâclos despre epoca abuzurilor staliniste.

Dacă D. R. Popescu propune o variantă profund esopic-simbolică de a desluși adevărul, Buzura mizează pe o versiune etic-juridică de a restitu factualitatea, traumele și vina trecutului. Tot la începutul anilor șaptezi apărea al patrulea roman al lui Alexandru Ivasiuc, *Păsările* (1970). Trimisând fără îndoială la faimosul film cu titlul omonim al lui Alfred Hitchcock, acesta poate fi considerat mai degrabă decât o carte realizată estetic, un roman politic. Ivasiuc s-a dovedit unul dintre cei mai preocupați scriitori din generația sa de problematică socială și ideologică. Apărut într-o perioadă în care discuțiile despre dimensiunea socială a literaturii generau dezbateri aprinse, *Păsările* propunea, cum observă Nicolae Manolescu în prefată, o analiză a relației dialectice dintre libertate și necesitate la mai multe niveluri: biologic, social, ideologic, politic, filosofic. Întrebarea capitală ridicată de roman ar fi următoarea: cum poate exista libertatea, fără a fi eludată necesitatea? În perioada dogmatismului stalinist, faimoasa reflecție a lui Lenin, „libertatea înseamnă înțelegerea necesității”, a fost interpretată în sensul unui determinism mecanic, deci reductiv. Libertatea, în această ecuație inflexibilă, devinea echivalentul unei supunerii față de autoritatea ideologiei comuniste, singura care stabilea necesitatea. Odată internalizată necesitatea, libertatea survine în instant și utopic. Ivasiuc abordează critic în romanul său această axiomă, demonstrându-i lipsa de logică, deficitul de coerență. Prin numeroase sale excursuri intelectualiste, *Păsările* devine un comentariu disociativ între diverse aspecte ale necesității

și numeroasele feluri de a fi liber. Deși acțiunea romanului este plasată în 1967, sunt numeroase analepse care ridică problema trecutului și a relației cu el. Un detaliu important este acela că romanul este construit la persoana a III-a, dintr-o perspectivă omniscientă, dar prologul este subiectiv, la persoana I, ceea ce imprimă romanului efectul unei confesiuni autobiografice (Maier, *A Political Novel* 2). Căutarea adevărului devine la Ivasiuc o formă confesivă, individualistă, a căutării unui eu pierdut. Însă ceea ce este important vizează prezentul, înțelegerea lui prin obsesia față de trecut. Iar cea mai importantă ideologie reformatoare livrată de Ivasiuc prin faldurile intelectualizărilor confesive, este refuzul protagonistului Dunca de a se supune necesității fără argumente.

Insistența de a comunica acest adevăr de principiu despre relația dintre necesitate și libertate este de regăsit și în intervenția publică a lui Ivasiuc de la sfârșitul anilor șaizeci. În serialul său de articole din *România literară* (din iunie până în octombrie 1969), Ivasiuc afirmase că intenția lui era de a crea un climat literar și intelectual nou prin promovarea unei estetici marxiste necompromise de viziuni dogmatice. Proaspăt întors dintr-un stagiu în Statele Unite ale Americii, unde își clarificase concepția asupra marxismului, Ivasiuc nu a găsit în Nicolae Ceaușescu un aliat, inclusiv Marx fiind considerat de secretarul general un autor subversiv. Nici atitudinea „politic corectă”, nici confesiunile fictive în favoarea libertății nu au putut modifica direcția ideologiei socialiste care va culmina cu tezele din iulie 1971. Cum știm, odată cu acestea se reafirmă principiul că adevărul socialist se află în miezul necesității, iar libertatea nu poate fi decât un derivat al obedienei.

Probabil cel mai important proiect narativ cu Miză politică din perioada socialismului românesc este *Cel mai iubit dintre pământeni* (1980). Acest ultim roman al lui Marin Preda era considerat într-un raport de cercetare al Radio Europa Liberă din 7 iulie 1980 „cel mai important roman politic publicat în România postbelică” (Maier, *Marin Preda* 1). Eugen Simion consideră că acest roman este simptomatic pentru un fenomen european mai larg: „întoarcerea la epic”. Alături de Michel Tournier în Franța sau Ștefan Bănulescu la noi, Simion îl integrează în această tendință și pe Marin Preda. Considerând relația dintre istorie și individ problematica centrală a romanului, criticul scrie:

„Prozatorul nu mai dă în chip necondiționat istoriei, și n-o mai flatează. Romanul total recuperează câteva dintre ambițiile nerealizate în cărții de acum două decenii, punând în centrul analizei existența individului și valorile lui fundamentale. Este evident o problemă de viziune asupra istoriei de înțelegere (mai adekvată) a istoriei, este însă, în grad maxim și o problemă de ordin estetic. *Cel mai iubit dintre*

pământeni are un succes enorm de public pentru că publicul a găsit aici o confesiune autentică, lucidă exprimată de un mare prozator. Un prozator care nu vrea să ia ochii cititorului înfățișându-i doar laturile întunecate ale istoriei, ci vrea să-l facă să înțeleagă, prin intermediul epicului, efectele pe care o istorie le poate avea asupra unui om care crede cu obstinație în valorile spiritului” (Simion, *Înțoarcerea* 4).

Pe de altă parte, cartea lui Preda poate fi citită ca un testament spiritual în care domină urgența de împărtăși o soartă dublă: politică și individuală. Dimensiunea realist mitică evidențiază tema dragostei, abordată nu în sens biblic ca iubire a aproapelui, ci ca împlinire de sine prin iubire. Prin această mutație, atât tra(u)ma politică – crimele și abuzurile regimului comunist din 1948 până în anii șaizeci) –, cât și caracterul temperamental, individualitatea profesorului de filosofie Victor Petru se dezvăluie. Apărut ulterior multor volume de ficțiune care vizau restituirea adevărurilor despre ”obsedantul deceniu” (de altfel, o sintagmă impusă de Preda însuși), romanul renunță la o serie de clișee ideologice, police, inclusiv de convenție narativă care a marcat acest gen de scrieri. În primul rând abuzurile dezvăluite de Preda nu se limitează temporal la anii cincizeci, ci se extind explicit și în perioada regimului Ceaușescu. Protagonistul, care este un profesor de filozofie (alta decât cea de sorginte marxistă) dezvoltă un discurs profund critic la adresa construcției socialismului, iar reflecțiile lui despre sensurile libertății și ale puterii într-un regim totalitar sunt cât se poate de tranșante. Chestionările Partidului în „era ticăloșilor”, privilegiile nomenclaturii, ipocriția și snobismul retoricii socialiste sunt amendate sever în *Cel mai iubit dintre pământeni*. Evaziunea în raport cu prezentul este numai aparentă în romanul lui Preda fiind o scriere profund subversivă prin metonimia trecutului ca prezent.

Totuși, la începutul anilor optzeci formula narativă de la care Preda se revendică era criticată de către Tânără generație optzecistă. Într-un dosar amplu din revista *Amfiteatru* dedicat „romanului realității”, Alex Ștefănescu consideră că deficitul de reprezentare al societății contemporane este cauzat de „reflexele condiționate formate în epoca proletcultismului” (3), iar Ioan Buduca consideră că despre „obsedantul deceniu se scrie azi de pe poziția unei judecăți de apoi” (4), însă din păcate romancierii de această factură

„nu mai pot spune astăzi Dumitru Dumitru sunt Eu. Și chiar dacă ar face-o ar fi pentru publicitate. O asemenea afirmație ar fi invalidată de realismul schematic al romanelor. Se subînțelege că nu de exigențe memorialistice este vorba în cele de mai sus. De altfel, romancierul nostru nici nu inventează decât în marginea propriei sale memorii, fie ea și o memorie după ureche. Și este posibil ca tocmai memoria să fie de

vină că în memoria noastră nimeni nu este Madame Bovary. [...] În realismul aparent al acestor romane singura realitate este romancierul, intelligent scamator ce ne hipnotizează” (4).

Dacă Buduca amendează contrafacerea realismului și, indirect, o memorie absentă, Eugen Uricariu consideră că nu doar *tema* obsedantului deceniu este la modă, ci chiar a creat o anumită *structură retorică* la modă în sensul că maniera în care anii cincizeci sunt studiați și reprezentați ficțional este dependentă de chiar mecanismele literaturii din perioada realist socialistă (9).

Oricât de sustenabile sunt aceste obiecții, ele nu sunt decât parțial aplicabile romanului lui Preda. Totuși, insistența cu care naratorul din *Cel mai iubit dintre pământeni* punctează atmosfera de teroare, a unei culpabilități generalizate la nivel social, dar și mijloacele violente și perverse de a smulge adevăruri inventate și confesiuni ale unor culpe inexistente – toate acestea sunt fără precedent în literatura română din perioada socialistă. Referințele lui Preda la Securitate sunt cât se poate de directe. E „instituția care arestează oameni”. Agenții ei sunt descriși ca intervenind abuziv în viața culturală și cea personală. Ivasiuc, în *Păsările*, sau Titus Popovici în scenariul său *Puterea și adevărul* – filmul canonic despre obsedantul deceniu, din perspectiva propagandei, regizat de Manole Marcus (1971) asupra căruia voi reveni – umanizează anchetatorii comuniști care nu-și uită perioada de ilegalitate atunci când își presează victimele (Maier 9). Preda, însă, nu folosește acest subterfugiu literar, care împiedica descrierea absolut negativă a Securității. Si tot spre deosebire de Ivasiuc care încercase un deceniu mai devreme să contribuie de-a dreptul civic la primenirea vieții literare promovând un marxism „nețărmurit”, anti-dogmatic, Preda denunță prin Petrini marxismul: îl consideră un program utopic, despre care oricum nu se poate vorbi liber – în sens intelectual, metodologic – în socialismul românesc.

Dacă nici adevărurile plurale ale marxismului nu pot fi dezbatute, înseamnă că gradul de relevanță al biografiei lui Victor Petrini rămâne – dincolo de lectia justițiară despre trecut, tolerată oficial – complet insignifiantă din perspectiva gândirii socialiste din anii optzeci. Îmblânzirea infernului social și uman ulterior obsedantului deceniu, despre care vorbeam în cazul lui D. R. Popescu, se transformă în cazul lui Preda într-o continuitate relativ transparentă a celor două regimuri comuniste. Dimensiunea politică și umanistă face din *Cel mai iubit dintre pământeni* nu doar o carte subversivă în context socialist, ci *acea* carte care i-ar fi putut da lui Preda impulsul spre acel tip de roman pe care literatura română nu l-a avut niciodată, cu atât mai puțin în postcomunism. Probabil că Preda ar fi fost – dacă n-ar fi

încheiat la scurt timp după acest roman socotelile cu viața – autorul român care „îndeplinea” criteriile pentru un premiu Nobel. Avea acea conștiință a istoriei, o suficientă imersiune biografică în răul ei, dar și un stil limpede, realist care l-ar fi ajutat să spună adevărul tranzitiv, până la capăt.

2. Împotriva filmului „burghez”

Pentru a confirma amploarea, importanța și relevanța estetismului ca ideologie în literatură română din ultimele trei decenii socialiste se impune o perspectivă comparativă. Este momentul să introduc în discuție problema cinematografiei române din acea perioadă. Mircea Martin susține că la începutul anilor șaizeci ideea națională nu era resimțită în spatial public ca o ideologie tare, venind cumva în opoziție cu constrângerile realismului socialist, ci mai degrabă ca o formă de a recupera o autonomie a artei compromisă de dogmatismul perioadei precedente. Pe de altă parte, la sfârșitul anilor șaptezeci, după eșecul revoluției culturale ceaușiste, instrumentarea naționalului în naționalism a îndepărtat acea parte a intelectualității care văzuse în ideea națională o direcție validă pentru libertatea de expresie în artă. Astfel, observă Martin, „singura opoziție constantă față de ideologie în genere (față de orice ideologie!) a fost aceea a esteticului. În literatură și în arte (*cu excepția filmului* s.m.) funcția estetică nu doar a obturat, a deviat, a covârșit funcția ideologiei, ci a și înlocuit-o cu totul uneori” (23).

Absența sau, oricum, atenuarea severă a estetismului în arta cinematografică socialistă are în primul rând legătură cu faptul că filmul era considerat în socialismul românesc unul dintre cele mai puternice mijloace de propagandă. Ideea nu este deloc nouă, iar invocarea cinematografiei sovietice de la începutul secolului XX este deja un loc comun în această discuție. Deosebirea majoră față de sovietici este că cinematografia română nu a avut regizori de talia unor Pudovkin, Eisenstein sau Vertov. Nu este aici vorba doar despre invocarea excelenței estetice a acestor creatori, cât mai ales de conștiința lor politică, de forța lor de interpretare a ideologiei marxiste, și de modul în care au înțeles să integreze socialul, politicul, ideologicul în poetica lor cinematografică. Ceea ce s-a întâmplat în cinematografia românească după 1965 poate fi interpretat, prin urmare, ca un dublu deficit: în primul rând estetic (orice estetism devinea cel mult un evazionism liric), dar mai ales politic: temele majore ale socialismului erau tratate în majoritatea covârșitoare a cazurilor în termenii propagandei. Dacă în literatură estetismul constituia o ideologie apolitică, fără a-și pierde

dimensiunea critică (măcar în planul dezbatelor culturale), în cinematografie nu au existat (decât în mod absolut excepțional) forme de reacție la adresa ideologiei socialiste (în accepțiunea sa dogmatică, rudimentară). O istorie a cinematografiei românești postbelice poate fi făcută exclusiv prin cadrele propagandei.

Într-un interviu de la sfârșirul anilor șaizecii (neimprimat până în prezent), la scurt timp după premiera celui de-al doilea film al său, *Reconstituirea* (1968), Lucian Pintilie vorbește critic despre cinematografia românească, într-un interviu la Radio Europa Liberă. Interviul acordat lui Max Bănuș constituie un document important al epocii, simptomatic pentru modul în care un important regizor român se raporta în acea perioadă la liberalizarea culturală. Întrucât materialul merită citat extensiv, comentariul meu nu va avea o dominantă descriptivă, ci una sistematică, încercând să surprind perspectiva lui Pintilie atât asupra cinematografiei românești, dar mai ales a relației acesteia cu politicul. Întrebat cu privire la situația filmului românesc contemporan, regizorul răspunde răspicat:

„Am o poziție de o intoleranță feroce. [...] Filmul românesc nu există sub aspect problematic și estetic. Operele lui reprezentative s-au produs fie sub semnul total al hazardului, fie sub semnul unor explozii singuratic de talent. [...] Se cunosc succesele cinematografiei din Est: ungare, cehoslovace, poloneze, iugoslave și chiar bulgare. Eu socotesc cu atât mai gravă rămânerea sa în urmă, cu cât mai multe țări în jurul nostru și chiar mia departe, în America Latină, își nesc energetic din start. Iar noi am rămas blocați, paralizați, uimiți de neputința noastră. Cu atât mai grav cu cât prestigiul culturii unei țări se stabilește cel mai rapid, cel mai dinamic, mai modern, într-o societate modernă de consum, pe acest fantastic mijloc de propagandă care este cinematograful”.

Radicalismul lui Pintilie față de domeniul în care activează – radicalism reiterat la peste două decenii, după 1989, de criticul Alex Leo Șerban în articolul *Despre un cinema care nu există* – trebuie interpretat în contextul acelei epoci, una în care cel de-al doilea film al său, *Reconstituirea*, fusese interzis la puțin timp după premieră, deși în revista *Cinema* era promovat ca unul dintre filmele importante ale actualității (Darian 5). Firește, „intoleranța feroce” este profund motivată, chiar dacă nu este deloc inocentă nici ca sferă a referințelor, nici ca retorică. Pintilie raportează, din punct de vedere estetic, cinematografia românească la cinematografiile socialiste învecinate și la cele radicale de stânga ale *third cinema-ului* sud-american. Strategia este bine aleasă, întrucât Occidentul nu este deloc amestecat (nici ca aspirație, nici ca antemodel). Se înțelege clar că influența cinematografiei autohtone ar putea

foarte eficient să vină pe filonul unor estetici excepționale perfect integrabile din perspectivă socialistă. Pe de altă parte, Pintilie recurge la un argument care funcționează în orice epocă: relevanța și adecvarea comparațiilor. Cu atât mai devastatoare este judecata regizorului, cu cât ea nu se raportează la industriei cinematografice cu tradiții consolidate, ci la contexte politice, ideologice, sociale, economice relativ asemănătoare. Pe de altă parte, Pintilie recurge la o retorică intelligentă – deopotrivă ironic-subversivă și convențională. Atât sintagma „societate modernă”, cât și termenul „propagandă” pot fi decodeate în sens dublu. Prima poate trimite atât la clișeul modernizării socialiste, cât și – de această dată ironic – la dogmatismul/cenzura unei societăți care se pretinde progresistă, iar al doilea poate însemna mijloc eficient de promovare a unei culturi prin cinematografie, precum și instrumentarea acestuia din urmă ca vehicul agitatoric al unei puteri politice. Oricum, disocierile ulterioare vor atenua intoleranța inițială a lui Pintilie, însă într-o manieră la fel de sustenabilă retoric și de justificată contextual. Referințele se răstrâng la spațiul național, iar starea precară a cinematografiei are cauze exclusiv interne. Pintilie consideră că în Republica Socialistă România cinematografia este

„[...] singurul domeniu al artei unde anarhia biocratică domnește nestingherită, unde mistificația e scop și principiu. În celealte domenii ale artei românești, din nefericire nu atât de eficace, lucrurile merg bine sau foarte bine sau chiar excelent. [...] Filmul românesc actual este, în majoritatea lui, un tipic film burghez. De aia numesc că este un caz particular, că nu este aşa arta românească actuală. Temele, problemele, estetica lui sunt caracteristice filmului burghez-evazionist. În măsura în care eu însuși sunt burghez, mărturisesc că merg cu o plăcere vinovată la asemenea filme ireale și hilare prin mimetismul lor umil. [...] Puneți alături ultimele romane ale lui Breban, Ivasiuc, poezia lui Marin Sorescu sau a lui Adrian Păunescu. Puneți toate aceste opere față în față cu cinematograful nostru și nu faptul că opoziția este dezamăgitoare este faptul important, ci faptul că filmele românești sunt parcă produsul unei alte țări ireale și idilice. Filmul trebuie să fie un discurs moral, politic. Nu trebuie să fie un divertisment, ci un mijloc de cunoaștere și analiză”.

Disocierea calitativă lui Pintilie între film și celealte arte, o disociere motivată de osificarea biocratică a statului socialist, care, iată, în argumentul regizorului, afectează doar cinematografia, merită o atenție sporită. Ceea ce este vizat în acest context este mecanismul prin care un film ajunge să fie turnat în perioada respectivă. Pintilie revine spre finalul interviului la situația particulară a *Reconstituirii*, evocând povestea vizionării filmelor la

diversele nivele din ierarhia politică a partidului, cu referințe inclusiv la vizionarea lui Ceaușescu. Anomalia pe care sistemul filtrelor biocratice socialiste o face posibilă generează nu doar decizia de a finanța filme proaste încă din faza scenariului, ci conferă inclusiv un cadru de autocenzură pentru regizori, care, dorindu-și să intre cât mai repede în producție, modifică scenariul în acord cu sugestiile forului biocratic. Pintilie susține că – atunci în 1968, când încă zorii liberalizării nu apuseseră și încă lui Ceaușescu nu-i venise ideea revoluției culturale – piedica majoră pusă dezvoltării cinematografiei (în raport cu celelalte arte) nu ține de filosofia ideologică a Partidului (devreme ce lucrurile funcționează în celelalte arte!), ci de logistica sistemului. În ciuda liberalizării culturale, cinematografia nu evoluează deoarece birocracia, prin agenții ei care au o concepție retrogradă, frivola (reducând filmul la divertisment) blochează sau condiționează proiecte importante, încurajând producții mediocre. Vinovată ar fi prin urmare concepția, sau chiar gustul burghez al birocaților, efectul fiind cât se poate de nociv pentru arta cinematografică. Pintilie explică astfel de ce lipsește din cinematografia românească tocmai filmul politic, care, în mod normal, ar fi trebuit încurajat într-un climat ideologic socialist:

„La noi, în repetate rânduri, partidul a criticat apolitismul filmelor, caracterul lor evazionist, infirmitatea problematică. Există foarte mulți birocați care sub diferite preTEXTE, printre crai deori chiar indicii mistificate, răsturnate ale partidului, apără, făcând un act anti-social după părerea mea, o *imagine mitologică a socialismului* (s.m. CT), sau pur și simplu încurajează două tipuri de evaziune: una, mai demult, era evaziunea romantică, paseistă în istorie, sau, mai recent, evaziunea în erotism. Cred că statul nu trebuie să încurajeze cele două formule de divertisment: istoric și erotic. Asta e treaba filmelor occidentale, vin foarte multe filme occidentale proaste, să se ocupe ele de treaba asta”.

Avem în această observație critică a lui Pintilie o hartă aproximativă – aşa cum putea fi ea trasată în 1968 – a genurilor cinematografice socialiste. Pledoaria pentru erotism a lui Sergiu Nicolaescu de la sfârșitul anilor șaizeci – la care voi reveni într-un studiu de caz ulterior – nu a avut succes la cel mai înalt nivel al Partidului. Ceaușescu nu era dispus să finanțeze detabuizări frivole, în ciuda profiturilor financiare, ci doar filme educative. Pe de cealaltă parte, Pintilie intuise foarte bine ascensiunea filmului istoric care avea să servească naționalismului ceaușist prin proiectul epopeii naționale cinematografice³ în care regizori

³ Evoluția filmului istoric ca gen propagandistic în România socialistă este foarte bine documentată în cartea Aureliei Vasile, *Le cinéma roumain dans la période communiste: Représentations de l'histoire nationale* (Editura universității București, 2011)

precum Manole Marcus, Mircea Drăgan, Sergiu Nicolaescu sau scenaristul Titus Popovici s-au implicat în prima linie. Dacă apolitismul filmelor istorice va fi convertit dinspre divertisment spre propaganda naționalistă a anilor șaptezeci-optzeci, politicându-se astfel tendențios istoria națională, „imaginea mitologică a socialismului” românesc încă nu avea un gen proxim. Pentru punerea în operă a mi(s)tificării sociale era nevoie de teme contemporane, descriptive, revoluționare, complet neevazioniste. De aceea, Pintilie pledează pentru nevoia unui film politic, singurul în măsură să problematizeze – în sensul unui efort moral și de cunoaștere – socialismul. Regizorul reclamă „dezvăuiri lucide de probleme, nu escamotări, nu amnezii; întrebări și răspunsuri grave, nu răspunsuri vesele și irresponsabile. O critică neînduplecată în primul rând a tendințelor de îmburghezire și implicit de mitologizare, de sacralizare a realității”. Cazul *Reconstituirii* demonstrează că asemenea filme erau greu de realizat în context socialist, dar ceea ce incriminează Pintilie este falsa exceționalitate creată în jurul filmului său de către aparatul birocratic. Faptul că i s-ar fi sugerat lui Ceaușescu că unul dintre personajele filmului întruchipează varianta sa ficțională este interpretat de Pintilie ca o zvonistică ieftină și o falsă problemă. Poziția sa este căt se poate de clară, anume că un președinte de stat are probleme mai importante decât asemenea zvonuri biocratice. Oricum, ideea generală care se decantează în urma interviului este că buna-credință a secretarului general a fost subminată, în ce privește filmul din 1968, de o concepție rudimentară asupra cinemaului a tovarășilor din forurile inferioare.

Pe de altă parte, Lucian Pintilie își încheie intervenția radiofonică optimist, calm, convins că se va înțelege odată (adică căt de curând, încă sub orânduirea socialistă) caracterul politic obligatoriu al cinematografiei. Încrederea în regizorii maturi care activau în acea perioadă și încrederea în deschiderea politicilor culturale promovate de Ceaușescu făceau posibilă o asemenea atitudine. După *Duminică la ora 6* (1965) – filmul său de debut în care estetismul rafinat era concurat numai de conformismul necesar –, Pintilie a încercat în al doilea său proiect să abordeze frontal politicul. Un fel de Ivasiuc al cinematografiei, acesta credea că poate problematiza liber politicul, credea că liberalizarea înseamnă și democratizare, reformare culturală deplină. El și-a propus ca *Reconstituirea* să fie un film politic care să denunțe și să problematizeze abuzurile staliniste din obsedantul deceniu, și, mai mult, să dea o nouă dimensiune estetică actualității sociale de la sfârșitul anilor șaizeci. Propunerea sa, însă, era neadecvată *nu* doar din perspectiva birocaților. Istoria a confirmat acest aspect. Filmul canonic despre obsedantul deceniu, bineînțeles din perspectiva propagandei, va apărea abia în 1971. Cuplul Manole Marcus și Titus Popovici au reușit în

Puterea și adevărul să construiască, după toate rigorile comuniste, un cinema (în cazul acesta demascator) de care sistemul avea nevoie pentru a se legitima politic, dar și pentru a promova/consolida un nou gen: *filmul de actualitate*. Acela care va avea drept scop precis tocmai mitologia cotidiană a socialismului (cum spuneam, de cea națională s-a ocupat filmul istoric). Ceea ce Pintilie omite în disocierea lui dintre cinematografia *politică* și cea *burgheză* este că și aceasta din urmă servește uneori la fel de eficient ideologiei socialiste. Din acest punct de vedere, propaganda nu își permite să fie selectivă. Iar ceea ce probabil că nu era foarte clar în 1968, nici măcar pentru un regizor de talia, intuiția și spiritul idealist ale lui Pintilie, ține de faptul că literații pe care îi invocă ca modele (Ivasiuc, Buzura, Sorescu) erau la rândul lor adepti ai unui estetism esopic, mai degrabă decât scriitori politici. Adică niște „burghezi” de nevoie, reflexivi, etici, chiar subversivi, niciodată de consum, dar oricum în afara grilei unilaterale a lui Pintilie care echivalează spiritul burghez cu evazionismul și divertismentul.

Capitolul II. Romanele prezentului. Umanitatea alternativă

Romanul românesc postbelic de după 1964 cu greu ar putea fi numit, în sens tradițional, unul politic. Decupajul analitic al acestui capitol vizează câteva romane apărute în etapa de relativă liberalizare ideologică (într-o accepțiune flexibilă, după 1965), teza centrală fiind aceea că subversiunea romanului românesc postbelic nu are un caracter politic pronunțat, ci mai degrabă unul estetic/existențial. Dacă unele dintre romanele lui Augustin Buzura sau Marin Preda au fost considerate inclusiv documente politice ale epocii (cum am văzut), prozatori precum Nicolae Breban, Norman Manea sau Mircea Nedelciu propun personaje și situații care înfățișează o umanitate alternativă (iluzionată, uneori mediocră, minoră, anti-eroică, problematizantă, eșuată, marginală) în raport cu umanitatea rigidă, fals triumfalistică promovată în socialismul românesc. Subversiunea acestei umanități derivă din faptul că redimensionează „eretic” teme prefabricate ideologic precum identitatea, condiția umană sau memoria. Ideologia aceasta subversivă avea natură estetică, în sensul că toate aluziile politice erau codificate fie simbolic, fie alegoric, fie prin stratificarea planurilor narrative. Deloc întâmplător anii șaizeci-șaptezeci sunt simptomatici pentru recuperarea în literatura română a modelului romanesc joycean și faulknerian, precum și pentru sincronizarea cu modelul noului roman francez. Dacă poeții neomoderniști au recuperat filonul estetic autohton interbelic (Arghezi, Blaga, Barbu), prozatorii s-au orientat către modele artistice de primă mână ale modernității europene/americane din prima jumătate a secolului al XX-lea. De pildă, George Bălăiță, cu romanul său *Lumea în două zile* (1975), urmează stilul irlandezului James Joyce, *Vânătoarea regală* (1973) a lui Dumitru Radu Popescu a fost asociat de critică cu stilul americanului William Faulkner, iar *Captivi* – volumul din 1970 al lui Norman Manea – reia atmosfera și obsesiile unui Franz Kafka. Relevante sunt pentru discuția de față atât momentul oniric al unui Dumitru Tepeneag sau textualismul Școlii de la Târgoviște continuat de proza scurtă optzecistă sau de romanele unui Gheorghe Crăciun sau Mircea Nedelciu.

1. Tipologii ale subversiunii

În principiu, preocuparea subversivă a unora dintre romancierii români care debutează după epoca ulterioară realismului socialist se leagă de configurarea unei umanități alternative, cum spuneam, în contrast cu rigiditatea umanității socialiste. De asemenea, receptarea de către Putere a scrierilor „eretice” (deși autonomia estetică le este, aparent, recunoscută) – manifestată fie prin discreditare, fie prin convertirea tendențioasă a semnificațiilor în conformitate cu linia partidului – constituie un filtru esențial pentru descrierea condiției subversive a romanului românesc postbelic. Cu alte cuvinte, din această perspectivă contează mai puțin cât de reacționari au fost scriitorii, ci cât din libertatea îngăduită de Putere a reciclat-o aceasta ulterior. Pornind de la un criteriu intern, *caracterologic* (construcția personajului, ce articulează, adesea din interiorul imaginarului socialist, viziunea alternativă despre lume) o tipologie romanesca a subversiunii devine funcțională.

Prin urmare, există o *subversiune combatantă* specifică, cu precădere, romanului despre „obsedantul deceniu”. Această direcție intens politizată, impusă de prozatorii generației șaizeci și continuată până la epuizarea formulei în deceniul nouă, a fost tolerată, chiar încurajată, de către regimul oficial care își consolida imaginea permisând scriitorilor să denunțe „adevărul” despre ororile anilor cincizeci. „Cu trecutul, da, puteți fi combativi!” – sună sloganul epocii, încât nu e de mirare că perspectiva îi interesa deopotrivă „pe oportuniști, dar și pe cei de bună credință” (Negrițoi 158). Deconspiratoare, ofensive, populate de figuri justițiare în căutarea vinovaților istoriei, screrile cu pricina desfășoară ample anchete epice și dezbateri etice, putându-se înțelege metonimic că rechizitoriile nu vizează doar perioada stalinismului, ci pot fi extinse și asupra ceaușismului naționalist. În pofida acestei strategii, „fiind la mijloc «racilele» unui trecut socialist, cât de radical ar fi fost, în intenție, demersul critic al scriitorilor, el nu putea, nu avea voie să pună în cauză esența regimului (economia centralizată și puterea partidului unic)” (171). Astfel, observă polemic Eugen Negrițoi, „oricât de talentat ar fi fost prozatorul, oricât de complexă ar fi fost analiza psihologică și de densă narativitatea lui, nu-ți poți reprima senzația că așași la prestidigitația unui conformist” (171). Adesea realizate estetic – de pildă *Galeria cu viață sălbatică* a lui Constantin Țoiu, romanul lui D.R. Popescu, *Vânătoarea regală* ori, parțial, *Cel mai iubit dintre pământeni* de Marin Preda –, romanele „obsedantului deceniu” abordează teme sociale-politice după reguli/scheme îngăduite de totalitarismul ceaușist care se legitima, astfel, la

două capete: o dată, prin contrast cu perioada stalinistă, apoi, prin inducerea libertății de expresie. Convertind criticile implicate, aparent necruțătoare, retorica oficială capitalizează subversiunea romancierilor. Prin tipul de personaj puternic, revoltat, în aceeași tipologie se înscriu și volumele lui Nicolae Breban, *Animale bolnave*, *Bunavestire* sau romanul *Vocile nopții* de Augustin Buzura.

A doua categorie ar fi *subversiunea pasivă* a celor care ignoră sau camuflează realitățile socio-politice ale prezentului, retrăgându-se în laboratorul aseptic al artei. Mișcarea oniristă, Școala de la Târgoviște ori textualismul optzecist sunt exemple elocvente ale „situației deliberate sau instinctive de partea civilizației” (Dobrescu 177), dând naștere unor personaje (meta)livrești, ale căror incursiuni elitist-experimentale dovedesc o lipsă programatică de aderență la temele actualității. Astfel, autoreflexivitatea încărcată de dramatism a eroului radupetrescian din *Matei Iliescu*, identitatea difuză, scindată între două epoci, a lui Marcu din *Femeie, iată fiul tău* de Sorin Titel ori anistorismul funciar al Anonimului din ospiciul *Breviarului* (al treilea volum din tetralogia lui Mircea Horia Simionescu, *Ingeniosul bine temperat*) devin ipostaze caracterologice ale căror „ritualuri” sunt, firește, inofensive civic, compensatoare existențial și – fapt deosebit de important – irecuperabile pentru sistemul totalitar. Ignorând limbajul oficial, dar și realitățile crude ale socialismului, aceste scrimeri devin subversive, paradoxal, tocmai prin evaziunea practicată.

Pe de altă parte, *subversiunea retractilă* evidențiază un personaj inadaptat, însă fără puseuri contrarevoluționare, conștient de marginalitatea lui, preocupat de realitatea în care trăiește, superior din punct de vedere intelectual, deși profund vulnerabil. Adesea un învins, un eșuat, un *outsider*, antieroul acestei tipologii nu caută să se împotrivească sistemului constrângător, dorind, în schimb, să-și apartină exclusiv sieși. Abordând teme social-politice, însă din perspectiva celui slab asupra căruia Puterea, sub diversele ei chipuri, se exercită, aceste romane subminează convertirea lor de către regimul opresiv prin evidențierea unei umanități fisurate, fără certitudini, fără ambiții militante. Revendicând doar propria lor fragilitate, circumspecți față de utopie ori restaurare, specia retractililor se caracterizează prin diversitate. Flamboiantul protagonist din romanul lui Matei Călinescu, *Viața și opinile lui Zacharias Lichter*, adoptă o asemenea postură marginală, ilustrând „voluptatea derizorului provocat” (Borbely 1081), timidă, chiar absenta, „însă foarte prezentă în sine” (Cordos, *Postfață* 335). Letiția Branea din *Drumul egal al fiecărei zile* al Gabrielei Adameșteanu face parte dintre introvertiții a căror maturizare (prin negații interiorizate) prezervă aerul de provizorat, protagonistul din *Bate și ţi se va deschide* de Mihai Sin, Octavian Șteflea,

întruchipând cetățeanul onest, cu simț civic temperat, al cărui destin mărunt este curmat într-o situație burlescă, dezvăluie dimensiunea tragică a înfrângerii sociale, în fine, eșuatul personaj al lui Mircea Nedelciu din *Zmeura de câmpie*, Radu Grințu, a cărui „necontentită căutare pare să configureze un sentiment de irosire existențială” (213), se înscrie, alături de misterioasa Cornelia, *Îngereasa cu pălărie verde* din romanul omonim al Adinei Kenereș, în categoria dezadaptațiilor optzeciști, ce „au de partea lor conștiința propriilor valori, o mare fermitate a opțiunilor și a atitudinilor greu de dizolvat și [...] scutul apărător al ironiei care îi ferește de statutul de victimă într-o dramă a noncomunicării” (Cordos, *Îngereasa* 432).

2. Obscurizări retractile

Studiul de caz propus pentru a ilustra o subversiune retractilă relativ puristă este constituit de primul roman al lui Norman Manea, *Captivi* (1970). Preocupat în permanență „să nu-și piardă omenescul” (Manea, *Casa* 24), refugiat adesea în obscuritate, protagonistul acestui roman de tinerețe face parte din familia orfanilor sublimi care împărtășesc „isolarea, suferința brutalizată, credința candidă, intimitatea rănită [în contrast cu] lichelismul agresiv, competitiv, cu orbirea, disimularea sau demagogia celor aşa-zisi «puternici»” (23-24).

Critica a remarcat că romanul ridică o problemă de lectură. Într-o recenzie devastatoare, Dana Dumitriu observă: „Delirant și istovitor scrie acest Tânăr scriitor. [...] Morfologic, stilul autorului nu are verb. [...] Cartea nu este dificilă, ci ilizibilă pe mari porțiuni.” (Dumitriu 10-11). De fapt, articolul prozatoarei conține obiecțiile majore aduse lui Manea înainte de 1986: lipsa „vocației stilistice” (11), scriitură „fără nerv epic” (10). De asemenea, afirmația vagă – „[narațunea] sfidează cititorul” (Cristescu 51) – dintr-un studiu publicat la treisprezece ani după apariția *Captivilor*, accentuând destrucțarea orizontului de așteptare pe care scrierea îl produce, survine ca un ecou târziu al nemulțumirii unui cronicar de la *România literară*, conform căruia gratuitățile formale împiedică accesul cititorului: „o carte dificilă, atestând totuși un real talent, în pofida excesivei risipe de tehnici narative, care complică inutil lucrurile” (Vancea 10). Unui asemenea punct de vedere, tributar concepției tradiționale asupra raportului dintre conținut și formă, îi răspunde, în 1971, un articol din *Familia*. Refuzând ideea unui roman criptic, esoteric, semnatarul se întreabă dacă „se putea relata fabulația și prin modalități conventionale” (Enescu 4), răspunzându-și dubitativ: „Poate, dar ieșea o poveste banală, ternă, fără forță de convingere. Un caz de excepție

impunea o tehnică (considerată de o scolastică pedanterie care trece tot ce i se pare dificultos sub rubrica «genului confuz») de excepție” (4).

Și totuși, e adevărat: *Captivi* se citește greu. Însă dacă Faulkner are dreptate când afirmă că scriitorul trebuie judecat prin dimensiunea eșecului pe care și-l asumă, investigarea riscului artistic devine o prioritate exegetică. Căci, în forma lui inițială, romanul lui Norman Manea este inaccesibil publicului larg, întrucât proiectul narativ joacă tocmai pe cartea ilizibilității. De aici două întrebări: poate există comunicare literară mediată de ilizibilitate? Și dacă da, atunci care sunt resorturile estetice, ideologice, psihologice ce legitimează o atare abordare (non)epică?

Captivi apare într-o perioadă de relativă liberalizare, când noul roman francez ademenea condeiele prozatorilor nemulțumiți cu realismul critic al romanelor despre „obsedantul deceniu”. Considerându-le excesiv dialectice, Manea optează pentru un tip de literatură care subminează sensurile preexistente, în favoarea surprinderii imediatului, independent de vreun discurs supraordonat, explicativ. Sau, cum observă Robbe-Grillet: „o lume în care, în primul rând, obiectele și gesturile să se impună prin *prezența lor*” (Robbe-Grillet 25). Nicio precedență, deci, nicio transcendență. Poetica lui Manea împărtășește cu noii romancieri scepticismul față de orice realitate narrativă derivată din *mimesis*. Și pentru el, realitatea operei de artă rezidă din *formă*, care survine instantaneu, care nu exprimă nici un adevăr „decât pe ea însăși, care își creează siesi echilibrele, care stă în picioare de una singură [...] sau, dacă nu, cade” (45). Implicația (non)epică a unei asemenea viziuni constă în reinventarea perpetuă a unui prezent, „de-a lungul scriitului, care se tot repetă, se dedublează, se transformă, se contrazice, fără a se înmagazina vreodată pentru a forma un trecut – deci o *întâmplare* în sensul tradițional” (128).

Robbe Grillet merge mai departe în explorarea noii sensibilități, denunțând modelul tragediei ca transcendență a umanismului anistoric, însă Norman Manea n-avea cum să-l urmeze. Tragedia, decretată prozatorul francez, este artificială pentru că se produce adesea deliberat. Pornind de la Sartre și Camus, acesta observă că atât *absurdul*, cât și *greața* nu sunt decât „forme de complicitate fatală” (57), întrucât prezervă tragedia ca naturală, definitivă, astfel, libertatea ființei umane fiind compromisă, morții lui Dumnezeu substituindu-i-se jelania umanistă a unei lumi tragicificate. Prin urmare, emanciparea artistică ar surveni numai odată cu renunțarea la perspectiva tragică asupra existenței.

Cu un fond existențial incapabil de asemenea ambiții antumaniste, Manea înfățișează în *Captivi*, sub învelișul narrativ stratificat – „limba *in-tranzitivă* a traumei”

(Manea *Textul* 355-6) o lume nenorocită, eșuată, tragică în felul ei. De parte de ispитеle evaziunii, romanul dezvoltă o întreagă incursiune psihologică într-un cadru social bine determinat: România anilor '50. Dacă există vreun experiment în *Captivi*, acesta nu ține exclusiv de născocirea formală, ci de efortul (cu precădere în primele două capitole) reprezentării latențelor, potențialităților unei umanități dezamăgite, învinse, aflată în decrepitudine. În *Captivi* nimic nu este conturat, există doar etape vitale intermediare, stări de fermentație imprevizibilă care nu-și găsesc sens și retorică rămânând în premisa epicului, spaime, spasme crepusculare, suferințe obscure însoțite de gesticulații grotești, tensiuni neelucidate, eșecuri sufocante. Apoi, nimeni nu spune povestea, pentru că asta ar presupune o perspectivă exterioară, adică un spirit observațional, eventual o disponibilitate introspectiv-analitică, or autorul *Captivilor* caută, dimpotrivă, să eliminate vocea care transmite. Este, s-ar putea spune, dispariția naratorului, formă extremă de contopire dintre autor și imaginarul său. Spre deosebire de instanța realistă care se retrage aristocratic, după ce a făcut posibilă iluzia vieții, aici naratorul devine de o ființă cu propria ficțiune. Stazele de focalizare exterioară au un regim intermitent, naratorul fiind iute reabsorbit în colcăiala discontinuă, fragmentară, amorfă a realității textuale. „Încercam să găsesc expresia universului larvar în care trăiam cu toții” (356), mărturisește Manea, sugerând o posibilă lectură politică a romanului:

„În colonia penitenciară a Estului ni se livrau periodic, lecții publice de dialectică, menite să raționalizeze iraționalul săngeroaselor «erori» ale omniscientului Partid. Refuzul complicității cu acest univers al palavragiilor mă ducea la un logos spiralat, încifrat. [...] În efectul estetic al acestor ghemuirii mijște licărul dezgustului și al împotrivirii”.

Considerându-și romanul „o imposibilă structură epică” (356), ilustrând „estetica unei captivități asumate și a unei solidarități mute, fracturate” (355), Manea sacrifică accesibilitatea, mizând pe cartea obscurității. Captivitatea (inclusiv cea literară) devine, astfel, o matrice simptomatică subversivă, căci, sub liniștea totalitară, colcăie viața unor personaje neîmplinite, traumatizate, alienate, amuțite, adică imprevizibile. Iar aceste pulsiuni individuale s-ar putea coagula, la un moment dat, fără niciun avertisment prealabil, într-o rețea pulsională colectivă, generând un fel de revoluție psihotică, gesticulantă, uneori autistă, întotdeauna tulburătoare, oricum inabordabilă, de neconvertit dialectic. Ilizibilitatea romanului exprimă, prin urmare, reticența față de strategiile Puterii, apte să manipuleze ideologic orice retorică. Tocmai de aceea, acuității răstălmăcitoare opresive i se opune un

limbaj stratificat, halucinant, refractar, neconvenabil, aproape de nepătruns, care încorporează deformările sociale și psihologice pe care le transcrie.

Într-un anumit sens, *Captivi* e o carte faulkneriană. Iată cum o descria însuși autorul ei, ajuns la New York, în prezentarea pentru *International Academy for Scholarship and The Arts*: „O narativă inovativă, alcătuită din trei părți, *Ea*, *Tu*, *Eu*, diferite ca stil și, totuși, derivate dintr-o singură sursă unificatoare. Personajele, în a căror memorie trauma războiului este încă vie, dar care sunt sensibile și la micile plăceri subiective ale vieții, sunt prinse într-o societate în care etica comunistă a muncii și disciplinei este asiduă”⁴. Sinteză destul de exactă, cu observația că unificarea celor trei focalizări nu se referă la o instanță care supraordonează, într-un final, planurile epice (fapt ce ar fi condus către atenuarea proiectului), ci la o potențialitate obsedantă, vizionară, din care se alimentează fiecare contur epic. *Sursa* lui Manea este existențial-psihologică, mai degrabă decât naratologică.

Cu toate acestea, Radu Enescu, autorul celei mai pertinente cronică despre *Captivi*, se încumetă să rezume romanul, pornind de la ultimul capitol (*Eu*), în care factualitatea și caracterologia domină oarecum:

„Un adolescent, înzestrat cu toate atuurile, pornește cu elan febril în viață, dar rupturi succesive îi dezarticulează existența. Se simte încărcat de vină în urma unor atitudini nepotrivite față de unii colegi, [...] intransigența sa angelică se frângerează, într-un fel, drama eternă a ireversibilei pierderi a purității. Sesizează divorțul între cuvintele devalorizate și acțiunea constructivă, dar oscilează [...] între adoptarea unui mod de a fi creator și comoditatea pe care o oferă cochilia protectoare a adevărurilor prestabile și infailibile. Tânăr inginer, ajunge «captiv» în mecanismul ineluctabil al unui univers extrem tehniciștat, în care faptul viu a fost substituit de fișă statistică. Se abandonează, până la obnubilarea conștiinței, unor pasagere relații erotice. Se scufundă în marasmul unui indiferentism insensibil fără posibilități de comunicare. Tatăl său, om de o corectitudine exemplară, este condamnat în urma unor mașinațiuni și pe urmă reabilitat). Sora sa se dedă

⁴ [„A narrative innovative in method, with three parts, *She*, *You*, *I*, each distinct in style, yet stemming from a single unifying source. Characters, in whose memories the trauma of war is fresh, but who are sensitive at the small, subjective pleasures of life too, caught up in a society in which the communist ethic of work and discipline is relentless.”] Documentul se găsește în dosarul lui Norman Manea de la *Bard College*, întocmit în septembrie 1989 – cu doar trei luni înaintea prăbușirii regimului comunist – pentru titulatura de *Writer in residence*.

prostituției. Ajuns într-o stare de «leșin» existențial, eroul cade într-un autism, obsedat până la tiranie de ideea de-a ucide o bovarică, anxioasă și nerealizată profesoară, în fond o stupidă veleitară. [...] řocul este inevitabil, dureros, după care urmează reintegrarea, [...] în aerul tare, tonic al unui řantier” (Enescu 4).

Redus la dimensiunea lui de roman al (de)formării, *Captivi* restituie traseul unei interiorități sedate. Sindromul autoculpabilizării, raporturile stranii, uneori maniacale, cu alteritatea, abandonarea lucidă în brațele unei profesii care garantează un echilibru psihic convenționalizat social, frica perpetuă convertită în violență – toate constituie recuzita unei captivități insolite, aduse la desăvârșire de o întreagă pedagogie a claustrării: „Copilași, voi trebuie să învățați ce e viața!” (Manea *Captivi* 221), avertizează soiosul dascăl inchizitorial, Laurențiu Sofronie. Protagonistul supraviețuiește, totuși, acestei atmosfere apăsătoare, livrându-se liberat alienării, dar fără să renunțe la spiritul său critic. El devine, astfel, cel mai puternic dintre cei slabii, întrucât are conștiința plătitudinii propriei existențe:

„Nu mai erau posibile ţocuri, rupturi și răsturnări, nimic nu mai putea fi surprinzător, totul trecea repede, anulându-se, de parcă ar fi fost prevăzut și trăit de mult, altcândva, de altcineva sau niciodată, de nimeni [...] monoton și continuu, pe spirale egale, ale unor ore egale, lângă oameni egali, pentru că mi se dăruise ciudata putere de a fi cel supus la obiect” (296).

Există, în schimb, două personaje – fata izolată în munți (*Tu*) și Monica Smântânescu (*Ea*) – cărora captivitatea le-a epuizat resursele psihologice și afective. După moartea tragică a tatălui ei (sinucidere cumplită într-un cazan industrial încins), prima se retrage bulversată într-un sat uitat de lume, ulterior revine în București ca tehnician, pentru că, la scurtă vreme, nemotivat, să ceară transferul în provincie. Contradictorie pentru cei din jurul său, femeia oscilează bizar între stări depresive și puseuri de perplexitate, ia hotărâri în momente de suspensie a discernământului, nu are pretenții sociale, hăldăuiește disciplinat dintr-o comunitate într-alta fără să înțeleagă ce i se întâmplă, interioritatea sa nebuloasă se dăruie unui destin inexistent. Defensivă până la autoanulare, aceasta își pierde simțul pragmatic al autoscopiei, trăindu-și, fără a le pătrunde adâncimea, morțile succesive:

„Trebuia să intre, din nou, în întâmplarea ta ca în tine însuți, regăsindu-te, descoperindu-te, părăsindu-te; să urmezi jocurile pregătite ție, în umbra unui rânjet știutor, pândind alături, aşteptându-ți mișcările: să mai mori o dată, încă o dată. [...] Ai fi rămas fata cu gesturi moi, care nu nimereau obiectele, rostogolindu-se sparte, ai fi acceptat izolarea ca o lespede măntuitoare sau dimpotrivă, fremătându-te,

furioasă, pierzând măsura așteptării, ai fi pornit un neobosit război cu umilință, pentru a te umili oricât, oriunde!” (113, 115)

Aparent aleatorie, existența aceasta traumatizată constituie o încercare a individului, lipsită, firește, de pecetea lucidității, de a găsi o ieșire către sine, care, în cele din urmă, să-i permită evadarea întru normalitate. Numai că, deși „se poate vindeca orice” (186), iar captivitatea este, în fond, o maladie, terapiile nu funcționează. Într-unul dintre cele mai puternice poeme ale anilor nouăzeci, la scurt timp după prăbușirea comunismului, Ioan Es. Pop scria: „Zadarnic te vei zbate să afli intrarea ieșirea / zadarnic vei zori să rupi linșoliul spațiului / în care-ai lunecat. Dincolo n-o să dai decât / de urma piciorului tău de dincoace” (21). Recluziunea cotidiană, terifiantă prin agresivitatea ei mistificatoare, mult mai puternică decât orice închisoare de maximă siguranță, nu are fante.

Cealaltă, Monica Smântânescu, e o profesoară de franceză și pian, chinuită de mizantropie. Își dorește o relație, însă propriul trup nu-i vine în ajutor, aşa că se rezumă la corespondență erotică. Singurătatea îi prilejuiește momente lirice, dar îi stârnește și pofta de mâncare. Nefericirea acestei victime atrage compasiune. Fragmentul următor surprinde patologia ei relatională:

„Va fi prinsă în panica minutelor de recreație, răsucită, greoaie, stoarsă de frică, de neputință. Minutul opt sau nouă al recreației va strângе spaimă, apăsându-i umerii grași, strivind-o între diagonale de zâmbete colegiale, acrite, priviri oblice, iscoditoare. Sub calde învelișuri puhave, va pulsa groaza. Mâinile vor răsfoi amețite filele cărții sau ce vor găsi în poșetă, părul va zvâcni în preajma urechilor, umerii vor fulgera, zguduiți repede o singură dată. În gât năvălește saliva. Mâinile s-ar înălța către fereastră, în jurul gâtului să se elibereze de gulerul bluzei sau pulovărului. Minutul opt sau nouă, când recreația strivește, pentru că semnalizează sunetul apropiat al clopoțelului-coșmar, adică anularea armistițiului, batjocorirea, imposibilitatea păcii. Mai rămân două minute, dar ele nici nu sunt, rămâne un gol, timpul nu se mai aşează, înghețat în privirea albă, golită de omenesc, oarbă, până când izbucnește clopoțelul, dintr-o dată, salt de sunete mici, sălbaticе. [...] Gesturile ar veni imediat. Poșeta închisă, mâna în jurul gâtului, pe nasturele bluzei. Catalogul, lipit de trup, strâns cu degete mici, boante. Trecere ca în somn sau în vis, prelungire de teritoriu al nimănui dincolo de ultimele două minute ale recreației. Pași, fără zgomot, strivind vată. Prima tresărire va fi abia pe luciul rece al mânerului ușii de cancelarie. [...] Ușa se va izbi, ca totdeauna, corridorul va sta din nou în față, lung și

rece. Clipa cea mai grea aceasta va fi. [...] Pașii se vor succeda clar pe pardoseala albă de ciment, purtând trupul paralizat de spaimă de pe un picior pe altul, în frecvența bătailor interioare, marcate distinct, ca un tun lovind sub apă. Trupul va intra în clasă dinainte epuizat, cu mintea rătăcită de spaimă” (Manea *Captivi* 35, 37).

Monica e însăspăimântată de oameni. Banala recreație capătă în imaginarul ei psihotic dimensiunea unei agresiuni de nestăpânit. Ar vrea să se termine totul cât mai repede. Numără minutele, timp în care mâinile ating mecanic părți ale corpului, apucă obiecte sau răsfoiesc pagini dintr-o lectură închipuită. Când totul pare pe sfârșite, după un interludiu frisonant, procesul se redeclanșează. Mâinile ating, de această dată, clanța, iar stridența pașilor de-a lungul corridorului tulbură definitiv mintea femeii. Trupul îնregistrează travaliul, devitalizându-se. De fapt, interioritatea Monicăi e diminuată. Contactul cu ceilalți reprezintă pentru ea un voltaj prea mare. Obișnuită să trăiască larvar, „suportând decăderea fără să observe” (117), și-a construit propria captivitate, se are pe sine, își este de ajuns, se iubește și se urăște egal, nu produce pasiuni, dar nici neplăceri nimănui. A înnebunit cât să poată supraviețui, cu toate că existența sa este mai puțin decât o viață. Aproape în aceeași categorie intră și Sebastian Caba, a cărui aderență la realitate este sporită, totuși. Chiar naratorul anonim repetă obsedat enunțul „Nu mai suport mașinile de scris!” (97), convins că un personaj dintr-un tablou, căruia îi vede doar „mâna aceea stângă, vie, nervoasă” (81), îl supraveghează. Captivitatea instituie, de altfel, o suspiciune perpetuă. Observând „panica motivată a trecătorilor” (7), odată ajunsă acasă, Monica trântește cu nerăbdare ușa, care „s-a încis repede, generoasă, ca un zid ridicat brusc în fața urmăritorilor” (9). Forme patologice ale însingurării, spaima compulsivă și frica suspicioasă reprezintă simptomatologia ale captivului.

În opoziție cu autenticitatea acestor interiorități marcate, răvășite, aplatizate – figuri (non)eroice ale captivității opresive –, Manea contrapune două personaje inepțe care îintruchipează adaptabilitatea completă, acceptarea sinceră a opresiunii. Însă fără rupturi interioare, cetățean serios, având „bursă la uzină”, Grig îi scrie misive languroase Monicăi. Uluitoare moștră de stupiditate, una dintre epistolele sale se încheie cu un flirt deghizat într-un compliment kitsch: „Remarc și te stimez, mai ales că ai ochii cu raze de laser, citindu-mi direct inim” (86). Bineînțeles, junele și-a însușit preceptele echilibrate în viață, vrea căsătorie, nu plăceri deșarte, progresul matrimonial este țelul său mărturisit: „dacă nu am găsit încă drumul ce duce sigur nu mă voi descuraja niciodată și prin voința și ambiția pe care

o posed trăiesc cu gândul că și acest ideal îl voi realiza cu succes” (85). Celălalt, Mișa, este un inginer care poate induce în eroare pe oricine, întrucât, deși prostia manifestă, de obicei, o anume voluptate, el reușește să rămână un discret. Numai lenea putându-i egala incompetență, „bărbatul își poartă prostia calm, cenușiu, fără zgomot, în păreri liniștite și sigure despre orice [până când] locurile comune se egalizează cu cele senzaționale, rotunjite de aceeași uimire medie, potolită” (14). Ocurența celor două personaje caricaturale în romanul lui Norman Manea ilustrează ideea că până și captivitatea dezvoltă propriul ei burlesc. Conformistului idiot îi lipsește organul suferinței, încălcarea libertăților fundamentale nu-l tulbură, dimensiunea tragediei îi este inaccesibilă. Vidul său interior e vast. Confortul locului de muncă și, eventual, împlinirea ritualică a câtorva convenții „exemplare” îl mulțumesc definitiv.

Cum am văzut, *Captivi* surprinde drama sufocantă a alienării, a celor nenorociți care nu izbutesc să își explice suferința. Fie că-i vorba de psihologii autoscopice, coerente, de biografii distruse ori de firi maniacal-psihotice, pătrunderea ambiguităților, care le-ar putea justifica prăbușirea,deziluzia ori eșecul pare imposibilă. Universul imaginar al lui Manea circumscrie un teritoriu al vagului, incomprehensibil pentru personaje, dar și pentru cititor. Nimic nu poate fi sigur în această lume despre care nu sunt prea multe de povestit, decât, pe scurt, că asupra celui slab se răsfrângе un timp nefast ce îi încorsetează existența. Acum, s-ar putea naște întrebarea: despre ce fel de captivitate este vorba? Romanul apare, cum spuneam, în 1970. Suntem în plin regim dictatorial, pașapoartele constituau un vis, telefoanele deconspirau secrete unor interlocutori necunoscuți, orașele ademenitoare erau închise, notele informative se întocmeau cu acuitatea caracterizărilor de personaj: captivitatea socială a fost o realitate. Apoi, suntem cu un an înaintea tezelor din iulie, în relativa perioadă de liberalizare culturală, care urmează realismului socialist – formă năprasnică a captivității artistice. Bineînțeles, privit din acest unghi, romanul lui Manea poate fi considerat o replică la adresa oricărora modalități de ideologizare a esteticului. Însă, dincolo de toate acestea, adică împreună cu ele, *Captivi* constituie o incursiune non-epică ce abordează componenta psihologică, trans-istorică a captivității. Trimiterea la tirania totalitară nu acaparează perspectiva romanului, căci abuzul, claustrarea ori dependența indusă se manifestă, adesea, în situații neutre ideologic. Dacă e adevărat că Manea nu tinde tocmai spre reprezentarea celei mai bune lumi posibile, dimpotrivă, de netăgăduit este și faptul că el imprimă captivitatea o dimensiune universală, atribuind fenomenului un *pattern clinic*, care generează un sindrom al obscurității semnificației. Individual suferă consecințele robiei sociale, afective, psihologice,

ideologice – alienarea, depresia, spaima, ratarea, nebunia – fără a-i putea vreodată pătrunde mecanismele. Metadiscursul captivității îi este inaccesibil.

Întorcându-mă la estetica riscului, pe care Norman Manea și-a asumat-o deplin (câteva zeci de pagini au fost tăiate la montajul cenzurii), ar trebui să dau un răspuns: evident, comunicarea literară poate fi mediată inclusiv de ilizibilitate, însă cu o condiție: aceasta să desemneze pulverizarea unui limbaj, iar nu inconsistența lui. Deși au cenzurat șaizeci de pagini, funcționarii ideologiei oficiale nu s-au priceput să manipuleze *forma* romanului, punctul de maximă subversiune a *Captivilor*. Iar în acea perioadă, se știe, lectura se făcea printre rânduri, când nu dincolo de ele. Astăzi, din păcate, varianta publicată în 1970 nu mai rezistă. Codificările, experimentul narativ, chiar un anume tip de subtilitate – să le numesc moderniste? – și-au cam pierdut mușterii. *Reformatat* până la factualitate (în ediția a doua din 2013), sub auspiciile unei alte vârste creative a prozatorului, *Captivi* a devenit un *alt* roman, dar încă fidel acelei obscurități fine din care s-a născut: „Erau rotiri într-un sine întunecat, focar al începuturilor uitate, pierdute, către care coridoare prealabile au împiedicat treptat accesul, arce de spirale carbonizate, adâncindu-se către un rest îngust, indiferent, unde nu erau posibile decât spații contractate, pași mici, greoi, pe sârme subțiri, răsuciri ca niște dâre umede de fum, ceață depărtată și neagră” (260).

3. Fantasmele autorității

Un caz atipic de subversiune combatantă – în răspăr față de varianta schematică a romanului obsedantului deceniu, ce a dominat tematic și narativ anii șaptezeci – este constituit de *Bunavestire* a lui Nicolae Breban. În timp ce realismul obiectiv al lui Slavici sau Reboreanu, ba chiar cel subiectiv camilpetrescian miza pe surprinderea unei lumi care are sens, în care gesturile sunt motivate, eroii apar destul de coerenți, iar naratorii se arată suficient de siguri de perspectiva lor, formula propusă de Breban răsturnă așteptările cititorului familiarizat cu proza românească interbelică.

Convenția realistă pe care Breban o reinventează nu mai are la bază cauzalitatea, deși se revendică de la Dostoievski. Între cauză și efect se naște un gol, reprezentat de absurdul și discontinuitățile existențiale atât de specifice modernității târzii. Critica este îndreptățită să vorbească, în ce îl privește pe nietzscheanul Breban despre un postrealism, dublat de un postpsihologism. Nonsensurile caracterizează și interioritatea individului, iar analiza psihologică ori introspecția rămân doar iluzii tehnice prin care se poate, eventual, explora ironic

(nicidecum explica precis) complexitatea umanului. Fragmentară și degenerată, viața se consumă în sensuri parțiale. Acum, relativismul a devenit total, perspectivele contradictorii, chiar opuse având un grad de credibilitate egal – o lume fără adevăr, fără garanții, fără certitudini.

O asemenea imagine a realității în plin socialism nu era deloc încurajatoare pentru regim. Pe un prim palier, *Bunavestire* rămâne un *bildungsroman* întors, ce dă seama de faptul că în lumea nouă – dar nu cea prefabricată mitologic de jargonul partidului – formarea ajunge o veritabilă deformare. Cu cât omul e mai matur, cu cât se iluzionează că se află pe punctul de a-și împlini menirea, cu atât acesta suferă o dezamăgire mai mare (nefiind uneori nici măcar capabil să conștientizeze ratarea). Indiferent de forma pe care o adoptă – pasională, casnică, pragmatică, idealistă –, dragostea se manifestă ca un joc al suprafeteelor/corpurilor și mai puțin ca o implicare afectivă substanțială. Tocmai de aceea, pe parcursul evoluției lor, personajele brebaniene pot trece de la o stare sau condiție la alta fără a resimți rupturi sau procese de conștiință.

Acțiunea lui Breban se concentrează mai ales pe destinul unui funcționar mărunt, merceolog și comis voiajor, Traian Liviu Grobei, care duce o existență oximoronică, cum observa Nicolae Manolescu. Deși pare mulțumit de condiția sa mediocră, cu toate că nu are prieteni/apropiați (concediile și le petrece singur în pavilioane sindicale), protagonistul are conștiința propriei valori. Înconjurat fie de muncitorianoști, fie de tineri mondani cu licență și finanțe de la părinții înstăriți, bărbatul de nici treizeci de ani se vrea un individ cu preocupări superioare. Curios și preocupat până la obsesie să aibă o viață echilibrată (își stabilește riguros un program zilnic, ascultă doar emisiunile de radio instructive, vizitează aproape din datorie monumente istorice și muzee, cheltuie moderat), Grobei vânează momentul în care să demonstreze lumii exterioare (a se citi cea burgheză: superficială, îmbuibată – cum o credea) valabilitatea principiilor sale exemplare. Iar viața îi oferă momentul prielnic: la Sinaia, într-o iarnă banală a mijlocului de secol XX, burlacul o cunoaște pe superba Lelia Haretina Crăiniceanu.

Spre deosebire de romanțioasa dragoste la prima vedere – cum s-ar putea aștepta cititorul –, personajele lui Breban încep o relație curioasă în care Grobei devine un simplu însotitor al tinerei ce își satisfac nevoile erotice cu bărbații din *high-life-ul* provinciei. De fapt, bărbatul nici nu vrea mai mult la început. Lelia devine obiectul său de studiu, fiind reprezentanta acelei lumi care i-a fost mereu interzisă, iar cucerirea ei – o știe prea bine chibzuitul jude – se poate realiza numai în timp și prin propunerি serioase. Chiar dacă fata i

se oferă sexual la un moment dat, el nu poate deveni peste noapte un ușuratic, aşa că o cere în căsătorie, promițându-i că într-o zi se vor iubi legitim în voie. Urmează un întreg scenariu în urma căruia Grobei va ajunge să cucerească nu doar o femeie, ci întreg mediul în care aceasta trăiește. Trecând cu încăpățânare peste superioritatea afișată, dar și peste aventurile Leliei, Grobei reușește să transforme lumea ei într-una familiară. Trăind la rândul ei experiențe şocante (un prieten al amantului Cârstea o violeză conform unei înțelegeri tacite cu acesta), domnișoara Crăiniceanu preferă să uite trecutul printr-o logodnă ce ar face-o să devină doamna Grobei. Între timp însă, personajul principal descoperă scrisorile lui Farca (alias Mihi), un unchi excentric al Leliei (mort de un deceniu), în care găsește un adevărat maestru ce oferă justificări teoretice, politice și filosofice pentru modul său de a fi. Grobei are revelația unui destin excepțional și își părăsește logodnica, care va fi anatemizată de întreaga comunitate pentru vina de a-și fi îndepărtat pretendentul. În fapt, acesta este momentul în care protagonistul se metamorfozează, iar Lelia rămâne o amintire. Preocupările lui nu mai au nimic de-a face cu nimicnicia vieții sociale, chemarea supraomenească a unui destin mareț îl învăluie. De-acum, Grobei se va dedica muncii de arhivar al „operei” lui Mihi, ba chiar va fi considerat cel mai demn urmaș al maestrului. Adulat de toți, Grobei moare la nici patruzeci de ani, la fel de inexplicabil precum trăise.

Destinul lui Grobei este simptomatic pentru viziunea lui Breban. Protagonistul se delimitiază de tradiția realismului interbelic, marile sale convertiri producându-se în momente banale ale vieții, fără o declanșare motivată consistent. Tocmai de aceea, transformările lui Grobei sunt în realitate pseudo-metamorfoze, aspirații erotoco-sociale fără obiect, false idealisme care îl vor conduce spre o existență alienată. În fapt, aşa cum sugerează Laura Pavel (89), personajul principal al *Buneivestiri* este lipsit de personalitate și individualitate, trăind mereu în lumea simulacrelor: „primul” Grobei se anulează, visând la cel de-al doilea, care, la rândul său, nu e decât o proiecție ireală a unui mit mărunt.

O primă ipostază a acestui antierou, veritabil *om fără însușiri*, evidențiază mecanicitatea sa. Prezentat în prima parte a romanului, portretul neînsemnatului funcționar cuprinde aproape exclusiv tușe caricaturale. Plimbându-se singur pe străzile stațiunii Sinaia, cu „tranzistorul de gât, agățat cu un şiret de mătase” (Breban Bunavestire 166, 7), Traian Liviu repetă la nesfârșit aceleași gesturi și idei conforme cu un stil de viață echilibrat și instructiv. Între două vizite la muzeu și două audiții radiofonice, personajul își face timp să monologheze cu sine despre superioritatea pe care i-o conferă un program strict și pretențiile intelectualiste. El îi disprețuiește pe „hândrălăii ce mișună prin stațiuni, pe înșii ăștia mereu

relaxați, cu cămăși de poplin, cu pantofi de 300” (13) și cu relații/cunoștințe în lumea bună bucureșteană. Puțin complexat de faptul că e provincial (din Caransebeș), însă mândru de originile bănățene, Tânărul face paradă de seriozitatea ce l-ar caracteriza și devine un autodidact nu doar într-ale literaturii, dar și în ceea ce privește jocul relațiilor sociale. Căci, meschin și pragmatic, cum se arată în raporturile cu celelalte personaje, Grobei dă doavă de o încăpățânare ambițioasă și de o răbdare cvasipatologică, sperând să obțină accesul în lumea burgheză care deocamdată î se refuza. Nu e vorba aici de o parvenire canonică (însăși burghezia era expresia unei parveniri), ci de dorința de a-și demonstra sieși că oricând el, Grobei, s-ar putea situa chiar deasupra acelei lumi. Tocmai de aceea întâlnirea Leliei reprezintă pentru el, mai mult decât o dragoste la prima vedere, un test. Dincolo de faptul că îi face declarații patetice – „iubito, ești iubită, logodnica mea, cu adevărat a mea, vei fi soția mea și vei fi a mea... atunci vei fi cu adevărat a mea, cu adevărat, pentru totdeauna” (86) –, Grobei nu renunță niciun moment la principiile sale sănătoase de viață, iar această alegere îi dezvăluie, într-adevăr, o forță nebănuitură de nimeni. Sugestiv în acest sens rămâne episodul în care fascinantă Lelia Haretina, după ce se sustrage unei orgii sexuale planificate de niște aşa-zise amici, se oferă seriosului Grobei. Bărbatul refuză demn și tensionat avansurile femeii. Iar gândurile acesteia, redate prin stil indirect liber, constituie o caracterizare elocventă a naturii, deja oximoronice, specifice Tânărului – mediocru prin structură, superior prin proiectul de viață:

„Ce socoteli stupide își făcea acest Tânăr domn bănățean, acest mărunț funcționar de provincie?! [...] Dumnezeule, el s-o considere prea sfântă... prea nepotrivită, prețioasă, pentru o aventură de vacanță, de stațiune. S-o refuze, s-o împingă spre viitor, un viitor în care voia să se strecoare și el, în care voia să-și insinueze ființa lui descărnată, mutră lui total insipidă, ștearsă, vinovată” (87).

Capacitatea personajului de a impune celorlalți propria conduită/voință se va accentua în a doua parte a romanului, în care mecanicitatea sa tinde să cucerească familia, dar și orașul natal al Leliei. Se poate vorbi acum de un Grobei aspirațional. Fără a suferi transformări la nivelul mentalității sau al stilului de viață (îi trimite scrisori anoste și puerile Leliei, nu obosește să proclame necesitatea îmbinării utilului cu plăcutul ori să încerce identificări cu „apostolii” provinciei etc.), Tânărul merceolog începe asaltul asupra apropiaților fetei. Și, într-o Alba-Iulie la fel de provincială ca el, Traian Liviu are un succes însemnat, redat cu ironie afișată chiar de narator: „Humor, inteligență, tact (chiar înnăscut!), simț al nuanțelor, maniere... deodată, totul! Așa se întâmplă în viață, toate sosesc deodată, pachet, calitățile și

defectele. Și, ca printr-o mărunță minune, toate vechile sale defecte, mici și săcâitoare, cu care se obișnuise, cu care prietenii lui (nu el însuși!) se resemnaseră, toate, absolut toate, „până la unul”, cum se spune, se transformaseră în calități” (103). Din acest moment, protagonistul începe să construiască o „pânză de paianjen” (Manolescu 670) în care orgolioasa Lelia, care-l privea odată cu o desconsiderare miloasă, va cădea. Deținând o singură însușire puternică – constantă (în propria mediocritate), Grobei trezește încă repulsia viitoarei logodnice care, în timp ce se gândește la sărutueile amantului Cârstea, îl tolerează „ca pe o insectă dragă” (*Bunavestire* 124). Pe de altă parte, orașul întreg e încântat de prezența ștearsă a Tânărului care nu ieșe (în momentul aparițiilor publice) cu nicio notă din convenția socială. Numai în intimitate – când îi scrie iubitei sau citește răvașele unui unchi decedat al acesteia, Farca – merceologul devine un ideolog. Conform noului statut, bărbatul preia și o teză: relația stăpân-slugă, pe care o discută fără a conștientiza că acesta e și modelul (alternant al) relației sale de iubire. De fapt, Grobei își umple singurătatea și vidul interior cu preocupări intelectualiste. Lipsit de protecția unei familii, după cum anunță într-o analepsă naratorul (ce mimează omnisciencă), Traian Liviu „se apucase de citit, el care nu era un „om al cărții”, nu avea tenul și ironia potrivită pentru aşa ceva” (242). În consecință, cinica instanță narativă îl califică drept un semidoct, ce „se îndopase cu coperți, hârtie groasă, gălbuiie, care mirosea a șoareci, cu litere ce-i fugeau prin fața ochilor. În loc să privească soarele apunând printre dealuri, îl privise apunând în hârtie, în loc să caște gura la plopii foșnitori, privise nătâng la plopii mărunți de hârtie, susurând printre litere” (242). Fără acces la bucuriile vieții, dar și fără beneficiile reale ale lecturii, lui Grobei îi rămâne o singură opțiune: să caute viața reală/ tumultoasă a *altuia* (grandomanul Farca), care, din câte îi părea, avusese niște idei fundamentale.

Prin urmare, exact în momentul în care deziluzionata Lelia îl acceptă pe Grobei de logodnic, Tânărul bănățean va alege calea ascezei la Vatra Dornei, acolo unde a trăit maestrul său, „fanaticul Farca pe care-l captase în oglinda sa interioară” (Pavel 89). A arhiva însemnările excentricului propovăduitor al teoriei puterii – iată prioritatea unui Grobei idealist și izolat în ridiculul său turn de fildeș. Aici, Tânărul simte o chemare de apostol, își amintește că mai poartă un prenume – Ioan –, și, ca orice sihastru, puseurile de disperare (în momentele de nostalgie produse de amintirea Leliei) sunt anihilate de un plâns neghiob ori de munca până la epuizare. Nu trece mult timp până când rezultatele muncii sale (absurde) devin populare, iar Traian Liviu Ioan Grobei e investit de tagma intelectualilor clujeni cu apelativul de *geniu* ori de *conducător* al unei noi ordini social-morale. Dar, aşa cum se va fi înțeles,

personalitatea lui Grobei e asocială. El refuză orice funcție oficială, orice prietenie, convins că ideile maestrului trebuie simțite individual, iar nu raționalizate social: „Memoria Lui nu era nici o religie, nici un partid. Memoria lui, moștenirea lui sacră era El, Grobei, ultimul dintre învățăcei” (*Bunavestire* 568). Discipol alienat și confuz, merceologul se stinge îngropat printre hârtii înainte de patruzeci de ani, iar moartea sa e una dintre acelea care nu dovedesc nimic.

De altfel, protagonistul din *Bunavestire* nici nu pare să fi existat cu adevărat. Fiindcă doar prin proiecțiile sale ori ascuns după măști sociale, acest om inconsistent își vădește artificialitatea și în multiplele pasaje în care naratorul sau chiar autorul dezvăluie convenția: Grobei e doar un personaj, o ființă de hârtie. Chiar funcția lui de instanță a comunicării narrative se anulează în epilogul romanului. În loc să fie reprezentativ pentru o parte a umanității, în loc să exemplifice vreo idee sau măcar o situație semnificativă pentru viața reală, Traian Liviu primește însușirile unui bufon, antidot pentru singurătate și tristețe. Romanul se încheie cu o evocare extinsă a naratorului/autorului care sintetizează identitatea antieroului:

„Istoria simplă, un pic burlescă, rea fără răutate, blândă fără înduioșare, a funcționarului ratat, din sudul Banatului. Un mărunт smintit, probabil, un maniac ce n-a făcut rău nimănuи. O păpușă de lemn, vopsită caraghios, care a făcut tumbe în fața ochilor noștri triști. Salutare, Grobei! Salutare... dacă n-ai fost în stare să te faci iubit, în viața ta scurtă și caraghoasă, eu, aici, pe această ultimă pagină te îmbrățișez și... te iubesc. Pentru că ţi-ai împărțit cu mine singurătatea ta la care ai ținut atât!...”(573).

4. Deconstrucția memoriei

Al treilea studiu de caz al acestui articol ilustrează mixajul dintre o subversiune pasivă (dacă ne referim la afinitatea autorului față de textualism) cu una retractilă (prin tipul de personaje). Este vorba despre romanul lui Mircea Nedelciu, *Zmeura de câmpie* (1984). Spre deosebire de romancierii începutului și mijlocului de secol XX care utilizau polifonia, pluriperspectivismul, memoria involuntară sau fluxul conștiinței pentru a prezenta o realitate multistratificată ale cărei semnificații abia mai pot fi recuperate din tumultul de impresii și senzații, autorul *Zmeurei de câmpie* imaginează un puzzle existential imposibil de recompus nici de narator sau de personaje, nici de autorul însuși, ba chiar nici de cititor. Iluziile verosimilității și autenticității au fost năruite de o întreagă tradiție a genului

romanesc, aşa încât prozatorul optzeicist subminează și încrederea în capacitatea tehniciilor literare de a reflecta „felii de realitate”, dar și posibilitatea prezenței vreunui sens al vieții. Contra observației că Mircea Nedelciu ar fi doar un textualist livresc, acesta se arată reticent față de orice artificiu narativ-ficțional – pe care îl asumă doar pentru a-i releva limitele – și refuză să caute o coerență a universului în care trăiește, preferând să lase impresia că perspectiva sa aglomerează într-o ordine aleatorie discontinuitățile, contradicțiile, metamorfozele unor existențe comune, banale. Romanul său caleidoscopic a fost comparat de criticul Gheorghe Crăciun (183) cu videoclipurile contemporane:

„Proza noastră a anilor '80 a reprezentat, prin forța împrejurărilor, un substitut al videoclipului, acest produs audiovizual atât de la modă astăzi. Și într-un anume fel ea a și îndeplinit funcția depresurizantă a videoclipului. Această proză aduce cu sine o lume în priză directă (sau în „transmisiune directă”, cum îi plăcea să spună lui Mircea Nedelciu), conținând eșantioane brute de real. [...] nu mai are centru, cauzalitate mecanică, liniaritate narativă, devenire ascendentă etc. Această lume curge, se sparge în fragmente, sereasamblează într-un perpetuu caleidoscop. Imaginile și scenele pe care ea le desfășoară par întâmplătoare, accidente lipsite de semnificație, resturi dintr-un mare scenariu pierdut pentru totdeauna”.

Pe de altă parte, Mircea Nedelciu nu uită să adevăreze și problematica romanului la respectiva formulă narativă. Prin urmare, temele *Zmeurei de câmpie* – identitatea, memoria, paternitatea – sunt abordate într-o manieră pulverizată. Mai precis, circumspectul și demitzantul autor oferă o serie de situații/perspective pentru care neprevăzutul, conjuncturalul, contradictoriul pun în umbră sau anulează cursul firesc, coerent și previzibil al existenței. Unele personaje au renunțat de mult să își mai descopere interioritatea/trecutul ori să relateze cât de cât normal cu alteritatea, iar altele, în ciuda eforturilor/cercetărilor întreprinse, beneficiază doar de revelații ratațe sau de răspunsuri contradictorii. Indiferent de vîrstă sau de statut social, oamenii scriitorului optzeicist dispun de un trecut ambigu și iremediabil dispersat, de un prezent dezechilibrant și anonim, de un viitor desubstanțializat și mult prea străin.

Tocmai de aceea, viețile lor nu se pot constitui în surse pentru povești memorabile sau măcar general semnificative pentru lumea pe care o reprezintă, după cum nici proza lui Nedelciu nu conține o acțiune propriu-zisă. Așa cum sugerează și titlul – *zmeura* este fructul unui arbust ce crește în zona montană, iar cultivarea sa la *câmpie* presupune o dezrădăcinare –, romanul nedelcian se fundamentează pe destinele unor marginali, ex-centrici fără sansa de a asimila o reprezentativitate veritabilă. Orfani, crescuți în perioade de timp diferite la *Casa*

de copii din Sinaia, cei trei protagoniști, Radu A. Grințu, Zare Popescu și Gelu Popescu, dezvăluie personalități total diferite, dar obsesii comune: identificarea modalității adecvate pentru luarea în stăpânire a propriei biografii/existențe. Fără să-și fi întâlnit vreodată părinții, fără să-și cunoască locurile natale, aceștia interacționează de mai multe ori pe parcursul vieții, însă întâlnirile surprinzătoare nu au nimic providențial din moment ce întreținerea propriilor destine mai mult le ambiguizează identitatea. Cunoscându-l pe Gelu la orfelinat, Zare îl declară fratele său, bazându-se exclusiv pe coincidența numelui (oricum incert) de familie. După ce ratează admiterea la Facultatea de Istorie, Zare își satisfacă stagiu militar, călătorescă o vreme, apoi se angajează ca șofer la un șantier de la Canalul Dunăre-Marea Neagră, trimițându-i cu intermitențe bani „fratelui” mai mic care înlătușă la Liceul de Mecanică Fină. În armată îl întâlnește pe Grințu, un profesor suplinitor de română, veșnic nemulțumit de sistemele ce îi condiționează creativitatea. Până să se angajeze ca ghid turistic, Radu A. Grințu lucrează ca pedagog exact la liceul lui Gelu, fiind fascinat de preocupările și ideile elevului din anul terminal. Chiar dacă diversele lor conștintări nu le schimbă destinul, cel puțin ele reușesc totuși să mențină valide soluțiile de câștigare a unei identități.

Până la finalul romanului, Zare va crede în concepția sa revoluționară asupra istoriei, pe care o împărtășește constant unui fost profesor prin intermediul unor scrisori cvasiteoretice. De altfel, ideile sale devin, în manieră tipic postmodernă, subtile fragmente de poetică explicită, *Zmeura de câmpie* – subtitulat *roman împotriva memoriei* – relevându-și, aşadar, și latura de metanarațiune. Zare Popescu promovează o metodologie alternativă de studiere a istoriei și consideră ca trecutul nu poate fi cunoscut și redat, din prezent putând fi emise doar adevăruri parțiale, doar imagini artificiale. De exemplu, pentru a enumira obiectele ancestrale descoperite în situri arheologice cercetătorii folosesc uneori termeni neologici și se îndepărtează, prin urmare, de mentalitatea perioadei vizate. Istoria se constituie, în viziunea sa, dintr-un șir de povești minciinoase care, mai mult, descriu doar evenimentele centrale ale unei epoci, fără a avea în vedere imprevizibilul consubstanțial vieții, anume faptul că „oamenii au imagine, au vise, au stări euforice, uneori datorate alcoolului, sunt inocenți, au iluzii și nebunii, au secrete și sunt ridicoli” (Nedelciu 67). Transpunându-și teoria la nivelul existenței cotidiene, Zare este convins de inutilitatea căutării propriilor părinți. Chiar găsindu-i, el nu are cum să-i cunoască, cu atât mai puțin să se cunoască. Memoria este vagă și înșelătoare, trecutul se conduce după reguli misterioase, necunoscute nici măcar de cei care au participat la configurarea lui (înstrăinăți prin uitare), iar realitatea imediată este ilogică, supusă unui provizoriat perpetuu, omul interiorizând doar instantanee necreditabile.

Sимптоматичне рămâne în acest sens episodul narativ al reîntâlnirii cu fostul coleg de bancă, Mușu. Zare îl identifică în chipul bărbatului pe băiatul de zece ani cu care împărtășea cele mai curioase distracții, își amintește multe întâmplări din copilăria de la orfelinat, dar o distanță rece învăluie momentul. Începe să se simtă străin de copilul ce era și realizează că amintirile fărâmitează eul, în loc să recupereze o biografie individualizantă:

„În timp ce încercam din nou să-l reconstituï pe Mușu din micile gesturi, m-am gândit că într-adevăr trupul nostru nu este decât o mașină cu care încercăm să țesem, din tot felul de fire fără legătură, cuvinte, relații, întâmplări, eforturi, imaginea a ceea ce trebuie să spunem că este un Eu. O mașină de țesut, deci un «război». [...] Dar de ce această omomimie între războiul de țesut și războiul-conflict?” (121)

Tot la o identitate tensionată, nesigură/precară trimite și pasiunea lui Radu A. Grințu pentru cinematografie. Mizantrop, dezamăgit de slujbele sale trecătoare, amânând la nesfârșit ancheta menită să-i descopere originile, profesorul de română ajunge să se identifice cu universul compensatoriu în care el este regizorul atotputernic capabil să organizeze după voie întreaga lume, deci și propriul destin. Relatăriile lui Zare ori ale lui Gelu sunt metamorfozate de Grințu într-un scenariu de film care să copieze pe o scară de unu la unu realitatea, utilizând cele mai inovative tehnici cinematografice: focalizarea, filmarea cu încetinitorul, jocul de prim-planuri și de panoramări, colajul de imagini simbolice. Numai că realizarea propriu-zisă îi ridică o serie de probleme personajului, care, bineînțeles, scot în evidență dilemele lui Nedelciu însuși. Într-un fragment din capitolul intitulat sugestiv *Modul activ al uitării*, naratorul – de data aceasta jucând cartea omniscienciei – redă însemnările dintr-un caiet al lui Grințu. După ce rememorează primele zile din armată, protagonistul-regizor schimbă (în stil avangardist) scena, focalizând pe chipul unei femei închise, iar apoi descrie caznele unui bărbat și ale unui copil, obligați să târâie pietroale imense. Fără a justifica/teoretiza rolul acestor imagini discrepante, Grințu chestionează capacitatele artei de a oferi omogenitate ori semnificație tumultului de senzații și stări ce caracterizează individul în fiecare moment al existenței:

„Cum să concepi bine un subiect care prin propria sa activitate structurală să pună ordine în harababura de impresii spațiale și temporale și astfel, și numai astfel, să le constituie într-o experiență obiectivă și cognoscibilă? Aceasta-i principala problemă a unui personaj de film (sau de roman, de ce nu?)” (152).

Un posibil răspuns este oferit de Gelu Popescu, singurul dintre cei trei orfani care dezvoltă o cercetare de teren cu scopul identificării părinților. Ca un detectiv aflat incognito în misiune,

adolescentul ajunge în localitatea natală și ascultă tăcut poveștile demne de *Hanul Ancuței* spuse de sătenii ce participă la prepararea țuicăi. Gelu află prea puține despre propria biografie ajunge să se îndoiască inclusiv de propriul nume), însă îl descoperă pe fostul infanterist Anton Grințu de la care află istoria probabilă a primei copilării a pedagogului Radu A., după cum și intersectarea spectaculoasă cu Zare încă din acea vreme: un anume Popescu Florea l-ar fi denunțat pe Anton Grințu la Securitate, iar copilul acestuia, Radu, ar fi fost dat în custodie familiei Popescu, înainte cu câteva săptămâni de nașterea lui Zare. Scena melodramatică este interpretată de criticul Sanda Cordoș în prefața ediției din 2005. Acesta e punctul în care *Zmeura de câmpie* aşază o distanță implicit polemică față de romanele generației anterioare. Constantă – devenită clișeu – în proza șaizecistă, investigarea adevărătoarei biografii paterne duce de cele mai multe ori la imaginea unui tată căzut pradă unei (reparabile, când nu reparate) greșeli politice și devenit astfel o victimă a istoriei. În investigația lor, personajele lui Mircea Nedelciu descoperă, în schimb, o generație paternă vinovată de a se fi dușmănit și vândut, de a-și fi abandonat sau de a-și fi dus la părăsire propriii fii și de a-i fi înzestrat cu o biografie plină de pete oarbe. [...] De parte de a fi un „roman împotriva memoriei” (cum se autointitulează), *Zmeura de câmpie* este un substanțial roman al memoriei, unul dintre cele mai tulburătoare din întreaga literatură română postbelică, în care memoria s-a adăpostit adesea. Aici însă, anamneza nu mai împacă și nu mai absolvă, ca în proza obsedantului deceniu, ci, dimpotrivă, desface și sfâșie. Ea se încheie, ca într-un scenariu dionisiac (Zare se recomandă într-una din epistolele sale drept „un susținător al mitului dionisiac”), nu cu sacralizarea, ci cu sfârtecarea zeului, adică a tatălui absent.”

Iată cum cele trei modalități de împlinire a identității – teoretizarea nonconformistă a istoriei (Zare), transformarea lumii în scenariu de film (Grințu), cercetarea de teren prin culegerea de povești mai mult sau mai puțin fabuloase (Gelu) – oferă cu adevărat viziuni asupra lumii spectaculoase, însă eșuează în tentativa lor de a dezvăluoi o ordine a realului. Nu întâmplător, tehniciile compoziționale la care apelează Mircea Nedelciu aduc fără excepție un plus de ambiguitate ori de incoerență universului din *Zmeura de câmpie*. Logica romanului este strict formală – fragmentele epice urmând literele alfabetului, de la A la Z – doar un cititor excesiv de sistematic reușind să ordoneze cronologic evenimentele. Căci, supuse unui amalgam de prolepse și analepse, întrerupe adesea de inserturi textuale din cărți de istorie/notele autoriale de subsol cu rol metanarativ, construite pe baza tehnicii amânării intrigii și a naratiunii la persoana I, a II-a sau a III-a, firele și planurile narative se întretaie, alterneză, se inserează reciproc, până când romanul dă impresia unei lumi descentrate,

fragmentare, suspendate temporal și spațial. „Nu-i nimic dacă cititorul e derutat. Asta ajută la înțelegerea mesajului” (Nedelciu 204), afirmă autorul sugerând că realitatea cea „adevărată” surprinde prin discontinuitate și stranietate.

Nici nu este de mirare că unii dintre comentatorii acestui roman consideră că problematicile principale ale cărții ar putea fi evidențiate de analiza relațiilor de iubire (Ana, o Tânără ce se îndrăgostește orbește de Zare rămâne însărcinată cu Gelu), a scenelor de război (povestite într-o aură de basm de bătrâni chestionați de Grintă sau de Gelu) ori a interesului lui Zare pentru etimologia cuvintelor. Luând în calcul și temele identității, memoriei, paternității – discutate anterior – se poate afirma că romanul *Zmeura de câmpie* al lui Mircea Nedelciu este suficient de complex și de substanțial pentru a susține ideea că „postmodernismul socialist” (cum ironic, însă deloc lipsit de substanță, a fost numit de către Alexandru Mușina) a produs nu doar o literatură în care tehnica textualistă prevalează (deși există numeroase argumente și în favoarea acestei teze), dar și o literatură incomodă ideologic prin tipul de personaj pe care îl propune, unul care parcă reia obsesiv destinul biografic marginal din acea epocă al întregii generații optzeci.

*

Demersul analitic privind cele trei romane scoate în evidență faptul că subversiunea romanului românesc postbelic trebuie abordată în special din unghiul caracterologiei. Fără a putea fi considerate romane politice în sensul impus de romanele disidenței est-europene de la Milan Kundera la Bohumír Hrabal sau Danilo Kiš, romanele lui Breban, Manea și Nedelciu înfățișează o lume populată de personaje marginale, neasimilabile ordinii umane socialiste. Identități obscure, ființe mediocre, destine incerte, înfrânte sunt propuse ca alternative ale unei existențe prefabricate, ale unei memorii controlate, ale unui present progresist. Modul în care trecutul apare în aceste romane, reprezentarea prezentului socialist, dar mai ales gradul de vulnerabilitate socială și psihologică a personajelor îndreptățește ideea că natura subversiunii romanului românesc postbelic este una profund literară, încadrabilă în ceea ce Mircea Martin numește *fundamentalismul estetic* al acelei perioade.

Capitolul III. Filmul de actualitate – gen propagandistic

Unul dintre mecanismele prin care ideologia oficială a contracararat începând cu sfârșitul anilor optzeci ralierea cinematografiei la direcția autonomist-estetică (cum se întâmplase în celealte arte, și în special în domeniul literaturii), a fost inventarea unui gen cinematografic care în tandem cu filmul istoric (protocronist, naționalist) a servit propagandei comuniste. Este vorba despre *filmul de actualitate*. Într-o teză de doctorat dedicată instrumentalizării politice a cinematografiei românești socialiste, istoricul Bogdan Jitea identifică impulsul ideologic (care a generat o inflație a acestui tip de filme) în ședința din 23 mai 1968 a Comitetului Central a Partidului Comunist Român. Concluzia întâlnirii respective susținută de Paul Niculescu Mizil era că filmele de actualitate rămăseseră în urmă în raport cu cele dedicate epopeii naționale. La acel moment, însă, Ceaușescu susținea proiectul national(ist), filmele de actualitate fiind criticate că sunt mediocre sau, oricum, ilustrează adesea derapaje de la linia oficială a partidului. Jitea demonstrează că, efectiv, în bilanțul partidului din 1968 abia un singur film, *Diminețile unui băiat cuminte* (Andrei Blaier, 1966) era pe placul partidului.

1. Deasupra ordinii culturale

Problemele cu filmul de actualitate au stârnit chiar un scandal de receptare în presa oficială, odată cu filmul lui Lucian Bratu după un scenariu de Radu Cosașu, *Un film cu o fată fermecătoare* (1966). Astfel, în revista *Scânteia* din 18 martie 1967, un articol nesemnat consemnează indignarea cititorilor revistei. Scrisorile lor către redacție denunță faptul că filmul

„nu-și află locul în peisajul artei noastre, constituind o nereușită în peisajul cinematografiei noastre, care aduce prejudicii muncii de educație a tineretului. Cu atât mai mult se impune, de aceea, constatarea regretabilă, că forurile din conducerea Cinematografiei, din comitetul de stat pentru Cultură și Artă, nu au manifestat exigență necesară în aprecierea acestui film și și-au dat cu ușurință avizul asupra intrării scenariului în producție, și mai apoi asupra intrării sale în producție. [Filmul]

poate avea o influență negativă în dezvoltarea și formarea trăsăturilor morale și cetățenești ale tinerilor spectatori” (5).

Asemenea reacții „colective”, care, în fond, reprezintă vocea ideologică a Partidului, au fost secondeate de către diversi critici ai perioadei. Dosarul acestei receptări merită măcar rezumat pentru a ilustra modul în care în epocă, reacția ideologică față de anumite filme subversive față de regim era aproape unanimă. Dacă în cronica sa din *Contemporanul*, Călin Căliman (10 martie 1967) se arată într-o primă fază entuziasmat de „vântul proaspăt” venit dinspre Buftea, el nu ezită să critice filmul lui Bratu din perspectiva construcției narrative. Această tehnică, prin care obiecții estetice veneau să atenueze o critică ideologică fermă, nu constituiau, de altfel, o raritate în critica românească socialistă. Înțelegând răspunsul ambiguu venit dispre vocea unui cronicar autorizat al domeniului, o săptămână mai târziu, D. Costin amendează abordarea în *Scânteia* (17 martie 1967). Poziția sa este antinomică, afirmându-se că articolul nu își propune să investigheze latura artistică, compozițională a filmului, ci doar pe cea ideologică. În opinia lui Costin, care critică fervent inclusiv receptarea pozitivă a filmului la TVR, comentariul lui Căliman este lipsit de exigență, neștiințific, dovedind neasimilarea ideologiei socialiste conform căreia arta cinematografică trebuie orientată tematic și filosofic. Aceeași opinie este susținută și de textul Silviei Cinca din *Contemporanul* din 17 martie 1967, practic o delimitare a revistei față de poziția lui Căliman) care consideră filmul un eșec total întrucât promovează ideea de amoralitate a tinerilor, lipsiți de preocupare pentru marile întrebări și răspunsuri politice ale vieții socialiste, trăind într-o superficialitate pe care o confundă cu fericirea. „Farmecul” autodeclarat al protagonistei Roxi este considerat nociv pentru generația socialistă a prezentului, decadent în raport cu principiile progresiste ale omului nou. *Diminețile unui băiat cuminte*, filmul invocat al lui Blaier ocolise cu un an în urmă „capcanele” pe care *Un film cu o fată fermecătoare* le promovează frenetic. Situația Tânărului care nu intră la facultate este abordată diferit de cele două filme: în vreme ce Blaier își pune Tânărul personaj pe drumul proletar al integrării sociale (angajarea pe un șantier al patriei), Bratu o lasă pe Roxi să treacă dintr-o relație pasageră în alta, să fie frivolă, bovarică, fără un proiect concret din perspectiva eticii sociale. Neasimilabilă, cu o interioritate și cu manifestări sociale libere, protagonista devine un model inevitabil negativ al acelei actualități. Adăugând acestor componente de viziune asupra lumii anumite influențe marcante din cinematografia franceză – Bogdan Jitea identifică două (164): *Cléo de 5 à 7* (Agès Varda, 1962) sau *Vivre sa vie: Film en douze*

tableau (Jean Luc Godard, 1962) – filmul nu putea trece neobservat sau neamendat de presa aservită partidului.

Prin urmare, Partidul manifestă oarecum prudentă față de acest gen cinematografic, pe care îl consideră necesar (potențialul de reprezentare organizată a realităților socialiste interesa), dar nu fără monitorizare serioase. Încă de la jumătatea anilor cincizeci, Lucian Pintilie anunță în revista Cinema (nr. 7/1965) că următorul său film va fi unul de actualitate. De asemenea, într-un eseu din aceași revistă intitulat *Erou și conflict contemporan*, Ion Băieșu pledează pentru artisticitatea filmului de actualitate, nemulțumit că genul nu evoluează estetic. Propunerea sa vizează un accent sporit pe personajul actualității, pe care îl consideră simptomatic pentru epocă și demn de transformat/esențializat în proiectele cinematografice dedicate realităților contemporane. Modelul său caracterologic este acela al oamenilor muncii, exemplele vizând oameni reali – adevărați eroi ai muncii socialiste – pe care Băieșu i-ar fi cunoscut în calitate de reporter:

„Conștient că trăiește într-o societate nouă în care totul se înnoiește – și se înnoiește prin munca sa – omul anului 1965 are o atitudine critică față de tot ceea ce nu mai corespunde timpului său. E în primul rând o nemulțumire față de el însuși, dorință permanentă de depășire” (Băieșu 2).

Dincolo de retorica „pe linie” a înnoirii prin critică și autocritică, Băieșu nu uită să aducă în discuția autenticitatea acestui potențial erou al filmului de actualitate. El trebuie să aibă o excepționalitate realist-umanistă, verosimilă, nu doar romantic-litică, căci altfel dimensiunea artistică ar fi sacrificată:

„Mă interesează conflictul omului cu omul, omul răscolut de întrebări, omul care vrea să facă ceva, și se luptă pentru asta cu cineva, omul care are o filosofie a lui în viață și se luptă pentru ceva. Îmi place eroul de literatură sau film care știe *totul*, care nu poate să fie mințit de nimeni, care știe că nimic, dar absolut nimic din ce poate avea o valoare pe lume nu se obșine ușor, îmi place omul care e capabil de cel mai înalt și mai nobil gest omenesc, acela de a *demonstra* prin viață lui ceva, care să folosească tuturor celorlalți” (3).

Modelul caracterologic pe care Băieșu îl dorește pentru filmul românesc de actualitate trebuie să fie unul care combină dimensiunea pragmatică a umanismului socialist, cu cea comunitară. Eroul are sens numai în măsura în care *folosește* celorlalți. Abia atunci avântul, ambiția, intransigent, etica, vigilența și viziunile sale progresiste sunt cu adevărat valorificate. E o rețetă pe care Băieșu însuși a dezvoltat-o în scenariul filmului *Mere Roșii* (Alexandru

Tatos, 1967), construind personajul medicului de țară jucat de Mircea Diaconu într-un film convențional pentru acea perioadă.

În a doua parte a articolului, Băieșu ajunge de la problematica caracterologiei la aceea a importanței scenariilor. El denunță penuria scenariștilor talentați, sugerând o sumă de surse literare prin care viziunea sa asupra eroului contemporan ar putea fi capitalizată cinematografic. O lectură inocentă a eseului său ar putea trece cu vederea legătura dintre cele două teme, însă în cazul studiului de față ea este cât se poate de vădită. Pentru a impune o anumită tipologie de personaj este foarte important cine controlează politica scenariilor.

Chiar dacă minimizează rolul regizorilor, despre care crede că au o anumită grandomanie nejustificată în raport cu scenariștii, și pe care i-ar dori cu un orizont cultural mai larg, Băieșu nu exclude niciodată ideea de *auctorialitate* în cinema. Șase ani mai târziu, adică la scurt timp după întâlnirea dintre Ceaușescu și „lucrătorii din cinematografie” din martie 1971 (deci în avanpremiera tezelor din iulie), directorul Centrului Național al Cinematografiei la acea data, Mircea Sântimbrean anunță sporirea filmelor de actualitate. Criza scenariilor nu fusese rezolvată nici la începutul deceniului opt, acest aspect fiind criticat de Sântimbreanu, prin accea că există pericolul de a se turna false filme de actualitate (episodul *Reconstituirea* nu fusese încă stins). Soluția nu poate fi decât marcat ideologică și constă într-un „coautorat cât mai activ” (Ichim 7), deoarece „instaurarea deplină, ca lege de fiecare clipă, a partinității artei cinematografice, este prima și cea mai neîntârziată necesitate” (7).

Ulterior tezelor din iulie 1971 este rândul lui Florian Potra (în acea vreme inspector principal la CNC) să publice în revista *Lupta de clasă* un articol fluviu cu titlu aparent proustian (*Cinematografia română în căutarea propriului său chip*), dar cu un mesaj că se poate de ceaușist. Mandatul său ideologic era să popularizeze direcția generală a propagandei cu privire la cinematografie. După un preambul în care se susține că industria cinematografică, asemenea celei industriale, literare sau filosofice are la baza dezvoltarea economică, Potra afirmă că neorealismul italian este esențial inclusiv pentru modul inedit de a privi realitatea socialistă. Totuși, admite teatrologul, „munca de orientare, de îndrumare” (29) a partidului din perioada realismului socialist a fost esențială pentru dezvoltarea industriei cinematografice autohtone. Potra continuă atrăgând atenția asupra faptului că până la începutul anilor șaptezeci nu am avut o cinematografie cu adevărat dezvoltată întrucât au lipsit modelele (se apeleză la contra-exemplul literaturii), însă odată cu noua paradigmă administrativă, culturală și economică expansiunea cinematografiei este de neoprit:

”Acet proces nu își poate însă urma cursul decât prin abordarea directă, frontală, matură a ceea ce numim *film de actualitate* (s.m.) implantat în humusul fecund al lui aici și acum, în realitatea noastră socială și politică” (30).

Principalul deficit pe care critica lui Potra îl identifică în filmul românesc de actualitate ține de lipsa cultivării unui documentarism artistic care să dezvolte genul într-o veritabilă istorie vizuală, documentată a contemporaneității. Pe de altă parte, Potra susține ferm faptul că „cinematograful noastru are un caracter vădit militant, luptând – cu mijloace proprii, specifice – pentru afirmarea idealurilor socialismului” (31). Sensul filmului politic este într-o opozиie vădită cu cel susținut atât de fervent de Lucian Pintilie în 1968. Pentru propagandistii ideologiei socialiste – „stegarii”, cum îi numește Sanda Cordoș – precum Sântimbreanu sau Potra inclusiv noțiunea de „film burghez” desemnează cu totul altceva decât pentru autorul *Balanței*. Astfel, în acord cu observația citată anterior, al doilea motiv al nemulțumirii față de anumite filme de actualitate „rezidă tocmai în caracterul lor parțial *anacronic* (s.m.), cu fenomenele și semnificațiile neaduse la zi” (32). De pildă, susține autorul, în *Reconstituirea*, principiul lui „cum ar trebui să fie” este ignorat, de aici problema ideologică a filmului. Formarea unui nou tip de umanitate/sensibilitate trebuie să țină cont, conform lui Potra, de scurtarea distanțelor dintre omul real și varianta sa îmbunătățită, iar rolul artei ar fi acela de a scurcircuita această distanță și de a menține tensiunea dintre cele două ipostaze. Numai că astfel, ceea ce este asimilat cu realismul – redarea tensiunii respective – marchează o întoarcere absolut transparentă la realismul socialist, acolo unde mai importantă decât percepția realului era realitatea ideologiei.

În plan logistic, acest proces trebuie administrat și supravegheat, firește, de către instituția producătorului care „e dator să exercite o influență covârșitoare asupra evoluției actuale și viitoare a cinematografiei românești” (33). Acestuia îi revine rolul fundamental de îndrumător care, în planul literaturii, era deținut în obsedantul deceniu de criticul literar. La începutul deceniului opt, în cinematografia românească, asistăm la clamarea unei morți a autorului *sui generis*, deloc reflexivă sau metaforică cum era privit fenomenul în studiile unui Roland Barthes:

„Reglementările în vigoare împuñnicește Centrul Național al Cineatografiei cu rolul și atribuțiile de producător, responsabil nemijlocit al bunului mers al producției de filme. În această ipostază, CNC (secondat în linie descendente, ca unitate producătoare, de Studioul București), producătorului i se cere să aibă un rol esențial –

cu respectiva împăternicire – acolo unde e încinsă vatra producției, adică la studio” (34).

Potra încheie eufemistic și triumfal articolul său atrăgând atenția că „ordinea artistică” (35) este coordonată în socialism de „ordinea morală și intelectuale” care garantează o evoluție istorică organică. Ceea ce nu afirmă însă textul său aluziv și incoherent – ilustrând parcă observația lui Mihai Dinu Gheorghiu că „tăcerea este prețul adevărat al cuvântului” (5) – este că deasupra oricărei ordini culturale, cinematografice sau economice se află ordinea politic-ideologică pe care orice propagandă o servește. Practic, mandatul retoric al lui Potra devine, oricât de pretins specializat, unul cât se poate de popular: Partidul este foarte preocupat să preia controlul asupra producției cinematografice. Noua lege a cinematografiei de la începutul anilor șaptezeci prevedea posibilitatea unor restricții/constrângeri mai ferme, mai eficiente, mai supravegheate. Iar orientarea filmului de actualitate se află printre prioritățile acestui proces și proiect al politicilor culturale socialiste.

2. Angajare și educație politică

Efectul tezelor din iulie 1971 nu s-a rezumat la intervenția de popularizare ideologică a lui Florian Potra. Printre alții, regizorul conformist (mai ales în articolele sale) Andrei Blaier. El se integrează tendințelor oficiale de a aprobia până la echivalare filmul politic de filmul de actualitate „care, se pare că își construiește în ultima vreme un făgaș tot mai decis în studioul de la Buftea și va trebui *îngrijit* (s.m.) și încurajat pentru ca în imaginile ce reprezintă ziua de astăzi să se poată regăsi omul acestor zile, omul făuritor al societății noastre socialiste, cu realizările și gândurile sale, cu bucuriile și problemele încă nerezolvate” (8). De asemenea, într-un dosar din iulie 1971 publicat de revista *Scânteia* unde se exprimă câțiva regozori, actori și scenariști filmului de actualitate i se atribuie încă o caracteristică importantă: *angajarea*. Sunt două recomandări imperative care trebuie să devină complementare în producțiile propriu-zise ale genului: pe de o parte „cloicotul și adevărul vieții trebuie să devină substanța fiecărui scenariu”, iar pe de cealaltă parte „îndatorirea primordială a cineastului: o poziție ideologică clară” (Costin, *Spre un cinema angajat* 4). Concluzia anchetei jurnalistice este pe cât de previzibilă, pe atât de unilaterală. Spectacolul cinematografic are misiunea de a fi „un veritabil act de educație în spiritual idealurilor cultivate deumanismul socialist, al unei concepții superioare despre lume și viață, concepția

Marxist leninistă, promovate cu fidelitate și exigență în toate domeniile de partidul nostru” (4).

Angajarea politică supremă a filmului de actualitate vine în 1972 prin filmul *Puterea și adevărul*. Sceanaristul Titus Popovici declara la acea vreme într-un interviu din Scânteia (12 Februarie 1972) că scenariul fusese scris în urmă cu patru ani, iar principalul scop ideologic al filmului a fost să prezinte cu acuratețe maturizarea societății socialiste din 1944 până în 1965. Aducerea la lumină a erorilor și contradițiilor din trecut cu scopul de a arăta puterea democrației socialiste constituie ideea centrală a filmului. *Puterea și adevărul* este în plan cinematografic ceea erau *Prințipele* lui Eugen Barbu sau *Păsările* lui Ivasiuc, adică un film încurajat de puterea politică, am putea spune chiar organizat în laboratorul propagandei. Titus Popovici afirmase deschis de mai multe ori, începând cu sfârșitul anilor șaizeci, nevoia unei asemenea atitudini față de trecutul stalinist al partidului. Impactul acestui film în 1971 a fost uriaș, fiind promovat inclusiv ca film politic de actualitate, o actualitate mai degrabă a ideologiei de a legitima realitatea socialistă a anilor șaptezeci prin opoziția liderilor ei în raport cu aceia din obsedantul deceniu.

După apariția unui asemenea film communist de manual, la care se va reveni de oricâteori se vor resimți derapaje ideologice, filmul de actualitate intră într-o altă etapă. Odată făcută apropierea dintre angajarea politică și filmul de actualitate, acesta din urmă trebuia să devină și un mijloc de educare în spiritul socialismului. Formarea/consolidarea școlii naționale de cinematografie – un concept reiterat adesea în politica culturală a partidului – depinde profund de modul în care filmul de actualitate va fi abordat. Într-un articol din 1976, care vine parcă în prelungirea celui semnat de Florian Potra cinci ani mai devreme, Valerian Sava sintetizează dezideratele unei vizuni revizuite a Partidului asupra cinematografiei. Preocupat să accentueze nevoia unei pregătiri estetice și ideologice care să permită dezvoltarea autentică a cinematografiei autohtone, profesionalizarea și ieșirea ei din paradigma empirismului autosuficient, cronicarul de la revista *Cinema* observă că

„Școala națională de film înseamnă, pentru cinematografia românească, ceea ce programul de măsuri [al Partidului] numește explicit *realizarea la un înalt nivel ideologic și artistic a filmelor inspirate din viața contemporană a României socialiste și a celor din cadrul epopeii naționale*” (4).

La opt ani de la ședința din 1968, iată, raportul între cele două tipuri de filme ajunsese să devină mai echilibrat, ceea ce dovedește că propaganda era din ce în ce mai mult interesată nu doar de mitologia națională, ci și de cea socială. Dovada faptului că în doamniul

cinematografiei lucrurile stăteau în a doua parte a anilor șaptezeci diferit față de literatură, o regăsim în continuarea articolului lui Sava. Criticul afirmă răspicat nevoia înțelegerii unor „priorități tematicе” pe care se pune accentual în programele naționale de măsuri (citate generos):

„[se impune] frecventarea asiduă și cercetarea repetată a mediilor sociale și tipologiilor umane care ne caracterizează: ‹filmele artistice de lung metraj și serialele de televiziune vor aborda cu precădere teme de actualitate, evidențind rolul conducerii al partidului în construirea socialismului, figura omului nou, a communistului, participarea maselor la înfăptuirea politică partidului, la conducerea societății, procesul de educare a oamenilor muncii în spiritual eticii și echității socialești›”.

Urmează, în baza acestui excurs bine documentat sub aspect ideologic, exemplele următoare de o clarificare zeloasă. Filme precum *Puterea și adevărul*, alături de *Mere roșii* sau *Zile fierbinți* sunt considerate emblematic pentru dimensiunea politică și de dezbatere etică a filmului de actualitate. Valerian Sava insistă, într-o critică fermă pe faptul că dimensiunea tematică ar trebui formulate mai clar în documentele oficiale, astfel încât să se înțeleagă prin filme de actualitate „*ceea ce ele înseamnă e fapt*” (s.m.). Practic, autorul sugerează nu doar orientarea tematică, ci de-a dreptul o orientare politică. Nemulțumit că unele filme îndoienice își atribuie eticheta actualității „revendicându-se pe nedrept de la teza diversității tematică” este de neacceptat pentru intransigentul critic. Clarificarea „conceptuală” – ce înseamnă, de fapt, temă actuală din perspectivă socialistă? – nu constituie decât un pretext pentru solicitarea înăspririi controlului ideologic al casele de filme bucureștene. Manifestând recunoștință față de câștigurile pe care le-a dobândit cinematografia națională în urma întâlnirii dintre Nicolae Ceaușescu și reprezentanții domeniului (atât în 1971, cât și în 1974), Valerian Sava punctează necesitatea dimensiunii educative a filmului socialist ieșit din valurile unei monitorizări corecte și atente ale partidului:

„În dialectica originală a artei noastre, acum este momentul traducerii în practică a unor opțiuni mai ferme în ceea ce privește tematica, prioritățile social-educative, genurile și speciile preferate, pentru a crea o concentrare superioară de tatente și energii, într-un climat al continuității și autodepășirii, conferind producției noastre de filme un profil distinct, o eficiență educativă sporită”.

Iopcrizia unei asemenea aserționi nu mai trebuie dovedită și, probabil, nici măcar condamnată. Ceea ce este important, însă, este că îi aparține unui critic de film foarte

cunoscut în epocă care face jocurile propagandei. Dacă în critica literară asemenea idei erau emise de culturnici consacrați sau de critici marginali din perspectiva canonului cultural autonomist, în cazul cinematografiei, adeziunile propagandistice dominau inclusiv metadiscursul asupra domeniului.

Prin urmare, filmul de actualitate ca gen propagandistic predilect devine o prioritate pentru partid începând cu anii șaptezeci, și ajunge după 1975 să concureze chiar epopeea nationalistă cinematografică. Abia la începutul anilor optzeci, prin insistență, lipsa de conventionalism și emulația pe care o creează în jurul său, un regizor precum Mircea Daneliuc ajunge să destructureze acest gen propagandistic producând prin *Probă de microfon* (1980) sau *Croaziera* (1981) altfel de filme despre adevărata actualitate socialistă.

3. Erotismul socialist: Propagandă și discurs vizual subversiv

”Nimic nu e privat în comunism”, spunea Lenin. Acest principiu economic, care se dorea implementat în comunism la toate nivelele vieții sociale, implică, însă, o flagrantă aporie dialectică. Căci dacă nimic nu poate fi privat în comunism, asta nu înseamnă că orice poate fi public. În România România socialistă cinemaul era considerat, e-adevărat, o artă populară, adecvată în special pentru a educa masele. Funcția lui comunitară era uriașă. Dar în ciuda acestui statut sau tocmai datorită lui – depinde de perspectivă – cinemaul era chemat să reprezinte realitatea în conformitate cu cadrul ideologic al propagandei comuniste. Completându-l pe Lenin, aș adăuga și că nu orice poate fi public în comunism, deoarece nu există spațiu public *real*, ci doar spațiu public *simulat*. Adică un limbaj care orchestrează evenimentele sociale proiectându-le sensul, o retorică ce absoarbe, apoi standardizează, intimiteata. Astfel, inclusiv cele mai personale aspecte ale vieții trebuiau să își găsească loc într-o schemă vizual-ideologică prestabilă. Cinemaul românesc sub comunism a fost, se știe, un laborator al propagandei.

Articolul meu încearcă să demonstreze că inclusiv reprezentarea cinematografică a unei teme profund private precum *erotismul* trebuie interpretată în strictă conexiune cu cadrul ideologic trasat de partid. Inclusiv erotismul filmelor subversive, cenzurate la scurt timp după premieră, menține un dialog tensionat cu propaganda. De aceea, e o diferență consistentă între poziția mea și cea, foarte subtilă de altfel, dintr-un articol – *The Eroticism in the German Nazi Era* – semnat de Matthias Marschik. El distinge între „*the field of sexuality* genre [...] moulded into a political-biological corset that made love and desire possible only

within political boundaries” (496) și „*the field of eroticism [as] the point where the clear delineation between «experienced» erotica, between «real» masculinity and femininity and the ideological dictates of the regime dissipated*” (509). O asemenea disociere teoretică, aplicată în contextul socialismului românesc, ar putea fi funcțională doar ca metaforă filosofică. Ieșirea dintr-o schemă ideologică prin înțelegerea/abordarea erotismului ca ceva mult mai sofisticat și complex decât însăși sexualitatea marchează faptul că, totuși, intimitatea erotică rămâne, în socialism, cea mai puțin alterată de ideologie. Însă la nivelul reprezentării cinematografice românești, între 1960-80, atât erotismul cât și sexualitatea au fost folosite în mare parte pentru a servi propaganda socialistă.

Pe de altă parte, spre deosebire de comunismul din Germania de Est, de pildă, comunismul românesc a fost mult mai restrictiv și represiv. Acolo, erotismul putea fi înțeles și tolerat drept „a grey area”, cum scrie Marschik, un mediu vizual/identitar securizant între abordările restrictive ale propagandei și autonomia spațiului privat. Cum observă Josie McLellan în articolul ei despre conținutul erotic al publicației est-germane *Das Magazin*:

„the production of socialist erotica demonstrates how far the regime was prepared to go to provide its people with the goods they desired. While claiming that pornography was anathema to socialism, the authorities permitted the printing of nude photographs both for export and for the domestic market. [...] This gulf between moral rhetoric and economic policy quickly became an open secret.” (20)

Asemenea ”secrete deschise” au fost cam rare în cinemaul socialist românesc. O faimoasă ședință din 1968 a Comisiei Ideologice a Comitetului Executiv al PCR – a cărei stenogramă este transcrisă în cartea lui Cristian Tudor Popescu, *Filmul surd în România mută* – este simptomatică sub acest aspect. Împreună cu Nicolae Ceaușescu, regizorii prezenți la întunire se întâlnesc să discute problema calitativă a cinematografiei românești. Observând că filmele românești sunt necompetitive, dar și insuficient educative în spiritul socialismului, președintele republicii propune un control ideologic mai ferm asupra producției și finanțării. Totuși, această retorică revoluționară nu putea remedia problema economică a cinematografiei, chiar dacă prin dimensiunea ei agitatorică intensifica rolul partidului asupra regizorului. Speculând această breșă a comercialului, regizorul Sergiu Nicolaescu – o figură importantă care a contribuit serios prin filmele sale la edificarea naționalismului ceușist – argumentează că filmele românești ar fi mai vandabile dacă ar conține scene erotice:

„Astăzi, cinematografia cehoslovacă este considerată ca una dintre cele mai apreciate. Cehii reușesc să obțină vânzări foarte bune pe piața mondială. [...] Termenul exact al

acestor filme îmi pare rău că-l pronunț aici este „sexi”, adică filme în care senzualitatea este prezentată într-un mod foarte deschis [...] Trebuie să fac un film de mare importanță națională ca Mihai Viteazul. În orice caz, am nevoie ca acest om să iubească, să aibă niște sentimente. Poate Mihai Viteazul să iubească sau nu?” (citat în Popescu 118-119).

La o asemenea provocare, care pretindea că rezolvă dimensiunea economică a cinematografiei românești, un important demnitar al României socialiste, George Macovescu, răspunde în cheie moralistă: „dacă scormonim aceste instințe, aceasta înseamnă că ne ducem înapoi spre cavernă”. Spre deosebire de această reacție previzibilă și ipocrită în stilul faimoasei replici a lui Erich Honecker – ”Our German Democratic Republic is a clean state!” –, Nicolae Ceaușescu rămâne dialectic:

„Și eu sunt sensibil, ca și dumneavosă și vreau să vă spun cum simt eu. Eu sunt de acord că Mihai Viteazul a făcut dragoste, dar trebuie să știm ce să redăm tovarăși! Să redăm și dragostea lui, dar dacă aceasta n-a avut un caracter dominant în activitatea lui sau dacă aceasta este numai ceva lăturalnic, atunci s-o tratăm lăturalnic”.

Ceaușescu refuză emfatic ”să facă comerț” cu imaginea cinematografică. Până la urmă, el acceptă chiar să finanțeze în pierdere filmele românești, pretinzând că adevăratul câștig constă în educarea socialistă a maselor. Oricât de tentant economic, erotismul – ca soluție comercială – nu putea fi acceptat căci ar fi ocultat, în optica propagandei, mesajul ideologic. Riscul liberalizării era prea mare. Prin urmare, o asemenea restricție prudentă și strategică avea două mize majore: 1) să cenzureze conturarea unor poeticî cinematografice centrate pe erotism; 2) să integreze orice ocurență erotică într-un scenariu ideologic. Luând în calcul aceste două constrângeri politice aplicate filmelor românești din anii 60-80, o abordare tipologică a imaginii erotice în cinematografia românească socialistă devine posibilă.

3.1. Erotismul ca propagandă hard

Într-o primă categorie pot fi incluse filme care folosesc erotismul fie pentru a îngroșa comportamentul deviant, irațional al dușmanului de clasă (burghezul monstruos), fie pentru a deconspira tarele sociale ale Occidentului decadent. În ambele cazuri este vorba despre ceea ce aş numi *erotismul decadent*, sugestia fiind că socialismul nu cunoaște asemenea răbufniri grotești, bolnave, antisociale. În *Râpa Dracului* (r. Jean Mihail 1957) – o producție realist socialistă jalnică respinsă inclusiv de critica obedientă a epocii – pentru

fiica unui țăran, devenită muncitoare, se luptă trei bărbați: un chiabur agresiv în calitate de soț părăsit, seful unei brigăzi forestiere și un secretar de partid. Primul e pedepsit după o schemă justițiară (provine dintr-o clasă socială putredă), iar ceilalți doi se duelează într-un scenariu de thriller socialist cu accente erotice. Pădurarul încearcă să o violeze pe protagonistă – iar camera redă brutalitatea momentului –, dar apoi i-o cedează transfigurat și obedient șefului de partid. Aceasta e primul film românesc ce „coregrafiază sexul în cadrul strict trasat acestui subiect de către propagandă” (Popescu 96). În schimb, societatea americană din *Celebrul 702* (r. Mihai Iacob 1962), cu fete în costume de baie sau picioare goale până la portjartier, e prezentată prin medierea unei ironii relaxate.



Fig. 2.1 *Celebrul 702* (Mihai Iacob 1962)

După anticapitalismul feroce al anilor cincizeci, varianta unui capitalism american imaginar, burlesc, decadent reprezenta o sincronizare a propagandei cu firavul dezgheț ideologic de la începutul anilor șaizeci. Un alt exemplu revelator pentru nocivitatea decadentă a erotismului decadent poate fi regăsit în *Rătăcire* (r. Alexandru Tatos 1978). Încercarea lui Ceaușescu de a delegitima Occidentul în ochii tinerilor găsește în acest film conformist până la ridicol vehiculul narativ ideal. O Tânără din Transilvania se căsătorește cu un neamț, dar ajunsă acolo iluziile emigrării se prăbușesc. Printre numeroasele „capcane” capitaliste se numără și petrecerea de lesbiene (machiate felinian) la care eroina participă buimacă. Sugerată deloc

subtil printr-o ”disfuncție” sexuală, disfuncția socială a occidentului constituie în acest film tema centrală a propagandei.

Dacă erotismul burgheziei sau al Occidentului este întotdeauna maladiv, blamabil, respingător, asumarea unui *erotism revoluționar*, atribuit unor figuri comuniste rebele sau autoritare, are rolul de a umaniza propaganda. Într-un film comunist de manual – *Puterea și adevărul* (r. Manole Marcus 1972) – un personaj construit după datele biografice ale lui Gheorghe Gheorghiu Dej comite un abuz pasional fără precedent în cinematografia românească: „tovarășul de la partid o sărută sexualmente intens și public pe tovărașa mireasă a subalternului său pe linie politică” (Popescu 209-10).



Fig. 2.2 *Puterea și adevărul* (Manole Marcus, 1972)

Mult mai eficient propagandistic este însă personajul din filmul cu titlu fals camusian *Străinul* (r. Mihai Iacob 1964). Un Tânăr elev excepțional, sărac și anarhic, înainte de a deveni un comunist militant are parte de o idilă cu fiica unui burghez care se îndrăgostește năpraznic de el. Gândită ca un prolog al revoluționarismului de maturitate, etapa erotică are menirea de a-i descoperi Tânărului ruptura insurmontabilă dintre cele două lumi. După un cadru explicit în care protagonistul privește insistenți fesele servitoarei, cea mai curajoasă scenă din film surprinde în prim-plan un sărut pasional. Camera nu rămâne însă fixă, ci coboară strategic înspre corpurile sumare ale celor doi sugerând vag o erecție. O scenă erotică avansată pentru

socialismul anilor șaizeci, dar ea nu este decât o încercare țintită de a face „mai vandabilă propaganda” (Popescu 149).



Fig. 2.3 *Strainul* (Mihai Iacob, 1964)

3.2. Erotismul ca poetizare cinematică soft

Cum a observat Tudor Caranfil, arătarea imaginii erotice în cinemaul socialist nu a fost obligatoriu o chestiune de curaj, cât o chestiune de talent. Ideea aceasta se bazează pe faptul că singurul cadru de manifestare cinematică a erotismului, tolerat ideologic în anii 70-80, a fost reveria poetică. Atâtă vreme cât lucrurile nu se petreceaau în realitate, ci într-o dimensiune suspendată, exista o anumită toleranță ideologică. Erotismul, deci, rămânea fixat tot în termenii propagandei. Emblematic este mediocrul film *Răutăciosul adolescent* (r. Gheorghe Vitanidis 1969), al cărui scenariu avea la bază o proză de-a lui Nicolae Breban. Iubirea imposibilă, liric-teatrală, dintre un medic celebru, infatuat și o asistentă medicală superbă îi este povestită unui Tânăr personaj insistent/enervant care vrea să afle cât mai multe detalii despre destinul contorsionat al acestei relații. Povestea este obositoare, trenantă, cu o voce din *off* ce recită patetic poeme sentimentale de Nichita Stănescu. În atmosfera „romantică” a unui hotel socialist, nudul protagonistei (Irina Petrescu – probabil cea mai frumoasă actriță româncă a epocii) este mai degrabă contemplat decât implicat într-un scenariu erotic. Este parte dintr-un discurs vizual „îndrăgostit”. Asemenea evaziuni intimiste, stridente la rândul lor prin absența viziunii regizorale, nu reprezintă o alternativă viabilă în

raport cu propaganda, ci doar confirmă deschiderea controlată a regimului către o formă de artă apolitică.



Fig. 3.4 *Răutăciosul adolescent* (Gheorghe Vitanidis, 1969)

Mult mai echilibrat compozițional este *Septembrie* (r. Timotei Ursu 1978): o poveste despre un proaspăt student bănuit a fi un infractor mărunt care evadează un week-end la malul mării. Furase o motocicletă, convinse o fată să-l urmeze, nimici nu-i puteau opri. Filmăt în registru realist cu inserții simbolic-onirice (nu prea reușite), *Septembrie* este un road movie cu climax erotic și final tragic. Protagoniștii hălăduiesc goi și se iubesc poetic privind marea, dar sfârșesc într-un stupid accident de motocicletă. Prin tipul de personaj independent, imprevizibil, fără aspirații politice, *Septembrie* face tranziția din spate un erotism poetic spre un erotism cvasirealist cu încărcătură simbolică, a cărui spontaneitate displace ideologiei comuniste.



Fig. 2.5 *Septembrie* (Timotei Ursu, 1978)

3.3. Eroticismul ca discurs subversiv

Dacă filmele la care am făcut referire până acum au astăzi doar o valoare documentară, fiind irelevante din punct de vedere estetic, filmele cu adevărat valoroase ale epocii sunt acelea care au încercat să integreze discursul erotic într-o viziune alternativă asupra umanului în raport cu propaganda. Spre deosebire de cinematografia cehă, ungără sau poloneză, celei românești i-a lipsit acea tensiune provenită dintr-o „delicate balance between dissent and partial, reluctant approval of socialist ideals” (Biró 161). Fără prea mulți socialisti convinși, dar și fără disidenți, cinematografia românească din vremea comunismului e dominată de un oportunism duplicitar, completat de câteva cazuri rare de subversiune anihilată.

De pildă, în cunoscutul *Reconstituirea* (r. Lucian Pintilie 1970) – o caricatură subversivă, tragică a socialismului românesc – o Tânără stranie, în costum de baie, traversează cadrele privind în gol sau râzând voluptos. Ea nu e motivată narativ, ci doar fenomenologic. E o prezență corporală, nu un personaj epic. Un corp erotizat fără recuzită senzuală, manifestându-se cumva în afara scenariului. În schimb, protagonista din *Un film cu o fată fermecătoare* (r. Lucian Bratu 1967) nu apare niciodată goală, dar își exaltă solitară feminitatea: „Am prea mult farmec”. Bovarismul ei libertin rămâne la fel de greu de integrat

în schema propagandei. Pe de altă parte, titlul ridică probleme: „*Un film cu o fată fermecătoare, nu O fată fermecătoare. Un film*” (166), observă C.T. Popescu. E conștiința de sine al unui alt tip de cinema în raport cu cinemaul propagandei. Asemenea *Reconstituirii*, filmul a fost interzis la scurt timp după premieră.

Cea mai realistă și neconcesivă abordare a erotismului o regăsim, însă, în cinemaul lui Mircea Daneliuc care merită un studiu mai extins. Ma refer în acest articol doar la un singur film. Excelentul său *Probă de microfon* (1980) surprinde acea dezinvoltură existențială de a trăi la marginea sistemului socialist, fără a fi totuși în afara lui. Filmul prezintă povestea unui cuplu nonconformist, dar vorbește, de fapt, despre normalitatea, firescul existenței, despre dreptul la intimitate. Nelu, un operator TV profesionist, trebuie să aleagă între două tipuri feminine: colega sa atrăgătoare, sobră, malicioasă, fermă, i se pare, totuși, rigidă când îi atrage atenția, înainte de o partidă spontană de sex, că „între om și animal sunt multe deosebiri”. O preferă pe Ana (Tora Vasilescu), o fată dezinhibată, cu probleme financiare și dosar îndoiealnic. Nu-i promite nimic, dar o dorește constant. Erotismul lor se consumă în diverse incinte, deși adesea sunt întrerupți. Fie fratele ei, bolnav psihic, fie părinții lui cu care împarte apartamentul. Acest context al cenzurării intimității permite o acidă parodie a concepției socialiste asupra sexualității. Apelând la montajul dialectic, Daneliuc filmează un cadru larg cu nudurile celor doi amanți dormind. Într-un cadru ulterior, mama lui Nelu se plângă unei femei care venise să ocupe camera liberă din apartament: „Eu mă chinui să îi asigur o alimentație cât mai completă, și îmi aduce aici pe nu știu cine care îi consumă tot fosforul”. Pentru socialismul multilateral dezvoltat, erotismul nu este, iată, decât o formă de epuizare a corpului. Daneliuc persiflează intelligent această politică a rationalizării energiei corpului făcut pentru producție sau reproducere, în niciun caz pentru placere.



Fig. 2.5 *Probă de microfon* (Mircea Daneliuc, 1980)

Practic, erotismul socialist, asemenea realismului socialist, reprezintă – cu sintagma impusă de Régine Robin – „o estetică imposibilă”. Corporalitatea, nuditatea, sexualitatea, erotismul sunt – cum spunea Ceușescu însuși – „lăturalnice” în socialism. Ele pot fi arătate doar dacă servesc cauzei comuniste. Dincolo de această reglementare, erotismul poate fi uneori tolerat sau cenzurat brutal. Oricum, dimensiunea subversivă a erotismului apare abia când un cadru alternativ de reprezentare a umanului se conturează. Apariția unui asemenea film în cinematografia românească din vremea comunismului echivala cu o cucerire a spațiului public, dar și cu o conservare a celui privat.

Capitolul IV. Romanele memoriei. Oceanul tranziției

Perioada de tranziție a societății românești dinspre comunism spre un capitalism haotic și ambiguu a fost marcată nu doar de lentoarea ineficientă a creării unor instituții democratice, ci și de o dinamică gradată a reprezentărilor identitare. În anii nouăzeci, pe fondul euforiei postcomuniste, dar și în absența unor edituri profesioniste și a unor mecanisme coerente de finanțare, atât literatura cât și cinematografia au fost lăsate în urmă, ca preocupare secundară. Cultura română avea o treabă mai importantă: trebuia să își confrunte – cum era oarecum normal după patruzeci de ani de comunism – trecutul. Efectul acestei datorii morale a însemnat un aflux de memorialistică. Biografia recent încheiatei epoci comuniste, înainte de fi fost abordată istoriografic, a fost filtrată subiectiv și televizată⁵. Tulburătoare mărturii carcerale, confesiuni cenzurate sau epistole de sertar – unele autentice, altele hrănindu-se doar din resentimente, victimizări, mistificări sau proferând (în sfârșit liber) denunțuri. Astfel, nu e de mirare că abia în 2004 apare o carte cu titlul *Reabilitarea ficțiunii* (Simuț 2004). După mai bine de un deceniu în care memoria devenise repetitivă, uneori justițiară, era vremea unui filtru alternativ al reprezentării identitare. Pactul (auto)biografic părea că cedează scena pactului ficțional.

*

O nouă generație de prozatori și regizori care și-au petrecut abia adolescența sub comunism fac tranziția dinspre biografie spre poveste. Numai că dacă etapa testimonială fusese marcată de memoria apăsătoare a celor care trăiseră traumele trecutului, etapa narativă rămâne datoare prezentului. Pe măsură ce tranziția spre democrație s-a consolidat ca temă pe agenda politicienilor și, totodată, ca realitate socială, raportarea la comunism s-a putut face doar ecranat – prin raportarea la ideologia dominantă a perioadei. Astfel, perspectiva tranziției a generat o deconspirare a convenției, a ecranului ideologic prin care comunismul este reprezentat, adică apropiat. Autorii filmelor/romanelor la care voi face referire nu își asumă

⁵ Cel mai important proiect de televizune consacrat spațiului concentraționar românesc și rezistenței românilor în fața comunismului a fost mediatizatul documentar al regizoarei Iulia Hossu Longin: *Memorialul durerii*. Aceasta a fost început în 1991 la Televiziunea Română, iar până în prezent au fost difuzate 120 de episoade difuzate, consacrat spațiului concentraționar românesc și rezistenței românilor în fața comunismului.

o convenție narativă de autor, ci transferă responsabilitatea asupra personajelor, deconspirându-le convenția. Cadrul mentalitar al prezentului vertebrează narativ și imagologic o epocă încheiată: comunismul se întrevede, aşadar, prin clișeele tranzitiei.

Schîțând o posibilă tipologie bazată principiul reprezentării comunismului prin oceanul tranzitiei postcomuniste, o primă categorie s-ar putea numi „cartea neagră a comunismului”. Al doilea film al lui Cristian Mungiu, *4 luni, 3 săptămâni și 2 zile* (2007), precum și cel mai recent roman al lui Lucian Dan Teodorovici, *Matei Brunul* (2011) se încadrează aici. Ambele construiesc două povești exemplare despre niște personaje cărora comunismul le-a marcat viața. Apelând la teme emblematic – veritabile clișee tragice : regizorul construiește o frescă despre implicațiile avortului clandestin în România anilor 80, iar prozatorul descrie viața unui Tânăr promițător ruinat de Gulag – , atât filmul, cât și romanul construiesc o imagine detasată, dar nu mai puțin intensă a trecutului. E o perspectivă matură asupra comunismului, din perspectiva tranzitiei postcomuniste. Nu întâmplător cele două reprezentări au fost asimilate în Occident drept variante identitare simptomatice⁶ pentru societatea românească în ansamblu.

A doua categorie ar fi putea fi intitulată generic „cartea roz a comunismului”⁷. Reprezentând un soi de idilizare amară a vieții în comunism, jocurile copilăriei printre sărăcăcioasele blocuri socialiste sau dragostea adolescentină consumată în contextul unor constrângeri educative absurde sunt evocate ca fragmente ale normalității diminuate. Despre romanul fraților Filip și Florin Florian *Băiuței* (2006)/*Băiuț Alley* editorul american scrie: „Every day life is recounted through their young eyes. Their story is one of childish naivety set against a backdrop of life imposed by communism”. Lucrurile sunt puțin mai tensionate în cazul filmului regizat de Cătălin Mitulescu, *Cum mi-am petrecut sfârșitul lumii* (2006), dar se termină cu bine. Lilu, protagonistul de 7 ani, n-a reușit să-l asasineză pe Ceaușescu cum plănuise, iar Eva, sora lui cu 10 ani mai în vîrstă emigrase clandestin cu puțin timp înainte de sfârșitul lumii comuniste. Agonia unui timp revolut devine sărbătoarea unei comunități marginale care trăise complet doar prin intermediul copiilor. Privind în urmă comunismul, din perspectiva tranzitiei ideologia putea fi înfruntată, iată, nu doar prin ignorare, cât prin triumful inocenței.

⁶ „Ce livre c'est Amélie Poulain chez les Soviets, Candide dans la République populaire roumaine” – scrie Marine de Tilly despre ediția franceză a romanului *Matei Brunul*. „Filmmakers in countries of the former Soviet bloc have been using their new freedom to tell at last the stories they couldn't tell then [...] The film has inspired many words about how it reflects Romanian society” – observă Roger Ebert despre *4,3,2*.

⁷ Sub acest titlu a apărut în 2004 (Iași: Versus) sub coordonarea lui Gabriel H. Deculbe o antologie de proză scurtă care adună mai multe autofițe iuniori evocatoare despre copilăria/adolescență a sub comunism.

A treia variantă de reprezentare retrospectivă a comunismului din perspectiva tranziției – „cartea gri” – am putea-o numi parodică. În episoadele din *Amintiri din epoca de aur* (regia Cristian Mungiu & Co., 2006) parodierea vieții cotidiene comuniste imprimă situațiilor epice un realism comic. Fiecare scurt metraj recompone câte o ”legendă urbană” din perioada regimului Ceaușescu, decantată de mentalul colectiv ca reprezentativă pentru acea epocă. Fiind farse burlești dintr-o altă lume, poveștile din *Amintiri din epoca de aur* implică, ca prim impuls, recunoașterea arhetipurilor comuniste, urmată imediat de o distanțare identitară în grilă umoristică. Deriziunea esențializează trecutul și creează distanță. Un astfel de film este, de altfel, și un foarte eficient produs de export accentuându-se ideea despărțirii societății românești de comunism atâtă vreme cât poate reveni asupra lui cu detașare relaxată. Filmul pare, din această perspectivă, o ilustrare a observației lui Marx conform căreia „omenirea se desparte de trecut râzând”. Dar până la această nuanță nostalgic-ironică asupra comunismului, trebuie investigate în detaliu – atât din punct de vedere istoric, cât și tipologic – variantele intermediare ale acestui proces.

Prin urmare, am ales ca într-o primă etapă să mă opresc asupra a patru romancieri din generații diferite, pentru a explica două chestiuni importante: pe de o parte faptul că rememorarea comunismului conține urmele „reziduale” ale estatismului de dinainte de 1989, iar pe de cealaltă, faptul că s-a produs – inclusiv în roman, nu doar în filmele Noului Cinema Românesc – o mutație de perspectivă asupra comunismului odată cu primul deceniu al secolului XXI.

1. Irealitatea memoriei sociale

În anul orwellian 1984, Ovidiu Pecican termina de redactat romanul său de debut. Nimerise, în schimb, într-o perioadă complicată. Ultimul deceniu socialist, se știe, n-a fost prielnic tinerilor scriitori. Asemenea multor congeneri, îngrämadirea, de nevoie, în volume colective, iar, ulterior, tergiversările manuscrisului, ajuns inclusiv pe biroul faimosului tovarăș Dulea, aveau să marcheze o gestație mai degrabă insuportabilă decât fertilă, amînînd, nedrept, debutul tînărului prozator. După șase ani de așteptare, vreme în care agonia lagărului sovietic s-a consumat pînă la capăt, ineditul roman cu titlu beatnic, *Eu și maimuța mea* (1990), apărea la editura Dacia. Momentul s-a dovedit pe cît de imprevizibil, pe-atît de prielnic. Cititorul secolului XXI s-ar putea întreba ce impact ar fi putut să aibă o scriere literară în primele luni postcomuniste, dominate de entuziasm și confuzie. În fond, se

prăbușise un regim politic pe care mulți îl socoteau valabil pînă la capătul lumii. Cine să plece urechea la ficțiuni estetice, cînd poporul abia scăpase de cea mai opresivă ficțiune socială, ideologică, identitară postbelică. Am fost însă surprins să descopăr comentarii substanțiale la apariția ediției princeps, fapt ce infirmă – măcar parțial – mitul dezinteresului total față de ficțiune la începutul anilor nouăzeci, sau, mai exact confirmă ideea că literatura publicată chiar în primii ani după 1989 încă se bucura de un regim de receptare specific anilor optzeci. Este ceea ce s-ar putea numi o inerție fericită.

1.1. O dialectică psihioidentitară

Trei observații fundamentale, către care converg interpretările principalilor critici ai volumului din 1990 merită reținute. Considerînd cartea, asemenea lui Ion Simuț, „un demers esențial postmodern”⁸, Corin Braga leagă scriitura prozatorului clujean de o estetică a fragmentarului, singura în măsură să surprindă dinamica evanescentă, sacadată a existenței. În aceeași direcție, dar cu dovezi mai elaborate, Sanda Cordoș conchide, printr-o parafrază inspirată, că „romanul este o tentativă de «seducție» a realității («realitatea nefardată», «cu venele deschise»)”, logica disoluției caleidoscopice susținîndu-i complexitatea narativă. Pe de altă parte, trecînd dinspre încadrarea tipologică înspre palierul tematic, Iulian Boldea observă o dialectică psihioidentitară definitorie: „Nevoia de comunicare și izolare, inaptitudinea pentru dialog și fascinația comuniunii cu ceilalți sănătățile ce sugerează dinamica ascunsă a personajelor”. Această deschidere avidă către alteritate atât de pregnantă în proza scurtă optzecistă⁹, manifestată în alternanță cu dispoziții introspectiv-retractile și mizantropii distilate, reprezentă o componentă marcantă a individualității surprinse de

⁸ Referințele critice sunt preluate de la finalul ediției ieftină a romanului (București: Tracus Arte, 2012).

⁹ Marginalitatea prozei scurte optzeciste – firească într-o epocă controlată politic de un regim totalitar și în croită estetic după canoanele și aizecismului – constituie, de fapt, o *deschidere*. Căci retragerea/izolarea într-un gen fragmentarist-subversiv nu este decât aparent evazionistă, adeverată ei intenție constând în dibuirea unor situații în care subiectivitatea renunță la preocupări exclusivistice față de sine. Astfel, căutarea dialogului cu celălalt, căruia să-i poată fi împărtășită frământările, entuziasmul, nemulțumirile sau experiențele limită, se substituie reflexivitatea și divagante, purtătoare de mesaje dinspre și către aceeași, unică interioritate. Însă, de găsit indivizi cărora să le încredească intimitatea, se și tie, nu-i foarte ușor. Situațiiile sunt exceptiionale, iar compatibilitatea este rare. Tipic pentru optzecii, aceștia se îndreaptă către alteritatea imaginându-și că vor găsi răspunsuri la întrebări pe care nici nu îndrăznesc să și le pună. Se tem uneori să descopere ce se află dincolo de ei, dar urmează totuși i fantasma celuilalt (Alexandru Vlad), menținând în distanță față de cel care aspiră la proximitate, iar apoi se simt vinovați și (Mircea Nedelciu), realizează inevitabil că străinul le seamănă până la suprapunere totală (Ioan Lăcustă), și însăși diferențele, până acolo încănușate, revelă că „ce nimic nu însemnează” (Mircea Cărtărescu) sau se complacă – plătitudinea lor fiind responsabilă, desigur, de această stare – în false apropieri. Pe de altă parte, scepticii se mult umesc și cu revelații închipuite. Cu momente în care coincidența (semnificativă) creează condiții speciale unei invaziilor în intimitatea celor până atunci singuri, descoperindu-le spectacolul alterității. Am scris pe larg despre această temă simptomatică pentru proza anilor optzeci în articolul „Descoperirea alterității”. *Vatra*. Nr. 5-6/ Mai-Iunie (2009): 44-46.

Pecican. A treia caracteristică atribuită romanului, dar situată, de această dată, în planul convenționalității estetice ar fi referențialitatea simbolică a discursului (fapt care îl menține pe Pecican tot în zona optzecistă). Nicolae Breban prelungește intuiția, punctând adecvat că prozatorul „pare că vrea să publice un fals-adevărat jurnal. [...] Fostul echinoxist se arată cu atită ostentație pe sine în paginile «romanței» sale, încât ne strecoară dubiul asupra veracității puținelor întîmplări, un jurnal pe dos, un antijurnal, o proză voit neautentică”.

Prin urmare, Ovidiu Pecican joacă pe cartea unei echilibristici asumate. Strecându-se ca personaj omonim cu aspirații de creator epic, alături de o tânără maladivă cu excelente abilități de memorialist, autorul caută efectul de autenticitate inversă apelând la resursele livrești ale metaromanului. Situabil undeva în descendența prozei șaptezeciste (Marcel Constantin Runcanu, dintre echinoxiști, sau Mihai Sin ar putea constitui repere valide), cu certe influențe narrative din „întunecatul deceniu literar nouă” – pe filonul Mircea Nedelciu, Gheorghe Crăciun –, scrisul lui Pecican împacă cele două direcții didactice, însă relativ funcționale, impuse de Ion Simuț în *Incursiuni în literatura actuală* (1994). Prin problematica ascendent-erotică, prin protagonistul idealist, introvertit, de asemenea, prin accentele textualiste, scriitorul rămâne un *evazionist* în raport cu ideologia oficială, însă prin toposul sanatoriului, prin tema patologicului de sorginte blecheriană sau prin reflecțiile eseistice despre măreția înfrângerii construiește în subsidiar o viziune vag *subversivă* asupra vieții într-o societate totalitară. Firește, o asemenea încadrare ar putea părea superfluă astăzi, însă, ținând cont de momentul redactării manuscrisului – deși publicarea a survenit abia post-1989 –, îmi pare adekvată, mai ales că *Eu și maimuța mea* poartă, încă, patina acelor vremuri.

Inițial, volumul pare o succesiune de nuvele legate prin evoluția unui personaj însigurat, cam apatic. Titlurile sună neinspirat, dacă nu le-am acorda presupunția aferentă de poeticitate. De pildă, în *Tărm în marea liniștii*, poate fi contemplat răgazul unui celibatar la un capăt de drum montan, *Luna cu muguri* înfățișează un episod cinematografic cvasierotic, tensionant, împlinit straniu abia în *Bărbatul se apleca peste ghizdurile fintinii* – o pledoarie onerică, inevitabil ezitantă între un plan realist (o scenă amoroasă aparent pasională) și o descendere grotesc-fantastă (gorila ieșită din abdomenul bărbatului), prin care se introduce subtil tema dublului. Confruntat cu realitatea abisală a propriilor instințe, protagonistul „nu regăsi nici tăria de a-și părăsi patul, nici curajul de a-și îmbrânci sălbăticina” (89). Din această pendulare între realitatea brută și bruiajul psihotic al interiorității, narătirea plonjează abrupt în universul unor „bolnavi normali” (67). Povestea izolării devine de-acum povestea unei comunități de inițiați în echilibrele disfuncțiilor psihice. Pătrundem, deloc

transparent – căci Ovidiu Pecican e un artizan narativ, un tehnician livresc –, într-un spital-cazarmă, în care trei tineri asistați psihologic discută aproape camilpetrescian posibilitatea transformării „unei mari înfrângeri într-o mică victorie” (73). Deși aceștia recunosc că „problemele pe care le punem sunt false” (79), mai mult, încearcă să parodieze absurdul propriei existențe, junii cu îndeletniciri artiste ajung să-și decripteze psihologia. Prin vocea lui Ben Bernea, protagonistul romanului, este rostit criteriul ajungerii într-un sanatoriu. Numai două posibilități sunt: *infirmitatea* sau *excesul*. Astfel, „unii vin pentru că nu fac față, alții pentru că sunt prea puternici, pentru a învăța să nu strivească”. (90)

1.2. Despre irealitatea egală cu firescul

Asemenea dezbaterei politic-etice (desprinse parcă din romanele anilor șaptezeci), completate în curserea epică de episoade revelatoare – un festin socialist în plină criză alimentară; obsesia eroului c-ar fi supravegheat de către bizarul coleg de cameră, benignul domn Sivu; chiar „sexualitatea represivă”, specifică romanului corintic, conform clasificării lui Nicolae Manolescu –, construiesc infrastratul politic al narației. Cum anunțăm la începutul comentariului, contactul deopotrivă tandru și însăjuit cu alteritatea marchează atmosfera romanului. Dincolo însă de remarcabila dispoziție eseistică afișată de Ovidiu Pecican, partea rezistentă epic este reprezentată de istoria Polianei. Ea este una dintre iubitele lui Ben, cea mai pregnantă, cea mai autentic conturată. Alături de misterioasa femeie, întîlnită în cehoviana „livadă cu vișini” a sanatoriului, bolnavă de miastenie, însă cu o poftă teribilă de viață, Ben traversează etape definitorii ale vieții sale. Deprins să viețuiască de unul singur, adesea „umilit prin lipsă de stimă” (cum îl avertizase psihologul), protagonistul pare dispus să renunțe la iluzii, dar numai pe jumătate. Când ajunge la dilema afectivă, acesta se încăpătinează să credă în „posibilitatea marii iubiri” (157). Idealist mistic cu vocație paranoică, bărbatul nu se sfiește să adopte chiar ipostaza vasalului ridicol închinind feminității ode romantice, stupefiante prin naivitate. După un asemenea discurs cavaleresc, Poliana, care deținea natural simțul ipocriziei sociale, îi răspunde într-o tonalitate cinic-disimulatoare: „Trebuie să spun ceva?”. Simțind că iubește tiranic, surprinzându-și gelozia maniacală interiorizată la auzul poveștilor despre iubiții anteriori ai doamnei, Ben realizează că iubirea-destin se metamorfozează în iubirea-complicație, iar ulterior, devine de-a dreptul halucinantă.

Cum pertinent observă Sanda Cordoș, treptat „relația din cuplu nu face decât să reproducă, la scară redusă, relația ambiguă și mereu tensionată, întreținută cu realitatea însăși”. Aflat într-un „joc fără remize” (196), Tânărul scapă – spre sfîrșitul romanului – nesupravegheat de către o altă iubită, infinit mai ștearsă, dar parcă mai protectivă (Eta), care-l avertizează că nu-și luase medicamentele. Poliana îi revine vag prin „vuietul memoriei” (199), o uită nălucit prin cotloanele minții, naratorul rostind către cititor partitura cathartică:

„Doar în scris regăsea puterea de desprindere; paradoxal prin adeziunea totală la realitate. A fugi în îngustul orizont cenușiu al lumii sale de zi cu zi, a pleca din grotesc și mizer, era cu puțință doar prin inoculare premeditată a scîrnăviiilor. Metoda vaccinului pare-se. Pentru a o transforma, pentru a o face mai bună, pentru a croi lumea în aşa fel încît el să fie posibil în cadrul ei, trebuia să posedă realitatea” (201).

Veritabilul fragment de poetică explicită postulează, în fond, credința în puterea artei de a transfigura realul prin cufundarea în existență, adică în propria interioritate. Despre irealitatea egală cu firescul scrie, de fapt, Ovidiu Pecican, lăsându-și protagonistul să-i contureze perspectiva. Viziunea bestiarului insesizabil pentru ceilalți (interpretabil ca alegorie a invizibilului malefic din societatea comunistă), apoi capacitatea lui Ben de a reflecta difuz asupra propriei patologii adaptative îi transformă „eșecul”, deriva proiecției, într-un triumf:

„Chiar dacă brutalitatea lumii mă va zdrobi de unul din pereții acestui labirint, voi găsi îndîrjirea de a mă ține cu o mână de sfârîmăturile unui butoi, de a vîsli cu cealaltă spre un ipotetic țărm. [...] Sînt cel mai puternic în această înfrîngere” (207).

2. Mitologia fluidă a socialismului

Urmărind receptarea romanului *Ploile amare* (2012) am fost de acord cu asocierea prozatorului Alexandru Vlad cu Marquez ori Faulkner, am găsit relevante observațiile despre stratificarea narativă, polifonia, caracterologia, erotismul (în varianta lui rural-socialistă) sau tehnica contrapunctului, alternanța realist-parabolică a epicului mi-a părut corect hașurată, iar disocierile față de „romanul obsedantului deceniu” pertinent trasate. Marele ignorat al receptării (conform unei croniци din *România literară* chiar un personaj neconvincător conturat), dar pe care îl consider crucial este Ilie Papuc, profetul campestru neoprotestant, o cale de acces fundamentală către sensurile acestui puternic roman postcomunist.

2.1. Un trecut deocheat

Încă din 1984, nu întâmplător un scriitor greu încadrabil precum Norman Manea observa că Alexandru Vlad este atent, deopotrivă, la „viața paginii și la miraculoasa emisie de semne ale vieții”. Cu alte cuvinte, prozatorul clujean integrează realitatea într-un circuit relativ autonom de semnificații, căci discursul său epic nu caută obținerea unei perspective strict referențiale, ci construiește, cum s-a observat, un univers la întretâierea Macondoului cu Yoknapatawha. Această subtilă dinamică a concepției conferă consistență palierelor narrative implicate. Drept care, *Ploile amare* rezistă atât ca sociografie a dezastrului natural provocat de inundațiile socialiste din anii '70, cât și ca parabolă politic-ideologică, chiar etică, despre totalitarismul comunist.

Satul transilvan, înfrînt de ploile ce nu contenesc de câteva luni bune, reprezintă o lume distopică, dominată de autoritate dictatorială și tăceri comunitare. Altfel, lumea se descurcă cum poate. Cea mai stringentă preocupare a oamenilor rămași fără hrană și resurse materiale pare a fi legată de grija deplasării. Cei care se încumetă să pornească la drum către nicăieri – întrucât nici biserică, nici birtul, nici școala nu mai sunt funcționale, iar șoseaua către Dej este inaccesibilă – descoperă ulițe mlăștinoase și garduri putrezite, ineficiente pentru menținerea echilibrului. E un spațiu închis în care nu se mai întâmplă nimic, în care nimeni nu poate intra, dar nici ieși. Cum prezentul acestui univers este suspendat într-o aşteptare absurdă, insuportabilă, trecutul este singurul în măsură să-l explice. Subtilul narator ironic închipuit de Alexandru Vlad face câteva incursiuni analeptice în biografia comunității, restituind, prin intermediul personajelor memorabile, câteva depozitări simptomatice pentru legile nescrise ale unei istorii ieșite din matcă.

Figură pregnantă, Alexandru este liderul socialist al comunității. Oamenii îl evaluatează după relația lui cu autoritatea politică a vremii. Inițial sărac, cu o nevastă aidoma, s-a impus în fruntea celorlalți în vremea colectivizării forțate. Se consideră salvatorul multor consăteni, întrucât le-a ținut spatele atunci cînd aceștia nu s-au conformat rigorilor impuse de la centru. Trăiește cu Marta, pe care o înșală frecvent, ajungînd la rîndul lui încornorat, negociază dur cu oficialitățile, orchestrînd veritabile orgii dedicate celor care veneau în control, n-ar tolera să fie înlocuit, e umoral, suspicios, specializat în sătaj, însă deloc lipsit de pragmatismul diplomației. Detestă contabilitatea, hîrtiile avînd, în varianta lui, „un adevăr al lor, căruia celuilalt trebuie să se supună” (67), altfel dezechilibrează progresul. Asemenea detectivului

Robert Buchet, Alexandru „lucra cu oamenii ca și cu piesele de șah” (81). Convingerea lui fermă era că există exclusiv două tipologii umane – cei conduși și cei care se lasă conduși. Cum inclusiv sărăcia „trebuie gospodărită de cineva” (92), prestigiul lui Alexandru se consolidează prin faptul că nu fusese ales drept conducător, ci se consideră predestinat acestei misiuni. Mai degrabă decât salvatorul vinovat al comunității, cum îl portretează Alex Goldiș, protagonistul rămîne un faraon rural, un mediator abuziv, dictatorial între țărani și oficialități.

Geamăn al lui Moise din ciclul *F* semnat de D.R. Popescu, deși nu într-atît de diabolic, Alexandru găsește în memorie un inamic redutabil. Amintirile îl încurcă, deoarece pun în primejdie prezentul. Pe de altă parte, aliatul său de nădejde, calamitatea naturală – prin care ar fi putut justifica, în fața șefilor ierarhici, pierderea tuturor resurselor –, se întoarce indirect împotriva lui. Inundațiile ce dezgroapă morții readuc în actualitate o crimă al cărei protagonist fusese. Povestea evanescentei Anca – dorită de către toți bărbații satului, încă vie în visele multora, ucisă bestial alături de monstruosul activist care odinioară coordonase colectivizarea – prilejuiește declinul lui Alexandru. Nu-i vorbă, oamenii cunoșteau faptele, nimeni nu s-a cutremurat la vederea cadavrelor, în asemenea comunități neexistînd secrete, ci doar tăceri. Or, puterea lui Alexandru depindea tocmai de perpetuarea tăcerii. Satul ar fi rămas în continuare mut, căci nu evidență, cît curiozitatea onestă/bizară a celor oarecum exteriori mediului conduce la zdruncinarea autorității „președintelui”.

Filiformul urmuzian Kat, asistentul doctorului Dănilă, ajuns în condiții neclare în satul respectiv, secondat de învățătorul virgin, cu aspirații citadine, numit Pompiliu, răstoarnă aproape involuntar ordinea microcosmosului cenușiu. Ingenios, primul își confectionează din deșeuri un tranzistor, cu ajutorul căruia deconspiră, cumva pentru sine, regia izolării („apa care se vede sănătatea și nu neg”) – știrile nu suflau o vorbă despre inundații, deci trîmbițarea potopului nu fusese decât o cacealma orchestrată politic –, apoi repară miraculos un vechi aparat de fotografiat, folosit tocmai în episodul critic al decopertării mormintelor. Alături de acest personaj improbabil, nici Pompiliu nu are spirit acuzator. Se cam plătășește doar, iar în asemenea momente frecventează diverși săteni emblematici – pe Brodea, administratorul fermei de găini carnivore, fost preot greco-catolic înainte de detenție, pe Toma Buric, paznicul nocturn al satului, pe Marta, gazdă și amantă clandestină. Cu toții îl inițiază în ambiguitățile trecutului. Cum spuneam, însă, nici Kat, nici Pompiliu nu au profilul unor anchetatori. Ei sănătatea ai prezentului, sustrași spectacolului din trecut. N-au interes, doar curiozități. Devin emisarii unui civism fără pretenții justițiere.

2.2. Eposul transilvan al Exodului

Adevăratul concurrent al lui Alexandru este pastorul pentecostal Ilie Papuc. Subversiv și duplicitar, acesta a ratat startul politic din „obsedantul deceniu”, mulțumindu-se cu poziția de lider spiritual. El încalcă cutuma secretului comunitar, dezvăluindu-le fraților săi parabole revelatoare. Întruchipând predictorul neoprotestant cultivat – specie aproape inexistentă în realitate, de aici, poate, efectul de neverosimil –, acesta își plimbă enoriașii prin întâmplările crude ale cărții *Judecătorilor*, evocînd crima vicleană, dar îngăduită de Yahve, a israelitului Ehud împotriva căpeteniei moabiților, Eglon. Adept al „credinței prin continuitate”, spre deosebire de „ortodoxul” Alexandru a cărui credință, firește, de altă natură, trebuia să fie probată prin fapte – antologic este fragmentul în care acesta își recapitulează cinic faptele bune –, Ilie întelege că, de fapt, oricât ar părea de ciudat, nu *potopul* este tabloul biblic adecvat momentului, ci *exodul*. Adică pelerinajul fără noimă – desigur nu printr-un deșert nesfîrșit, ci într-un cătun mocirlos –, bucla existențială în care, vorba lui Kat, „lucrurile nu evoluează” (201), spațiul predilect unde poporul își poate exersa nestingherit rătăcirile. Abia Ilie Papuc este justițiarul prin excelență. El folosește trecutul, inclusiv mitul, pentru a demasca, interesat, prezentul. N-aduce vorba de Noe și lumea lui primenită, ci rămîne în cartea *Regilor*, pomenind episoade „în care comunitatea scapă de un satrap, dar nu și de primejdia de-a cădea iarăși, după cîțiva vreme, în greșeală, cum s-a întîmplat adesea în triburile lui Israel” (256). Va cita din *Numeri* 35-16: „Dacă un om lovește pe aproapele său cu o unealtă de fier, și acesta moare, este un ucigaș” (293). Un final puternic. Acum toată lumea va ști fără îndoială la ce face el aluzie. De aceea, lumea ce părea să se nască după retragerea apelor „din miroslul fetid, din noroiul grețos” (372) nu devine automat nouă, ci una care va trebui *corectată*. Naratorul scapă această observație către finalul romanului, urmărindu-l pe Pompiliu ieșind din sat, lăsînd în urmă un posibil fiu în pînțecele Martei. Lui îi va reveni sarcina de-a fi un *altfel* de om nou, după prăbușirea politică a tatălui său oficial, mesianicul socialist Alexandru.

Marea lecție – deloc moralistă, însă cu o puternică încărcătură etică – a *Ploilor amare* ar fi că viața continuă diminuat sub calamitatea oricărui totalitarism. Nimic n-o poate anula, oricât ar deforma-o. Alexandru Vlad desăvîrșește epic această intuiție capitală, imprimîndu-i prin tonalitatea lui de mare prozator o tușă identitară desprinsă parcă din

Curcubeul dublu, cartea precedentă a autorului: „în România, nimic nu durează, nimic nu dispare definitiv”.

3. Amnezii din obsedantul deceniu

Dacă relația critică dintre poetii deceniilor șapte-opt și tinerii minimaliști /neoexpresioniști ai ultimei generații a fost relativ evidențiată, la capitolul prozei se poate constata, cred, insuficiența unei asemenea raportări. Firește, argumentul care vine să justifice starea de fapt rămîne acela că prozatorii douămiiști s-au săturat să privească înapoi în ograda noastră literară postbelică, venindu-le mai la îndemînă să cultive proza occidentală contemporană (modelul modernismului de la începutul secolului XX, care i-a inspirat pe prozatorii șaizeciști, fiind lăsat în urmă). Există, însă, anumite cărți ce obligă la investigarea unor filiații artistice naționale, iar roman lui Lucian Dan Teodorovici, *Matei Brunul* (2012), reclamă o asemenea abordare contextuală.

Cea mai frecventă observație a receptării este că scriitorul ieșean datorează mult romanului despre „obsedantul deceniu”, pe care oarecum îl reinventează. Cum afirmam în prima parte a acestei cercetări, această direcție intens politizată a generației '60 a fost tolerată, chiar încurajată de către regimul oficial care își consolida imaginea permisind scriitorilor să denunțe „adevărul” despre ororile anilor '50. Oferind mostre de liberalism tematic, dar și o schemă epică convenabilă puterii politice, romanul „obsedantului deceniu” particulariza o subversiune combatantă, adesea contaminată de tezism, livrată în registru realist-eseistic. Alexandru Ivasiuc, Marin Preda, D.R. Popescu, Constantin Țoiu sănătății speciei. Cealaltă categorie de prozatori care s-au încumetat să tematizeze obsedantele decenii socialiste propun un tip de personaj inadaptat, un antierou, un învins fără puseuri contrarevoluționare, conștient de marginalitatea lui, profund vulnerabil. Abordând teme social-politice, însă din perspectiva celui slab, asupra căruia Puterea, sub diversele ei chipuri, se exercită, prozatori precum Gabriela Adameșteanu, Norman Manea, Mihai Sin sau Mircea Nedelciu evidențiază, prin imaginariul lor, o subversiune retractilă: umanitatea învinsă, circumspectă față de utopie ori restaurare, revendicîndu-și doar propria fragilitate.

3.1. În căutarea memoriei pierdute

Revenind la *Matei Brunul*, trebuie spus că romanul mixează ingenios cele două perspective succint schițate. Pe de o parte, preia arhitectura narrativă a „combatanților”, al cărei epic arborescent, dar fin controlat îl epurează de excesele tezismului etic, iar pe de altă parte, asumă unghiul de vedere al „retractililor”, căci empatizează cu destinul mărunt al outsiderului de vocație. Fără artificii narrative inutile, ghidat de intuiția întregului, Teodorovici construiește cu minuțiozitate și fler o poveste fără rest epic al cărei protagonist înfrînt de valurile istoriei se abandonează, fără să știe, în mîinile unui povestăș documentat și vag intelectualist.

Există câteva romane multiple în *Matei Brunul* asupra cărora nu mai insist în acest studiu. Acest politematism compozitional a fost reliefat în cronica lui Paul Cernat din *Observator cultural*, nici asupra complexității alternării vocilor narrative, amplu dezbatute de Cosmin Borza în *Cultura*. Adaug însă un detaliu pe care îl consider esențial. Personajul central al romanului – dincolo de faptul că este un dilematic identitar, disputat între Bucureștiul patern și Salernoul italian matern, dincolo chiar de profesia sa marginală de marionetist – este un individ cu memoria amputată, drept care biografia sa definitorie este imposibil de mărturisit. De asemenea, prezentul său inerțial, clădit pe trecutul mistificat, îi este inaccesibil.

Prin urmare, criza reprezentării, splendid asumată, apoi convertită de naratorul evasiomniscient, legitimează simultaneitatea perspectivei. Teodorovici s-a instalat confortabil, dar adecvat, în această ipostază intermediară care-i permite să înțeleagă infirmitatea psihologică a protagonistului (stilul indirect liber devine edicator în acest sens), reconstruindu-i, asemenea unui terapeut demiurgic, memoria. Numai că roadele acestui demers empathic, în fond, le culege doar cititorul. El află prin ce-a trecut protagonistul (anchetele violente ale Gulagului românesc, „reeducarea” din închisorile comuniste, accidentul), însă *Matei Brunul* rămîne același amnezic sfîșiat de culpabilitățile pe care sistemul i le atribuie. Din această pragmatică de subminare a orizontului de așteptare se naște vitalitatea romanului. Căci nu vreo structură detectivistică – cum eronat s-a observat – menține treaz interesul lecturii, cît raportul tensionat dintre curiozitatea cititorului (își va recăpăta *Brunul* amintirile?) și amânarea intelligentă, plină de suspans a naratorului. Memoria pierdută devine, în *Matei Brunul*, memorie deconspirată, nu memorie recuperată.

3.2. Condamnarea la renaștere

Ademenindu-l pe Matei Brunul (pînă ce se va descotorosi de el), *istoria mare* este antagonistul romanului. Emisarii ei, care merită toată atenția, orchestreză o întreagă farsă tragică, implementînd duplicitar în mintea protagonistului o lume care n-a existat niciodată. Dar pînă să ajungem la ei, merită stăruit asupra unei relații definitorii care marchează *istoria mică* a protagonistului. Pe fondul evenimentelor politice nefaste din anii '30, mai precis în 1937, adolescentul Matei este constrâns de tatăl său să părăsească România: măcelăria Pignatelli din Salerno, afacerea veche a familiei soției, se dovedise o sursă de venit mult mai sigură în vremuri tulburi. Este prima înfruntare mocnită cu autoritatea tatălui, care încercase să-l determine să uite Bucureștiul, promițîndu-i o călătorie fabuloasă cu trenul către Italia. Respectivul pelerinaj spre o viață mai bună va fi ultimul *flash* din biografia sa, care-i va reveni în minte adultului Matei, douăzeci de ani mai tîrziu. A doua înfruntare a inflexibilului tată se va petrece prin ignorare deliberată. Deși își dorea pentru urmaș un post de conducere în birourile fabricii de mezeluri, acesta rămâne neputincios în fața deciziei fiului de a urma Academia de Arte Dramatice, apoi, abia consolat cu gîndul că măcar există o diplomă la dosar, nu-l poate împiedica să hălăduiască timp de cîteva luni prin Sicilia, alături de o familie de păpușari excentrici „care încercau să nu piardă tradiția unui *teatro delle marionette*, cu păpuși mai mici, mai vechi, născute în antichitatea orientală” (117). Observînd încăpăținarea copilului, tatăl socotește că, totuși, țara de origine, România, poate fi soluția salvatoare. Drept care îi scrie fostului său coleg de facultate, Lucrețiu Pătrășcanu (un nume de rezonanță, ce conferă referențialitate istorică ficțiunii lui Teodorovici), cu scopul de a-i solicita un post pentru fiul său. Astfel, în 1945, plin de entuziasm, Matei este angajat la Teatrul Țăndărică din București. Duce o viață boemă, dă meditații, scrie un întreg curs pornind de la eseul lui Heinrich von Kleist, *Über das Marionettentheater*, se iluzionează că ignoră *istoria mare*.

Va descoperi, în curînd, deprinzîndu-se cu lectura ziarelor, că, spre deosebire de opresiunea politică, fermitatea paternă fusese doar o formă aspră de protectorat. Își va aduce aminte cu candoare de tatăl său abia în fața primului anchetator, perceptul fără nici o înfrigurare. Înțelege greoi că fusese victimă unei înscenări bine orchestrate: zadarnic va încerca, de-a lungul procesului inchizitorial, să convingă brutele socialiste că aparține comunității artiștilor, iar nu tagmei legionarilor. Vor fi necesari ani buni de muncă silnică pînă cînd naivitatea, pe care o credea atât de folositoare, va fi curmată. Tânăr, cînd curba iluziilor va atinge apogeul, Brunul va rememora confruntările cu tatăl său, găsind în ele

germenele care l-a împiedicat să fie mai ferm în fața anchetatorilor. Se consideră „un revoltat fără suficientă forță exemplară” (272), fiindu-i imposibil să observe că nu fusese decât un retractil benign rătăcit printre „vinovați”. Captivitatea devine pentru Matei Brunul natura secundă, înțelege că speranța nu poate avea decât regimul fragmentarului, căci inclusiv colaborarea cu duplicitarul Zacornea (paznicul din lagărul de muncă, fascinat de marionete) sfîrșește tragic. Nici scenariul sinuciderii nu-i iese Brunului, în locul unei morți care oricum n-ar mai fi putut dovedi nimic, acesta se trezește evadat într-o viață complet irecognoscibilă. Socialismul îi va reformata memoria.

Condamnat la renaștere, bolnavul închipuit (conform certificatului medical, menit să-l scutească de înrolare, suferea de maladia Marie-Strümpell), ulterior legionarul inventat, devine acum cobaiul unei idei „mărețe”: instaurarea istoriei ca prezent. Interesant este că nici arhivarul ieșean (căruia îi cere să-l lămurească dacă în viață anterioară dinaintea accidentului fusese locuitor al Iașiului), nici securistul Bojin nu-i îndrugă mistificări grosolane, ci doar *jumătăți de adevăr*, cu scopul de a-i spori lui Matei sentimentul de culpabilitate și a-i smulge remușcări benefice sistemului. „Istoria care se face azi e cea mai bună!” (307), perorează blajinul malefic Bojin, convins că, pe lîngă adevărul din mintea proprie, „care de cele mai multe ori era bine să rămînă acolo, [există] celălalt adevăr, tot mai important în viață lui, adevărul rostit, oficial” (298).

După sofismul dedicatului serv al socialismului – Bojin era un securist limitat, cu proceduri riguroase –, însăși ideea de minciună dispare, iar biografia bietului marionetist Matei servește drept teritoriu de implementare a Istoriei – a celei noi, de bună seamă! – prin sacrificarea unei memorii ultragiate. Singurul sprijin al protagonistului, dar un sprijin inevitabil duplicitar, vine din partea Elizei, femeia pe care Partidul a angajat-o să-l cucerească. Construit în contrapunct cu Zacornea, care dovedise fidelitate totală, personajul Elizei ilustrează duplicitatea interesată. Demascarea ei, clară deja pentru cititor, devine, abia în ultima scenă a romanului, decisivă pentru Matei. El refuză să treacă granița la sârbi, o privește cum se afundă în noaptea adâncă, aruncând peste gardul de sârmă doar marioneta Vasilache, singura parte din el (în) care ar fi putut evada. Destinul tragic al lui Matei Brunul este reluat într-un final tulburător prin întoarcerea voluntară – nefiind pregătit să înfrunte trecutul – la ipostaza naivului onest din dialogul cu primul anchetator: „Sînt nevinovat. N-am încercat să trec granița” (409). Astfel, trecutul său uitat devine premisa unui destin implacabil. Iar Lucian Dan Teodorovici a reușit să construiască articulat o biografie romanesca ce sintetizează remarcabil principiile ficțiunii sociale, ideologice, politice și

psihologice instaurate de socialism. O poveste tulburătoare, inedită, trepidantă, comparabilă ca ampoare – dar nu și ca abordare – cu cei mai importanți prozatori români din ultimele două decenii socialiste.

4. Amintiri postideologice din copilărie

Cu totul altă față a memoriei este de regăsit în romanul de debut al lui Doru Pop *O telenovelă socialistă* (2013). Nu trauma socialismului predomină, ci convertirea ei în terapie. Titlul e înșelător, adică vădit comercial. Ultima referință cere-mi vine în minte, pe filonul acesta al jocului narativ cu genul minor, este masivul roman al lui Stelian Tănase, *Maestro* (2008). Subintitulat „o melodramă”, aceea era o poveste ce își propunea să construiască o țesătură romanescă în gherghelul prozei de consum: neinițiații în arta narativă să urmărească trama vulgar-burlescă, eventual să lăcrimeze sau să se revolte, iar devoratorii de literatură înaltă să guste burghez referințele culturale și o întreagă reprezentare a tranziției românești. Dacă ar fi tăiat jumătate de roman, iar pe cealaltă ar fi rescris-o, Tănase ar fi izbutit, fără îndoială, performanța. Din păcate, în acea formă, *Maestro* rămîne doar o melodramă complicată.

Neavînd orgoliul romancierului total – fiind mai aproape, oricum, în cadrul generației sale, de O. Nimigean decât de Lucian Dan Teodorovici sau Filip Florian –, Doru Pop nu joacă la două capete. Sau, cel puțin, nu în sensul ilustrat de Stelian Tănase, adică al convenției literare. Termenul important din sintagma titlului pare cel secund. Numai că, odată stabilit acest aspect, problema devine mai complicată, deoarece genul telenovelelor socialiste nu prea există. Cum nu există, decât eventual în mintea șefilor de partid, economie socialistă. Prin urmare, ilustrează romanul lui Doru Pop un gen imposibil? Sugestia de pe copertă este clarificatoare într-o anumită măsură: anularea reciprocă a celor doi termeni poate sugera că accentul nu cade nici pe structura epică, nici pe contextul temei narative.

Lectura efectivă ne convinge că aşa stau lucrurile. Alegerea registrului nu este nici ea întîmplătoare. Aflăm din prima pagină că întreg romanul nu este altceva decât manuscrisul unui tată, un fel de moștenire narrativă menită „a reface comportamente absente și a rememora emoții pierdute” (7). Prin recursul la acest hiperutilizat artificiu de construcție, Doru Pop își înscrise naratorul în convenția mărturiei. Numai că – iar acest aspect devine esențial – povestea paternă despre copilăria/adolescența deopotrivă aurorală, picărescă, traumatizată, într-o familie răvășită și într-un univers cenușiu, dar magic, nu-i marcată de

ambiții critice sau mitologice. Dacă există încrîncenare, și există, ea aparține unei interiorități care înțelege doar parțial ce i se întîmplă. E, aşadar, nu atât mărturia asupra unei epoci, cît mărturia explozivă, copleșitoare, burlescă asupra unei vieți. Odisee juvenilă, marcat freudiană, tristă, dar plină de umor, nicidecum frescă socială.

Între cele două borne afective apăsătoare – tatăl absent și mama încă acolo –, se derulează viața magnifică, înduioșătoare, trepidantă și fericită a unui copil „născut dintr-o îndărjire” (9) în vremea inundațiilor din anii '70 (referință istorică importantă pentru socialismul românesc, am întâlnit-o și în romanul lui Alexandru Vlad). Firește, erau inevitabile anumite detalii de sociologie a epocii. Cafeaua nechezol, specificul jocurilor socialiste, viața de blocatar provincial, violența propagandei, descoperirea subversivă a Beatlesilor și a resurselor pornografice vest-germane, funcționarea CAP-urilor etc. compun o scenografie inherentă, un soi de carcasă a Mizanscenelor (cum se întâmplă și în filmul lui Critian Mungiu *4 luni, 3 săptămâni și 2 zile*). Dar modul în care se situează individul în această matriță cumva universală, compusă din decantarea clișeelor social-identitare, abia acest aspect contează cu adevărat. Aleg un singur exemplu percutant. Se știe, în socialism nu se găsea ciocolată. O rememorare suficientă, deci, pentru a mai arăta încă o dată cît era de cumplit pe atunci. Însă prozatorul ocotește capcana, folosind pretextul consumului de Cavit, pentru a obține un altfel de efect. Sîntem aproape de jumătatea romanului, am parcurs împreună cu naratorul filmul unei copilarii sociale pline de farmec, Doru se pregătește să devină un adolescent eruptiv, dar neocolit de candoare, un viitor lider vulnerabil; relația afectivă cu bunicii e conturată pozitiv, relația cu mama emană o tensiune teribilă. Protagonistul își pierduse de mic tatăl – înjunghiat de un interlop maramureșean –, iar tatăl surogat nu era deloc o promisiune (cel mai tare îl deranjează pe copil că poartă hainele titularului răposat, fiind în permanență beat). După un prolog umoristic despre prefăcătoriile sale de bolnav închipuit, dispus să înceneze nenorocirea doar pentru a primi tableta albicioasă, naratorul evocă o secvență întrucîtva dostoievskiană: răvășită, fără sprijin, grăbindu-se buimacă să prindă trenul pentru a-și comemora bărbatul de ziua morților, mama e hărțuită de fiul încăpăținat, căruia puțin îi pasă de ritualul aducerii aminte:

„Îți iau în drum spre gară», m-a asigurat mama, care și-a apucat bagajele, a smuls smocul de crizanteme din vază și m-a scos pe ușă, udîndu-mă cu apa ce picura din tulpinile florilor de mormînt. Ne-am îndreptat în fugă spre tren. Pe drum am oprit la o farmacie, unde a negociat îndelung cu vînzătoarele, după care a ieșit, desfăcînd din mers pachetul și mi-a înfundat în gură o jumătate de tabletă. Apoi m-a apucat de

încheietura mîinii și am pornit mai departe, în alergare, spre gară. Nu mi-am terminat mestecatul nici cînd am stat la coadă la biletă și nici cînd am fugit peste șinele de tren, spre linia 5, numai pentru a vedea vagoanele cum se îndepărtează din stație fără noi” (114).

Dedublarea subtilă a naratorului are meritul de a cuprinde atât perspectiva îndărătnică a copilului cât și împovărarea mamei copleșite de responsabilități, cumva brutală, protectivă și disperată. De asemenea, alte secvențe memorabile precum cea sinestezică a furtului de legume din curtea gostatului sau cea caleidoscopică, bulgakoviană, a călătoriei cu misteriosul tramvai roșu orădean permit accesul la psihologia extatică sau tulburată a copilului, prin intermediul unei voci distant reflexive ce pare a se maturiza pe parcursul diegezei.

Faptele se adună, dar memoria nu se structurează, ci se încheagă. E un principiu al acumulării tensiunii mocnite, nu al sintezei retrospective. Înțelegem asta abia către final, cînd figura finului Rebeleș – un personaj-cheie, dar insuficient conturat narativ, „stăpînul lumii” pentru Doru, unicul din sat care avea șaretă, adevăratul său model patern – capătă densitate. Acesta e singurul care-l înfruntă pe tatăl vitreg, cel care nu are nevoie decît de o vizită în familia aproape destrămată pentru a regla conturile. Romanul se încheie patetic, cu o succintă referință la înmormântarea finului Rebeleș, altfel un muieratic cu poante derizorii, însă un agent pitoresc al iluziei echilibrului.

Roman trăit, iar nu făcut, plin de experiențe netransfigurate, fără a rămîne totuși pe de-a-ntregul brute, cu o perspectivă nici complet ironică, nici căutat nostalgică, deloc melancolică, însă infuzată de un comic empatic, *O telenovelă socialistă* propune un existentialism postideologic, un fel de program indirect etic al autenticismului ce confirmă că „nu sîntem doar catastrofe colective, nu sîntem doar produsul unei familii sau al unui mediu sau al unei religii sau al unei răni și repudieri [...], diferiți unul de altul, sîntem mai mult decît atît, mai mult și altceva” (Manea, *Întoarcerea huliganului* 231).

Capitolul V. Ecranul și polifonia tranziției

Romanele analizate în capitolul precedente abordează memoria socialismului fie perpetuând/reproblematizând formule narrative dinainte de 1989 (textualismul lui Ovidiu Pecican; romanul „obsedantului deceniu” în cazul lui Lucian Dan Teodorovici), fie focalizând asupra unor destine individuale (Doru Pop) sau asupra unei vieți comunitare socialiste aproape mitologice (Alexandru Vlad). Cert este faptul că toate se întâmplă într-o lume ficțională socialistă. Sunt, într-un anume sens, romane care revizitează trecutul. Firește, acestea nu pot fi înțelese independent de contextul tranziției postcomuniste, căci vorbesc despre socialism ca despre o etapă consumată, istoricizată. Dar niciunul nu investighează relevanța acelei orânduirii pentru societatea românească postcomunistă.

1. Anticomunismul ostalgic?

Este ceea ce face romanul lui Dan Lungu în *Sunt o babă comunistă!* (2007), simptomatic atât ca roman al tranziției, cât și ca formă de problematizare a socialismului din perspectiva prezentului. Emilia, protagonista romanului, este emblematică pentru categoria cetățenilor (n)ostalgici ai tranziției românești. Accepțiunea adecvată a termenului în contextul romanului lui Dan Lungu este strict denotativă însemnând "a [useless] sentiment for an irretrievable temporality and/or a longing to return to a totalitarian system" (Sadowski-Smith 1). Sensul subversiv al conceptului, adecvat spațiului german de după căderea zidului Berlinului – "consumers of Ostalgie may escape the dominant order without leaving it" (Berdahl 206) – nu poate fi atribuit decât tangențial imaginarului din *Sunt o babă comunistă!*.

Romanul este construit după o schemă relativ previzibilă. Suntem în anii nouăzeci: pensionara cu venituri modeste, Emilia, locuiește într-un apartament de provincie alături de soțul ei bonom Țucu, fiica lor Alice fiind plecată în Canada. Lungile momente de singurătate – bărbatul este retras câteva zile pe săptămână la țară pentru a crește animale și cultiva legume – îi prilejuiesc femeii diverse amintiri despre tinerețea sa petrecută în comunism. Lungu alternează diegetic amintirile ei cu diverse momente ale prezentului. Alegerea e

strategică: Emilia discută cu Alice despre alegeri (fiica încercând zadarnic să o convingă să voteze cu liberalii), cu Rozalia (croitoreasa burgheză care încearcă să își recupereze proprietățile confiscate de comuniști) și cu Aurelia (fosta colegă de serviciu ale cărei amintiri despre comunism erau diferite de-ale ei). Totuși, romanul lui Lungu are centrul de greutate în trecutul mitologic al Emiliei care devine deopotrivă un fel de univers compensatoriu în raport cu prezentul tranziției, dar și un prilej de chestionare a valorilor sale existențiale.

Cartea a stârnit reacții antagonice. Lăsând de-o parte faptul că unii comentatori au asociat simplist nostalgia protagonistei cu însăși perspectiva autorului, la întrebarea cine este, de fapt, Emilia? s-a răspuns radical:

„Dan Lungu scrie imperturbabil în genul realismului socialist, doar ca inversează polaritatea valorilor. Comunismul devine astfel the *bad guy* – ceea ce e bine pentru orientarea politica a lui Dan Lungu, dar e mai puțin bine pentru literatura lui: pentru că schema cu defect de proiectare rămâne aceeași. (Iovănel 10)

Romanul este considerat tendențios, fiecare scenă nefăcând altceva decât să ilustreze teza nocivității comunismului. Raționamentul din spatele acestui tip de argumentare este următorul: în această grilă de lectură, Emilia nu este un personaj autentic, ci doar o marionetă ideologică care oricât se arată de atașată de valorile comuniste, oricât de nostalgic le rememorează decantează o imagine stridentă a celor vremuri. Nostalgia ei este parodiată prin repetiție, scopul acestui joc narativ-ideologic fiind denunțarea comunismului, responsabil nu doar de mistificarea memoriei, ci chiar de subminarea tranziției:

”Într-o scenă din copilaria babei, fetița care va deveni babă se joacă într-un vagon de grâu [pierzându-și pălăriuța]. Ei bine, nu doar se joacă; ea reflectă raportul de exploatare a României de către URSS. Grâul nu e inocent: face parte dintr-un transport de cinci vagoane pe care românii îl dau fraților sovietici la schimb pe un singur vagon de grau («În Uniunea Sovietică, oamenii de știință au inventat un grâu mult mai bun. De aceea sovieticii, ca niște frați mai mari, s-au hotărât să ne ajute. Noi le dam cinci vagoane de grâu prost, iar ei ne dau unul de grâu bun, pentru sămânță»). După un timp, pălăriuța va fi recuperată din vagonul de grâu romanesc pe care sovieticii îl returnează românilor pe post de grâu «mult mai bun», sovetic. [...] Aproape fiecare pagina conține o astfel de verticalizare a tezei. (10)

Ideea ar fi că nu se poate empatiza cu o asemenea conștiință fals-naivă, încrucât, sub aparență atașamentului Emiliei în raport cu comunismul, se ascunde retorica anti-comunismului radical conform căreia eșecurile tranziției sunt puse pe seama unor asemenea mentalități

retrograde. Nostalgia bietei femei devine astfel un fel de simptom patologic al unei societăți care nu se poate desprinde de trecutul său de tristă amintire. *Emilia* sunt cei care nu se pot adapta noilor realități pentru că formarea lor fusese viciată de comunism.

Problema acestei interpretări survine din faptul că, totuși, romanul nu ilustrează până la capăt schema realist-socialistă întoarsă. Într-o atare regie ar fi trebuit ca protagonista să fie „lămurită”, să se convertească la capitalism, să înțeleagă că nu poate trăi în trecut până la capăt. Ceea ce scoate romanul din logica respectivă este tocmai faptul că singurul proiect al Emiliei se leagă de „reînvierea trecutului” (Lungu, *Sunt o babă comunistă* 111). Progresistă până la capăt, ea concepe viitorul ca utopie ingenuă. Ar vrea să repornească fabrica de confecții metalice unde muncise în tinerețe, dar este descurajată de foștii colegi. Oricât am încerca să asociem această tendință cu schimbarea măcar parțială a mentalității Emiliei, argumentul cade căci avem de-a face cu un personaj plat, fixat în trecut, nu cu un personaj rotund. Ea nu se adaptează, ci caută să adapteze prezentul trecutului.

Evident că Dan Lungu nu își asumă nostalgia Emiliei ca perspectivă auctorială. Dar este cel puțin chestionabil că ar folosi personajul doar pentru a se plasa printre anti-comuniștii de carieră. În acest punct, la fel de importantă precum ideologia este și fenomenologia. Autorul își lasă personajul doar să se manifeste. Iar în această manifestare uneori neverosimilă – speculațiile sale ideologice sunt uneori prea specializate –, Emilia reușete „o performanță deosebită: interiorizează identitatea comunistă în mijlocul unei ideologii exclusiv capitaliste” (Borza 121). Printre diversele flash-uri ale memoriei, transcrise de Lungu în registre variate – de la sentimental la burlesc – protagonista are și un moment auto-reflexiv, aproape dialectic, ce problematizează concepția sa cu privire la identitatea comunistă:

„Regretam timpurile acelea, oamenii de care eram înconjurate, veselia, solidaritatea, dar nu știu de ce, nostalgia aceasta nu se lipea deloc cu numele *comunist*. Adică s-ar putea să știu. Poate pentru că pe vremuri între noi îi numeam comuniști pe cei care țineau discursuri înflăcărate, la ședințe plăcute și lungi. Pe cei care țineau linia partidului fără să vadă în stânga și în dreapta, fără nici o grija pentru oameni și fără înțelegere pentru situații particulare. Pentru noi, nu membrii de partid erau comuniștii, ci politrucii și habotnicii. Pe astia nu-i regretam. Acum comuniștii erau cei care au mințit, au luat cu de-a sila, au băgat la închisoare, au torturat și multe altele. Eu nu mă număram nici printre unii nici printre alții. Eu ce fel de comunistă eram? Dar dacă aceia erau comuniștii atunci înseamna că eu vreau un comunism fără comuniști? Dar

era posibil un comunism fără „comuniști din aceia”? Dacă nu, mai voiam eu comunism? [...] Nu mai voiam să fiu, dar eram. Se poate să fii fără să vrei să fii?” (Lungu 55)

Dilema Emiliei este că nu se recunoaște în genul proxim al comuniștilor nici în accepțiunea epocii respective, nici în definiția furnizată de paradigma tranziției. Își resimte identitatea ca diferență specifică. Prin urmare, nostalgia ei comunistă pare să nu aibă obiect. Are, în schimb, conținut. Dacă etichetele sunt înșelătoare, ceea ce ea trăise rămâne: acel confort anodin, acele concedii modeste, apartamentul miniatural unde crescuse un copil, petrecerile proletare, salariul suficient, butelia de la Partid. Dar Emiliei îi e greu să se numere printre comuniști, căci ea nu implementase nimic în acest sistem, fusese doar beneficiarul unei orânduiriri care-i oferise o viață urbană rezonabilă. În ce-o privește, comunismul avusese, totuși, „înțelegere pentru situații particulare”. Afirmația din finalul citatului – „se poate să fii fără să vrei să fii?” – trebuie interpretată nu ca expresia dubiu lui ei identitar, ci mai degrabă ca o subtilă disociere în raport cu partea malefică a comunismului pe care Emilia n-o ignoră, dar nici nu-i conferă greutatea cuvenită. Ea regretă nu o ideologie, ci orînduirea care „amenajase un canal de scurgere liniștită pentru tinerețile ei” (Gorzo, *Noul și vechiul* 16). Redusă la ipostaza ei de marionetă în scenariul anticomunist al lui Dan Langu, nostalgia Emiliei își pierde consistența introspectivă, chiar autointerrogativă. Or această dimensiune a discursului ei nu este străină romanului. Nefiind omogen sub aspect retoric, fluxul memoriei sale are frecvent o tonalitate melancolic-argumentativă. Ca victimă a tranzisiei, Emilia face socoteala pragmatică și consideră că trăise mai bine în comunism. O existență diminuată, dar sigură este preferabilă în optica sa unei tranzisii incerte dominată de sărăcie. Astfel, Dan Lungu menține ambele mize ale poveștii. Prin parodierea indirectă a flash-backurilor Emiliei – livrate prin stil indirect liber de către protagonistă – prozatorul accentuează absurditatea nostalgiei comuniste, iar prin pledoaria argumentativă pentru comunism personajului i se conferă o complexitate existențială ce reduce suspiciunea unui totalitarism auctorial tendențios.

2. Etica infidelității autoriale

În 2013, argumentele „babei comuniste” au fost revigorate prin ecranizarea romanului lui Dan Lungu. Filmul a dat naștere unei interesante dezbateri polemice¹⁰ între două generații de intelectuali cu privire la modul în care societatea românească ar trebui să se raporteze la moștenirea comunistă. Dar înainte de a analiza argumentele stârnite de film, trebuie spus că regizorul Stere Gulea și co-scenariști Lucian Dan Teodorovici și Vera Ion schimbă semnificativ povestea textului sursă fapt ce impune o clarificare conceptuală a ideii de fidelitate în adaptarea cinematografică.

În abordarea clasică, canonizată metodologic de cartea lui George Bluestone, *Novels into Film* (1957) și prelungită inclusiv în abordări recente (Cartmell & Whelhan 2007), criteriul fidelității servea la consolidarea romanului sau la predarea literaturii prin film. Presupoziția marcantă a acestor abordări este că în raport cu literatura, reprezentarea cinematografică are un statut inferior. Degradarea filmului ca mediu este susținută indirect și prin apelul constant la ideea de fidelitate mimetică. Maximul pe care-l poate face cinema-ul este să ilustreze (vizual) cu acuratețe naratiunea epică. Fidelitatea devine astfel din principiu corelativ, criteriu axiologic. Fiind, prin natura lor, un produs secundar/derivat, a căror fidelitate este discutabilă, adaptările au o singură șansă de a-și menține relevanța, adică valoarea: să fie cât mai reverențioase.

Pe de altă parte, recunoașterea infidelității drept principiu esențial pentru analizarea raportului dintre roman și film coincide cu un fel de întoarcere a refusatului în studiile adaptării. Abordările recente (Leitch 2010; Westbrook 2010), informate și de respectul pentru cinema ca mediu, nu exclud fidelitatea – căci negarea ei ar suspenda relevanța comparației –, ci o transformă dintr-un mecanism valorizator într-un barometru hermenetic. Ideea ar fi că nu are rost să reclami lipsa de fidelitate a unui film în raport cu romanul, ci să te întrebi și să cauți să explici miza infidelității și sensul adaptării. Pornind de la o observație a lui Terry Eagleton despre concepția derrideană de „text” – „Textual means that nothing stands gloriously alone” (26) – Brett Westbrook definește adaptarea drept a field of „glorious plurality” (44). Atâtă vreme cât sensul nu se află exclusiv în textul sursă, ci în procesul adaptării, infidelitatea devine și ea semnificativă în sens hermeneutic.

¹⁰ Nicolae Manolescu, seccordat de Vladimir Tismăneanu au dat replici acide articolului în trei părți și semnat de Bianca Burță și Cernat (*Anticomunismul românesc postfatum*, în „Observator Cultural”, nr. 691-693/2013) acuzând noua generație de intelectuali de concepții radicale de stânga.

Thomas Leitch speculează potențialul etic al ideii de fidelitate, reclamând, simetric, o ”etică a indifidelității”, relevante pentru receptarea și valorizarea adaptărilor. El argumentează că:

„the main things that have been enjoined historically in specifically ethical terms to be faithfull are husband and wifes, either because a woman’s adultery betrays her husband’s pecuniary investment in her under the Mosaic law, or because both spouses have a duty to re-enact Christ’s faithfulness to the church in an analogy expounded in Paul’s Letter to the Ephesians. Yet because «contracts *create* transgressions», as Tony Tanner argued thirty years ago, the possibility of adultery, arousing both condemnation of a heroine like Emma Bovary who violates the marriage contract and an empathetic understanding of her avid reaction against the stifling bonds of marriage, provides both a basis for the bourgeois novel, which incorporates «a tension between law and sympathy» and the seeds of its dissolution. [...] The possibility of adultery is also productive because it «effectively renarrativizes a life that have become devoid of story»” (Leitch 66).

Raționamentul profesorului de la University of Delaware decantează trei constante distribuite într-o manifestare cauzală. Prima – *transgresiunea* – este înscrisă în natura contractului conjugal, ca latență a infidelității. A doua – *renarativizarea* – marchează consecința încălcării contractului de către unul din membri cuplului, o consecință ce redimensionează termenii contractului. În fine, a treia – care este bicefală: *condamnarea* sau *empatia* – vizează receptarea încălcării fidelității și implicit a suspendării contractului, informând asupra efectului produs de primele două. Transferând această grilă de lectură asupra conceptului de adaptare, Leitch deduce că aceasta din urmă

”depends on infidelity not merely in a negative sense, at the failure to adhere to a pledge of fealty, but in a positive sense, as a response to an injunction to be fruitful and multiply untrammeled by repressive social laws and mores” (66).

Problema analogiei între contractul matrimonial și cel care se stabilește între textul sursă și textul adaptării apare, conform schemei lui Leitch, la nivelul receptării. Fiind produse culturale născute la confluența dintre cel puțin două conștiințe creative și implicând cel puțin două medii diferite, adaptările impun o abordare comparativă care inevitabil conduce la o polarizare a judecății de valoare. Dar această simetrie a contrariilor axiologice – condamnare vs. empatie – ridică o întrebare fundamentală: care este responsabilitatea unei adaptări? Să fie fidelă textului sursă sau să fie liberă, imaginativă? Cu alte cuvinte, ce

primează? Criteriul precedenței sau criteriul inovației? Răspunsul tranșant dat de o întreagă tradiție a studiilor adaptării este pe cât de previzibil pe atât de paradoxal: "The ethical imperatives of adaptation – scrie Leitch – whenever they have been articulated, have all been on the side of fidelity" (66). Prin urmare, simetria rămâne mai degrabă un simulacru, devreme ce verdictul axiologic se întemeiază pe motivația fidelității. Mimetismul stârnește *empatia*, iar creativitatea atrage *condamnarea*. Pluralitatea se deconspiră ca univocă. Justificarea unei asemenea situații discriminatorii, consideră Leitch, derivă din faptul că hermeneutica adaptării și-a construit și consolidat discursul pe concepția mimetismului artei, derivate din Platon și Aristotel, o concepție esențialmente etică. Concepția romantică conform căreia arta este un produs al imaginației nu s-a impus tocmai pentru că i-a lipsit emfaza etică. Prin urmare, în ce privește receptarea adaptărilor, rigiditatea contractului a înăbușit tensiunea latentă a transgresiunii. Când ultima se manifestă, conform acestei optici reductive, se încalcă o normă, nu se deschide un text. Precedența conferă autoritate, iar concepte democratice precum intertextualitate, apropiere, remake rămân funcționale numai între textele „nederivate”.

Leitch omite, totuși, să menționeze un alt paradox. Această concepție a fidelității adaptării, oricât de conservatoare, se manifestă, până la urmă, începând cu modernismul. Oricât de mult s-ar fi înstrăinat hermeneuții adaptării de poetica romantică, aceștia sunt gata oricând, în baza criteriului inovației/noutății, să valorizeze un Joyce, un Camus sau un Kafka. Pe de altă parte, modernismul nu mai este nici el mimetic: etica și-a pulverizat-o în frondă, iar mai târziu în ironie. Beneficiind deplin de pe urma infidelității – prin negarea tradiției – modernismul i-a subminat etica tratând ideea de adaptare (un domeniu, în fond, al dialecticii tensionate dintre fidelitate-infidelitate) prin filtrul rigid al unui estetism tendențios. Este doar una dintre explicațiile posibile și totodată plauzibile ale „rezistenței adaptării la teorie” (Westbrook) pe care încă n-a surmontat-o suficient nici poststructuralismul nici abordările culturaliste recente. Oricum, în termenii lui Umberto Eco, dacă fidelitatea conturează prudent limitele interpretării unei adaptări, infidelitatea asigură fertil deschiderea operei. Titlul unei cărți, ce anunță triumful subiectivității în critica literară românească a anilor șaisezzi – *Lecturi infidele* (1966) mi se pare simptomatic nu doar ca opțiune metodologică în studiul adaptării, ci chiar pentru relația textuală pe care aceasta o instaurează. Acest cod de apropiere a domeniului creează, cred, premisa dezideratului conform căruia ”rather than solely adapting adaptation to theories, theories also need to adapt to adaptations” (Elliot 32).

*

Revenind la filmul lui Stere Gulea, *Sunt o babă comunistă* (fără semnul exclamării), merită menționată intuiția regizorului în ce privește perspectiva asupra adaptării. Într-unul dintre interviurile sale acordat cotidianului românesc *Adevărul*, întrebăt despre relația scenariului cu romanul lui Dan Lungu, Gulea răspunde într-un interviu din ziarul *Adevărul*: „E o luptă. [...] Trebuie să te desparți de el ca să îl reapropii” (Gulea, *Am scris...* 2013). Fără a-l fi citit pe Thomas Leitch, regizorul român pare că i-a preluat termenii. El duce la ultimele consecințe încălcarea contractului, postulând chiar ieșirea din el (*despărțirea*) pe care o înțelege drept condiție a (re)aproprierii. Termenul folosit de Gulea nu este deloc innocent în teoria adaptării. Julie Sanders l-a folosit pentru o distincție mai largă, funcțională în cîmpul intertextualității și al rescrierii:

”An adaptation signals a relationship with an informing source/text or original. [...]”

On the other hand, appropriation frequently affects a more decisive journey away from the informing source into a wholly new cultural product and domain.”
(Sanders 26)

Conform cadrului conceptual impus de această disociere, nu orice apropiere este implicit adaptare, dar orice adaptare presupune o minimă doză de apropiere. Adaptarea rămâne sub auspiciile mimetismului, pe când apropierea marchează teritoriul creativității care s-a eliberat de „constrângerea” textului sursă.

Stere Gulea afiră că același lucru, încercând să răspundă celor care l-au acuzat că a produs un film prea îndepărtat de roman. Pledoaria lui pentru un grad consistent de autonomie este cât se poate de clară : ”Eu am scris un scenariu. Rezistă, în sine, filmul sau nu rezistă? Cred că este inevitabil: filmul, aşa cum este el, e coherent în ceea ce şi-a propus? Stă în picioare?” Regizorul invită nu la eludarea comparației cu romanul, ci la surprinderea specificului apropiерii sale. El nu ignoră procesul adaptării, dar accentuează apăsat faptul că filmul său este altceva în raport cu romanul, un produs artistic distinct („[a] decisive journey away” ar fi spus Julie Sanders).

Spre deosebire de romanul lui Dan Lungu, care rămâne cantonat în memoria trecutului comunista, filmul lui Stere Gulea se deschide cu un flash-back din adolescența protagonistei ce coboară dintr-un autobuz rural și își dezvăluie identitatea unui bărbat care, probabil, o așteaptă. Dar cadrul alb-negru este întrerupt brusc de sunetul unui telefon străvechi, mizanscena se colorează, iar femeia (Luminița Gheorghiu) pe care o vedem inițial din spate, preocupată de lipirea unor fotografii într-un album, răspunde, la început discret, dar ulterior se animă la aflarea veștii că va primi o vizită surprinzătoare. Înțelegem că vorbise

cu fiica ei, Alice care va sosi împreună cu soțul Allan din America în numai câteva zile. Această primă scenă ne introduce vizual într-un interior luminat în tonuri calde, punându-ne în temă cu un spațiu casnic socialist peste care s-a suprapus modestia tranzitiei românești. A doua scenă îl prezintă pe Țucu (Marian Râlea), soțul protagonistei. El se întoarce acasă de la gospodăria sa rurală (aflăm că acolo fusese din convorbirea telefonică anterioară). Bărbatul dă o raită prin piață să completeze proviziile despre care va pretinde că sunt „producție proprie”, își salută vesel vecinii de bloc și – într-un cadru antologic ce surprinde burlescul inventivitatii românești – își agață plasa de cumpărături în cărligul unei micro-macarale improvizate ce va urca lent înspre etajul patru într-un splendid traveling vertical. În fine, următoarele două scene (discuția de seară din dormitor și socoteala bugetului de dimineață) marchează tematic filmul lui Gulea. Tema centrală a memoriei comuniste atât de pregnantă în roman va fi înlocuită de tema familiei. Dacă Lungu expediase întâlnirea concretă dintre cele două generații în jumătate de pagină, reducând-o la un conflict telefonic despre alegerile din 1996, Gulea dezvoltă narativ exact această elipsă a romanului. Prin explorarea întâlnirii dintre cei doi părinți și fiica însorită de soț, filmul ieșe din cadrele adaptării, pătrunzând hotărât în imprevizibilul apropierei.

Cea mai importantă consecință a mutației tematice impuse de viziunea regizorală este că perspectiva narativă nu-i mai aparține exclusiv protagonistei. Microistoria mitizată din roman se pulverizează în film în mai multe microistorii fragmentare. Emilia nu mai este singura exponentă a tranzitiei românești. Pe lângă ea, sunt încă câteva voci complementare sau antagonice. Sub acest aspect, cea mai puternică scenă a filmului se petrece la masă. Într-o atmosferă înghesuită, în casa protagoniștilor sunt invitați pe lângă musafirii intimi – Alice (Ana Ularu) și Allan (Collin Blair) – sora Emiliei, Sanda (Anca Sigartău) și doamna Stroescu (Valeria Seciu), o pictoriță devenită croitoreasă în comunism întrucât avea ”dosar prost”. *Turning point*-ul care anticipatează climaxul scenei și, într-un anumit sens, al întregului film este pregătit de Gulea prin montaj. Unui cadru zgomotos, de primire a invitaților pe fondul unei muzici populare discrete, în care se rostesc complimente, se discută nimicuri și, în principiu, se vociferează, fi urmează un cadru dominat de o tăcere totală. Personajelor le atrage atenția o știre de la televizor care informează cu privire la deshumarea Ceaușestilor. Camera comută de pe ecranul televizorului, oferind cadrul larg cu chipurile mesenilor. Tăcerea e spulberată de Alice care se declară consternată că încă Ceaușescu și comunismul furnizează știri de interes național. Naivitatea tinerei femei îi răspunde ironic tatăl, anunțând-o

și serios, și ironic că dacă ar candida din nou, Ceaușescu ar câștiga alegerile. E prilejul începerii unei dispute aproape politice:

”Alice: Chiar mamă, tu votezi cu comuniștii ?

Emilia: Da zi-mi tu cu cine ?

Alice: Da' chiar, tu ai uitat de cozile la carne care făceau înconjorul blocului?

Emilia: Dar ne descurcam, aveam frigiderul plin cu de toate. Nu murea nimeni de foame și nu mureau oamenii pe stradă ca acumă cu copii mici.

Alice : Poate că murea mamă, dar nu știam noi.

Emilia: Am fi auzit.

Alice: De unde era să auzim că aveam două ore de televiziune pe zi. Ok, zi-mi și mie să înțeleg și eu : Ce-a făcut pentru tine comunismul atât de minunat?

Emilia: Comunismul a făcut blocuri și mi-a dat apartament gratis să cresc un copil. A făcut fabrici, aveam un loc de muncă sigur.

Alice: Și capitalismul ar fi construit blocuri și fabrici.

Emilia: Vile pentru hoți!

Alice: Vai mamă eu am zis că te prefaci, dar tu ești mai comunistă decât credeam.

Emilia: Uite că mi-am dat arama pe față. Sunt o babă comunistă. Ce să fac? Știu c-am muncit cinstiți și n-am făcut rău la nimeni.

D-na Stroescu: Nu e vorba de asta doamna Ciocilă. Comunismul a fost un sistem absurd, utopic.

Emilia : O fi fost, dar eu vorbesc de viața mea. De tinerețea mea, și e acolo în comunismul ăla. Ce să fac acumă, s-o uit ?

D-na Stroescu: Și-a mea e tot acolo și n-a fost veselă deloc, doamnă (44.40-46.12) Tranzitia permite, în imaginarul lui Gulea, perspective multiple asupra comunismului. Nostalgia resemnatei Emilia, revolta emancipatei Alice și tristețea discretei doamne Stoenești particularizează variante existențiale ce esențializează straturile mentalitare ale unei tranzitii avansate. Faptul că aceste perspective sunt împărtășite polemic într-un context familial sugerează polarizarea concepțiilor asupra trecutului totalitar la nivelul biografiilor individuale. Această dimensiune a intimizării polemicii este, de altfel, marcantă pentru stilul lui Gulea care folosește o „limbă audiovizuală a family entertainment-ului [menită, în ce privește spectatorul] să-l țină pe oricare dintre membrii oricărei familii într-o confort zone” (Gorzo, *Noul și vechiul* 16).

Pe de altă parte, *Sînt o babă comunistă* este „un film despre tropismele noastre anticomuniste. Trecutul – reactivând nostalgiei sau, dimpotrivă, stări de revoltă – pare că se îndepărtează: e începoșat, blurat. Trecutul comunist nu mai este de actualitate, însă oamenii [...] se comportă ca și cum ar mai fi” (Burța-Cernat 6). O asemenea concluzie întemeiată nu ar fi fost posibilă dacă Stere Gulea nu și-ar fi apropiat și timpul narativ, producând astfel o altă mutație fundamentală în raport cu romanul. Foarte inspirat, regizorul aduce povestea la zi, din confuzia anilor nouăzeci în criza economică a anilor 2008. Astfel se ivește posibilitatea ca nostalgia Emiliei să nu rămână la fel de îngroșată precum o proiectase Dan Lungu.

Dacă microistoriile sunt multiple, macroistoria are și ea o dinamică redimensionată. Mitul comunismului, atât de ridicol în evocările Emiliei, dar atât de relevant pentru existență și interioritatea sa, se izbea tacit – în roman – de mitul Occidentului, al integrării europene, al unei prosperități care nu poate veni decât dinspre Vest. Nostalgia comunismului era exemplul negativ, ceea ce ținea tranziția românească pe loc. Spunând povestea tinerilor care se întorc înfrânti din paradisul American – și-au pierdut slujbele, iar banca amenință cu executarea silită – Gulea interoghează acest mit al Occidentului. Dacă acest fapt devine evident pentru aproape orice spectator, mult mai subtil și savuros este regizorul când prezintă autohtonizarea capitalismului. Comerțul ambulant al Sandei cu diverse obiecte inutile, de un kitsch strident sau buticul de subzistență din balconul lui Celestin configurează un univers domestic transformat într-o matrice (pseudo)capitalistă la purtător. De asemenea, după ce își propune să vândă casa de la țară pentru a-și ajuta fiica, Țucu rămâne perplex când agentul imobiliar îi vorbește în limbajul crizei (la rândul ei un ”produs” economic, dar și imagologic de export). Explicându-i Emiliei situația, bărbatul se revoltă descumpănit: „Nimeni nu cumpără, nimeni nu vinde. Totu-i mort. Toată lumea aşteaptă. Ce dracu’ aşteaptă?”.

Filmul lui Stere Gulea se desparte de anticomunismul latent sau programatic – depinde de nuanță – conținut de romanul lui Dan Lungu. El înfățișează o tranziție târzie în care și nostalgia după comunism, și revolta anticomunistă, și disperarea încă iluzionată a capitalismului coexistă. Totuși, filmuliese din logica concurențială a ideologiilor, dezvăluind un firesc apăsător, o renunțare împăcată. Acești oameni care își pierd apartamentul pentru 15.000 de dolari pe care îi dăruiesc fricei să-și urmeze visul american, „strâng din dinți, nu se ceartă, nu se sfâșie, nu-și reproșează nimic” (Gulea, *Am scris...* 2013). E acel omenesc care nu mai ține loc de nicio convenție, de nicio convingere. După ce avusese oroare o viață întreagă să se întoarcă la țară, Emilia nu ezită o clipă când vine vorba să-și sacrifice iluzia

urbană de dragul ficei ei. Filmul se încheie inspirat cu imaginea celor doi părinti aflați într-o mașină burdușită de agoniseala lor. Un covor vechi, ce aproape acoperă parbrizul și o colivie verde se evidențiază în cadru: captivitatea lor modestă într-o urbanitate uzată. Țucu și Emilia glumesc copios despre filmul „Viața în comunism” în care ambii fuseseră figuranți, iar radioul anunță că lui Ceaușescu i s-a confirmat ADN-ul în urma deshumării, deci poate continua nestingherit să se ohihnească în pace. Camera se ridică treptat, panoramând din elicopter spațiul industrial dezafectat care conservă ruinele unei societăți comuniste împotmoite în tranziție și ascunde supraviețuirea unor oameni înfrânti, dar care își continuă cu demnitate viața.

Prin urmare, abordat prin clișeele tranziției în proza și cinema-ul de după 1989, condamnat, idilizat sau regretat, comunismul rămâne un reper al reprezentărilor identitare românești. Romanul lui Dan Lungu, *Sunt o babă comunistă*, sintetizează prin tema nostalgiei o variantă existențială defensiv-paseistă în raport cu ofertele tranziției, capitalizându-i ideologic falimentul într-o perioadă în care anti-comunismul domina agenda politică a lumii intelectuale „bune”. În contrast, filmul lui Stere Gulea recurge la o „etică a infidelității” apropiind nu doar adaptând romanul. Raportarea la tranziția târzie se face de această dată prin intermediul temei familiei, iar nostalgia este doar una dintre variantele raportării la comunism. Critica postideologică a lui Gulea dezvăluie o umanitate înfrântă, dar suficient de puternică încă pentru a-și confrunta iluziile, nostalgia.

Capitolul VI. Filmele rememorării comunismului.

Autocolonizarea Noului Cinema Românesc?

Cunoscutul articol din 1993 semnat de Alex. Leo Șerban, *Despre un cinematograf care nu există*, a împlinit deja peste douăzeci de ani. În intervalul acesta, de la inexistența unui cinema românesc care să fie demn de un asemenea nume s-a ajuns la legitimarea unei generații de regizori (Puiu, Mungiu, Porumboiu & Co.) care au repus România pe harta cinematografiei europene. Premiile importante la Cannes, Berlin și peste-tot-unde-era-relevant-să-se-ia-premii, cronicile entuziaste în cele mai importante reviste internaționale ori în cele mai prestigioase publicații de specialitate au propulsat treptat nu doar o formulă estetică care și-a câștigat inclusiv dreptul de a fi imitată, ci au redimensionat perspectiva asupra cinemaului românesc în ansamblu.

1. Receptarea Noului Cinema Românesc

Istoria filmologiei noastre va documenta, probabil, întreaga efervescentă a fenomenului, consemnând diversitatea și pertinența comentariilor românești sau mondiale, puseurile reactiv-naționaliste deloc puține, conflictul dintre generațiile de regizori cu privire la finanțarea filmului românesc etc. – adică acea arheologie sociologică a „tranzitiei filmice” (cum științific o numește Valerian Sava). E o radiografie necesară, firește, dar care nu mă preocupă în acest capitol. Îmi propun, în schimb, să interoghez transversal câteva „probleme” ale cinemaului românesc recent, a căror miză conceptuală și interpretativă este semnificativă. O primă întrebare vizează dimensiunea metodologică: este cinemaul românesc post-2000 un *nou cinema* sau un *nou val*? Apoi, este această disociere una exclusiv nominală (două etichete permutable), sau cele două nume trimit implicit la contextualizări/ abordări teoretice distincte ale fenomenului? A doua întrebare problematizează morfologia acestui cinema. Ce anume îl explică? Rigida tradiție autohtonă? Contextul tranzitiei românești sau al integrării europene? Sincronizarea târzie cu poeticile cinematografice europene? Disperarea unor tineri regizori fără mentor? Sau pur și simplu avem de-a face cu un miracol impredictibil? În fine, a treia întrebare chestionează critic dezbaterea asupra unor concepte precum realism sau

minimalism, focalizând asupra unui proiect cinematografic marcat autoreferențial și autoreflexiv, care încheie oarecum formula estetică a noului cinema românesc. E vorba de filmul lui Cristi Puiu *Aurora* (2009), dar analiza ar putea fi extinsă și înspre recentul *Când se lasă seara peste București sau Metabolism* (2013) al lui Corneliu Porumboiu.

Tinând seama de această suită interogativă – în fond, e cel puțin mai prudent, dacă nu cumva și mai înțelept, să punem întrebări decât să pretindem că avem răspunsuri –, prima parte a textului descrie polifonic receptarea noului cinema românesc. Mă rezum la cele trei sinteze dedicate fenomelului: *Lucruri care nu pot fi spuse altfel: Un mod de a gândi cinemaul, de la André Bazin la Cristi Puiu* (2012) de Andrei Gorzo, studiul lui Dominique Nasta, *Contemporary Romanian Cinema: The History of an Unexpected Miracle* (2013), și recentul volum semnat de Doru Pop, *Romanian New Wave Cinema: An Introduction* (2014). A doua parte a articolului mută accentul: dialogul cu teoreticienii va fi înlocuit de dialogul cu filmul lui Cristi Puiu, încercând să-i urmăresc dimensiunea autoreferențială. E o discuție pe care niciuna dintre cele trei perspective sintetice n-o aprofundează, deși, într-o anumită măsură, o anunță.

1.1. Lucruri, altfel

Pentru a ajunge la noul cinema românesc, Andrei Gorzo reface în *Lucruri care nu pot fi spuse altfel* întreaga dezbatere asupra modului de a gândi cinemaul în secolul XX, cu un accent major asupra filosofiei cinematicice a lui André Bazin. Miza lui este aceea de a demonstra că cinemaul lui Cristi Puiu (și prin el întregul nou cinema românesc) are la bază „o ontologie, o epistemologie și o estetică a medium-ului” (257). Legătura dintre teoreticianul de la *Cahiers du Cinéma* și autorul *Morții domnului Lăzărescu* este făcută oblic de către Gorzo. Pe de o parte, este invocat studiul lui Ivone Margulies, *Nothing Happens: Chantal Akerman's Hyperrealist Everyday* (1996), unde autoarea menționează că văzând filmele regizoarei belgiene a avut senzația că ele încorporează întreaga gândire baziniană. Un fapt similar – susține Gorzo – se petrece și cu filmele lui Puiu. Pe de cealaltă parte, observă criticul, regizorul „devenise bazinian” (193) în perioada studenției sale geneveze, scriind o licență intitulată „Note despre filmul realist”. Dincolo de relativitatea acestor conexiuni – cu care, de altfel, Puiu declară că nu rezonează –, demersul lui Gorzo este verosimil și are meritul de a raporta cinemaul românesc la o importantă tradiție europeană a realismului cinematografic.

Totuși, mizând doar pe „tehnica adâncimii laterale a câmpului” (208) ca mecanism semiotic de deschidere a cadrului către o totalitate ascunsă, Gorzo minimalizează oarecum principiul „attenției sociale” invocat de Zavattini ca primordial pentru neorealismul italian. Criticul se achită pertinent de sarcina configurației unei ontologii cinematice și de modul în care din interiorul paradigmelor baziniene se structurează o concepție coerentă, universalistă. *Moartea domnului Lăzărescu* devine astfel un film despre viața celorlalți, care se manifestă nestingherită în jurul morții inevitabile a unui om; *Polițist, adjecțiv* se individualizează ca parabolă observațională despre imposibilitatea sensului moral al lumii în absența sensului „totalitar” al cuvintelor. Când Gorzo scrie că Puiu face un cinema „bazat pe mizanscenă” (256), el accentuează cu precădere latura formală: inclusiv coregrafia cadrelor modeste este considerată foarte complexă. În schimb, dimensiunea socială, implicațiile identitare ale mizanscenei nu mai sunt investigate. Ar fi hazardat să afirm că perspectiva aceasta e una îngustă, spun mai degrabă că e o modalitate pragmatică de a închide subtil și în avantaj un sistem coherent de lectură. Apoi, n-ar fi lipsită de temei observația că Andrei Gorzo mixează inspirat un soi de critică a conștiinței cu un esențialism sceptic, categorial. Cei care s-au grăbit să-l catalogheze drept impresionist se înșeală. Rămâne însă obiecția de fond formulată de Costi Rogozanu: „[El] preferă să se baricadeze în continuare în dimensiunea estetică a filmului. În fond, argumentul de forță al lui Gorzo este unul pe care l-am auzit în toate dezbatările criticiilor literari în ultimele două decenii: există ceva dincolo de estetic? Rezolvarea în literatura [română] vine întotdeauna ipocrit” (Rogozanu 141).

Acest fel cam nenuanțat de a privi lucrurile – în fond, nu toți criticii români perpetuează estetismul steril – conține o observație reală legată tocmai de acea atenție socială neorealistă invocată anterior. Nu întâmplător, Rogozanu îl citează pe (primul) Kracauer, cel din faimosul volum *De la Caligari la Hitler*, pe care Gorzo, e adevărat, îl ocotește:

„*The films of a nation reflect its mentality in a more direct way than other artistic media. [...] What counts is not so much the statistically measurable popularity of films as the popularity of their pictorial and narrative motifs*». Dincolo de estetică, dincolo de decizia «cadrului lung» și de promovarea autenticității, Cristi Puiu sau Mungiu au avut flerul să facă exact ce spune Kracauer. Să folosească elemente extrem de populare, populiste chiar, pentru că aceasta e adevărata forță” (143).

În această grilă de lectură, *Moartea domnului Lăzărescu* este un film despre falimentul sistemului medical românesc, comparabil cu serialele americane despre spitalele de urgență în care se arată totul, mai puțin birocratizarea și trierea bolnavilor în funcție de asigurare.

Rogozanu recurge la o perspectivă frontală. Ea are la bază tehnica întrebărilor directe, cu miză răspicat socială, identitară, ideologică, politică. Totuși, e greu să afirmi că filmele noului cinema românesc nu au atras publicul larg doar pentru că prezintă direct această realitate românească apăsătoare. Or fi ele despre exhibarea stigmatului Estic, livrat ulterior Vestului, dar sunt greu de asimilat, cu precădere din cauza esteticii lor. Dacă nu-i suficient să spunem doar că Puiu deschide prin cadrele lui ferestre către totalitatea câmpului lateral, la fel de neproductiv ar fi să-i considerăm filmele o frescă socială. Din sintagma lui Cristi Puiu – „lucruri care nu pot fi spuse altfel” –, Gorzo face efortul să explice acest *altfel* (diferența specifică a *medium*-ului), iar Rogozanu atrage atenția asupra *lucrurilor* (genul proxim ce reunește mentalitățile, temele identitare ale unui popor), care devin reprezentative prin modul neconcesiv, direct în care sunt „spuse”.

E momentul să aduc în discuție ideea sociologului Henri Lefebvre (citat în Margulies 25), care observă că cotidianul (*everyday life*) are un caracter dual: pe de o parte este un reziduu al activității sociale, pe de cealaltă este un produs al societății în general. Or, filmele noului cinema românesc exprimă această tensiune. Ele vorbesc despre micro-universuri fără ample reverberații sociale, dar conțin stratificări comunitare de neignorat. De la *Marfa și banii* până la *A fost sau n-a fost* sau *Eu când vreau să flui, flui*, realitățile și miturile tranziției românești transpar și vertebrează întreaga perspectivă cinematografică. Uneori, chiar opțiunile stilistice – cadrul lung, filmatul din mâna, montajul strident etc. – sunt mai degrabă adevarări la temă, nu doar *statement*-uri onto-cinematice. În abordarea lui Andrei Gorzo, în schimb, o altă opoziție ieșe la iveală. Referindu-se la Puiu, acesta consideră că „investiția în anterioritatea realului e în tensiune cu o conștiință tot mai acută, dar încă nu ineluctabilă a naturii reprezentationale a cinematografului. [...] Arta lui Puiu e o artă foarte evoluată, dar este o expresie foarte evoluată a unui esențialism de școală veche” (Gorzo 217-18)

Din „joncțiunea dintre modernism, realism și politică” (23), atribuită de Ivone Margulies cotidianismului culturii occidentale postbelice (inclusiv celei cinematografice), Gorzo păstrează dialectic doar primii doi termeni calificându-l pe Puiu drept modernist târziu, după ce în prealabil l-a asimilat prin cadrul conceptual bazinian. Dar între materialitatea realității și imposibilitatea reprezentării ei se deschide câmpul unui existențialism identitar, social, ideologic și, în ultimă instanță, *politic*, pe care filmele noului cinema îl presupun, dar interpretarea lui Gorzo îl explorează doar tangențial.

1.2. Minimalism conceptual

Nu știu dacă Dominique Nasta a apucat să citească *Lucruri care nu pot fi spuse altfel* până să publice *Contemporary Romanian Cinema*. Cert este, oricum, că ea nu apare în bibliografie, însă faptul nu poate fi considerat o carență, de vreme ce procesul editorial putea fi destul de avansat la momentul când Gorzo și-a publicat volumul.

Deși cercetarea profesoarei belgiene de origine română nu este dedicată exclusiv cinemaului românesc contemporan (acestuia îi sunt alocate abia ultimele 80 de pagini), dialogul s-ar fi putut dovedi util, mai ales în discuția despre conceptul-umbrelă folosit de Nasta pentru întreg noul cinema românesc: *minimalismul*. Capitolul despre Cristi Puiu se încheia hotărât în cartea lui Gorzo prin următoarea observație: „O artă care *nu e minimalistă* în niciun sens utilizabil al termenului” (257). Era un punct de vedere susținut, cum am văzut, de o complexă situare a regizorului român între realismul bazinian și modernism. Putea fi și un punct de plecare (eventual polemic) pentru Nasta. Din păcate, singura clarificare teoretică a conceptului o aflăm în titlul capitolului 10: „*Less is more. Puiu, Porumboiu, Muntean and the Impact of Romanian Film Minimalism*”.

Dominat de un descriptivism survolant, volumul aplăzizează viziunea fiecărui regizor prin rezumate extinse. Cum spuneam, palierul teoretic este nearticulat, iar interpretările suferă de un anumit deficit speculativ. Voi da câteva exemple care justifică această tonalitate critică. De pildă, despre Răzvan Rădulescu – scenaristul multor filme ale noului cinema românesc – se afirmă că deține „o tehnică de scriere incisivă și metafizică” (Nasta 155). Din păcate, nici primul roman aproape politic al lui Rădulescu, *Viața și faptele lui Ilie Cazane* (1997), nici *fantasy*-ul miraculos *Teodosie cel mic* (2006) ori scenariul *Morții domnului Lăzărescu* (2005) nu pot susține o asemenea calificare pripită. Gustul pentru metafizică nu se temperează nici când miza exegetică ar trebui să crească:

„Numele mitologic al eroului, «Lăzărescu Dante Remus», duce cu gândul la *Divina Comedie* a lui Dante, de unde scenariștii recunosc că s-au inspirat, crearea Romei Latine sau învierea lui Lazăr din Evanghelia Sfântului Pavel. Numele e menit să creeze un dublu discurs asupra «Iadului pe Pământ», oscilând între evocarea suprarealistă a durerii și suferinței și un mod susținut ironic, deși simbolic. Același principiu se aplică și în cazul numelor celorlalte personaje, cum ar fi brancardierul Virgil, paramedicul Beatrice, doctorul Anghel, însemnând «angel» (înger), și prenumele asistentei, Mioara, diminutivul căruia, «Miorița», reprezentând numele

prototipic românesc al «mielului mistic» care însوtește păstorul ce urmează să moară” (158-159)¹¹.

Poezia antică, mitologia autohtonistă, Evangeliile, Shakespeare însuși (într-un alt pasaj) sunt convocați într-o discuție despre niște filme, în fond, minimalistă! Dar oare aceste nume stridente ale personajelor nu sunt alese tocmai pentru a semnaliza capcanele simbolurilor? Nu prea există niciun dublu discurs în *Moartea domnului Lăzărescu*, e doar o falsă dialectică: Puiu și Rădulescu procedează deodată observațional (ca poetică) și vag-ironic (ca efect stilistic), dar nicidcum simbolic. Pe de altă parte, interpretarea cinemaului lui Cristi Puiu prin concepe aristoteliene sau prin decriptarea tropilor stilistici îndreptățește ideea că metodologia lui Dominique Nasta este discutabilă în ce privește adecvarea la obiect:

„Titlul *Aurora* este un oximoron: cea mai mare parte a narării se desfășoară noaptea ori în medii slab luminate, pe când ziua în care își omoară soții și merge la poliție pentru a mărturisi este o zi senină de vară [sic!]. Se întrezărește o nouă zi, în ciuda crimei. E, de asemenea, și cazul finalului *Lăzărescu*, cronica unei morți anunțate, tot despre un fel de acțiune cathartică” (164).¹²

Nu în ultimul rând, cercetătoarea induce ideea că atât Puiu, cât și Porumboiu perpetuează moștenirea sarcasmului caragiașesc, a absurdului ionician, ba chiar a disperării cioraniene. Nasta mizează pe faptul că aceste referințe literare s-ar putea să însemne ceva și pentru publicul occidental, numai că în această logică orice fenomen cultural românesc ar trebui interpretat prin cele câteva figuri proeminente afirmate/ cunoscute în Vest. Trimiterile cinematografice neaprofundate la triada Pintilie-Tatos-Daneliuc (cărora li se adaugă fără justificări suplimentare Stere Gulea și Andrei Ujică) nu modifică prea mult perspectiva. Oricât de marginală, nesincronizată, eventual exotică în raport cu marile culturi europene, cultura română nu-și poate permite acest lux al explicării prin sine însăși. Autohtonizând abordarea noului cinema românesc și reducându-l entuziast, chiar din titlu, la un „miracol

¹¹ Original în limba engleză: „The hero’s mytho-biblically significant name, «Lăzărescu Dante Remus», echoes Dante’s *Divine Comedy*, from which the screenwriters acknowledge having drawn their inspiration, the creation of Latin Rome, or the resurrection of Lazarus from St. John’s Gospel. It is meant to set up a double discourse about ‘Hell on earth’ which oscillates between the hyperrealistic depiction of pain and suffering and a sustained ironic, albeit symbolic mode. The same will apply for other characters’ names, such as stretcher carrier Virgil, a paramedic called Beatrice, Doctor Anghel, close to «angel», and the nurse’s first name, Mioara, the diminutive of which, ‘mioritza’, is the prototypical Romanian ‘Mystic Lamb’ accompanying the dying shepherd.”

¹² „The title *Aurora* is an oxymoron: most of the narrative unfolds at night or in barely lit environments, while the day he kills his in-laws and goes to the police to confess is a bright summer day. Another day breaks, despite murder. This is also the case for the end of *Lăzărescu*, a chronicle of a death foretold, which is also about a kind of cathartic action.”

neașteptat”, Nasta omite tocmai integrarea contribuției românești în ansamblul cinematografiei europene și mondiale.

1.3. Ultimul nou val european

De la această premisă pornește cartea lui Doru Pop, *Romanian New Wave Cinema: An Introduction*: „Principalul argument aici este faptul că această mișcare cinematografică trebuie numită «Noul Val Românesc» și considerată ca ultimă completare la toate celelalte «Noi Valuri» anterioare din istoria filmului european.” (7)

Abordarea lui Pop contextualizează raportul dintre cinemaul românesc postbelic, cel din vremea comunișmului, și noile valuri manifestate în cinematografiile occidentale și central-est europene. Din rațiuni cu precădere politice, în România socialistă nu s-a putut manifesta în anii '50-'70 un fenomen cinematografic asemănător cu noul val francez, britanic, cehoslovac sau maghiar, experimentele unor regizori precum Lucian Pintilie sau Liviu Ciulei, în ciuda succesului internațional, fiind insuficiente pentru coagularea unei mișcări de factură similară. Cenzura, reticența socialistă față de cinemaul de autor, revigorarea naționalismului ceaușist de la începutul anilor '70, direcționarea fondurilor către producții propagandistice – sunt factorii majori care explică amânarea apariției unui nou val autohton. Prin urmare, cinemaul românesc de după 2000 este considerat de către Doru Pop o formă de sincronizare târzie cu noile valuri europene.

Nu întâmplător argumentarea europenității filmelor lui Puiu, Porumboiu, Mungiu și a celorlalți este structurată pe mai multe paliere ce atestă demersul recuperator al acestor regizori asimilați nu doar ca generație, ci – în spiritul ideii de nou val – ca o școală. Astfel, din punct de vedere *estetic* se reactualizează neorealismul italian, iar din punct de vedere *axiologic* se reacreditează cinemaul de autor, o singură conștiință asumându-și scrierea, regizarea, chiar producția filmului (comparația cu *nouvelle vague* devine inerentă). Perspectiva *identitară* relevă recuperarea memoriei prin investigarea observațională a simptomelor individualității postcomuniste, prin deconspirarea ironică a miturilor tranzitiei, prin redescoperirea unei marginalități profund umane, prin rediscutarea frontală a trecutului. În plan socio-ideologic, recuperarea europenității se manifestă prin refuzul categoric al Hollywoodului și opțiunea pentru autonomia auctorială de sorginte franceză, confirmată de succesul filmelor în festivaluri.

Desi Doru Pop nu consideră acest nou val întârziat, dar revigorant, o mișcare omogenă, el asociază mișcarea regizorilor români cu acea „*politique des copains*” a unor autori precum Godard, Truffaut, Chabrol, Rohmer sau Resnais:

„Trebuie să descriem legătura dintre biografia și filmele lor nu pentru că ar fi de aceeași vîrstă sau pentru că tratează probleme legate de o anumită perioadă din comunism, ori pur și simplu pentru că împărtășesc aceleași motive, și acestea legate de evenimente istorice specifice (moștenirea comunistă, Revoluția), ci pentru că urmează aceeași «politică» în crearea filmelor, spre deosebire de predecesorii lor” (25)¹³.

În ciuda negării de către regizorii însisi a existenței unei grupări, Pop argumentează în favoarea faptului că „Noul Cinema Românesc nu e folosit doar ca un slogan atractiv, ci trebuie văzut ca o manifestare a cinemaului european ca întreg” (30)¹⁴. Ideea de „nou cinema românesc” nu este acceptată din două motive: în primul rând pentru faptul că nu avem de-a face cu o estetică nouă, ci doar redimensionată, iar în al doilea rând, spre deosebire de noile cinemauri taiwanez, brazilian, japonez sau iranian – considerate naționale –, noului val românesc îi este atribuită o identitate transnațională, europeană. Fără un maestru recunoscut, bucurându-se de vidul oricărei forme de autoritate, exhibându-și individualitatea și, uneori, susținându-se reciproc, regizorii români afirmați după 2000 aparțin, aşadar, nu doar unui cinema emancipat dintr-o cultură minoră, ci subscrizu liberat unei filosofii continentale de nou val.

Din punct de vedere estetic, cronologia lui Doru Pop este cât se poate de clară. Noul val românesc începe și se încheie cu filmele lui Cristi Puiu: *Marfa și banii*, respectiv *Aurora*. Pop nu împărtășește, în schimb, ideea lui Andrei Gorzo că avem de-a face cu un cinema bazinian, aducând în discuție concepția unui important critic al acestuia:

„La fel ca Puiu, [Colin] MacCabe susține că trebuie acceptată ideea că realitatea *nu poate fi* reprezentată, astfel că cinema-ul nu poate fi considerat o artă a realității tocmai pentru că nu dispune de instrumentele necesare producerii realului. Si aceasta datorită faptului că realul este mai mult decât ceea ce *vedem*, iar realitatea este

¹³ ”We must describe the connection between their biography and their movies, not simply because they are the same age, or because they are dealing with problems related to a certain period in Communism, or just because they share common motifs, also linked to specific historical facts (the legacy of Communism, the revolution), but because they follow the same „politics” of cinema making, unlike their predecessors”.

¹⁴ ”New Romanian Cinema is not used just as a catch phrase, but rather it must be seen as a manifestation of a European cinema-making as a whole”

alcătuită din *convinceri* interioare și din percepția proprie despre ce este realul de fapt, aceasta fiind sarcina adevăratului creator de cinema.” (51)¹⁵

Pentru a descrie complexitatea filmelor lui Puiu, Doru Pop apelează la trei concepte esențiale în explicarea efectului realist: *transparența* (cinemaul asigură accesul la o lume, nu garantează contactul); *similaritatea* (realitatea cinematică nu este niciodată naturală); *autenticitatea* (existențialismul situațiilor cinematic). Urmând acest cadrăj tricefal, teoreticianul argumentează că nici dimensiunea minimalistă („realismul microscopic”), nici cea documentarist-antropologică („raw realism”-ul lui Cassavetes) nu pot fi interpretate prin grila lui Bazin. Sceptic față de ideea unei ontologii cinematice esențialiste, dar relevând complexitatea multiplelor „realisme”, Pop analizează filmele noului val românesc în funcție de dominantă lor: socio-politică, ideologică, psihanalitică, tematică, narratologică sau estetică. Am putea spune că își flexibilizează metodologia reflectând astfel eterogenitatea fenomenului, deci conferindu-i o relevanță identitar-imagologică adăugată.

2. Către o abordare politică

Integrarea României în Uniunea Europeană poate fi decodată nu doar prin prisma națională socio-economice a tranziției postcomuniste – ce confirmă statutul de „dependență semi-periferică” (Ban 2014) a capitalismului neoliberal românesc de după 1989. O perspectivă culturală la fel de legitimă, deși fără îndoială mai relativă, vizează modul în care s-a produs această integrare prin rememorarea cinematografică a comunismului.

Făcând trecerea dinspre romanele memoriei, abordate în secțiunile precedente din unghiul istoriei/criticii literare, îmi propun în acest ultim capitol să interoghez, cu instrumente provenite dinspre studiile de film, studiile memoriei și istorie intelectuală, receptarea ideologică a cinemaului românesc de după 1989 din perspectiva rememorării comunismului. În prima parte, după o contextualizare succintă a integrării cinemaului românesc în cel european – o tendință legitimă a globalizării, lucrarea discută efectele discursului dominant al tranziției românești – anticomunismul – asupra construcției memoriei collective de după 1989, și modul în care acest discurs a fost absorbit în reprezentarea cinematografică. Ulterior, lucrarea investighează critic adecvarea unei grile autocoloniale în

¹⁵ „Like Puiu, [Colin] MacCabe agrees that we must accept the idea that reality *cannot* be represented, and thus cinema should not be considered as an art of reality, precisely because it has no adequate tools of producing the real. That is due to the fact that the real ... is more than what we *see*, and reality is composed of inner *beliefs* and of our knowledge about what the real actually is, and this is the task of the true cinema makers”.

receptarea Noului Cinema Românesc, încercând să răspundă unei întrebări pe cât de unilaterale, pentru unii chiar tendențioasă, pe atât de legitime: sunt aceste filme, din perspectiva raportării lor la memoria comunismului, dar și la orizontul de așteptare occidental, un caz de orientalism¹⁶ est-european? În a doua parte, ca răspuns la provocările teoretice schițate, articolul propune o tipologie a reprezentării comunismului în Noul Cinema Românesc pornind de la versiunea traumatică asupra cotidianului și a vieții intime din anii optzeci reflectate în filmul lui Cristian Mungiu *4 luni, 3 săptămâni și 2 zile* (2006), continuând cu perspectiva nostalgic-parodică asupra ideii de comunitate în comunism din seria *Amintiri din Epoca de Aur* (Höfer, Mărculescu, Mungiu, Popescu, Uricaru, 2006), în fine, terminând cu viziunea burlescă a dezbatelor despre revoluția română din *A fost sau n-a fost* (Corneliu Porumboiu, 2006). Scopul acestor analize este de a demonstra că rememorarea cinematografică a comunismului invalidează atât abordările dihotomice, cât și perspectivele ideologice unilaterale.

2.1. Europenitatea Estului

În prima jumătate a anilor 2000, Noul Cinema Românesc marchează o schimbare fundamentală a percepției occidentale asupra unui cinema național marginal, care nu a lăsat urme marcante în memoria culturală europeană. Fără o tradiție estetică semnificativă, fără un *Cinema of Moral Concern* asemenea polonezilor, fără rebeliunea experimentală a *Black Wave*-ului iugoslav, în fine, fără existența unui cinema modernist-politic de factura unui Miklós Jancsó, regizori precum Liviu Ciulei, Lucian Pintilie, Dan Pița sau Mircea Daneliuc au constituit mai degrabă excepții, oricum insuficient cercetate¹⁷ chiar și în spațiul românesc. În contrast cu această stare de fapt, filmele unor regizori din noua generație precum Cristi Puiu, Cristian Mungiu, Corneliu Porumboiu sau Radu Muntean au fost receptate cu un entuziasm care în termeni psihanalitici coincide cu o adevărată întoarcere a refusatului. Asemenea „miracole neașteptate”¹⁸, cu precădere atunci când fenomenul se întâmplă să fie regional sau chiar global, pot genera un interes mai general față de respectiva cinematografie națională, căreia i se inventează, la rigoare, inclusiv o tradiție pe măsură. În cazul receptării

¹⁶ În sensul consacrat de Edward Said.

¹⁷ Este semnificativ faptul că încă nu există nicio monografie românească dedicată unuia dintre acești regizori, aspect care informează despre statutul studiilor de film în România. De fapt, inclusiv istoriile dedicate filmului românesc în circuitul național sunt în mare parte comentarii impresioniste – unele oarecum erudite, altele jurnalistiche – fără metodologie academică.

¹⁸ Referință este la titlul recentei cărți dedicate de Dominique Nasta cinemaului românesc este *Contemporary Romanian Cinema – The history of an unexpected miracle* (London: Walflower, 2014).

Noului Cinema Românesc, însă, un alt discurs a fost cel dominant: europenitatea lui. Prin această generație de regizori, se consideră că cultura română devine europeană din punct de vedere cinematografic. Este evidentiată conexiunea cu estetica neorealismul italian (Gorzo 2012), survenit după influențele modernismului din perioada socialistă (Șerban 2010), realismul european al anilor nouăzeci devine o referință firească (Toderici 2014), în fine, se demonstrează că acest cinema este, de fapt, un *Nou Val Românesc* întârziat care nu s-a putut manifesta înainte de 1989, dar care este de aceeași factură cu celelalte *Noi Valuri* europene, de la cel francez sau britanic, până la cel cehoslovac sau maghiar (Pop 2014).

În contextul actual al studiilor de film, dar și a celor culturale în general, abordările strict naționale lasă loc unei tot mai acute recontextualizări regionale, globale. Conceptul de *World Cinema*, atât de dezbatut¹⁹ și uneori atât de inconsistent în raport, de pildă, cu *World Literature* (Damrosch 2003), dar și acela de „distant reading”²⁰ (Moretti 2013) facilitează conexiunile transnaționale, în cazul Noului Cinema Românesc, sincronizarea cu/recuperarea modelelor cinematografiei europene devenind în primul rând o axiomă metodologică necesară și verosimilă. De fapt această abordare asupra cinemaului românesc contemporan se încadrează foarte bine într-o viziune teoretică regională mai amplă. Aceeași perspectivă de depășire a abordărilor naționale – deschisă de cartea Dinei Iordanova, *Cineama of the Other Europe. The Industry and Artistry of East Central European Film* (2003) – poate fi regăsită și în studiul introductiv din *A Companion for Eastern European Cinema* (2012). Reconsiderarea Estului din perspectiva tranzitiei postcomuniste (oficial) încheiate are la bază reașezarea geopolitică de după căderea Cortinei de Fier, al cărei impact se răsfrângă nu doar

¹⁹ Există un consens relativ al dezbatelor că acest concept *World Cinema* se poate defini exclusiv în raport cu Hollywood-ul, văzut ca centru nechestionabil al industriei cinematografice postbelice (Hill and Church Gibson 2000). Astfel cinema-urile naționale pot fi clasificate în funcție de radicalismul cu care resping imperialismul Hollywood-ului (Hennebelle 2004), o astfel de concepție făcând posibilă în anii șaizeci teoretizarea unui concept politic precum Third Cinema (articole program publicat în 1969 al regizorilor argentinieni Fernando Solanas și Octavio Getino – *Towards a Third Cinema* – este binecunoscut. Pledând pentru ieșirea dintr-o gândire binară și i aducând în sprijin ‘polycentric multiculturalism’ (Shohat and Stam 1994) și în termenul de “cognitive map” (Andrew 2005), Lucia Nagib propune o definiție pozitivă, funcțională în sens metodologic, a conceptului: “World cinema is simply the cinema of the world. It has no centre. It is not the other, but it is us. It has no beginning and no end, but is a global process. World cinema, as the world itself, is circulation. World cinema is not a discipline, but a method, a way of cutting across film history according to waves of relevant films and movements, thus creating flexible geographies. As a positive, inclusive, democratic concept, world cinema allows all sorts of theoretical approaches, provided they are not based on the binary perspective” (Nagib 2006).

²⁰ Conceptul nu a fost importat tale quale în studiile de film, suferind o adaptare semnificativă care încă păstrează dacă nu fidelitatea, măcar nostalgia ”close reading-ului”. Nu este vorba aici despre un conservatorism metodologic, ci despre o încercare – cumva idealistă – de a nu transforma orice analiză de film în metacritică. În influențul său articol *An Atlas of World Cinema* (2005), Dudley Andrew scrie cu referire directă la ”distant reading-ul” lui Moretti: “[A]ll films by definition – and ambitious works by design – contain and dramatically co-ordinate the various forces that the social scientist plots on graphs. Why not examine the film as map – cognitive map – while placing the film on the map”.

în plan cultural, ci mai ales în plan economic și mediatic: „Eastern Europe has turned from a Cold War other into an important component of the European Union’s policy to establish a Europe-wide media and communications area able to stand up to competition with US-based and Asian media empires (Imre 5). Marginalitatea cinematografiei est-europene este infirmată, de asemenea, și prin ideea că în socialism aceste culturi au întreținut o strânsă legătură cu Occidentul, nefiind atât de izolate și sovietizate pe cât s-ar putea crede. Prin urmare, argumentează Aniko Imre, proiectul unei „revised historiography” of Eastern European cinema trebuie să țină seamă atât de vechea dihotomie distorsionantă Est-Vest din perioada Războiului Rece, cât și de noua realitate a expansiunii spre Est a Uniunii Europene care adesea propagă integrarea în termenii unui colonialism democratic prin care își exercită „misiunea civilizatoare”. Asupra întrebării în ce măsură poate Estul vorbi prin filmele sale, altfel decât prin categoriile ideologice ale Vestului?, voi reveni după un detur românesc.

2.2. O perspectivă moral corectă

Spre deosebire de celealte țări aflate sub dominație sovietică înainte de 1989, în România s-a petrecut, după căderea Cortinei de Fier, un fenomen radical de raportare la comunism. Chiar dacă abia în 1996, puterea politică a fost căștigată de către reprezentanții partidelor de dreapta (Emil Constantinescu devenind președinte ca reprezentant al particulului *Convenția Democrată Română*), încă din 1990 – când președintele ales democratic devinea, pentru următorii șase ani, Ion Iliescu – elita intelectuală/civică a dezvoltat în toate planurile vieții publice un discurs anticomunist virulent. De la tăcerea din vremea socialismului, de la absența vocilor disidente, s-a trecut direct la o condamnare unilaterală a unui regim considerat criminal. Sunt câteva momente simbolice ale acestui proces. Primul este *Proclamația de la Timișoara*, un document programatic adoptat la 12 martie 1990 care stipula, printre altele, faptul că „Revoluția română a fost nu doar anticeaușistă, ci și categoric anticomunistă”. Proclamația susținea „reîntoarcerea la valorile autentice ale democrației și civilizație europene”, iar faimosul punct 8 care interzicea pentru „trei legislaturi consecutive dreptul la candidatură, pe orice listă, al foștilor activiști comuniști și al foștilor ofițeri de Securitate” nu a fost impus niciodată în societatea românească. În plan jurnalistic au existat două proiecte marcant anticomuniste. Pe de o parte, revista 22, publicată încă din 1990 de către *Grupul de Dialog Social*, o organizație nonguvernamentală formată în principiu din intelectuali de dreapta ce reprezintă în peisajul tranzitiei românești nucleul reformator,

democratic, pro-european. Pe de altă parte, documentarul de televiziune *Memorialul durerii* (r. Lucia Hossu Longin) – ale cărui episoade s-au difuzat încă din 1991 – a constituit un proiect revizionist de restituire a suferințelor Gulagului românesc, propagând un discurs anticomunist fervent inclusiv prin monumentalizarea unor figuri cu înclinații dovedite de extrema dreaptă. Platforma politică a unui anticomunism răspicat a fost întărită în 1991 prin înființarea partidului *Alianța Civică* (care a fuzionat în 1998 cu Partidul National Liberal), creat în jurul organizației non-guvernamentale omonime și condus de criticul literar Nicolae Manolescu. În fine, oficializarea acestui discurs, forma instituțională supremă pe care a luat-o anticomunismul se leagă de *Comisia Prezidențială pentru Analiza Dictaturii Comuniste din România*, condusă de istoricul Vladimir Tismăneanu. Această comisie a fost create creată de către președinția României în aprilie 2006 cu scopul de a redacta un raport pe baza căruia președintele în funcție, Traian Băsescu, a condamnat în mod oficial în parlamentul României comunismul din perioada 1948-1989 drept un regim ilegitim și criminal.

Acest consens public – definiitoriu pentru constituirea memoriei colective a trecutului recent – că regimul comunist desemnează o perioadă neagră din istoria poporului, dominată de genocid, teroare, privațiuni și cenzură, informează asupra faptului că tranziția românească particularizează o intensitate anticomunistă cu totul specifică. Prin implicațiile ei etice, resentimentare, justițiere chiar, delimitarea de comunism s-a manifestat printr-un denunț promovat ca singurul posibil, singurul legitim, singurul democratic. Această etapă exclusiv moralizatoare, normativă, prescriptivă, acuzatoare este specifică, firește, în întregul Bloc Sovietic după 1989

”[...] but it was followed by a wave of less radical and more nuanced reconstruction. They did not aim at rehabilitating the former regimes, but at capturing the rich universe of private experiences of communism in order to better understanding the past. The Romanian case represents an exception: the anticomunist public representation of communism has remained unchallenged to this day” (Petrescu & Petrescu 68).

Această diferență specifică poate fi explicată, cred, altfel decât prin argumentul că România a avut parte de cea mai represivă variantă de comunism. Radicalismul anticomunist în numele europenității, al democratizării s-a manifestat pe fondul unei lipse severe de cultură politică în spațiul public românesc. Cu toate că e invocată ca etalon al civilizației românești, perioada interbelică se particularizează prin absența unei conștiințe politice autentice, ce a permis ascensiunea unui extremism de dreaptă. După 1947, instaurarea stalinismului s-a produs

violent, de la colectivizarea din agricultură la realismul socialist din artă. În anii șaizeci-optzeci, intelectualii au profitat de minima liberalizare culturală și și-au manifestat spiritul politic mai degrabă printr-un estetism radical (Martin 19). Marx era considerat un autor subversiv în socialismul românesc, cultura română nu a avut parte de reformatori/disidenți marxiști. Ceaușescu însuși și-a denunțat predecesorul, pe Gheorghiu Dej, cu aproape aceeași vehemență cu care va fi denunțat el de către anticomuniștii anilor nouăzeci. Prin urmare, tranzitia românească perpetuează tarele unei societăți fără o cultură a dezbatelor politice consistente ”nefiind în stare să își asume virtuile (altfel decât maximalizându-le) și viciile (altfel decât negându-le)” (Oîșteanu 11).

Întrebarea care se pune este în ce măsură discursul anticomunist românesc, care a marcat memorialistica literară, istoriografia și politologia postcomuniste a fost absorbit în reprezentarea cinematografică? Urmând distincția lui Jeffrey K. Olick dintre *collected memory* (memoriile individuale) și *collective memory* (constructul social), Maria Todorova observă faptul că rememorarea „is polysemic by nature, there will always be memories that resist the politics of the memory produced by authorities and institutions which is reductive by definition” (Todorova 7). Totuși, în cinematografia românească a anilor nouăzeci această polisemie subversivă a rememorării comunismului nu poate fi susținută. Este epoca unei reacții viscerale față de relațiile sociale instituite în vechiul regim totalitar. Un grotesc generalizat, o mizerie împovărătoare a vieții și o disfuncționalitate a societății (care invadează inclusiv imaginarul tranzitiei), domină filmele regizorilor români importanți ai perioadei comuniste. De exemplu, în *Cel mai iubit dintre pământeni / The Earth's Most Beloved Son* (Șerban Marinescu, 1993) – an adaptation of a novel written by Romanian controversial novelist Marin Preda (who died in 1980, soon after the book was published) –, povestea lui Victor Petrini, profesorul de filosofie încis în perioada stalinistă și eliberat în anii șaizeci, nu cunoaște nicio nuanță. Totul este egalizat pentru a îngroșa ideea că regimul communist anulează complet individul și creează o societate repulsivă. Orice formă de stratificare, de complexitate și de comprehensiune a vieții sub comunism este incompatibilă cu viziunea despre lume din acest film. De asemenea, în *Balanța* (Lucian Pintie, 1992), scena finală în care un grup de teroriști fără obiect bine definit al revoltei sechestrăză un autobuz plin de copii, ne plasează într-o gratuitate a răului comunist. Înconjurați de forțe de ordine înarmate, tinerii infractori anticomuniști își pierd radicalismul, cerând negocieri pașnice. Cu toate acestea, deși pericolul social se estompase, filmul se încheie cu lichidarea lor, fiind sacrificați inclusiv câțiva copii nevinovați. Concluzia: comunismul a fost un sistem barbar, abuziv,

irațional nu doar față de vocile subversive/reactiionare, ci și-a manifestat violența absurdă chiar și asupra oamenilor inofensivi. Despre un alt film al său, *După amiaza unui tortionar / The Afternoon of a torturer* (2001), regizorul afirmă că ilustrează ideea că „hell is on earth” (Pintilie 446) în sensul că forța trecutului este atât de mare încât compromite inclusiv prezentul: „There is no doubt that Tandără [the protagonist] is burdened by his past as a torturer. He does not hope for redemption, though. What he wants is to be judged but nobody wants to do it, legally or morally (Sandu 125). Faptul că acestui personaj – care fusese cândva un tortionar comunist, fiind acum doar un bătrân domestic – i se neagă după 1989 inclusiv posibilitatea unei confesiuni autentice este simptomatic în logica dicursului anticomunist. Imposibilitatea confesiunii și inexistența unei forme de ispășire echivalează, de fapt, cu imposibilitatea de a fi iertat. Filmele lui Pintilie de după 1989 justifică faptul că regizorul resimte condamnarea comunismului ca o prioritate morală, mai importantă inclusiv decât preocuparea pentru cinema. Dina Iordanova observă acest aspect referindu-se la ceea ce Pintilie himself describes as a *monstrous statement*:

”[...] the social and political anxiety of postcommunism that surrounds him is so grave, he says, that he would not like to make any grievances over the problematic state of cinema. Certain things are more important than making films [...] and they need to be looked after first” (Iordanova, *Whose is this memory?* 27).

Ticaloșia moștenirii comunismului, care se întinde și peste un prezentul tranzitiei, pe care îl degradează, îl compromite, articulează cinematografic fie un anticomunism acuzator, fie unul victimizant dacă ar fi să menționez un alt film schematic precum *Bless You, Prison/ Binecuvântata fii închisoare* (Nicolae Margineanu, 2002). Spre deosebire de Serbia, a cărei cinematografie din anii nouăzeci este nerevizonistă²¹, degajând mai degrabă un simț al nedreptății istoriei, dar nu revoltă, de asemenea, în contrast cu cinema-ul bosniac care își accentuează traumele războiului, fiind resentimentar nu față de moștenirea comună, ci față de Occidentul venit să „mențină pacea”, cinematografia românească, se află, în anii nouăzeci, nu doar într-un blocaj instituțional și finanțier sever, ci și într-un rechizitoriu anticomunist obsedant.

2.3. Între neutralitate și autocolonizare

²¹ Fără a o spune explicit, Dina Iordanova sugerează o apropiere a cinema-ului românesc de cel bulgar sau albanez în ce privește radicalismul anticomunist post 1989. Vezi studiul *Whose is This Memory? Hushed Narratives and Discerning Remembrance in Balkan Cinema Author(s)* (Cinéaste, Vol. 32, No. 3, pp. 22-27).

Odată cu filmele Noului Cinema Românesc, receptarea a observat că rememorarea comunismului trece într-o altă etapă. Dacă anii nouăzeci corespund în plan imagologic revoltei încrâncenate anticomuniste, după 2000 avem de-a face cu o schimbare de paradigmă manifestată printr-o distanțare neutră, nostalgică, burlescă, sau ironică de comunism. Analizând dintr-o perspectivă filosofic-istorică filmele din 2006 despre revoluția română din decembrie 1989, Cristian Pârvulescu notează că acestea

"were artifacts of a different generational memory. [These films] assumed a more contemplative and relativistic perception, not only blurring even further the distinctions between history's heroes, villains, martyrs, and pawns, but also questioning the legitimacy of filmmakers themselves to assume the role of moral judges of the past. [...] Their representations were no longer shaped by a clear-cut, black-and-white "anti-communism," but [...] their film balanced critical reconsiderations with nostalgia, put more accent on objects and material reconstructions of the days gone by, and gave preference to pictorial and aural authenticity rather than to parables" (366).

Aceasta este, firește, concepția *mainstream* asupra Noului Cinema Românesc. Dincolo de estetica insolită, tinerii regizori din noua generație au și discernământul unei memorii detașate. Observația lui Pârvulescu plasează la baza acestei atitudini a rememorării comunismului argumentul biografic: o nouă generație, o altă memorie – democratică, autointerogativă, "designed to subvert certainties, endorsed by government and elitist discourses, or by traditionalist and mainstream ones" (Stojanova 27). Argumentul ambiguității, al neutralității creatoare specifice Noul Cinema Românesc este compatibilizat cu perspectiva ironică, dar conciliantă asupra comunismului. În acest demers de căutare al unei situații regizorale echilibrate, conștiința etică a lui Puiu, Porumboiu sau Mungiu este absorbită de o conștiință estetică pregnantă. Ei sunt natural sofisticați și programatic echidistanți. Ce înseamnă asta? O preocupare sporită pentru formă și un refuz permanent de a-și deconspira poziția ideologică. Simplu spus, din această jocuriune a *reflecției cu prudență* s-a născut succesul Noului Cinema Românesc.

Recent, o nouă lectură – mult mai orientată politic, însă deloc lipsită de legitimitate – a fost articulată. Pornită inițial ca o polemică²² cu perspectiva orientată estetic a criticului

²² În 2010, pe site-ul *Critic Atac* – o grupare intelectuală și activistă de stânga, cu o articulare teoretică serioasă – au apărut câteva articole dedicate NCR, semnate de Vladimir Bulat și Florin Poenaru. Acestea ridicau o problemă de fond importantă: Spun aceste filme ceva fundamental despre realitate ile politice, identitare, sociale ale României postcomuniste? Induc ele o anumită ideologie? Sugestia lor era că aceste filme internalizează perspectiva Vestică asupra comunismului românesc ca semn de depășire a acestuia. Astfel, intrarea în

Andrei Gorzo (autorul primei monografii în limba română dedicată Noului Cinema Românesc) această abordare actualizează parcă faimoasa butadă a lui Theodor Adorno: „art perceived strictly aesthetically is art aesthetically misperceived” (Adorno 8). Autorul acestei grile alternative este Florin Poenaru, care a dedicat un doctorat²³ de antrologie socială instrumentalizării politice a memoriei comunismului românesc. Voi rezuma pe scurt această perspectivă. Poenaru începe prin a justifica succesul internațional al Noului Cinema Românesc printr-o adecvare a acestuia la un scenariu predefinit de orizontul de aşteptare occidental față de societățile postcomuniste din estul Europei. Fără a nega originalitatea estetică a fenomenului, aceasta e relativizată prin sugestia unui conformism ideologic. Mizând pe o perspectivă antropologică familiară mixată cu elemente de teorie culturală și critică marxistă, Poenaru atribuie rememorării comunismului, dar și reprezentării tranzitiei românești din aceste filme, un caracter autocolonial care dacă nu oferă întotdeauna privirii informate vestice ceea ce este pregătită/așteptată să vadă, oricum nu îi contrazice aşteptările. În această versiune, determinismul ideologic perpetuat cinematografic este o axiomă. Preluând tripartitia politic-militantă a regizorilor argentinieni Fernando Solanas și Octavio Getino (1969), Poenaru susține că *second cinema*-ul semi-periferiei globale din anii '60-'80 (noile valuri italian, suedez, ceh, polonez, maghiar) caracterizat de intelectualism în plan formal și conformism/conservatorism în plan politic, nu a reușit să impună în peisajul global decât o angoasă mic-burheză, o alternativă la *the first cinema* (Hollywood-ul american) pentru populația educată a Europei de Vest. Pe de altă parte, *the third cinema* – acele filme care se doreau în anii '70 anti-estetice, explicit politice, „menite a susține lupta decolonială a popoarelor opresate din lumea a treia și contribuind astfel la transformarea radicală a relațiilor sociale existente” (Poenaru 155) – este astăzi recuperat doar ca formă exotică a periferiei globale, deci a eșuat. Mai departe, pentru a susține caracterul autocolonial al Noului Cinema Românesc, autorul îl integrează pe acesta în categoria *second cinema*: filme care produc același tip de efect ca filmele disidente ale Estului socialist: ermetism, simbolism, metafore vizuale, ruptură de realitatea cotidiană, tehnică sofisticată de filmare. Toate acestea

normalitatea devinea un simtom de autocolonizare în raport cu Occidentul, singurul reper viabil. Pe de cealaltă parte, criticii de film Andrei Gorzo și Alex Leo Șerban răspund intrigății că cinema-ul nu poate fi redus la ilustrarea unor tipare filosofice mai ales când cei care emit asemenea idei sunt nealfabetizați cinematografic. Practic, se înfruntă o abordare *estetică* cu una *ideologică* a cinema-ului. Această înfruntare este, practic, versiunea românească a polemicii americane din anii nouăzeci, purtate de către David Bordwell și Noel Carroll with ”the reign of anti-aesthetic film theory that began in the '70s has been ending in the '90s” (Perez 1998: 7).

²³ Florin Poenaru, *Contesting Illusions. History and Intellectual Class Struggle in Post-Communist Romania*, Submitted to Central European University (Department of Sociology and Social Anthropology), Budapest: June 2013. Internal Supervisors: Don Kalb, Dan Rabinowitz (CEU). External Examiners: Katherine Verdery (CUNY).

într-un context în care cinema-ul oficial comunista căuta monumentalitatea Hollywood-ului. Sub comunism, această diferență sporea filmelor de această factură valoarea dincolo de contextul lor național. Regizorii Noului Cinema Românesc se conformează – mai ales tematic – acestei tendințe. Poenaru revine la o distincție veche. El afirmă că la nivel de *narration*, Noul Cinema Românesc este, într-adevăr, inovativ. Numai că această dimensiune nu constituie identitatea ultimă a acestor filme. Căci la nivel de *narrative* sunt mobilizați acei tropi narativi care particularizează o rețea autocolonială. Adică nu e întâmplător că *Moartea domnului Lăzărescu* este despre sistemul sanitar al tranzitiei românești, că Mungiu face un film despre avort și prietenie, dar îl plasează în socialismul lui Ceaușescu, în fine, că Porumboiu abordează ironic o temă precum memoria Revoluției de la 1989. Relația între cele două niveluri narrative și receptarea lor devine, în această abordare, dacă nu cauzală măcar una de dependență:

”Un regizor din Est va trebui să spună povești de acolo, sau cel puțin într-o formulă narativă recognoscibilă zonei respective, în baza unor tipare preexistente care i se impun în mod automat. Regizorii români din noul val preferă aceste narațiuni recognoscibile nu în ultimul rând pentru că validarea performanței lor artistice și estetice depinde de recunoașterea mai întâi a stereotipurilor narațiunii (161).

Prin urmare, Poenaru consideră că atât memoria comunismului, cât și tranzitia sunt structurate cinematografic prin aglomerarea de stereotipuri narrative, ceea ce indică un model autocolonial de structurare a imaginariului. De asemenea, refuzul de a trata *sui generis*, angajant, teme locale îl conduce pe Poenaru la concluzia că în filmele Noului Cinema Românesc Estul nu poate vorbi²⁴.

Există totuși nuanțe importante pe care autorul le evidențiază. Chiar dacă îl consideră pe Mungiu un autor „orientalist”, iar *Moartea domnului Lăzărescu* este deopotrivă deconstruit ca film și vulgarizat ca interpretare, se consideră că există un singur film al Noului Cinema Românesc care scapă grilei autocoloniale – *Hârtia va fi albastră* (Radu Muntean, 2006): filmul reușește

”să istoricizeze comunismul și să îi redea dimensiunea de clasă [...]. În locul confrontării abstracte (și false) dintre societate și sistemul opresiv al lui Ceaușescu, filmul proiectează o serie de linii de fractură mult mai puternice și mai subtile, care au caracterizat perioada comunistă, prefigurând totodată dinamica ulterioară a tranzitiei” (168).

²⁴ În sensul impus de faimosul articol al lui Gayatri Chakravorty Spivak, ”Can the Subaltern Speak?” (1988).

Firește, această accepțiune a postcolonialismului în interpretarea culturii est-europene nu este nouă²⁵. De pildă, conceptul de *orientalism* – ca o ilustrare a ceea ce însuși Edward Said numește ”traveling theory”²⁶ – ”was used frequently as a *pretext* and subsequent *justification* of colonialism [although it is not] a *criterion* for the existence of the latter” (Terian, *Is there an East-Central European Postcolonialism* 26). Mai degrabă, cazul Noului Cinema Românesc ar putea fi integrat în ceea ce Alexander Kiossev numește „hegemony without domination” (1), adică acea realitate extra-colonială în care imaginariul social joacă un rol esențial. Aflat în afara circuitului convențional și convenabil oricărei puteri coloniale, Estul european a fost receptat de către Vest ca „insufficiently different or distant in cultural terms, failing to offer exotic benefits, adventures or forbidden pleasures, disappointing in their fascination or eroticism as a whole. Precisely lateral” (7). Conform acestei nuanțări, relația de putere e mai subtilă. Vestul nu domină din rațiuni pragmatice, ci menține o aură către care Estul aspiră în permanență. Vestul își conservă o formă de control fantasmatic. Consecința în planul discuției de față ar fi următoarea: din exilul lateralității, Noul Cinema Românesc ajunge la un exotism tematic suficient cât să fie recognoscibil ideologic în Vest, și la o complexitate estetică care să-l impună în festivalurile occidentale.

Prin urmare, întrebarea la care voi încerca să răspund în continuare este următoarea: Cât de dependentă de orizontul occidental de așteptare este rememorarea comunismului în filmele Noul Cinema Românesc? Schimbă această estetică cinematografică perspectiva asupra anticomunismului, sau doar imaginea lui? Cum spuneam, teza mea este că nu se poate răspunde unilateral la această întrebare. Evident, toate filmele la care mă voi referi folosesc stereotipii ale memoriei colective, de asemenea, ele îngroașă anumite aspecte ale reprezentării pentru a le face emblematic pentru Estul postcomunist – deci ușor exportabile. Dar cred că există câteva elemente care le sustrag schematismului ideologic autocolonial.

²⁵ Vezi amplă sinteză critică a lui Andrei Terian din *World Literature Studies* (2012) asupra celor două abordări/accepțiuni majore ale postcolonialismului. Dacă nume precum Larry Wolf, Maria Toodorova, David Chioni Moore au accentuat latura colonizării sovietice, tăraste, germane, austro-ungare sau otomane, autori precum Janus Korek, Stephen Tötösy de Zepetnek sau Alexander Kiossev, Nataša Kovačević au pus în evidență (auto)colonizarea Estului în raport cu Europa Occidentală.

²⁶ Said a observat că orice concept major suferă un ”misreading” al sensurilor inițiale, odată cu aplicarea într-un mediu cultural nou. Însă distorsionarea semnificației prin „dispersie geografică” devine inherentă formă de integrare teoretică funcțională. De fapt tocmai aceste adaptări, mutații, deformări conferă forță, relevanță și, într-un anumit sens, validitate conceptelor. Tocmai lipsa lor de universalitate le conferă funcționalitate, în sensul că prin modul în care o teorie e asimilată într-un spațiu cultural se poate deduce particularitatea aceluiași spațiu.

3. Firesc, estetic

Cinema-ul lui Cristian Mungiu a fost deconstruit nu doar ideologic, ci inclusiv estetic. Considerate initial o moștră de *raw realism*, de neutralitate regizorală, filme sale au fost criticate

„nu pentru că în cele din urmă susțin, implicit sau explicit, o teză tare (pro-avort sau anti-avort în *432*, respectiv clericală sau anti-clericală în *După dealuri*), ci tocmai pentru că, în definitiv, nu au curajul să *spună* (ceva precis), dar au pretenția să *sugereze* (ceva profund). Sub o crustă «obiectivantă», opera lui Cristian Mungiu e intens metaorică, o caracteristică aflată la antipodul proiectului realist” (State 77).

Dincolo de aparentul radicalism al acestui comentariu, relevant mi se pare faptul că Mungiu este un regizor care nu doar își menține neutralitatea, ci o și semnalizează alegoric²⁷. Valoarea antropologică, afectivă sau exotică a clișeelor lumii socialiste e integrată de Mungiu într-o desfășurare dramatică – în fond, filmul e considerat un *thriller*. Dar, coada la alimente, plasată discret în plan secundar, supravegherea generalizată din hoteluri, malitiozitatea controloarei din autobuz, corupția măruntă, alura suspectă, brutală a individului căruia un personaj feminin îi cere o țigară, degradarea genealizată (de la clădiri și condiții de viață până la violență verbală) – toate informează despre o atmosferă socială de lumea a treia. Ea este transferată inclusiv asupra cercului mai restrâns al familiei: instinctualitatea, limitarea, provincialismul și mentalitatea retrogradă din scena mesei festive, când Otilia – una dintre protagonistele din *4 Mounth, 3 Weeks, 2 Days* – e jignită gratuit (pentru că vrea să își aprindă o țigară) și discriminată deloc subtil (când menționează meserile părintilor). Cuvântul *comunism*²⁸ nu este rostit, dar stereotipiile lui sunt impregnate aproape în fiecare cadru. Mungiu nu a rezitat tentației să înfățișeze sălbăticia Estului.

Totuși, în *432*, ceea ce subminează atât o lectură rigid autocolonială, cât și suspiciunea că proiectul realist n-ar fi dus până la capăt, este o *poetică a firescului*. Cadrele lungi ale lui Mungiu nu constituie doar o inovație estetică, ci reușesc să recupereze nevoia de

²⁷ Andrea Virginas argumentează că demersul rememorării traumei din *432* este specific pentru “peripheral modernities”, such as contemporary Eastern Europe, [who] are in need of, and consequently resort to allegorization more often in order to connect individual private destinies to collectivities, this process being detected in cinema too”. (167)

²⁸ Vezi observația lui Godeanu-Kenworthy and Popescu-Sandu: ”The American trailer places the story in now-extinct communist Europe. Interestingly, although not radically different in structure from the American version, the trailers for the European market never mention communism or oppression, nor do they explicitly frame the story through this lens” (238)

normalitate, de firesc a relațiilor intime, a gândurilor, a comportamentelor aflate dincolo de enormitatea socialui (decupat strident) și dincolo de teleologia traumei ca scenariu al rememorării comunismului. Acest fundal autentic de existență – ce scapă atât ordinii narative, cât și ordinii ideologice a filmului – constituie *vocea Estului*.

3.1. Rememorarea traumei

Povestea este bine cunoscută. Cele două studente dintr-un oraș de provincie din România anului 1987 sunt în căutarea pentru unei soluții discrete pentru a eluda reglementările legale ale statului totalitar comunist. Gabita este o studentă timidă, fără apetență socială, și caută să-și continue viața fără consecințele unei sarcini nedorite. Otilia, colega ei, are prezență de spirit, este foarte conștientă de regulile spațiului public socialist, se poate "descurca" în societatea multilateral distorsionată. Ea reușește să convingă recepționera suspectă să-i găsească o cameră la hotel, oferind celebrul pachetul de țigări Kent, și chiar câștigă încrederea perversului domn Bebe. Otilia deține o feminitate protectoare; ea este gata să ia totul asupra ei. Nu întâmplător, Oleg Mutu - directorul de imagine – o filmează atât de intim rătăcind pe străzi sociale, singură, în lumina cenușie a amiezii sau la miezul nopții, în timp ce se îndreaptă spre nicăieri cu copilul avortat în geanta ei. Respirația Otiliei, aproape de obiectivul camerei constituie o subiectivizare pregnantă a lui Mungiu. În acest sens, perspectiva regizorului nu mai este observațională, ci intimistă. El însuțește personajele sale, nu neapărat le observă. Cadrul inițial, în care cele două fete organizează în ziua de avort, numărând prudent banii necesari se termină în momentul când Otilia ieșe din cameră. Cadrul este recompus din unghiul opus al camerei, atunci când ea a reintră în încăpere. În intervalul dintre cele două, operatorul însuțește febril personajul prin camerele de cămin. Mai târziu, înțelegem că toate discuțiile ei urmau să fie utile în cadrul scenariului social al avortului clandestin.

Nu voi analiza puternica scenă din camera de hotel, lungă de 30 de minute, în care protagonistele negociază cu Bebe condițiile efectuării intreruperii de sarcină. Acolo, comportamentul pervers al lui Bebe – care oscilează între un calm înfricoșător și o reacție violentă – mimează solidaritatea cu victimele. Aceasta le spune că nu dorește să își asume un risc atât de mare pentru un câștig finanic, sugerându-le soluția promiscuă. El încruchișează omul nou, dar nu în sensul utopic al umanismului socialist, ci în cel literal, al unei promiscuități amorale. Cum a observat Alex Leo Șerban, domnul Bebe nu trebuie transformat

într-un simbol, pentru că este foarte credibil. Dacă imaginea explicită a fătului avortat a dat naștere unor instrumentalizări etice/juridice excesive ale filmului inclusiv în spatial american (Godeanu-Kenworthy and Popescu-Sandu), imaginea domnului Bebe a fost ușor integrată în arhetipul brutei comuniste.

Scena care mă interesează, în schimb, pune în evidență firescul dintre cele două protagoniste. După dublul viol consumat, și după efectuarea procedurii medicale de intrupere a sarcinii, domnul Bebe ieșe din scenă binevoitor. Ca și cum nu s-ar fi întâmplat nimic, el se oferă să revină pentru o vizită medicală, dar este refuzat discret. Cele două fete rămân singure, cu trauma lor comună. Interacțiunea dintre ele, în acest moment, este esențială pentru filmul lui Mungiu. După un cadru mut, în care Otilia e filmată din față privind în gol, camera se mută pe profilul acesteia. Dialogul dintre ele începe timid prin vocea Găbiței, pe care nu o vedem, ci doar o auzim spunând „Mersi”. Orice orizont dramatic de așteptare ar fi cerut o intensificare a interiorizării traumei. Însă nimic melodramatic nu se petrece. Doar exceționalitatea firescului. Otilia rememorează cum de au ajuns în situația tocmai încheiată. Îi atrage atenția Găbiței că mințise inutil (despre faptul că sunt surori, despre faptul că sarcina n-ar fi atât de avansată), se întreabă cum de colega lor le recomandase pe cineva necunoscut, îl numește pe Bebe „bou”, „cretin”. După momentul de soc al chestionării motivelor care le-au transformat în victimele unui abuz greu de evitat, Otilia conchide: „Nu mai contează. Dar mi-e ciudă că pentru niște tămpenii făcute de tine au trebuit să se întâmple lucrurile aşa. Că puteam să mergem la doamna aia, Jeni, de care ţi-a zis Dorina și se rezolva altfel”. Societatea, iată, oferea alternative. Drept care, Otilia nu înnovăște pe nimeni decât hazardul. Afirmă că dacă i-ar fi ținut rezervarea recepționera de la primul hotel (cel asupra căruia convenise inițial cu Bebe) poate lucrurile ar fi stat altfel. Otilia renunță la ultima țigără în favoarea Găbiței – moment în care cadrul se schimbă, vedem cum îi aranjează acesteia din urmă pernele, o întreabă dacă e dureroasă sonda, și o anunță firesc că trebuie să lipsească o oră. Îi promisese dimineață iubitului că va merge la ziua mamei sale.

În ultima secvență a filmului, înainte ca Otilia să privească spre spectator sau doar spre strada zgomotoasă – ambiguitatea cadrului e mizată – îi spune Găbiței: „Noi nu vom mai vorbi niciodată despre asta”. Așadar, în 432, rememorarea comunismului ca traumă socială – interzicerea avortului în România socialistă fiind echivalată unui „viol colectiv” (Petre 267) – este totodată și un efort de readucere la lumină a tentativelor, uneori sufocante, alteori iluzorii de a trăi firesc. Chiar dacă dobândirea normalității în acea lume implică și o amputare a memoriei.

3.2. Rememorarea comunității

Rememorarea tragică a traumei din 432 plasează codificările sociale ale comunismului într-un fundal resimțit uneori ca excrescență a tramei narrative, punctul central fiind de fapt drama individuală. Firescul unei intimitați neconfiscate integral de opresiunea totalitară, ci mai degrabă marcat de intruziunea unui pervers, neutralizează subtil ideologic rememorarea lui Mungiu.

Deși lucrurile sunt destul de tensionate în filmul regizat de Cătălin Mitulescu, *Cum mi-am petrecut sfârșitul lumii* (2006), acesta are totuși un final fericit. Lilu, protagonistul de șapte ani, nu a reușit să-l asasineze Ceaușescu cum planificase, iar Eva, sora lui, care este cu 10 ani mai în varsta decât el, va emigra clandestin cu puțin timp înainte de sfârșitul lumii comuniste. Agonia unui timp apus devine sărbătoarea unei comunități marginale ai cărei membri trăiesc în totalitate doar prin urmășii lor. Ceva nu foarte diferit se întampla în *Amintiri din Epoca de Aur* (Cristian Mungiu & co. 2006). Fiecare scurt-metraj al filmului reconstituie o "legendă urbană" din perioada regimului Ceaușescu, decantată de mentalul colectiv ca reprezentantă pentru acea epocă. Ca farse burlești din altă lume, povestirile din atrag inițial recunoașterea arhetipurilor comuniste, procesul fiind urmat imediat de distanțarea în cheie ironică. Deriziunea esențializează trecutul și creează distanță. Un astfel de film este, de altfel, un produs de export foarte eficient, subliniind ideea că separarea societății românești de la comunism este acum completă, deoarece trecutul poate fi privit cu detașare. Din acest punct de vedere, filmul pare a fi o ilustrare a observației lui Marx, conform căreia omenirea se desparte de trecut râzând.

Aceste filme corespund unei alte paradigmă a rememorării comunismului. Nu mai avem de-a face cu o problematizare dură, codificată estetic, a perioadei dinainte de 1989, ci cu o reprezentare populară asupra relațiilor sociale din acea vreme. Concis, s-ar putea vorbi despre un moment cinematografic *nostalgic*. Este, în schimb, un fenomen distinct în raport cu *ostalgia* (Sadowski-Smith 1998) dintr-un film precum *Good-bye Lenin* (Wolfgang Becker, 2003). Un film asemănător ca problematică – *Sunt o babă comunistă* (Stere Gulea, 2013) – analizat anterior –, a apărut mai târziu în cinematografia românească contemporană, fiind regizat de către un regizor din generația anterioară celor din Noul Cinema Românesc. Oricum, distincția dintre *nostalgie* și *ostalgie*, propusă de Angelo Mitchellievici (2010) cu

referire directă la filmele pe care le am în vedere în această secțiune este funcțională, dar numai până la un punct:

„*Nostalgie* sau *Ostalgie*? Ambele au în comun atracția pe care o exercită lumile dispărute, însă diferența pe care mi-o asum este aceea dintre o viziune care păstrează distanță critică și una care construiește un suport ideologic assertiv. Nostalgia nu este ostalgie, ci proiecție al unui univers paralel, care include primele descoperiri, primele iubiri, primele dezamăgiri, este un loc în suflet.” (182)

Mitchievici consideră că atât *Amintiri din epoca de aur*, cât și *Cum mi-am petrecut sfârșitul lumii* sunt filme în care recuperarea trecutului este lipsită de orice interes politic. Mai mult, autorul le atribuie o distanță critică, care deși nu elimină integral reflexul *ostalgic*, le permite să fie contabilizate în categoria *nostalgiilor*. Ceea ce este remororat se leagă de magia copilăriei, de iluzia unor noi începuturi, de absurdul cotidian socialist, de Istoria mare transformată în *story*. Într-o periferie bucureșteană, mizeră și supravegheată de un localnic securist se petrec parcă numai lucruri idilice. Deși se mănâncă numai cartofi și salată, iar chipurile le sunt îmbătrânite, oamenii din comunitatea închipuită de Mitulescu trăiesc o viață limitată, tihnită, într-o solidaritate minoră. Emblematică este scena aproape onirică în care, în mijlocul unei petreceri, oamenii se retrag într-un fel de garaj, iar protagonistul Lilu visează o avadare cu submarinul-mașină și le împarte bilete fictive celorlalți către Paris, Londra, Roma. E adevărat, cu toții vor să evadeze de-acolo cumva, dar nu reușesc decât Andrei – care trece Dunărea ilegal, înainte cu câteva luni de Revoluție, și Eva – care așteaptă schimbarea pentru a pleca să muncească pe un vas de croazieră. Mitchievici scrie că filmul are o notă „restrospectiv-nostalgică și una prospectivă, a marilor speranțe” (185). În această interpretare se consideră că suprapunerea unei lentile comice peste cea nostalgică împiedică filmul să ilustreze avantajos vreo opțiune ideologică. Ideea conform căreia „perception of history can only be personal, limited, and thus embodied and intertwined with the imaginary” (Pârvulescu 377) e adevărată, numai că Mitulescu nu dezvoltă până la capăt viziunea subiectivă. Perspectiva lui se vrea polifonică, dar o teleologie narativă o împiedică să fie și fragmentară. Filmul oferă o panoramă asupra întregii comunități formată din oameni mărunți care au așteptat sfârșitul lumii socialiste, fiind gata acum să meargă mai departe. Însă deocamdată rămân *acolo* trăindu-și fantasmele occidentale prin Eva, emisarul lor cosmopolit care a și început o altă viață *altundeva*, nu doar a asistat la sfârșitul lumii. Or acest miraj implicit al Europei este conotat ideologic.

Dacă acea comunitate marginală, dar bine orientată spre Vest, din *Cum mi-am petrecut sfârșitul lumii* trezește nostalgie doar prin intermediul privirii infantile, magice, *Amintiri din epoca de aur* poate fi receptat nu atât din perspectivă autocolonială (deși este, în fond, o colecție de legende urbane ce parodiază comunismul), cât mai ales din perspectivă populară (acei cinema de masă foarte modest reprezentat în România după 1989). Din acest unghi, avem de-a face cu un „film despre epoca de aur a amintirilor colective – nu atât despre comunism, cât despre relațiile umane care se înfiripă la umbra sa, despre un fel de «a fi împreună» care pare să fie iremediabil pierdut” (Cistelecan 2014: 204). Nostalgia se manifestă, de această dată, față de o intimizare a spațiului semi-privat, imposibil de configurat sub această formă altundeva decât într-un context totalitar: relațiile de colegialitate, de complicitate fraternală din sfera relațiilor de muncă socialiste. Ele sunt un răspuns la anularea/invadarea spațiului privat în contextul unui regim restrictiv, dar în același timp o formă de spațiu public secund, tolerabil pentru puterea politică. Intimismul firesc care se stabilea între protagonistele din 432, este propus în *Amintiri din epoca de Aur* – firește, fără intensitatea tematică și fără subtilitatea estetică de acolo – ca *pattern* social recunoscut și acceptat inclusiv de către reprezentanții regimului. De pildă, în *Legenda activistului în inspecție* doi reprezentanți de la județ descind într-un sat românesc medieval în care primarul împreună cu sătenii cosmetizează străzile în vederea trecerii unei coloane oficiale. În mijlocul mesei festive, un telefon anunță că vizita nu va mai avea loc, prilej pentru comunitate de a-i integra inclusiv pe inspectori într-o petrecere care sfârșește burlesc. În *Legenda fotografului de partid*, relația dintre cei doi colegi care trebuie să modifice contraintimp poza lui Ceaușescu din *Scânteia*, este pusă într-un contrast strident cu rigiditatea superiorilor ierarhici. Aceștia consideră subversivă complicitatea lor, dar nu iau măsuri decisive. În fine, *Legenda vânzătorilor de aer* este poate cea mai emblematică, întrucât avem de-a face cu sabotarea plăcățisului lumii socialiste. Eroii – doi liceeni – devin un fel de Bonnie & Clyde care se prefa că muncesc ca inspectori la ministerul de chimie pentru a colecta *aerul* din apartamentele credulilor (în diverse recipiente de sticlă, pe care apoi le vând la punctele de reciclare).

Totuși, nostalgia înscenată de episoadele din *Amintiri din epoca de aur* este înnăbușită de o privire calculată prin care relațiile de muncă, și inclusiv cele sociale – așa cum sunt ele articulate cinematografic – rămân asociate unor „realități comuniste depășite” (207), prin urmare empatia afectivă față de ele se poate manifesta numai printr-un comic confortabil, convenabil. Rememorarea creează efectul unei distanțări clare față de acea

comunitate socialistă quasi-urbană, egalitaristă, sălbăticită, omogenă, săracă, burlescă. Mesajul ideologic al *Amintirilor* ar putea fi: „România nu mai arată demult aşa!”. Însă el se împletește cu ritualizarea nostalgică a unor valori comunitare pierdute, imposibil de recreat și profund inactuale. Livrată în această convenție cinematografică, memoria clișeelor sociale comuniste provoacă doar un râs sentimental.

3.3. Rememorarea revoluției

Mitul despărțirii de trecutul comunist a apărut în societatea românească, cum am arătat, într-o etapă atenuată a discursului anticomunist, suprapunându-se cu momentul imagologic al narațiunilor despre tranziție. Sintagma „detabuizarea României”, folosită de către criticul literar Sanda Cordoș (2006) pentru a asocia romane românești postcomuniste despre realitățile tranziției devine funcțională și în cazul reprezentărilor cinematografice. Societatea românească aflată în tranziție, cu dilemele ei identitare, cu deruta politică, cu memoria resentimentară sau doar confuză, cu lipsa de instituții sau politici publice coerente a fost filtrată literar mai degrabă în registre alegorice, parodice, burlești, când nu de-a dreptul prin categoriile miraculosului. Filmele lui Cristi Puiu (*Moartea domnului Lăzărescu*, 2005), Cristian Mungiu (*După dealuri*,

2012), Corneliu Porumboiu (*Polițist adjecțiv*, 2009) sau Florin Șerban (*Eu când vreau să flui, flui*, 2010) au optat pentru o detabuizare realistă, frontală, a tranziției, estetica lor având o dimensiune socio-antropologică mai accentuată.

Această tendință a detabuizării tranziției (bântuită de fantomele trecutului recent), explică și rememorarea Revoluției române din Decembrie 1989. De exemplu, romancierul Radu Aldulescu evocă revoluția în *Mirii nemuririi* (2006) prin perspectiva irațională a unor copii sălbatici scăpați din orfelinat. Romanul lui Mircea Cărtărescu, *Orbitor 3* (2007), caricaturizează oneric evenimentul revoluției, iar în *Noaptea când cineva a murit pentru tine* (2010), Bogdan Suceavă îl reconstituie în forma unui biografism reflexiv-patetic. Dacă reprezentarea literară păstrează în principiu schema alegorică, reprezentarea cinematografică nu rămâne consecventă abordării documentar-observaționale. ”Ieșirea” din cadrul realist pe care filmele despre revoluția română din 1989 o particularizează este simptomatică. În *Hârtia va fi albastră* (Radu Muntean, 2006), ”the subjective perception of the event is furthered by the focus of the image. What is captured with clarity is [...] not the event itself but the protagonist's awareness of it. [...] Through the opaque mise-en-scène, the revolution

becomes predominantly a soundscape (Pârvulescu 369). Revoluția apare ca stare generală confuză: nimeni nu știe exact ce se întâmplă, de la cetățenii obișnuiți până la instituții precum Armata sau Miliția. Protagonistul Costi – un Tânăr polițist de familie bună, tatăl e medic chirurg la un mare spital din București –, dizolvă tensiunea rapid dintre conștiința lui civică și cea etică, găsind că stă în puterea lui să schimbe situația politică. Firește, el se află în situația în care nu riscă prea mult, având protecția șefului său care își va dedica toată noaptea căutării lui Costi, nu cumva să trebuiască să-l raporteze ca dezertor. Costi este de două ori un antierou: odată, din punct de vedere *ideologic*, el face parte din clasa privilegiaților. Mai întâi se alătură unui entuziasm haotic, ajunge împreună cu câțiva indivizi într-o casă de unde trag în gol până își dau seama că și inamicul are aceeași uniform, devine suspect, fiind considerat terorist, și e recuperat de către superiorul său prin aceeași relații de clasă socialiste – înțelegem că tatăl său dăduse un telefon cui trebuie – care l-au ajutat să se angajeze în București și să nu fie repartizat undeva în provincie. Pe de altă parte, în plan *narrativ* Costi este un anti-erou căci filmul dezvăluie deznodământul în chiar primul cadru: personajul moare subit. În finalul filmului apare motivația acestei morți care nu dovedește nimic: o eroare de comunicații radio între sistemul miliției și cel al armatei: parola *Hârtia va fi albastră* nu era cea corectă. Prin urmare, filmul ”de-dramatizează” tema morții din timpul Revoluției române, pentru ca în pasul următor să integreze moartea în chiar desfășurarea vieții” (Poenaru 2014: 168). Filmul lui Radu Muntean relevă o narătivă sociologică alternativă, minoră asupra Revoluției, în sensul că vocea esențială este cea a subalternului. Personajele sunt subofițeri în cadrul Miliției, execută ordine, se legitimează prin parole. Dar autoritatea oficială nu este monstruoasă, ci uneori fermă, alteori tranzacțională. Înțelegem că unele clase sociale au acces la flexibilitatea ei. Moartea lui Costi și a colegului său nu poate fi explicată nici politic (drept consecință a intervenției unei autorități represive), nici ideologic (conform scenariului conspiraționist al falșilor teroriști), ci doar ca triumf al absurdului. Această formă de rememorare detabuizează nu vreun adevăr despre Revoluția română, ci acel prezent anodin și confuz al relațiilor dintre oameni ce redimensionează atât dezbatările academice nesfârșite (Revoluție vs. Lovitură de Stat) cât și clișeele fie patetice, fie nostalgice, fie justițiare ale memoriei colective despre evenimentul istoric din 1989.

În filmul lui Corneliu Porumboiu, *A fost sau n-a fost*, scepticismul față de memoria trecutului recent ajunge o parodie la adresa narățiunilor legitimatoare. Marea întrebare cu privire la consistența socială a Revoluției revine într-un oraș de provincie al României profunde. În prima parte, filmul urmărește efortul lui Jderescu – un realizator TV local – de a

invita în platoul televiziunii sale de apartament un profesor de istorie alcoolic, și un pensionar de care-l leagă o amintire din copilărie. A doua parte reprezintă, în timp real, emisiunea aniversară (era 22 Decembrie) despre Revoluția română. Întrebarea cheie: "A fost sau nu a fost revoluție în orașul noastru?". După o serie de polemici divagante, în care la iveală ies o sumedenie dintre tarele tranziției românești în relație cu comunismul, definiția propusă de moderator pentru a gestiona discuția este edificatoare: dacă revolta oamenilor s-a manifestat înainte de ora 12:8 minute, atunci a fost revoluție, dacă oamenii s-au strâns în piața centrală a orașului abia după această oră, revoluția n-a existat. Borna temporală reprezintă plecarea televizată a soților Ceaușescu cu elicopterul de la clădirea Comitetului Central – un moment politic, dar și imagologic esențial. Raționamentul lui Jederescu e simplu: dacă oamenii au avut curaj să scandeze Jos Ceaușescu înainte ca dictatorul să plece, acel curaj era unul revolutionar, dacă nu, înseamnă că nu a existat decât o solidarizare tardivă. Acest mod empiric-burlesc de a dezbatе lucrurile fuseseră generat de faptul că unul dintre invitați susține că a făcut revoluție înainte de 12:08, deși telespectatorii care intră în direct prin telefon în cadrul emisiunii tind să-l discrediteze. Replica antologică este data de către celălalt invitat, pensionarul Emanoil Pișcoci, care se cam plătisea în platou, nefiind integrat în discuție. Provocat să se exprime, omul divaghează nostalgie într-un discurs biografic, recunoaște că eroismul său s-a manifestat după 12:08 și afirmă: "Domnule, am făcut și noi revoluție *cum am putut* (s.m.)". Această adecvare a ideii abstracte de Revoluție la contextul în care fenomenul s-a manifestat este tema temei centrală a lui Porumboiu. Revoluția îi stricase lui Pișcoci planurile de vacanță, iar în stradă a ieșit pentru a-și impresiona soția (pe care anterior o necăjiste). Momentul revoluționar l-a prins într-o tramă matrimonială, memoria lui afectivă o devansează mult pe cea factuală. Peste aceste detalii personale se aşează apoi situarea geografică. *Estul* Bucureștiului – care a fost reținut în versiunea engleză a titlului filmului – este un spațiu fără nume, unde trăiesc oameni mărunti, uități parcă de istoria mare. Metafora felinarelelor care se aprind treptat, de la centru spre periferie – o metaforă adusă în discuție de același pensionar hâtru este, de această dată, rațională. Însă dacă ecourile Revoluției române au ajuns târziu la comunitatea din acest oraș insignifiant, memoria ei nu poate fi una relevantă. Viața aceea diminuată și-a acutizat disfuncțiile în postcomunism, iar întrebările importante chiar dacă sunt reluate sub forma unor clișee, nu doar că își găsesc răspunsuri defecte, dar pare oricum că nu mai interesează pe nimeni, cum observă Dina Iordanova: "The pettiness and drabness of everyday life has taken its toll and now, seventeen years later, it no longer really matters. Life has gone on;

today's concerns prove ultimately more pertinent than secondary issues like memory and historical record" (*Whose is this memory?* 27). Drept care, incursiunea lui Porumboiu echivalează cu "a way of making meaning in one's historical irrelevance" (Pârvulescu 376).

Tranziția *in nuce* este reprezentată în filmul lui Radu Muntean printr-un discurs (de fundal) al viitorului președinte din anii 90, Ion Iliescu. Integrată într-un scenariu social burlesc, retorica polifonică și periferică a discursului despre Revoluție din *A fost sau n-a fost* recuperează fluxul unei memorii irelevante, dar simptomatice pentru tranziția românească. Cuvintele operatorului de televiziune – un personaj cheie, care ilustrează subiectivitatea auctorial-parodică a lui Porumboiu însuși – rămân emblematic: "Eu atât îmi mai aduc aminte de la revoluție: era liniște și frumos".

*

Cum am încercat să demonstreze, rememorarea comunismului în cinematografia românească contemporană este marcată de două etape esențiale. Pe de o parte, în reprezentările anilor nouăzeci există o perspectivă etică, justițiară, normativă, care, de altfel, a dominat și polarizat întregul câmp cultural autohton. Anticomunismul nu a fost doar o *ideologie reactivă* a cărei metodologie revizionistă (cu privire la regimului totalitar prăbușit în 1989) s-a dovedit cam precară, ci s-a impus în spatial public ca *retorică proactivă* a integrării europene. Rememorările comunismului din filmele românești ale anilor nouăzeci sunt marcate, cu precădere, de prima dimensiune menționată. Pe de altă parte, ilustrând, firește, o altă vîrstă a memoriei în raport cu perioada comunistă, regizorii Noului Cinema Românesc utilizează autointerrogativ ideea de etică, refuzând adoptarea unei viziuni anticomuniste *hard*. Din unghi ideologic, însă, acea neutralitate realistă, bine calibrată estetic – care a impus Noul Cinema Românesc ca fenomen cinematografic trans-național – poate fi chestionată dintr-o perspectivă autocolonială. Legitimitatea acestei grile de receptare nu este dată de vreun program ideologic asumat de către regizorii români la care această lucrare face referire. Faptul că stereotipiile despre comunismul românesc sunt livrate într-o forma ușor asimilabilă în Occident confirmă faptul că cinematografiile naționale periferice reclamă – pentru a deveni vizibile – un repertoriu tematic recognoscibil. Dar adecvarea la un orizont de reprezentare Vestic nu este suficientă pentru explicarea succesului Noului Cinema Românesc. Căci *recognoscibilitatea* nu este totuna cu *recunoașterea*. Iar aceasta din urmă a venit datorită unui program estetic centrat pe *insolitare* (acea "ostranenie" teoretizată de formaliștii ruși). Păstrând această dialectică între o tendință ideological de receptare și una

estetică – ambele esențiale pentru a justifica europenitatea cinema-ului românesc contemporan – am urmărit modul în care rememorarea comunismului românesc este filtrată cinematografic prin trei teme majore: trauma, comunitatea, revoluția. Mungiu rememorează o normalitate traumatică, ce reclamă, de fapt, amputarea memoriei. Mirajul implicit al Europei din *Cum mi-am petrecut sfârșitul lumii și râsul sentimental* din *Amintiri în epoca de aur* sunt variante nostalgice de rememorare autocolonială a comunității din vremea comunismului. Radu Muntean recuperează un prezent anodin, minor și confuz al unei revoluții posteroice, iar Corneliu Porumboiu detabuizează fluxul unei memorii irelevante într-o tranziție periferică.

Estetica Noului Cinema Românesc a pornit-o fie într-o direcție autoreferențială, profund reflexivă (prin *Aurora* (2009) lui Cristi Puiu sau prin *Metabolism* (2013) al lui Corneliu Porumboiu), fie într-una politic-istorică, prin *Aferim!* (2015), westernul balcanic al lui Radu Jude. O întrebare rămâne deschisă: în contextul acestor noi orientări, va deveni comunismul în scurtă vreme o temă consumată, sau, dimpotrivă, ar trebui să așteptăm curând interogarea lui cinematografică din perspectiva unei tranziții încheiate.

Concluzii. De la subversiune la autocolonizare

Dacă în perioada interbelică literatura română preluase modelul cultural francez astfel încât conceptul marcant al epocii – *sincronismul* lovinescian – părea legitimat atât în sens cultural, cât și social, în perioada postbelică, dezideratul sincronizării cu valorile și formele culturale ale Occidentului a fost înăbușit de constrângerile ideologice și politice ale regimului comunist. Realismul socialist din anii cincizeci – acea estetică impusă și imposibilă – a însemnat practit compromiterea libertății de expresie, determinând inclusiv simularea spiritului critic. În vreme ce artiștii trebuiau să se conformeze temelor și schemelor narative prefabricate, sub aspect metodologic, critica rămânea fără obiect și fără voce subiectivă. Vreme de trei decenii – după liberalizarea de la începutul anilor șaizeci – scriitorii deceniilor șapte-nouă au dus o luptă susținută, chiar surdă, în favoarea autonomiei esteticului, pentru a-și putea justifica independența imaginarului sau libertatea formelor artistice. Mircea Martin numește această formă radicală de rezistență (non)ideologică prin artă *estetism socialist*, considerând fenomenul fundamental pentru cursul culturii române postbelice din 1965 până în 1989.

Cercetarea de față a investigat în prima parte modul în care configurarea teoretică propusă de Martin funcționează în romanele românești din anii șaptezeci-optzeci. Primul capitol confirmă faptul că, odată cu liberalizarea din anii șaizeci, literatura română postbelică a speculat în plan cultural anormalitatea socialismului românesc. Pe de o parte, romanele care s-au dorit politice în epocă (Buzura, D.R. Popescu, Ivasiuc sau Preda) au evoluat cu riscul instrumentalizării ideologice. Nu au devenit nici modele subversive explicite, dar nici nu au putut fi integral recuperate de propaganda oficială. Ele reprezentă, fără îndoială, acea conștiință combatantă ce își propune să interogheze regimul politic socialist din interiorul său, dar este nevoie să joace după regulile acestuia (oricât de flexibile s-ar pretinde acestea). Pe de altă parte, cealaltă direcție, ilustrată prin personajele neangajate politic ale unor Manea sau Nedelciu (puse în acest studiu sub semnul subversiunii retractile) caută reprezentarea unei umanități alternative în opozиie cu umanitatea socialistă. Acești prozatori problematizează modelul social/uman poststalinist din marginea lui, iar prin această logică aparent apolitică fisurăză modelul propagandistic de reprezentare. Astfel, pe lângă „justificarea estetică a lumii” despre care vorbește Mircea Martin, am putea atribui romanului românesc postbelic atât o aspirație politică, cât și un proiect existential. Estetismul socialist

devine de la un punct ideologie etică, pledoria pentru autonomia artei fiind, în fapt, o pledoarie pentru viață socială și privată.

Verificarea relevanței conceptului de *estetism socialist* în cultura română postbelică obligă la o deschidere comparatistă. Atenuarea, dacă nu cumva absența estetismului (în sensul unui program coerent) în arta cinematografică socialistă are în primul rând legătură cu faptul că filmul era considerat în epocă un laborator al propagandei. Astfel, în cinematografia românească după 1965 poate fi constatat un deficit estetic major: orice estetism devinea cel mult un evazionism „burghez”, iar temele politice majore ale socialismului sunt abordate în majoritatea covârșitoare în jargonul propagandei. Dacă în literatură estetismul corespunde unei ideologii (a)politice, fără a-și pierde dimensiunea critică (măcar în planul dezbatelor culturale), în cinematografie nu pot fi reperate (decât în mod excepțional, ca individualități „eretice”) forme de reacție la adresa ideologiei oficiale. Inclusiv formule tematice agreate de partid – precum denunțarea abuzurilor din obsedantul deceniu – sunt sever cenzurate. De pildă, *Reconstituirea* lui Lucian Pintilie, filmul politic care problematizează teroarea stalinistă, nu a putut trece de filtrul birocraților, întrucât arunca metonimic o lumină diferită asupra socialismului din orice epocă, ba chiar conferea o dimensiune estetică deloc mitologică actualității de la sfârșitul anilor șaizeci. Filmele „corecte” despre epoca anilor cincizeci trebuiau făcute după toate canoanele propagandei (inclusiv cele estetice), iar etalonul va fi filmul lui Manole Marcus și Titus Popovici, *Puterea și adevărul* care sincronizează cinematografia română cu viziunea revoluției culturale ceaușiste din 1971.

Dacă romanul românesc postbelic de după 1964 cu greu ar putea fi numit unul politic (prin Preda sau Buzura), cinematografia românească din același interval este imposibil de sustras propagandei. Demersul analitic al acestei cercetări relevă faptul că subversiunea romanului românesc postbelic trebuie abordată prudent, chiar restrictiv: am abordat-o în acest studiu din unghiul caracterologiei. Deși nu avem romane politice în sensul disidenței est-europene (de tipul unor Kundera, Hrabal sau Kiš), totuși, romanele unor Breban, Manea ori Nedelciu înfățișează o lume populată de personaje marginale, neasimilabile, sustrase ordinii umane socialiste. Pe de altă parte, mecanismele prin care ideologia oficială a înăbușit la sfârșitul anilor șaizeci aderarea cinematografiei la ideologia unui estetism radical, se leagă de încurajarea treptată a unui gen cinematografic numit *filmul de actualitate*. Împreună cu filmul istoric (menit să legitimeze dimensiunea naționalist-protocronistă a comunismului), genul menționat avea drept scop construcția mitologiei cotidianului socialist. Abia în prima parte a anilor optzeci, prin insistența, lipsa de convenționalism și emulația pe care o creează în jurul

său, un regizor precum Mircea Daneliuc ajunge să destructureze acest gen propagandistic. *Probă de microfon* (1980) sau *Croaziera* (1981) sunt *altfel* de filme despre actualitate socialistă *reală*. Studiul de caz dedicat temei corporalității/erotismului în socialism, arată căt de subversiv-firești erau acele imagini din filmele lui Daneliuc, apariția lor în acea epocă echivalând cu o cucerire a spațiului public, dar și cu o conservare a celui privat.

În a doua parte a cercetării am făcut trecerea în postcomunism pentru a descrie modul în care tema rememorării comunismului: *a.* conține urmele „reziduale” ale estetismului de dinanite de 1989; *b.* ilustrează faptul că s-a produs – inclusiv în roman, nu doar în filmele Noului Cinema Românesc – o mutație de perspectivă asupra comunismului odată cu primul deceniu al secolului XXI. Romanele avute în vedere abordează memoria socialismului fie reproblemizând formule narative dinaninte de 1989 (textualismul lui Ovidiu Pecican; romanul „obsedantului deceniu” în cazul lui Lucian Dan Teodorovici), fie focalizând asupra unor destine individuale (Doru Pop) sau asupra unei vieți comunitare socialiste aproape mitologice (Alexandru Vlad). Cert este faptul că toate se întâmplă într-o lume ficțională socialistă. Sunt, într-un anume sens, romane care revizitează trecutul, dar nu răspund la modul în care el poate fi „întrebuințat” în prezent. Această ultimă provocare apare în secțiunea dedicată romanului lui Dan Lungu *Sunt o babă comunistă!* și a adaptării cinematografice omonime a lui Stere Gulea. Abordat prin clișeele tranzitiei în proza și cinematografia de după 1989, condamnat, idilizat sau regretat, comunismul rămâne un reper al reprezentărilor identitate românești. Dan Lungu sintetizează prin tema nostalgiei o variantă existențială defensiv-paseistă în raport cu ofertele tranzitiei, capitalizându-i ideologic falimentul într-o perioadă în care ideologia unui anticomunism feroce domina agenda politică a elitei intelectuale postcomuniste. În contrast, filmul lui Stere Gulea recurge la o „etică a infidelității” apropiindu-și romanul lui Lungu (nu doar adaptându-l) și conferind astfel o democratizare a vocilor tranzitiei.

Ultima parte a cercetării este dedicată celui mai important fenomen din cinematografia românească. Practic, prin această focalizare, am încercat să demonstreze că integrarea României în Uniunea Europeană poate fi decodată nu doar prin filtre economice, politice sau diplomatice, ci inclusiv vizual-narative. Modul în care s-a produs această integrare prin rememorarea cinematografică a comunismului m-a condus la ideea că anticomunismul anilor nouăzeci nu a fost doar o *ideologie reactivă* sau o metodologie radicală, ci s-a impus în spațiul public și ca *retorică proactivă* a integrării europene. Astfel rememorările comunismului din filmele românești ale anilor nouăzeci sunt marcate, cu

precădere, de prima dimensiune, în vreme ce filmele Noului Cinema Românesc ilustrează o altă vîrstă a memoriei, utilizând autointerogativ ideea de etică, și refuzând adoptarea unei viziuni anticomuniste *hard*. Pe de altă parte, filmele NCR pot fi interpretate în grilă autocolonială (prin faptul că stereotipiile despre comunismul românesc sunt livrate într-o formă ușor asimilabilă în Occident). Dar adecvarea la orizontul de reprezentare Vestic nu este suficientă pentru explicarea relevanței/succesului Noului Cinema Românesc. *Recognoscibilitatea* acestui cinema nu poate fi echivalentă cu *recunoașterea* critică. Or aceasta din urmă se datorează unei viziuni estetice *insolitate* (acea ”ostranenie” teoretizată de formaliștii ruși), nu doar unui efort ideologic de a reprezenta trecutul comunist în termenii „colonizatorilor”.

Bibliografie

- Andrew Dudley. „An Atlas of World Cinema.” *Remapping World Cinema: Identity Culture and Politics in Film*, Eds. Stephnie Dennison and Song Hwee Lim. London and New York: Wallflower Press, 2006: 19-29.
- Ash, Timothy Garton. *The Uses of Adversity*. New York: Random House, 1989.
- Babeți, Adriana. *Introducere în geografia Europei Centrale*. Timișoara: Editura Universității de Vest, 1997.
- Ban, Cornel. *Dependență și dezvoltare. Economia politică a capitalismului românesc*, Cluj-Napoca: Tact, 2014.
- Băieșu, Ion. „Erou și conflict contemporan”, *Cinema*, Nr. 3/1965 (2-3).
- Berdahl, Daphne. „(N)ostalgie’ for the Present: Memory, Longing, and East German Things.” *Ethnos* 64.2 (1999): 192-211.
- Biró, Yvette. „Landscape after Battle: Films from 'the Other Europe'”, *Daedalus* 119. 1 (1990): 161-182.
- Blaier, Andrei. „Filmul de actualitate, filmul politic are un drum deschis”. *Munca*. 9 iulie 1971 (8).
- Borbely, Ștefan, „Viața și opiniile lui Zacharias Lichter”. Coord. Ion Pop. *Dicționar analitic de opere literare românești*, Ediție definitivă, Vol. II. Cluj-Napoca: Casa Cărții de Știință, 2007: 1081.

- Borza, Cosmin. „Dan Lungu, il cantastorie della transizione rumena”. Neșu, Nicoleta (Ed.), *Il romanzo rumeno contemporaneo (1989-2010). Teorie e proposte di lettura*. Rome: Bagatto Libri, 2010, pp. 113-127.
- Boyers, Robert. *The Dictator's Dictation*, New York: Columbia University Press, 2005.
- Breban, Nicolae. *Bunavestire*. Ed. a II-a. București: Albatros, 1994.
- Buduca, Ioan; Ștefănescu Alex; Gheorghiu, Mihai Dinu. „Romanul realității – Autenticitate și valoare”. *Amfiteatru*. Nr. 2/1980 (3-7).
- Burța Cernat, Bianca. „Anticomunismul nostru postfactum.” *Observator cultural*, Nr. 692, 2013 (6).
- Chitnis, Rajendra A. *Literature in (Post)Communist Russia and Eastern Europe: The Russian Czech and Slovac Fiction of the Changes*, Routledge, New York, 2005.
- Cistelecan, Alex. „Popularoid. Epoca de aur a amintirilor colective”. Eds. Andrei Gorzo and Andrei State. *Politicile filmului. Contribuții la interpretarea cinemaului românesc contemporan*. Cluj-Napoca: Tact, 2014: 195-210.
- Cordoș, Sanda. *Literatura între revoluție și reacțiune*, Biblioteca Apostrof, Cluj, 1999.
- Cordoș, Sanda. „Îngereasa cu pălărie verde”. Coord. Ion Pop. *Dicționar analitic de opere literare românești*, Ediție definitivă, Vol. II. Cluj-Napoca: Casa Cărții de Știință, 2007: 432.
- Cordoș, Sanda. „Prefață – O altă cronică de familie sau Despre de-tabuizarea României”. Petre Barbu. *Blazare*. Iași: Polirom, 2005.
- Cordoș, Sanda. „Postfață – Un roman fără vârstă”. Gabriela Adameșteanu. *Drumul egal al fiecărei zile*, Ed. a V-a. Iași: Polirom, 2008.
- Cordoș, Sanda. „Rezistență prin cultură”. *În lumea nouă*. Cluj-Napoca: Dacia, 2003.
- Corniș-Pope, Marcel. *The Unfinished Battles: Romanian Postmodernism Before and After 1989*, Iași: Polirom, 1996.
- Costin, Dumitru, „Spre un cinema angajat”. *Scânteia*. 31 iulie 1971 (4).
- Crăciun, Gheorghe. *Doi într-o carte... (fără a-l mai socoti pe autorul ei)*. Cluj-Napoca: Grinta, 2003.
- Cristescu, Maria Luiza. „Arta ca ipoteză de viață și romanul ca ipoteză de roman. *Steaua*. Nr. 9/septembrie (1983): 51.
- Damrosch, David. *What is World Literature*. Princeton NJ: Princeton University Press, 2003.
- Darian, Adina. „Să aşteptăm Reconstituirea”. *Cinema*. Nr. 10 (1968): 4-5.

- Dobrescu, Caius. *Modernitatea ultimă*. Bucureşti: Univers, 1999.
- Dumitriu, Dana. „Norman Manea, Captivi”. *Argeş*. Nr. 2/februarie (1971): 10-11.
- Enescu, Radu. „Captivii”. *Familia*. Nr. 5/mai (1971): 4.
- Falk, Barbara J., *The Dilemma of Dissidence in East Central Europe*, Budapest: Central European University Press, 2003.
- Godeanu-Kenworthy, Oana and Popescu-Sandu, Oana. „From minimalist representation to excessive interpretation: Contextualizing 4 Months, 3 Weeks and 2 Days.” *Journal of European Studies*. Vol. 44.3 (2014): 225–248.
- Gorzo, Andrei. *Lucruri care nu pot fi spuse altfel: Un mod de a gândi cinemaoul, de la André Bazin la Cristi Puiu*. Bucureşti: Humanitas, 2012.
- Gorzo, Andrei. „Noul şi vechiul.” *Dilema veche*. Nr. 498 (2013): 16.
- Gulea, Stere. „Am scris de 5 ori scenariul la *Sunt o babă comunistă*”. *Adevărul*, August, 30, 2013.
- Haraszti, Miklos. *The Velvet Prison: Artists under State Socialism*, translated from the
- Hennebelle, Guy. *Cinémas nationaux contre Hollywood*. Paris: Le Cerf, 2004.
- Hill, John and Church Gibson, Pamela. *World Cinema: Critical Approaches*. Oxford: Oxford University Press, 2000.
- Ichim, Florica. „Un nou suflu ideatic pentru cinematografia română – interviu cu Mircea Sântimbreanu”. *România liberă*. Nr. 21/1973 (7).
- Imre Anikó. „Eastern European Cinema From No End to the End (As We Know It)”. Ed. Anikó Imre. *A Companion to Eastern European Cinemas*. New York: Wiley-Blackwell, 2012: 1-22.
- Iordanova, Dina. „Whose is This Memory? Hushed Narratives and Discerning Remembrance in Balkan Cinema Author(s)”. *Cinéaste*, Vol. 32, No. 3 Summer (2007): 22-27.
- Iordanova, Dina. *Cinema of the Other Europe: The Industry and Artistry of East Central European Film*. London: Wallflower Press, 2003.
- Janos, Andrew. *East Central Europe in the Modern World. The Politics of the Borderlands from Pre- to Postcommunism*. Stanford CA: Stanford University Press, 2000.
- Jitea, Bogdan-Alexandru. *Disidență și conformism în cinematografia regimului Ceaușescu*. Teză de doctorat. Coord. Prof. Univ. Dr. Lucian Boia. Universitatea Bucureşti, 2012.

- Judt, Tony, „The Rediscovery of the Central Europe”. *Daedalus*, nr. 1, winter (1990).
- King, Nicola, *Memory, Narrative, Identity: Remembering the Self*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2000.
- Kiossev, Alexander. *The Self-Colonizing Metaphor*. April 3 (2015). <http://monumenttotransformation.org/the-self-colonizing-metaphor-alexander-kiossev.html>.
- Konrád, György, *Antipolitics: An Essay*, translated from the Hungarian by Richard E. Allen. San Diego: Harcourt, Brace, Jovanovich, 1984.
- Korek, Janusz (ed.). *From Sovietology to Postcoloniality*. Stockholm: Södertörn Academic Studies, 2007.
- Kundera, Milan. „*La Tragédie de l'Europe Centrale*”, *Débat*. November 27, 1983.
- Maier, Anneli, „A Political Novel. *The Birds* by Alexandru Ivasiuc”. *Radio Free Europe Research / OSA Archives*, Central European University (Budapest); Rumania / 12; 5 april 1971.
- Maier, Anneli. „Marin Pătrădu's last Novel: Political Document, Spiritual Testament”. *Radio Free Europe Research / OSA Archives*, Central European University (Budapest); RAD Backround Report, 165; 7 July 1980.
- Manea, Norman. *Captivi*. Bucureşti: Cartea Românească, 1970.
- Manea, Norman. *Casa Melcului*. Bucureşti: Hasefer, 1999.
- Manea, Norman. *Întoarcerea huliganului*, Ed. a II-a. Iaşi: Polirom, 2003.
- Manolescu, Nicolae, *Arca lui Noe. Eseu despre romanul românesc*. Bucureşti: Gramar, 2001.
- Margulies, Ivone. *Nothing Happens: Chantal Akerman's Hyperrealist Everyday*. Durham: Duke University Press, 1996.
- Marschik, Matthias. „A fascinating spectacle of inconsistencies. Eroticism in the Nazi era”. *European Journal of Cultural Studies*, 5. 4 (2002): 495–516.
- Martin, Mircea. „Despre estetismul socialist”. *România literară*. Nr. 23, June 16-22 (2004): 19.
- Mclelland, Josie. „Even Under Socialism, We Don't Want to Do Without Love. East German Erotica”. *Pleasures in Socialism: Leisure and Luxury in the Eastern Bloc*. Eds. Crowley, D. and Reid, S. E., Evanston, IL: Northwestern University Press, 2010: 218-237.
- Mihalache, Ştefania. „Socialismul și camuflarea de gen”, *Journal for the Study of Religions and Ideologies*, 2.6 (2003): 117-131.

- Mitchievici, Angelo. „Nostalgia, marile speranțe și spectrul eșecului.” *De la tovarășul Ceaușescu la domnul Lăzărescu*. Eds. Cristina Corciovescu and Magda Mihăilescu. Iași: Polirom, 2011: 181-194.
- Moore, David Chioni. „Is the Post- in Postcolonial the Post- in Post-Soviet? Toward a Global Postcolonial Critique”. Ed. Kelertas, Violeta. *Baltic Postcolonialism*. Amsterdam-New York: Editions Rodopi, 2006.
- Moretti, Franco. *Distant Reading*. London: Verso, 2013.
- Nagib, Lúcia. „Towards a positive definition of World Cinema”. *Remapping World Cinema: Identity Culture and Politics in Film*, Eds. Stephnie Dennison and Song Hwee Lim. London and New York: Wallflower Press, 2006: 30-37.
- Nasta, Dominique. *Contemporary Romanian Cinema – The history of an Unexpected Miracle* London: Walflower, 2014.
- Nedelciu, Mircea. *Zmeura de câmpie*. Ed. a II-a. București: Compania, 2005.
- Negrici, Eugen. *Literatura română sub comunism – Proza*. Ediția a II-a. București: Fundația Pro, 2006.
- Nemoianu, Virgil. „The Case of European Ethos”. *Utrecht Publications in General and Comparative Literature Series*. Vol. 31. Amsterdam – Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 1993.
- Nemoianu, Virgil. *O teorie a secundarului – literatură, progres și reacțiune*. Traducere de Livia Szász Câmpean. București: Univers, 1997.
- Neubauer John; CORNIȘ-POPE, Marcel (Eds). *History of the Literary Cultures of East-Central Europe. Junctures and disjunctions in the 19th and 20th centuries*. Vol. I, Amsterdam – Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 2004.
- Neubauer, John; Török; Borbála Zsuzsana (Eds.). *The Exile and Return of Writers from East-Central Europe*. Berlin-New York: Walter de Gruyter, 2009.
- Oișteanu, Andrei. „Ancheta Contrapunct”. *Contrapunct*. Nr. 20, June 11 (1992): 11.
- Pavel, Laura. *Antimemoriile lui Grobeî*. București: Ideea Europeană, 2004.
- Pârvulescu, Constantin. „Post-Heroic Revolution. Depicting the 1989 Events in the Romanian Historical Film of the Twenty-First Century”. *A Companion to the Historical Film*. Eds. Robert A. Rosenstone and Constantin Pârvulescu. West Sussex UK: Wiley-Blackwell, 2013.
- Perez, Gilberto, „In the study of film, theory must work hand in hand with criticism”. *The Chronicle of Higher Education*. November, 6. 11 (1998): B6-B7.

- Perian, Gheorghe. *Scriitori români postmoderni*. Bucureşti: Editura Didactică şi Pedagogică, 1996.
- Petre, Zoe. „Promovarea femeii sau despre destructurarea sexului feminin”. *Miturile comunismului românesc*, Ed. Lucian Boia, Bucharest: Nemira, 1998.
- Petrescu, Cristina and Petrescu, Dragoş. „The Canon of Remembering Romanian Communism: From Autobiographical Recollections to Collective Representations”. Eds. Maria Todorova, Augusta Dimou and Stefan Troebst. *Remembering Communism. Private and Public Recollection of Lived Experience in Southern Europe* Budapest-New York: Central European University, 2014: 43-70.
- Pintilie Lucian. *Bricabrac*. Bucureşti: Humanitas, 2003.
- Poenaru, Florin. „Noul Val din perspectivă colonială”. Eds. Andrei Gorzo and Andrei State. *Politicile filmului. Contribuţii la interpretarea cinemaului românesc contemporan*. Cluj-Napoca: Tact, 2014: 151-171.
- Pop, Doru. *Romanian New Wave Cinema: An Introduction*. Jefferson, NC: McFarland, 2014.
- Popescu, Cristian T. *Filmul surd în România mută: politică şi propagandă în filmul românesc de ficţiune (1912-1989)*. Iaşi: Polirom, 2011.
- Popescu-Sandu, Oana. „‘Something Nice to Remember’. Silence And Memory Between Generations in Two Gulag Films”. *History of Communism in Europe: Politics of Memory in Post-communist Europe*. Vol. I (2010): 115-127.
- Popović, Bruno. „*The Apocalypse of Central Europe*”. *Most*, no. 3, 1987.
- Port, Andrew I. „Love, Lust, and Lies under Communism: Family Values and Adulterous Liaisons in Early East Germany”, *Central European History* 44 (2011): 478–505.
- Robbe-Grillet, Allan. *Pentru un nou roman*. Traducere de Ioan Pop Curşeu. Cluj-Napoca: Tact, 2007.
- Rogozanu, Costi. „Noul Cinema Romanesc şi lucruri care chiar nu pot fi spuse altfel”. *Carte de muncă*. Cluj: Tact, 2013.
- Sadowsky-Smith, Claudia. „Ostalgia: Revaluing the Past, Regressing into the Future”. *GDR Bulletin* 25, Spring (1998): 1-6.
- Said, Edward, *Secular interpretation, The Geographical Element and The Methodology of Imperialism*. Gyan Prakash (Ed.). *Imperial Histories and Postcolonial Displacements*, Princeton NJ: Princeton University Press, 1995.
- Sanders, Julie. *Adaptation and Appropriation*. New York: Routledge, 2006.

- Sava, Valerian. „Actualitatea – sursă inepuizabilă de inspirație a cinematografiei noastre”. *Scânteia*. 15 octombrie 1976 (4).
- Simion, Eugen. „Întoarcerea la epic”. *Scânteia*, 19 iunie 1980 (4).
- Simion, Eugen. *Scriitori români de azi*, Vol I., București, Cartea Românească, 1974.
- Simuț, Ion. *Incursiuni în literatura actuală*. Cluj-Napoca: Dacia, 1987.
- Simuț, Ion. *Reabilitarea ficțiunii*. Institutul Cultural. București: 2004.
- Skórczewski Dariusz, „Toward a Better Understanding of the Self, Polish Literature in the Light of Postcolonial Theory”. Eds. Wierciński, Andrzej and Fiała Edward. *The Task of Interpretation - Hermeneutics, Psychoanalysis, and Literary Studies*, Lublin: 2009.
- Spivak, Gayatri Chakravorty. „Can the Subaltern Speak?”. *Marxism and the Interpretation of Culture*. Eds. Cary Nelson and Lawrence Grossberg. London: McMillan, 1988: 271-313.
- State, Andrei. „Realismele lui Corneliu Porumboiu”. Eds. Andrei Gorzo and Andrei State. *Politice filmului. Contribuții la interpretarea cinemaului românesc contemporan*. Cluj-Napoca: Tact, 2014: 73-88.
- Șandru, Cristina. „A Bakhtinian Poetics of Subversion: The Magical Realist Fiction of the 1980's in East-Central Europe”. *Critique*, Washington, Vol. 50, No. 1, Fall, 2008.
- Șerban, Alex L. „De unde vine dl. Bebe? – 432”. *Idei în Dialog*. Aprilie (2008): 36-37.
- Șerban, Alex L. „Romanian Cinema: From Modernity to Neo-Realism”, *Film Criticism* 34.2/3 (2010): 2-21.
- Terian, Andrei. „Is There an East-Central European Postcolonialism? Towards a Unified Theory of (Inter)Literary Dependency”. *World Literature Studies*. 4/21 (2012): 21-36.
- Terian, Andrei. „Reading World Literature: Elliptical or Hyperbolic? The Case of Second-World National Literatures”. *Interlitteraria*, vol. 17, 2012.
- Terian, Andrei. *Critica de export*. București: Muzeul Literaturii Române, 2014.
- Tismăneanu, Vladimir. „Europa centrală: o comunitate de supliciu și memorie”. *Agora*, vol III, Nr. 1, 1990.
- Toderici, Radu. „Noul Cinema Românesc și realismul european al anilor '90”. Eds. Andrei Gorzo and Andrei State. *Politice filmului. Contribuții la interpretarea cinemaului românesc contemporan*. Cluj-Napoca: Tact, 2014: 131-150.
- Todorova, Maria. „Introduction: Similar Trajectories, Different Memories.” Eds. Maria Todorova, Augusta Dimou and Stefan Troebst. *Remembering Communism. Private and*

Public Recollection of Lived Experience in Southern Europe Budapest-New York: Central European University, 2014: 1-28.

- Tötösy de Zepetnek, Steven. *Comparative Cultural Studies and The Study of Central European culture*. West Lafayett: Purdue University Press, 2002.
- Uricariu, Eugen. „Romanul obsedantului deceniu”. *Contemporanul*. Nr. 8, 23 Februarie 1980.
- Vancea, Viola. „Fericirea lui Sisif”. *România literară*. Nr. 15/22 aprilie (1971): 10.
- Vatulescu, Cristina. *Police aesthetics: Literarure, Film, and the Secret Police in Soviet Times*. Redwood City, CA: Standford University Press, 2010.
- Virginás, Andrea. „Female Trauma in the Films of Szabolcs Hajdu, David Lynch, Cristian Mungiu and Peter Strickland”. *Studies in Eastern European Cinema*, 5:2 (2014): 155-168.