Mame toxice, copii devorați - o privire asupra imaginarului matern în filmul românesc din ultima jumătate de veac

Mihaela URSA

Universitatea „Babeș-Bolyai" din Cluj Napoca, Facultatea de Litere
"Babeș-Bolyai" University of Cluj Napoca, Faculty of Letters
Personal e-mail: mihaelaursa@gmail.com

Toxic Mothers, Devoured Children - An Overview of the Maternal Imaginary in Romanian Cinema

The article explores possible connections between a maternal imaginary (i.e. elaborations of mother representations) of the Romanian cinema and the national imagery of maternal filiation (e.g. metaphors of motherland). It is the author's contention that, in the context of growing Romanian migration and upsurging frustration with national conditions of belonging (in the social, political and economical sense), the filmic representations of mothers turn to a black, negative imaginary. This turn has happened in the last twenty years, following decades of representations of good, sacrificial, hardworking and nurturing mothers. For the last five decades, giving birth, having children, and mothering led to representations in which several ideologies regulated intimacy.

Keywords: Romanian New Wave, maternal imaginary, Cristian Mungiu, Călin Peter Netzer, Luminița Gheorghiu, "children of the Decree"

Destructurarea paradigmei naționale - subiect cu atât mai fierbinte cu cât nu se lasă tranșat nici în cheia utopiei globaliste, nici în aceea a micronațiunilor tribaliste - atrage după sine o destructurare secundară a metaforismului tradițional al națiunii. Metaforele filiației, în special sintagma de „țară mamă" (cu variabila masculină a unei „patrii", *Vaterland*) sunt și ele afectate, în consecință, de instabilitate conceptuală. Un simptom al acestei fracturi tot mai adânci este modificarea preferințelor de reprezentare a imaginarului matern. De vreme ce „țara mamă" nu-și mai poate susține statutul benefic, protector, afectiv, nici reprezentările materne nu mai dovedesc atașamentul tradițional față de figurile mamei benefice, afectuoase și protectoare. În cele ce urmează, voi semnala această modificare în câteva exemple1 din filmul românesc al ultimelor decenii. Semnificativ este faptul că, în toate cazurile, ceea ce decide coloratura simbolică a figurii materne ține mai puțin de zona intimității și mai mult de zona unei ideologii autoritare, explicite sau implicite, a discursului național.

Formulez deocamdată observația paradoxală că maternitatea nu este, din această perspectivă, o chestiune privată, ci una în care, așa cum au dovedit Jacques Lacan, Julia Kristeva, Luce Irigaray, dar și Judith Butler sau Slavoj Žižek[2], încărcătura socială, politică, economică și ideologică a faptului de a da naștere și de a crește copii tulbură intimitatea biologică a gestației. În cazul „mamei române" din ultimele cinci decenii, două postúri simbolice merită atenție în perioada amintită. Prima, compusă ideologic în anii ‚50-'60 și reprodusă artistic în filmele anilor ‚70-'80, se bazează

pe metafora arhicunoscută a mamei care trăiește prin copiii săi, cărora le este model existențial și pentru care niciun sacrificiu nu este prea mare. A doua, născută din prefacerile societății românești postcomuniste și consumeriste, este vizibilă în reprezentările materne din filmele Noului Val, mai ales ale unor regizori precum Cristian Mungiu sau Călin Peter Netzer, și este profund marcată de un simbolism negativ. Foarte interesant este că în filmul românesc al anilor ,90 mama este atât de puternic stereotipizată, încât devine interesantă mai degrabă ca clișeu de reprezentare decât ca rezultat al creației de imaginar. Acest fapt poate indica un efect de saturație, dar poate să anunțe și o derută a reprezentării, o criză a imaginarului matern, indecis între metaforismul aflat la dispoziție, dar devenit disfuncțional, și metaforismul încă necoagulat al următoarelor decenii.

Mama eroină și sarcinile de partid

Intervenția statului în chestiunea maternității are loc în 1951 după modelul sovietic[3]. Biologia și fiziologia mamei, ca și activitatea sexuală matrimonială cad în reglementarea statului printr-un Titlu de Onoare și un Ordin de stat[4] emise de Consiliul Marii Adunări Naționale, care prevăd că mamele cu zece sau mai mulți copii primesc Titlul de onoare, înalta Medalie de stat și o plată lunară de 500 lei[5] după ce al zecelea copil împlinește un an, dar numai dacă toți ceilalți sunt încă în viață (cu excepția celor pierduți în timpului celui de-al doilea război mondial). În treacăt fie spus, ordinul de stat amintit este abrogat abia prin Legea 121 din 2000. O întreagă categorie socială ia naștere prin acest act de control statal, iar odată cu ea și obligația de a o reprezenta în toate mediile artistice.

Motivația pozitivă de a contribui la creșterea demografică a țării, servită de recompensa „Mamei eroine", este oferită mai târziu în cheie negativ-coercitivă. Decretul 770 din 1966 scoate avortul și planificarea familială în afara legii, acestea fiindu-le permise doar femeilor care au depășit patruzeci de ani (ulterior limita de vârstă crește la patruzeci și cinci), celor care au deja patru copii (ulterior limita crește la cinci copii), femeilor cu complicații de sarcină potențial fatale (diagnostic greu de obținut în clinicile comuniste) și celor care rămân însărcinate prin viol sau incest. Generația „decreteilor"[6], căreia Florin Iepan îi va alcătui profilul și genealogia în documentarul din 2005, *Decreteii*[7], își va ucide simbolic tatăl, după cum vor susține mai multe analize biopolitice ale lui Decembrie 1989.

Vorbind despre reprezentările culturale ale perioadei, trebuie să aducem în discuție celebrele Teze din iulie, modelate de un Nicolae Ceaușescu profund impresionat de „revoluția culturală" nord-coreană. Cele șaptesprezece „propuneri" pe care le susține pe 6 iulie 1971 dinaintea CC al PCR[8] se află la baza documentului emis în noiembrie 1971, care inițiază un "program pentru îmbunătățirea activității ideologice, ridicarea nivelului general al cunoașterii și educația socialistă a maselor, pentru așezarea relațiilor din societatea noastră pe baza principiilor eticii și echității socialiste și comuniste" (cf. titlul documentului). Cu această ocazie, Ceaușescu devenit „critic literar",[9] dorește să impună realismul socialist ca unică rețetă de creație. Pe lângă obligația de a reprezenta rolul conducător și realizările partidului unic, artiștilor li se solicită o artă revoluționară și militantă, care să facă clară critica noilor forme asupra „formelor vechi, reacționare", minate de atitudini etice „nesănătoase".

Cu toate strădaniile culturii oficiale de a impune un imaginar și niște urgențe de reprezentare de tip realist socialist, cele mai vizibile și mai importante figuri materne domină peisajul cultural de la distanța literaturii tradiționale, respectiv din proza unui Agârbiceanu, Creangă ori Slavici. Să ne amintim că mama din *Amintiri din copilărie* reușește o sinteză foarte convingătoare între maternitatea tradițională, complet investită domestic, autoritară și tandră în același timp, și - pe de altă parte - factorii catalizatori ai educării și cultivării prin școală. De la același Ion Creangă ne rămâne și imaginea mamei din *Capra cu trei iezi*, o prelucrare a unei povești populare ale cărei variante se găsesc inclusiv în colecția fraților Grimm.

Povestea lui Creangă se află la baza filmului pentru copii *Mama*[10], în regia Elisabetei Bostan, o coproducție româno-sovieto-franceză turnată în română, rusă și engleză. În film, capra are cinci iezi, dar lecția de ascultare este predată și verificată tot prin unicul „cântec al mamei". Lupul arată ca un star rock, are tatuaje și geacă de piele cu ținte, iar filmul nu depășește pretențiile unui musical excelent realizat tehnic, ceea ce ușurează circulația mesajului propagandistic. La marginea unei păduri în care fauna împărțită pe familii tradiționale își împarte frățește sarcinile, fără conflicte inter-speciiste, mama-capră, Rada, este părintele unic al copiilor săi, dar - cu atât mai paradoxal în acest context - o mamă-model pentru toate celelalte familii. Inexplicabila tensiune erotică dintre ea și lupul devenit „băiat rău" nu îi tulbură proiectul educațional, chiar dacă atât lecțiile, cât și răzbunarea, au loc în ritm de dans. Orice violență, pe care ne-o amintim atroce din povestea originală a lui Creangă, ca și din poveștile populare culese de frații Grimm[11], lipsește cu desăvârșire, iar reeducarea lupului este neproblematică. Căzut în apa înghețată (la polul opus față de groapa cu jăratec în care se mistuie lupul lui Creangă), lupul rock admite că știe acum „ce este o mamă" și face un legământ de sinceritate absolută față de Rada, devenită „creatură încântătoare". Desigur, elementele propagandistice sunt cu atât mai ușor de trecut cu vederea, cu cât avem de a face cu un film



Sursă foto https://www.libertateapentrufemei.ro/articol/regizorul-cristian-mungiu-la-new-york-film-festival-cu-filmul-bacalaureat-118028

pentru copii, care subliniază valoarea educativă a obedienței și a autorității parentale în deplin acord cu pedagogia la modă în epocă. Totuși, anumite elemente ideologice sunt explicite, iar ele se găsesc mai ales în stratul de semnificații accesibile adulților: starul rock vine din exterior, este un străin despre identitatea și „țara" căruia nu se știe nimic, are un anturaj periculos, reprezintă o amenințare erotică la adresa stabilității conjugale și a confortului familial, dar, mai ales, aduce în utopia socialistă a pădurii fermecate principiul negativ al individualismului. Salvarea și recuperarea lui, ca și implicarea lui în efortul și binele colectiv nu miră pe nimeni.

Alta este însă densitatea propagandei maternaliste într-o serie de comedii ale lui Mircea Moldovan, după un scenariu de Petre Sălcudeanu, foarte apreciate la vremea ecranizării lor: seria „bobocilor" (*Toamna* - 1975[12], *Iarna* - 1977 și *Primăvara* - 1987). Subiectul este sensibil în anii ,80 și vizează tertipurile la care recurg absolvenții de facultate pentru a se întoarce la oraș din satele în care au fost aruncați prin repartiție de stat. Să ne amintim că sistemul de priorități sociale reglementa repartițiile profesionale la finalul facultății și că absolvenții nu puteau solicita re-repartizarea decât dacă obțineau o „decizie de negație". În *Toamna bobocilor,* comedia se naște din strădaniile a trei absolvenți de facultate de a convinge satul și consiliul să-i accepte (doctorul și agronomul), respectiv să-i respingă (profesoara de franceză). Finalul îi găsește pe cei trei trecuți trup și suflet de partea misiunii civilizatoare a partidului, militanți ai modernității care - în cazul de față - are contururile urbanizării socialiste, pe fundalul unei puternice ideologizări pro-ruraliste. Personajele sunt puternic tipologizate, ceea ce ajută comediei, dar și propagandei, iar tipul mamei este reprezentat de președinta organizației de femei a consiliului local al PCR și a CAP, virila Varvara. Altfel decât mamele eroine, ea este mama tuturor pentru că îndeplinește simultan rolul de principal educator, ideolog, corector, protector social și economic. Își domină autoritar bărbatul, pe blajinul Toderaș, care îi știe de frică la fel ca întregul sat. Funcția sa în narațiunea principală este de a modula și de a modifica atât „opinia satului", cât și „gura lumii" cu privire la absolvenții universitari nou-veniți, dar și de a-i motiva pe aceștia din urmă să-și conștientizeze misiunea și să rămână în Viișoara.

Într-o scenă memorabilă și involuntar amuzantă retrospectiv, ea naște, asistată de proaspătul medic, conștientă de faptul că, luându-l în serios, îi va obliga și pe ceilalți săteni să-l trateze ca pe un medic adevărat. Scena nașterii o arată alternând gemetele cu zâmbetele încurajatoare și este lipsită de orice indiciu al fiziologiei expulziei: nici urmă de sânge, nicio manifestare de durere. Până și nou-născutul apare doar ca o umbră proiectată pe un cearșaf imaculat, într-o lumină caldă. De altfel, nici ceilalți copii biologici nu-i dau Varvarei mai multă bătaie de cap: deși apar fulgurant, nu interacționează cu mama lor decât pentru a răspunde prompt unor îndemnuri la joacă și cuminţenie (sic!). Transformați în niște păpuși manevrate fără probleme, în subiecți obiectualizați, copiii Varvarei îi reprezintă pe toți copiii partidului: naivi și derutați, dar educabili. Mama de partid veghează asupra tuturor și le predă lecția fundamentală a binelui colectiv, dar și pe aceea a „scopului care scuză mijloacele".

Avorturi și corpuri dematerializate

Aceeași actriță, talentata Draga Olteanu-Matei, este folosită într-un rol negativ pentru a transmite eficient un mesaj al partidului într-un alt film din același an (1975). *Ilustrate cu flori de câmp*[13] pare să fi răspuns unei comenzi politice de propagandă anti-avort, în urma decretului din 1967. Neașteptat este

că filmul, care spune povestea unei tinere inocente și a morții ei în urma unui avort ilegal, se transformă într-un succes de public. În locul unei scrieri de propagandă stângace, filmul reușește să transmită emoții reale unui public sensibil la nuanțele și complicațiile existențiale ale întregii situații. Mama însărcinată (emoționant interpretată de Carmen Galin) este reprezentată ca o femeie-copil. Ea nu deține nici măcar controlul propriei existențe, cu atât mai puțin pe acela al vieții copilului nenăscut. Pregnanța acestei neverosimile figuri materne infantilizate e considerabilă și constituie un semn că ideile liberale despre dreptul de a alege când să faci copii sau despre maturizarea socială necesară unei femei înainte să devină mamă răzbat dincolo de ecranul cenzurii regimului. Deși finalul „le pedepsește" atât pe nefericita care a apelat la avort, cât și pe prietena ei Irina, care se sinucide, în el se strecoară și mesajul pre-suicidar al acesteia din urmă, care îi comunică logodnicului său o concluzie deloc conformă ideologiei comuniste a vremii: „Nu vreau să am încredere în nimeni. Nimeni nu trebuie să aibă încredere în nimeni".

La premiera din 2007 a filmului lui Cristian Mungiu *4 luni, 3 săptămâni și 2 zile*,[14] criticii au observat rescrierea temei avortului și au reamintit de *Ilustrate cu flori de câmp*[15] pentru a marca diferențe majore de imaginar și reprezentare. Mama-copil care murea inocentă, în cod tragic, la Andrei Blaier, trece aici în zona tragicului grotesc. Două subteme tensionează povestea celor două colege de facultate și prietene, Otilia și Găbița: prietenia între femei și decorporalizarea femeii prin abuz sexual. „Moașa" de ocazie este de astă dată un bărbat, domnul Bebe (diminutiv explicit), ceea ce oferă cheia sexuală a situației de abuz. Șantajul sexual se adaugă violenței expulziei forțate, concentrând și simbolismul negativ al unui întreg regim al supravegherii și pedepsei. Corpul mamei este folosit de violatorul Bebe pentru descărcare sexuală, apoi torturat lent și invizibil de avortul în sine.

Strict în privința tratării corpului matern, o diferență semnificativă între filmul lui Blaier și cel al lui Mungiu este vizibilă în opțiunea pentru decorporalizare. Este adevărat că în filmul lui Blaier spectatorul este martorul agoniei Laurei, dar corpul ei pare să fie mai degrabă un element de recuzită, un semn al unei agonii de factură morală sau ideologică. Mesajul este că răzvrătirea se plătește și că naivitatea reprezintă o vină în lumea în care nu poți avea încredere în nimeni. De aceeași dematerializare au parte atât cadavrul fetei, cât și fătul avortat: imaginea ceasului spart al fetei umple locul absenței lor. Foarte curând, amantul vinovat al Laurei aruncă ceasul pe câmp, ștergând orice urmă a existenței fostei sale iubite.

În schimb, Mungiu alege să-și trimită spectatorii să o urmărească pe Otilia acasă la iubitul ei, Adi, unde cei doi au o conversație dramatică pe tema dependențelor pe care le creează apariția unui copil. Camera de filmat și Otilia revin la Găbița după consumarea agoniei, dar privirea insistă într-un lung plan detaliu asupra fătului și a materialității sale palpabile, translucide, roz și fragile. Un al doilea avort simbolic are loc când Otilia duce la bun sfârșit sarcina de a scăpa de micul făt expulzat. Urmând întru totul instrucțiunile date de abominabilul Bebe și cedând astfel încă o dată autorității pe care el o reprezintă, Otilia aruncă fătul în tunelul pentru gunoi al unui bloc înalt și întunecat, trimițând și ea, în felul acesta, un copil nedorit de-a lungul unui vagin rece și imund al unei mame vitrege simbolice.

Rezultatul opțiunii regizorale este unul de mare forță, pentru că decorporalizează mama în cel mai acut mod cu putință, creând un spațiu în care se vor înghesui imaginea corpului fătului mort, dar și o altă sarcină materială greu de uitat. În scena finală, Găbița mănâncă, foarte înfometată, o porție de ficat, iar Mungiu conectează astfel, din perspectiva operațiilor de imaginar, un element al memoriei afective postcomuniste (înlocuirea cărnii, în anii 80, cu organele precum ficatul, plămânii, stomacul, inima sau intestinele) cu referința memorabilă din basme la mama căpcăun, care își mănâncă copiii.

Odată cu Cristian Mungiu, *tabu*-ul matern din reprezentările filmice românești este desființat și imaginarul mamei este sondat la adâncimi neexplorate anterior. Drept urmare, încep să se acumuleze metafore negative, ale unor figuri de mame rele, toxice și chiar monstruoase. În anii următori însă, prim-planul vacantat prin aneantizarea corpului mamei este ocupat tot mai clar de rezultatul altui abuz, respectiv de copilul traumatizat de către o mamă sufocantă, devenită omnipotentă.

Copiii nerecunoscători ai mamei constrictoare

Multe dintre filmele românești ale ultimilor ani cuplează conflictul generațional *mamă-copil* cu unul cultural *patrie mamă-străinătate*. În 2009, Răzvan Rădulescu și Melissa de Raaf lansează *Felicia, înainte de toate*[16]. Povestea fiicei care își vizitează părinții de sărbători, în timp ce acasă în Olanda o așteaptă un fost soț iresponsabil și un copil pe care îl crește singură, este spusă în secvențieri lente, obositoare, ale unor momente cotidiene. Felicia se supune cu destulă răbdare cozilor la care trebuie să aștepte, toanelor unui tată bătrân și bolnav, dar mai ales supravegherii constante și sufocante a mamei. Tensiunea relațională acumulată explodează într-o scenă care a reținut în mod special atenția criticii[17], din aeroportul unde așteptarea se prelungește neașteptat. Cu această ocazie, Felicia nu mai poate evita confruntarea directă cu mama și, făcându-și curaj, îi reproșează că autoritarismul și inaccesibilitatea ei afectivă i-au făcut pe toți nefericiți și



Sursă foto: https://www.gazetademaine.ro/jupanu-saptamanii/jupanu-saptamanii-calin-peter-netzer.html

pasivi. Trecută de patruzeci de ani, fiica revoltată vocal pentru prima oară își vede mama ieșind din rolul de bătrână nevolnică pe care îl jucase până atunci, pentru a amenința că nimic nu se schimbă și că „lecțiile" materne vor continua până la moarte. Mama sufocantă nu pleacă nicăieri.

Adevărata ieșire în scenă a mamei toxice se petrece însă abia în 2013, în pelicula care a și primit Ursul de Aur al Festivalului de la Berlin din acel an. *Poziția copilului*[18], în regia lui Călin Peter Netzer, o distribuie în rolul Corneliei pe Luminița Gheorghiu, o actriță paradigmatică pentru Noul Val românesc, protagonistă și în ecranizarea lui Stere Gulea după romanul lui Dan Lungu *Sunt o babă comunistă* (2013), dar și în roluri episodice de mamă, spre exemplu doamna Radu, mama lui Adi din *4 luni, 3 săptămâni și 2 zile,* sau mama lui Ovidiu din *Marfa și banii* (2001), al lui Cristi Puiu. Redistribuirea aceleiași actrițe în rolul mamei contribuie, prin transfer semiotic involuntar, la agregarea unei imagini materne de tip colaj, un amestec omogenizat de iubire maternă prost direcționată, hărțuire și șantaj emoțional, alături de surogate materiale ale afecțiunii și empatiei. Să spunem în treacăt și că admirabila Luminița Gheorghiu pare să construiască *același* rol de mamă în toate filmele amintite, admițând cu inocență identificarea cu el („Ce să fac? M-am născut mamă!") în câteva interviuri, mai ales după succesul din *Poziția copilului.* Această unificare a atributelor materne într-un suprarol autonom în raport cu scenariile individuale este de fapt crucială în actualizarea unei metafore naționale a mamei (biologice, dar și geopolitice).

Fiul Corneliei din *Poziția copilului*, Barbu, care a omorât un copil cu mașina, din exces de viteză, nu numai că nu apreciază încercările mamei de a-l feri de pedeapsă, dar aceste strădanii par chiar să-i potențeze disprețul și ura matricidă. O discuție foarte asemănătoare celei dintre mamă și fiică din *Felicia, înainte de toate* are loc spre finalul filmului între mamă și fiu, cam cu același rezultat. Rugăminților și reproșurilor fiului, Cornelia le răspunde cu un refren binecunoscut al existenței compensatorii: părinții trăiesc prin copii tot ceea ce nu au reușit să realizeze în propriile vieți. În această optică, criza familială și pericolul care îi amenință fiul capătă, pentru Cornelia, valoarea pozitivă a unei șanse de a reface dependența oedipiană a lui Barbu, amenințată de prezența partenerei acestuia, care vrea „să-l lege cu un copil", când „el nu știe ce vrea". Or, mama îi declară lui Barbu că vrea „să se bucure" cât mai mult de el de acum înainte.

Nota cea mai înaltă a acestei micro-partituri psihanalitice este atinsă când mama dominantă, însoțită de fiu și de posibila lui viitoare soție (ea însăși prefigurând replicarea modelului de mamă pe care îl detestă acum) vizitează familia victimei lui Barbu, în speranța de a le câștiga compasiunea printr-un amestec de șantaj emoțional și de mită bănească. Scena confruntării celor două mame lovite de durere este extrem de intensă. Cornelia își asumă prin transfer doliul mamei victimei pentru a plânge pierderea simbolică a propriului fiu (pe care îl bocește cu verbe la trecut), deși acesta nu existase decât în proiectul său genitor utopic. Oglindirea aceasta profundă, accesul la semnificații psihologice adânci, ar fi creat premisele unei schimbări în dinamica toxică mamă-fiu de până acum. Într-o replică tulburătoare, Barbu o roagă pe Cornelia, revenită la mașină „mamă, mă deblochezi și pe mine? Deblochează-mă, mamă", pentru a ieși să vorbească direct cu tatăl copilului ucis. Scena ne este livrată prin ochii mamei, care își privește fiul în oglinda retrovizoare, încă suspinând în urma descărcării afective împărtășite cu cealaltă mamă, a copilului ucis. Imaginea retro-reflectată (într-o metareferință clară la parcursul lacanian al individuării) înregistrează ratarea maturizării: din locul de omolog al tatălui, care își înțelege responsabilitățile și acceptă consecințele propriilor acte, Barbu revine pe bancheta din spate, unde mama îl blochează din nou în „poziția copilului",

activând piedica portierei.

Atât *Felicia, înainte de toate,* cât și *Poziția copilului* apelează foarte inteligent la materialitatea primară a relației mamă-copil și îi expun ambivalența. Cornelia vede un motiv de mândrie maternă în refrenul său „am grijă să mănânci", iar nemulțumirea Feliciei răbufnește când îi reproșează mamei că singura sa obsesie este să-i îndemne pe oameni „mâncați, mâncați". Îndoparea cu mâncare, ca și mituirea copilului cu bani și obiecte construiesc un amortizor eficient al oricărei revolte, iar psihanalitic vorbind întrețin indistincția dintre corpul matern și corpul copilului. Alăptarea și legătura ombilicală sunt deplasate grotesc dincolo de limitele lor biologice, către cele ale dependențelor sociale. Prin exces, sensul afirmativ al hrănirii este depășit și înlocuit cu unul negativ, al intoxicării copilului și chiar al canibalizării sale emoționale.

Nu este deloc surpinzător că Barbu e germofob și respinge orice formă de intimitate, inclusiv viața lui sexuală fiind condiționată fobic. Materialitatea lumii e în întregime negativă pentru Barbu, o amenințare continuă a intruziunii materne. Cheia psihanalitică este oferită cu bună știință de către regizor și se vede cel mai bine în scena masajului în care mama, în lenjerie intimă, își atinge fiul cu voluptate erotică. Faptul că fiul este slab, lipsit de voință, nerecunoscător și imatur decurge direct din frica și din dependența imposibil de gestionat de mama devoratoare. Barbu ridică inutil zidul mănușilor de latex protectoare, într-o postură simbolică pe care Kristeva o numește de „auto-expulzie"[19], viitorul său fiind decis de „poziția copilului". Supraprotecția maternă nu se calibrează la nevoile copilului și îi împiedică acestuia atât maturizarea, cât și capacitatea minimală de a afla cine este. Mama abuzivă își câștigă plăcerea și puterea din controlul absolut[20], pe care luptă să le păstreze până la moarte.

Nu putem evita concluzia că imaginarul matern activ în filmele românești ale ultimelor patru-cinci decenii favorizează metafore tot mai nuanțat negative și că această preferențiere este strâns legată de transformările mai ample din socialul și politicul românesc. Dacă până în 1989 între mamă și fii intervenea ideologia natalistă, ajutată de aderențele culturii tradiționale, în ultimele două decenii ideologiile intervenționiste sunt mai difuze și mai greu de precizat. Totuși, compensația materialistă pentru vidul emoțional nu poate fi despărțită de comentariul critic despre vidul consumerist, după cum recurența ideii de supracontrol matern nu poate fi despărțită de conflictul inter-generațional devenit inter-cultural. Relațiile contorsionate dintre mame și fiice sau dintre mame și fii sunt reflectări individuale ale unei erodări substanțiale a metaforismului nației materne[21]. Suprascrierea imaginii mamei cu atributele unui monstru toxic, sufocant și devorator este în mare măsură un produs secundar al concretizării percepției „vitrege" asupra unei „țări mamă" care nu mai știe să aibă grijă de copiii ei.

Note:

1. Am examinat în detaliu mai multe exemple de acest fel în capitolul „Monstrous Maternity as Disembodied Materiality" din *Cultural Studies Approaches in the Study of Eastern European Cinema. Bodies, Memories,* volum editat de Andreea Virginas, Cambridge Scholars Publishing, 2016, 153-167.
2. A se vedea Jacques Lacan, "The mirror stage," *New Left Review* 51 (1968): 71-77; Julia Kristeva, *Powers of Horror* (New York: Columbia University Press, 1982); Luce Irigaray, *This Sex which Is Not One* (Ithaca, NY: Cornell University Press, 1985); Judith Butler, *Bodies that Matter: On the Discursive Limits of Sex* (New York: Taylor & Francis, 2011; Slavoj Žižek, *Enjoy Your Symptom!: Jacques Lacan in Hollywood and Out* (New York - London: Routledge, 2013).
3. David Lloyd Hoffmann, "Mothers in the Motherland: Stalinist pronatalism in its pan-European context," *Journal of Social History* 34.1 (2000): 35-54.
4. Decretul 195 din 8 noiembrie 1951, privind instituirea titlului de onoare de „Mamă eroină", a ordinului "Mamă eroină", a ordinului „Gloria maternă" și a „Medaliei maternității": http://lege5.ro/Gratuit/g42tkmrq/decretul-nr-195-1951-privind-instituirea-titlului-de-onoare-de-mama-eroina-a-ordinului-mama-eroina-a-ordinului-gloria-materna-si-a-medaliei-maternitatii.
5. Salariul minim în România acelor vremuri este de 166 lei (cf. statistica Ministerului Muncii): http://www.mmuncii.ro/pub/imagemanager/images/file/Statistica/Statistici%20lunare/s1a.pdf).
6. Luminița Dumănescu, "Children as the nation future in communist Romania," *Romanian Journal of Population Studies* 2 (2014): 140.
7. Bogdan Ghiu, "Sperma logosului – biopolitica lui Nicolae Ceaușescu (un documentar așa cum ar trebui să fie toate jurnalele de televiziune)," *Liternet.ro*, http://atelier.liternet.ro/articol/2404/Bogdan-Ghiu/Sperma-logosului-biopolitica-lui-Nicolae-Ceausescu-un-documentar-asa-cum-ar-trebui-sa-fie-toate-jurnalele-de-televiziune.html.
8. Titlul complet este: *Propuneri de măsuri pentru îmbunătățirea activității politico-ideologice, de educare marxist-leninistă a membrilor de partid, a tuturor oamenilor muncii.*
9. Liviu Malita, *Ceaușescu, critic literar,* București, Editura Vremea, 2007.
10. Elisabeta Bostan, *Mama,* co-producție România Film, Mosfilm, Ralux Film, 1976.
11. Din rațiuni de spațiu, nu am extins aici discuția despre nevoia de violență în basme. O bibliografie minimală dedicată subiectului nu poate ocoli însă Bruno Bettleheim,

The Uses of Enchantment: The Meaning and Importance of Fairy Tales, (New York: Alfred A. Knopf, 1976); Maria Tatar, *The Hard Facts of the Grimms' Fairy Tales* (Princeton, NJ: Princeton University Press, 2003); Jack Zipes, *The Brothers Grimm: from Enchanted Forests to the Modern World* (New York: Palgrave Macmillan, 2002).

12. Mircea Moldovan, *Toamna bobocilor,* film, Bucuresti, Casa de filme 1, România Film, 1975.

13. Andrei Blaier, *Ilustrate cu flori de câmp,* film, București, România Film, 1975.

14. Cristian Mungiu, *4 luni, 3 săptămâni și 2 zile,* film, București, România, Mobra Films, BAC Films, 2007.

15. Cătălina Trandafir, „Despre avort. filmul românesc și percepțiile tinerelor de azi," *Perspective politice* 3 (2010): 45.

16. Melissa de Raaf - Răzvan Rădulescu, *Felicia înainte de toate,* film, București, Romania, HiFilm, 2009.

17. Doru Pop, *Romanian New Wave Cinema: An Introduction,* Jefferson: McFarland, 2014, 102.

18.Călin Peter Netzer*, Poziția copilului,* film, București, România, Parada Film, 2013.

19. Kristeva, *Powers,* 3.

20.Irigaray, *This Sex,* 30-31.

21. Pentru detaliere relației dintre metaforismul de gen și cel al apartenenței naționale, a se vedea și Maria Alexandra Lepowsky, *Fruit of the Motherland: Gender in an Egalitarian Society* (New York: Columbia University Press, 1993); Vojin Dimitrijević, "Ethnonationalism and the constitutions: the apotheosis of the nation-state," *Journal of Area Studies* 1, no. 3 (1993): 50-56.

Bibliografie și filmografie:

Bettleheim, Bruno. *The Uses of Enchantment: The Meaning and Importance of Fairy Tales.* New York: Alfred A. Knopf, 1976

Blaier, Andrei. *Ilustrate cu flori de câmp,* București, România Film, 1975

Bostan, Elisabeta. *Mama,* București, co-producție România Film, Mosfilm, Ralux Film, 1976

Butler, Judith. *Bodies that Matter: On the Discursive Limits of Sex*. New York: Taylor & Francis, 2011

Decretul 195 din 8 noiembrie 1951, privind instituirea titlului de onoare de „Mamă eroină", a ordinului "Mamă eroină", a ordinului „Gloria maternă" și a „Medaliei maternității": http://lege5.ro/Gratuit/g42tkmrq/decretul-nr-195-1951-privind-instituirea-titlului-de-onoare-de-mama-eroina-a-ordinului-mama-eroina-a-ordinului-gloria-materna-si-a-medaliei-maternitatii

Dimitrijević, Vojin. "Ethnonationalism and the constitutions: the apotheosis of the nation-state." *Journal of Area Studies* 1, no. 3 (1993): 50-56

Dumănescu, Luminița. "Children as the Nation Future in Communist Romania." *Romanian Journal of Population Studies* 2 (2014): 139-152

Ghiu, Bogdan. "Sperma logosului – biopolitica lui Nicolae Ceaușescu (un documentar așa cum ar trebui să fie toate jurnalele de televiziune)". *Liternet.ro*, http://atelier.liternet.ro/articol/2404/Bogdan-Ghiu/Sperma-logosului-biopolitica-lui-Nicolae-Ceausescu-un-documentar-asa-cum-ar-trebui-sa-fie-toate-jurnalele-de-televiziune.html

Hoffmann, David Lloyd. "Mothers in the Motherland: Stalinist pronatalism in its pan-European context." *Journal of Social History* 34.1 (2000): 35-54

Irigaray, Luce. *This Sex which is Not One*. Ithaca, NY: Cornell University Press, 1985

Kligman, Gail. *The Politics of Duplicity: Controlling Reproduction in Ceausescu's Romania*. Berkeley: Univ. of California Press, 1998

Kristeva, Julia. *Powers of Horror*. New York: Columbia University Press, 1982

Lacan, Jacques. "The mirror stage." *New Left Review* 51 (1968): 71-77

Lepowsky, Maria Alexandra. *Fruit of the Motherland: Gender in an Egalitarian Society*. New York: Columbia University Press, 1993

Malita, Liviu. *Ceaușescu, critic literar*. București: Editura Vremea, 2007

Moldovan, Mircea. *Toamna bobocilor,* București, Casa de filme 1, România Film, 1975

Mungiu, Cristian. *4 luni, 3 săptămâni și 2 zile,* București, Mobra Films, BAC Films, 2007

Netzer*,* Călin Peter. *Poziția copilului*. București, Parada Film, 2013

Pop, Doru. *Romanian New Wave Cinema: An Introduction*. Jefferson: McFarland, 2014

de Raaf, Melissa, Răzvan Rădulescu. *Felicia înainte de toate.* București, HiFilm, 2009

Tatar, Maria. *The Hard Facts of the Grimms' fairy tales*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 2003

Trandafir, Cătălina. „Despre avort. Film românesc și percepțiile tinerelor de azi." *Perspective politice* 3 (2010): 43-52.

Ursa, Mihaela. „Monstrous Maternity as Disembodied Materiality*". Cultural Studies Approaches in the Study of Eastern European Cinema. Bodies, Memories,* editat de Andreea Virginas, Cambridge Scholars Publishing, 2016, 153-167.

Zipes, Jack. *The Brothers Grimm: from Enchanted Forests to the Modern World*. New York: Palgrave Macmillan, 2002

Žižek, Slavoj. *Enjoy your Symptom!: Jacques Lacan in Hollywood and Out*. New York: Routledge, 2013