Comunistul ca personaj negativ în filmul românesc de după 1989

Daniel IFTENE

Universitatea „Babeș-Bolyai", Cluj-Napoca, Facultatea de Teatru și Film
Babeș-Bolyai University, Cluj-Napoca, Faculty of Theatre and Film
Personal e-mail: daniel.iftene@ubbcluj.ro

The Communist as Villain in the Romanian Cinema after 1989

In Romanian filmmaking, the fall of Ceausescu's regime and, with it, of communism set in motion an entire movement seeking to retrieve the history of 1948-1989; on the one hand, this movement was in tune with similar local artistic manifestations and, on the other hand, with the variations of the political attitudes undertaken by the post-1989 generations. Many of the films launched after the Revolution approached the construction of a negative image of communism, especially by exposing its wrongdoings, where the center of gravity was the communist used as an essentially negative character vital for the operation of the victim-aggressor binomial. This study focuses on the main recurrences associated with the portrayal of the communist in the post-1990 Romanian film; thus, this analysis seeks to open bridges toward the understanding of the ways in which the domestic film allowed the anti-communist discourse to shape it, but it also looks into the modalities in which films, in their turn, shaped the said anti-communist discourse.

Keyword: communism, torture, villain, memory, post-socialism

În decembrie 2006, Comisia Prezidențială pentru Analiza Dictaturii Comuniste din România, aflată sub conducerea lui Vladimir Tismăneanu, își prezenta raportul care avea să încununeze discursul anticomunist al anilor scurși de la răsturnarea regimului ceaușist. Documentul se auto-impunea ca leac miraculos împotriva unei „amnezii sistematic întreținute" prin „recuperarea memoriei" și „identificarea responsabilităților" (și câtorva responsabili).

În introducerea raportului, autorii etalau principalele capete de acuzare. Bazându-se „pe minciună, impostură, dedublare și fărădelege" și „violență sanctificată", comunismul „a forțat sute de milioane de oameni să trăiască într-un univers închis, represiv și umilitor", demonstrând astfel „natura antiumană, constant, metodic și perseverent represivă a regimului"[2].

Concluziile Raportului comisiei nu erau neapărat noi, ci, mai degrabă, topeau în cele peste 600 de pagini documente și atitudini care au dominat lungul proces al comunismului încă din decembrie 1989, când s-au pus bazele asumării anti-comunismului drept continuare firească a formelor de rezistență politică și culturală din cele peste patru decenii anterioare.

Până la începutul anilor 2000, dosarul „crimelor comunismului" se dezvoltase constant prin recuperarea memoriei victimelor regimurilor politice din ultimii patruzeci de ani[3], documentarea abuzurilor și crimelor din tot acest timp[4], publicarea de volume dedicate represiunii comuniste, construcția discursului mediatic sau lansarea de romane, spectacole de teatru sau filme care și-au asumat această direcție. Dacă, prin demersurile

lor, istoricii căutau dovezi, reprezentările comunismului în sfera mediatică și artistică fundamentau atitudini clare față de un trecut care se va dori narativizat definitiv de mai sus-amintitul raport. Cu toate acestea, din cauza lacunelor, inconsistențelor și parti-pris-urilor sale anticomuniste, *Raportul* a fost ulterior criticat, contestându-i-se chiar pretinsa încheiere a rescrierii adevărului despre perioada comunistă[5].

Ca „ideologie dominantă a tranziției postcomuniste", anticomunismul s-a concentrat asupra construcției unui discurs despre trecut și prea puțin asupra prezentului tranziției, trecut care a ajuns echivalat doar cu abuzurile și crimele fostului regim[6]. Astfel, memoria comunismului în peisajul postdecembrist a ajuns să fie confundată eminamente cu memoria victimelor, rareori intersectată de cea a membrilor aparatului de represiune sau a masei de indiferenți la crimele acestuia.

De altfel, chiar raportul prezidențial oferea nu numai o variantă cernută a numărului victimelor, estimat la două milioane de români închiși în închisori și lagăre sau deportați[7], ci și una maximală, de peste douăzeci de milioane de persoane „private de viața la care ar fi avut dreptul prin însuși faptul venirii lor pe lume"[8].

Filmele schimbării

Din perspectiva evoluției cinematografiei românești de după 1990, poziționarea anticomunistă a urmat, într-un sincron aproape perfect, formele de narativizare a trecutului recent care și-au pus amprenta și pe celelalte zone ale vieții politice, economice sau culturale. Începând imediat după căderea comunismului cu re-chemarea în țară și re-poziționarea în industrie a exilului românesc, recuperare considerată unul din imperativele momentului[9], procesul a continuat cu dezvăluirea practicilor abuzive ale fostelor regimuri, concentrată mai degrabă pe evenimente și programe, decât pe numele celor care le-au orchestrat, și recuperarea peliculelor interzise sau ciopârțite de cenzură și replasarea lor în noul canon al filmului românesc. Astfel, s-a decantat noua elită a industriei cinematografice locale, validată și de formele individuale de rezistență la abuzurile puterii ceaușiste. Spre exemplu, comentariile, cronicile și interviurile publicate în primul an al revistei *Noul Cinema*, continuatoarea fostei reviste *Cinema*, construiesc un lexicon specializat al victimelor comunismului, reamintind sau dezvăluind publicului realizatorii și filmele care au fost considerate periculoase de fosta dictatură, în încercarea de a recupera identitatea lor anticomunistă.

Consolidarea poziției acestora în noua industrie este urmată, la fel de firesc, de producția consistentă de filme care focalizează ororile sau evenimentele traumatice istoriei locale recente. În 1992, apare documentarul *Videogramele unei Revoluții*, semnat de Andrei Ujică și Harun Farocki, un film al revoluției care fusese considerat marea prioritate a cinematografiei locale imediat după 1990. Înaintea lui, pe fondul desfășurării protestelor din 1990, din Piața Universității, și înăbușirii sângeroase a acestora, e lansat *Piața Universității – România* (1991, regia Stere Gulea) și, în același an, începe să fie difuzată seria de televiziune *Memorialul durerii*, semnată de Lucia Hossu-Longin.

În filmul de ficțiune, cariera anticomunismului decolează la fel de rapid, odată cu lansarea, tot în 1991, a peliculelor *Vinovatul* (despre căderea morală și psihică a unui informator al Securității, în regia Alexa Visarion), *Șobolanii roșii* (film cu accente alegorice care demască abuzurile comuniștilor asupra culturii și artistului, în regia lui Florin Codre) și *Undeva, în Est* (reîntoarcerea în perioada colectivizării și rezistenței față de noul regim, în regia lui Nicolae Mărgineanu).

Odată cu aceste titluri își face intrarea cu adevărat în cinematografia locală și personajul-cheie, comunistul abuziv, desprins parcă dintr-un absolut involuntar arc în timp către coproducția româno-italiană *Cătușe roșii* (1942, regia Carmine Gallone) care, în timpul celui de-al Doilea Război Mondial, anticipa o parte dintre tiparele pe care vor fi croiți comuniștii în filmul românesc și după 1990.

Cercetătorii care s-au ocupat de trasarea de fișe biografice eroilor negativi ai comunismului românesc au propus, în ultimii ani, mai multe taxonomii ale „răului", conturate fie în jurul ierarhiilor reale sau simbolice create de puterea comunistă, fie în funcție de atitudinea față de abuzurile puse în fapt de aceasta. Apelând chiar și la resursele psihoistoriei, cercetătorii au reconstruit toate aceste portrete apelând la stenograme și la alte documente din arhivele statului, sau la memoria victimelor, adusă la lumină prin metodele istoriei orale sau prin recuperarea mărturiilor din detenția comunistă. Cele mai numeroase și mai consistente sunt schițele psiho-biografice ale torționarilor, directorilor de închisori, gardienilor, securiștilor sau informatorilor Securității care se bazează pe amintirile victimelor, deși, în febra firească a demascării de torționari și securiști de după 1989, unele au dus la confuzii grave[10].

De aceea, filmele românești postdecembriste, la fel ca cele din întregul spațiu est-european sau, mai larg, din regimurile post-totalitare, sunt mai degrabă lipsite de narări *în negativ* ale traumelor comunismului, prin ficțiuni care să-și concentreze interesul asupra agresorului, iar autorii aleg să focalizeze victima ca protagonist.

În cercurile comunismului ca infern

Reprezentarea regimului comunist drept unul invaziv și abuziv nu gravitează doar în jurul personajelor negative tipice, pe care le vom urmări în rândurile următoare, ci începe de la paradoxala prezență a marilor absenți, a liderilor, a celor plasați în vârful ierarhiei regimurilor care s-au succedat în România între 1948 și 1989.

Ficțiunile cinematografice românești de după Revoluție nu s-au folosit, decât prin câteva sugestii, de aceștia. Nu avem ficțiuni nici despre Nicolae Ceaușescu, nici despre Gheorghe Gheorghiu-Dej, nici despre Ana Pauker, Vasile Luca sau Teohari Georgescu. În schimb, focalizarea membrilor de pe diferite ranguri inferioare din aparatul de stat capătă întotdeauna un sens metonimic, întărit de folosirea frecventă a iconografiei comuniste, și ajunge în unele cazuri să-și depășească simplul sens referențial.

Fragmentele video și audio de arhivă, pancartele cu lozinci, portretele și busturile celor de mai sus înlocuiesc nu numai prezența fizică, ci construiesc întreaga ascendență a acestor negativi, semnalizând existența în amonte a unei întregi conjurații a răului și încercând să trimită privitorul până la rădăcinile ideologice și politice ale comunismului.

Nu întâmplător, Nicolae Mărgineanu deschide *Undeva, în Est* pe fondul muzical al începuturilor Republicii Populare România (RPR), iar tovarășul Radu, principalul personaj negativ al filmului, își primește misiunea de a impune colectivizarea și de a înfrânge rezistența sub tabloul lui I.V. Stalin. În tot acest timp, superiorul său ierarhic, cel care îi trasează misiunea, pare să fie doar păpușa pe care liderul sovietic o manipulează ca un ventriloc. Retragerea ulterioară a camerei de filmat dezvăluie, în stânga ecranului, inclusiv un bust al lui V.I. Lenin, iar filiația comunistă va fi apoi completată localist în celelalte spații ale propagandei prin pancarte roșii cu lozinci ca „Trăiască PMR [Partidul Muncitoresc Român] Forța conducătoare a RPR" sau „Moarte chiaburilor" și proiecții de filme despre susținerea de care se bucură Gheorghiu-Dej în București. Ulterior, în *Poarta Albă* (2014), același regizor se va folosi și de mult mai populara lozincă „Ana Pauker și cu Dej au băgat spaima-n burgheji".

Prezentul-absent e figurat și de Stere Gulea în *Vulpe-vânător* (1993), când confruntarea directă și finală dintre protagonistă și Securitate e înscenată într-un parc în care, ca din umbră, Nicolae Ceaușescu „savurează" comportamentul agresiv și grobian al subalternului său prin intermediul unui portret-gigant, pe jumătate ascuns.

Pe aceeași filiație, în *Între chin și amin* (2019), Toma Enache oferă un rol privilegiat unui bust al lui Stalin, de această dată pictat, cu care Ciumău, comandantul închisorii, are relație specială. Aici, bustul nu e numai un simplu element iconografic, ci creează legătura dintre agresor și conducătorul său simbolic, ajungând să aibă o reală valoare cultică, de ritual.

Dacă sculpturile și tablourile specifice perioadei intermediază prezența fizică a liderului comunist în maniera în care ea era construită de aparatul de propagandă, lăsând impresia omniprezenței acestuia în viața publică și privată, mult mai percutante devin întâlnirile cu aceleași figuri represive, dar decorporalizate.

Cufundat în întunericul camerei de anchetă, protagonistul peliculei *Eu sunt Adam!* (1996, regia Dan Pița), adaptare liberă după prozele fantastice ale lui Mircea Eliade, nu intră de la început în contact direct cu reprezentantul puterii comuniste. Ca într-un împrumut din celebrul Dr. Mabuse, primele indicații îi sunt oferite prin intermediul difuzoarelor invizibile, iar vocea care îl dirijează va marca în permanență prezența unei figuri care se ascunde în întuneric, chiar în spatele anchetatorilor propriu-ziși. Aceeași urmărire invizibilă joacă un rol central și în *Balanța* (1992) lui Lucian Pintilie, în care Nela, personajul principal al filmului, e însoțită în permanență de vocea surorii sale care lucrează pentru puterea comunistă și care e în contact permanent nu numai cu trecutul, ci și cu prezentul personajului, deși nu își face apariția fizică decât foarte târziu, însă abia ghicită, pentru a orchestra cunoscutul „masacru al inocenților" din final.

Anxietatea declanșată de intuirea omniprezenței membrilor aparatului comunist e amplificată de Stere Gulea tot în *Vulpe-vânător*. Irina, protagonista filmului e urmărită de Securitate, iar singura certitudine a faptului că este supravegheată vine atunci când, periodic, găsește bucăți tăiate din blana de vulpe pe care o are în apartament.

Aceeași stare de agresivitate a supravegherii e reprodusă și de Nicolae Mărgineanu în *Binecuvântată fii, închisoare* (2002), adaptarea romanului lui Nicole Valéry-Grossu, în care repetata deschidere a vizetei ușii celulei e percepută de protagonistă ca o formă de tortură continuă.

Într-un alt registru, după 2000, figura dictatorului ajunge să se răstoarne parodic în *Cum mi-am petrecut sfârșitul lumii* (2006, regia Cătălin Mitulescu) sau colecția de legende urbane *Amintiri din Epoca de Aur* (2009), deși fondul pe care îl trădează își păstrează același grad de seriozitate. În primul, Lalalilu, un băiat de 7 ani, crescut într-o familie a cărei minimă opoziție la comunism e de regulă transferată într-un registru clovnesc, are surpriza ca visele să-i fie contaminate de Ceaușescu însuși, care îi smulge din brațe roata imensă de cașcaval pe care o câștigase ca premiu la finalul anului școlar.

Dacă prezența liderilor comuniști e mai degrabă sugerată sau alegorizată (ca în *Șobolanii roșii*), cea a membrilor aparatului de represiune e mult mai

puternic exploatată, ei devenind interfața crimelor comunismului, o adevărată panoplie de securiști, informatori și colaboratori, torționari, gardieni sau deținuți reeducați. Astfel, din această perspectivă, tot ansamblul comunist ajunge să graviteze în jurul a două mari etape în relația cu victimele: cea a supravegherii vieții publice și private și a anchetelor care decurg din aceasta și cea a detenției, de la arestare, la tortură, supraviețuire și eliberare[11].

Tehnicile Securității (filajul, interceptarea corespondenței, ascultarea telefoanelor, intimidarea sau suprimarea opozanților din țară și din străinătate)[12], devenite o adevărată sursă de anxietate individuală și socială, au fost transferate treptat și în mentalul colectiv anticomunist. A lucra sau „a fi" de la Securitate plasa indivizii suspectați în proiecția imaginară a întregii mașinării a statului, iar, odată cu suspiciunea sau chiar confirmarea ei, „securistul" devenea subiectul unui întreg proces de resemantizare.

În adaptarea romanului Hertei Müller *Încă de pe atunci vulpea era vânătorul*, Gulea construiește tocmai din acest proces de resemnificare unul dintre momentele-cheie. Prietena cea mai bună a protagonistei este sedusă de securistul Pavel Murgu, în urma unei acțiuni de filaj. Ritualul escapadelor și jocurilor erotice ale celor doi se răstoarnă subit în momentul în care bărbatul se dezvăluie a nu fi avocat, așa cum presupusese femeia, ci maior la Securitate. Într-o singură scenă, plăcerea erotică devine dezgust, iar întreaga situație e reinterpretată de amanta devenită, instantaneu, victimă ca un îndelung abuz orchestrat perfid de securist, oglindă a aceleiași strategii a cărei victimă e și personajul principal al filmului.

De altfel, Gulea alimentează chiar mai direct translarea agresiunii aparatului de stat asupra individului către abuzul sexual direct, atât în *Vulpe-vânător*, cât și în *Stare de fapt* (1995), ambele pelicule cu personaje centrale feminine. Pe lângă scena amintită mai sus, toată strategia de intimidare construită de Securitate, prin susținerea unei prezențe invizibile, dar concrete, în universul intim al victimei, culminează cu întâlnirea directă cu un alt agent al Securității. Apelând la o vulgaritate stridentă în gesturi și limbaj, bărbatul își amenință victima deschis, sugerându-i amenințarea foarte palpabilă violului. Insistența cu care se revine la registrul sexual menține victimele într-o stare continuă de alertă, anunțând o posibila acțiune violentă a agresorilor.

Ulterior, în *Stare de fapt*, sexualizarea raporturilor agresive revine mult mai fățiș, deși păstrează aceeași filiație alegorică. Alberta, asistenta medicală care a asistat la una dintre crimele comise de fostul regim în timpul Revoluției din 1989, e amenințată, închisă și torturată de agenții poliției secrete. Condusă în beciul în care principalul personaj negativ al filmului, ofițerul Mureșan, distruge documente din arhiva Securității, femeia refuză din nou să fie parte a procesului de falsificare a istoriei abuzurilor comunismului și comuniștilor, ceea ce-l face pe securist să-și transforme agresivitatea în violență sexuală. Aici, Gulea exploatează alegoria mai mult decât în adaptarea după Müller. După ce rămâne însărcinată în urma violului, trauma protagonistei ajunge să fie proiectată în copilul pe care urmează să-l nască, o metaforă finală a noii României, pe care Iulia Popovici a surprins-o foarte bine în studiul dedicat violului ca trop narativ recurent în peliculele tranziției: „lumea nouă prinde viață împărțindu-și în mod egal ADN-ul cu «binele» și «răul» celei vechi"[13].

Nu numai Gulea se folosește de perversitate și violență sexuală ca trăsătură și instrument fundamentale personajului negativ comunist. Din cele peste 20 de pelicule studiate, mai bine de o treime includ violul sau alte abuzuri sexuale în rememorarea traumei totalitarismului, pentru a marca distanța clară între victimă și agresor și, în același timp, pentru a consolida înțelegerea întregului sistem comunist drept unul viciat, imoral și nelegitim, care nu se poate susține decât prin exercitarea violenței, iar aceasta e resimțită până în fibra cea mai intimă a victimelor sale.

În *Undeva, în Est*, până și inițial inabilul tovarăș Radu, activistul responsabil cu colectivizarea și reprimarea rezistenței anticomuniste, o violează pe Crina, fata de la bufet, în timp ce o amenință cu pistolul.

Cu un ochi spre perioada comunistă și celălalt spre violențele mineriadelor postdecembriste, Lucian Pintilie prelungește scena de viol din *Balanța*, în care protagonista e agresată de un grup de mineri, cu o alta de repovestire a momentului în fața milițianului vizibil excitat de detaliile rememorate de victimă.

Mai târziu, unul dintre cele mai puternice momente create de Cristian Mungiu în *4 luni, 3 săptămâni și 2 zile* (2007) culminează tot cu agresiunea sexuală, transferată într-un registru tranzacțional de Bebe, bărbatul ajuns într-o conjuncturală poziție de putere, oferită de politicile de creștere a natalității ale regimului ceaușist.

Registrul sexual în care sunt proiectate o parte din personajele negative comuniste nu se limitează însă la reprezentarea acestor forme de abuz, ci e completat de obscenitatea recurentă în limbaj și de numeroasele trimiteri la relația perversă a agresorului cu corpul victimei, redus la obiectualitatea sa. Dacă primele fac punte cu inferioritatea intelectuală și grosolănia membrilor aparatului de stat, cele din urmă sunt asociate în mod direct cu tehnicile de tortură folosite împotriva opozanților sistemului.

La fel cum o făcea Radu Gabrea în *Mănuși roșii* (2011), în *Poarta albă* (2014), Nicolae Mărgineanu oferă torturii un caracter spectacular. După ce au stat „la coadă la bătaie", deținuții devin protagoniștii unei reprezentații macabre. Dezbrăcate pentru corecție,

victimele sunt așezate în mijlocul „scenei" pentru a fi privite de gardienii așezați în gradene rudimentare, ale căror aplauze și fluierături însoțesc fiecare lovitură cu cureaua. Mutând camera la nivelul feței deținutului, regizorul marchează contrastul puternic dintre euforia spectatorilor și suferința „actorilor", întărind, în sens foucaultian, relația dintre supliciul la care e supus corpul politic și spectacol[14].

Aceeași plăcere perversă a torturii e preluată și de Constantin Popescu în *Portretul luptătorului la tinerețe* (2010) sau, mai recent, de Toma Enache în prima ficționalizare cinematografică a Experimentului Pitești, *Între chin și amin*. În toate cazurile de mai sus și altele similare, momentul torturii, câteodată preluat direct din mărturiile celor care au trecut prin sistemul concentraționar românesc, în special în perioada anilor 1950, e transpus în perspectiva victimelor și, în unele cazuri, depășește simpla expunere muzeificată a ororilor comuniste.

După amiaza unui torționar (2001, regia Lucian Pintilie) oferă unul dintre extrem de puținele puncte de vedere întoarse spre memoria torționarului. În fața unei jurnaliste și a unui fost deținut politic, Frant Țandără, personaj urmărit de Doina Jela în romanul non-ficțional *Drumul Damascului. Spovedania unui fost torționar*[15] construiește o narațiune cu numeroase digresiuni, forțate din interior și din exterior, în care deconspiră cele mai degradante practici ale aparatului de represiune. De la bătăile cu creionul peste testicule, legate în memorialistica de detenție de prezența sadică a Vidosavei (Vida) Nedici, la profanarea cadavrelor prin jocuri cu tentă sexuală, „spovedania" bărbatului consolidează imaginea infernală a perioadei comuniste, continuată în prezentul diegezei prin încercările de suprimare a unor astfel de mărturii venite „din interior".

Dincolo de „mitizarea malefică" a comunistului și, mai specific, a agresorului comunist[16] la care contribuie toate aceste tipare recurente, construirea personajelor negative tocmai prin violența lor se supune unei construcții clasice eșafodate pe raportul direct proporțional între acestea și protagoniști. Cu cât mai brutali sunt comuniști, cu atât mai intense sunt suferința și rezistența victimelor lor.

Celălalt stereotip important despre comuniști, care a fost actualizat și ținut în viață de cinematografia românească postdecembristă, este cel al antagonismului intelectual și ideologic între ei și victime. Indiferent de poziția lor în aparatul de stat, fie că au funcții de conducere sau de simpli executanți, cei mai mulți dintre comuniști ajung să fie portretizați drept rudimentari, lipsiți de inteligență, șablonarzi, robotizați și, frecvent, agramați (*Cel mai iubit dintre pământeni*, *Mănuși roșii*, *Portretul luptătorului la tinerețe*, *Poarta Albă*, *Între chin și amin* etc.). Aceste defecte își găsesc întotdeauna reversul în construcția personajelor pozitive, preluate sau inspirate din realitatea istorică.

Chiar dacă pare exagerată prin repetiție, lipirea grotescului de membrii aparatului de represiune din perioada comunistă, mai ales de cei din perioada Gheorghiu-Dej, nu e lipsită de fundament istoric. Spre exemplu, în construirea personajului Gheorghe Pintilie (Bodnarenko) din *Portretul luptătorului la tinerețe*, Constantin Popescu folosește documentele de arhivă care fuseseră scoase la iveală înainte, iar primul discurs al acestuia, despre informator ca „sculă vie" a Securității, e reconstituit în interiorul filmului întocmai după stenogramele ședinței din martie 1950, de la Direcția Generală a Securității Statului[17].

La extrema cealaltă a umanității pervertite se află, la fel ca în radiografia sistemului opresiv realizată de tot de Oprea, intelectualul de fațadă[18], personaj cu studii superioare care încearcă să-și folosească educația pentru câștigarea încrederii victimei, într-o strategie tipică de „polițist bun / polițist rău" (vezi *Mănuși roșii*, *Între chin și amin*).

Liantul tuturor acestor straturi ale răului rezidă în ateismul și chiar anti-creștinismul lor, manifestat direct sau, din nou, prin limbaj. Astfel, comunistul imaginat de filmul românesc de după 1990 vine să tulbure și mai mult un sistem politic postdecembrist care continuă naționalismul și recuperează religiozitatea.

Noi, comuniștii și neocomuniștii

Revoluția din 1989 nu a dus la dispariția imediată și completă a tuturor celor care au avut legături cu fostele regimuri dictatoriale, iar lustrația clamată la Timișoara nu a ajuns să fie pusă în aplicare, așa că, pe fondul mișcărilor politice din 1990-1991, o parte a noii elite denunță contaminarea instituțiilor de personaje la fel de periculoase pentru noua democrație ca torționarii din fostele închisori sau agenții de securitate: neocomuniștii și nostalgicii.

Deziluziile de după Piața Universității, alegerile din 1990 și prima mineriadă au deschis poarta în cinemaul românesc pentru neocomuniști și nostalgici, ca principale amenințări pentru construirea unei Românii noi. Discutând fenomenul în contextul apariției *Balanței*, Lucian Pintilie îl asociază anti-europenismului manifestat de o parte a românilor în primii ani de după căderea comunismului: „această formă de cretinism este și expresia unei nostalgii după Ceaușescu"[19]

Mircea Daneliuc deschide satira sa pesimistă asupra tranziției autohtone, *Patul conjugal* (1993), cu un travling spre spatele unei săli pline de femei și bărbați trecuți de vârsta mijlocie, care aplaudă ritmic. Aplauzele lor se întorc în prima ramă a filmului, în care un băiat lovește nevrotic într-un lighean de tablă. Câteva minute mai târziu, la halucinanta grevă a șomerilor,

din apropierea Casei Poporului, regizorul lasă la vedere o pancartă cu textul „Înainte era mai bine", pentru ca apoi să intre în scenă „Partidul Democrației Originale", „un partid foarte drăguț, care nu o să îngăduie nimănui să i se urce democrația la cap", cu steagurile lor roșii. Pe străzi mișună negaționiștii care resping ipoteza crimelor regimului Ceaușescu, care se închină la elicopterul cu care ar fi fugit fostul lider comunist. Nostalgia și negaționismul istoric devin noile manifestări ale răului comunist postdecembrist și nu pot fi corectate decât prin gesturi extreme. Daneliuc își scoate personajul principal în plină stradă pentru a confrunta direct trecătorii întâmplători: „Dacă 24 de ani am așteptat să moară Ceaușescu și acum zicem că era mai bine, hai să ne dăm foc. Măcar asta să facem pentru țara asta nenorocită de care-și bate joc toată lumea". Finalul nu va lăsa loc decât Partidului Democrației Originale și unei distopii grotești, o previziune sumbră asupra viitorului României de după 1990.

La aproape treizeci de ani de la căderea regimului comunist, un alt „demon" erupe pe marile ecrane, în *Sieranevada (*2016) lui Cristi Puiu, nu sub chipul nostalgicului (ca în *Sunt o babă comunistă* (2013, regia Stere Gulea) sau *A fost sau n-a fost*), nici sub cel al neo- sau criptocomunistului, ci ca reziduu virulent al fostului regim. În climatul de incertitudine susținut de sancționarea oricărui adevăr ca fiind parțial și ideologizat, inclusiv cel legat de perioada 1948-1989, tanti Evelina, personaj inspirat din experiența personală a regizorului[20], își joacă intransigent cartea de avocat al apărării, savurând distrugerea discursului anticomunist.

> „*Evelina*: Adică tu vrei să-mi spui că, dacă noi, comuniștii ăștia care nu vă plac vouă, nu-am fi venit la putere, v-ar fi făcut regele ăsta al vostru, care nici măcar român nu era, v-ar fi făcut el blocuri în care să stați și v-ar fi electrificat el țara. De ce criminali? Pentru că le-a dat de mâncare la săraci? Pentru că i-a băgat în pușcărie pe chiaburi? Pentru că au ajuns oamenii să poată merge la spital gratuit?
> *Sandra*: Asta oricum s-ar fi întâmplat și sub Rege.
> *Evelina*: Ah! Îmi pare rău, dar istoria nu se face cu presupuneri".

Perorațiile fostei activiste nu cedează niciunuia dintre argumentele mai tinerei generații, fiecare dintre ele desprinse din dosarul crimelor comunismului, construit după 1990. Până și morții din închisori își găsesc justificarea în sacrificiile necesare „pentru un ideal", „pentru o lume mai bună".

Incapabile să pună în scenă o micro-lustrație simbolică, gazdele aleg calea împăciuitoare de a tolera până la final prezența Evelinei și discursului ei pro-comunist, ba chiar acceptă întreaga situație prin resemnificarea subiectivizată: „Eu zic să o lăsați în pace și să nu vă mai lăsați păcăliți. Ea a fost activistă. Are nevoie să-și consume frustrările. *Da' să știți că nu e un om rău*" (*s.n.*).

Concluzii

Perspectiva lui Puiu încheie un ciclu de reprezentare a comunistului ca personaj negativ în cinematografia locală de după 1990 și chiar punctează o translare a discursului anticomunist spre peisajul contemporan al recuperărilor altor perioade ale căror victime își revendică locul în interiorul procesului de justiție de tranziție, chiar dacă nu în sensul ultim al reconcilierii cu trecutul.

„Demascarea" regimurilor totalitare din România de după 1948, asumată programatic de unii cineaști și redusă de alții la sensul ei pedagogic, pentru a „stabili un anumit adevăr filmic despre istoria recentă, care să fie apropiat de nevoile politice ale momentului"[21], și prelungită, deși mai sporadic, până în prezent în cinematografia locală lasă, firesc, loc generației post-memoriei, celor care nu au intrat în contact direct cu realitățile trecutului totalitar.

Nuanțarea observabilă a prezenței comuniștilor (de la lideri, la executanți) în peliculele lansate după 2001 de noua generație de regizori nu e însă punctul final al parcursului acestor personaje care au susținut, câteodată pur didactic, teama de comunism și discursul anticomunist, ci este completată, în prezent, și de perspetivele care prelungesc vechile dihotomii ale anilor 1990.

Note:

1. Acest articol este unul dintre rezultatele proiectului PN-III-P1-1.1-TE-2016-0541, contract 140/2018, finanțat de Ministerul Cercetării și Inovării, UEFISCDI.

2. Comisia prezidențială pentru analiza dictaturii comuniste în România, *Raport final*, disponibil la adresa web http://old.presidency.ro/static/rapoarte/Raport_final_CPADCR.pdf, consultat la data de 8.7.2019. București, 2006, p. 9-19.

3. Înainte de 1989, în străinătate, și imediat după, în România, au fost publicate multe din mărturiile din închisorile și lagărele de muncă din perioada comunistă (de exemplu: Paul Goma, *Patimile după Pitești*; Virgil Ierunca, *Fenomenul Pitești*; Nicole Valéry-Grossu, *Binecuvântată fii, închisoare*; Adriana Gerogescu, *La început a fost sfârșitul*; Lena Constante, *Evadarea tăcută*; Nicolae Steinhardt, *Jurnalul fericirii*; Anița Nandriș-Cudla*, 20 de ani în Siberia* ș.a.). Din 1990, își începe apariția *Revista Memoria*, fondată de fostul deținut politic Banu Rădulescu, iar din 1992 este inițiat proiectul *Memorialului victimelor comunismului și al*

rezistenței, care, în 1997, va fi declarat ansamblu de interes național.
4. Pe lângă institute de istorie și cercetători individuali, principalele instituții create pentru a se ocupa de studierea comunismului românesc au fost: Institutul Național pentru Studiul Totalitarismului (din 1993), Institutul Revoluției Române din Decembrie 1989 (din 2004), Consiliul Național pentru Studierea Arhivelor Securității (din 1999), Institutul pentru Investigarea Crimelor Comunismului în România (din 2005), care în 2019 s-a comasat cu Institutul Național pentru Memoria Exilului Românesc.
5. vezi Vasile Ernu, Costi Rogozanu, Ciprian Șiulea, Ovidiu Țichindeleanu, *Iluzia anticomunismului: Lecturi critice la raportul Tismăneanu,* Chișinău, Editura Cartier, 2006.
6. Florin Poenaru, *Locuri comune. Clasă, anticomunism, stânga*, Cluj-Napoca, Editura Tact, 2017, p. 141-142.
7. Comisia prezidențială pentru analiza dictaturii comuniste în România. *Op.cit.*, p. 161.
8. *Ibidem*, p. 19.
9. v. Proclamația de la Timișoara, 12 martie 1990, punctul 12: „Timișoara îi așteaptă cu dragoste pe toți exilații români. Sunt compatrioții noștri și, azi mai mult ca niciodată, avem nevoie de competenta lor, de europenismul gândirii lor și chiar de sprijinul lor material. De asemenea, cultura româna va fi întreagă numai după ce se reintegrează în ea cultura din exil".
10. Vezi în acest sens corecturile făcute de Doina Jela pentru cea de-a doua ediție a *Lexiconului negru: unelte ale represiunii comuniste*, București, Editura Humanitas, 2001.
11. Inventariind recurențele tematice din memorialistica de detenție, Bernadette Morand evidențiа: arestarea, tortura, dificultatea adaptării la viața carcerală, tehnicile de supraviețuire, raporturile deținuților cu autoritățile, confruntarea cu moartea, credința, perspectiva asupra libertății, eliberarea. *Apud*. Ruxandra Cesereanu, *op.cit.*, p. 15.
12. Vezi în acest sens Carmen Chivu și Mihai Albu, *Noi și Securitatea. Viața privată și publică în perioada comunistă, așa cum reiese din tehnica operativă*, Ed. Paralela 45, 2006.
13. Iulia Popovici, *„De mult vreau să te fut". Sexul femeilor și puterea bărbaților în filmul tranziției*, în Andrei Gorzo și Gabriela Filippi (coord.), *Filmul tranziției. Contribuții la interpretarea cinemaului românesc „nouăzecist"*, Cluj-Napoca, Editura Tact, 2017, p. 148.
14. Michel Foucault, *A supraveghea și a pedepsi. Nașterea închisorii*, București, Editura Paralela 45, 2005, p. 7-44.
15. Doina Jela, *Drumul Damascului. Spovedania unui fost torționar,* Editura Humanitas, 1999.
16. Ruxandra Cesereanu, *Călătorie spre centrul infernului. Memorialistica și literatura închisorilor și lagărelor comuniste*, Editura Manuscris, Pitești, 2018, p. 122
17. Vezi Marius Oprea, *Banalitatea răului. O istorie a Securității în documente 1949-1989*, Editura Polirom, 2002, p. 151.
18. Marius Oprea, *Op.cit.*, p. 137.
19. Lucian Pintilie, *Bricabrac*, București, Editura Humanitas, 2003, p. 362.
20. Cristi Puiu, *Nu sunt regizor*, interviu de Răzvan Chiruță, *Scena 9*, 13 mai 2016, disponibil la adresa web https://www.scena9.ro/article/cristi-puiu-sieranevada-cannes, consultat la 17.08.2019.
21. Mario Ranalletti, *State Terrorism on Film. Argentine Cinema during the First Years of Democracy ((1983-1990)*, în Robert A. Rosenstone și Constantin Pârvulescu (coord.), *A Companion to the Historical Film*, Wiley-Blackwell, 2013, p. 289.

Bibliography:

Cesereanu, Ruxandra. *Călătorie spre centrul infernului. Memorialistica și literatura închisorilor și lagărelor comuniste* [*Journey to the Centre of the Inferno*]. Pitești, Editura Manuscris, 2018, 444 p.

Chivu-Duță, Carmen; Albu, Mihai. *Noi și Securitatea. Viața privată și publică în perioada comunistă, așa cum reiese din tehnica operativă* [*We and the Securitate. The Private and Public Life during Communism as Found in the Strategic Technique*]. București, Editura Paralela 45, 2006, 224 p.

Comisia prezidențială pentru analiza dictaturii comuniste în România, *Raport final* [*Final Report]*, disponibil la adresa web http://old.presidency.ro/static/rapoarte/Raport_final_CPADCR.pdf. București, 2006, 666 p.

Ernu, Vasile; Rogozanu, Costi; Șiulea, Ciprian; Țichindeleanu, Ovidiu. *Iluzia anticomunismului: Lecturi critice la raportul Tismăneanu* [*The Anticommunist Illusion: Critical Readings of the Tismaneanu Report*]. Chișinău, Editura Cartier, 2006, 280 p.

Foucault, Michel. *A supraveghea și a pedepsi. Nașterea închisorii* [*Discipline and Punish: The Birth of the Prison*], traducere din limba franceză, postfață și note de Bogdan Ghiu. București, Editura Paralela 45, 2005, 410 p.

Jela, Doina, *Lexiconul negru: unelte ale represiunii comuniste* [*The Dark Lexicon: Instruments Of the Communist Repression*], București, Editura Humanitas, 2001, 369 p.

Jela, Doina. *Drumul Damascului. Spovedania unui fost torționar torționar* [*The Road to Damascus. The Confession of an Ex-Torturer*]. București, Editura Humanitas, 1999, 272 p.

Oprea, Marius. *Banalitatea răului. O istorie a Securității în documente 1949-1989* [*The Banality of Evil. A History of Securitate Through Documents 1949-1989*]. Iași, Editura Polirom, 2002, 582 p.

Pintilie, Lucian. *Bricabrac*. București, Editura Humanitas, 2003, 536 p.

Poenaru, Florin. *Locuri comune. Clasă, anticomunism, stânga* [*Commonplaces. Class, Anticommunism, the Left*]. Cluj-Napoca, Editura Tact, 2017, 272 p.

Popovici, Iulia. *„De mult vreau să te fut". Sexul femeilor și puterea bărbaților în filmul tranziției* [*'I've Wanted to Fuck You For a Long Time'. The Women's Sex and the Power of Men in the Films from the Transition*] în *Filmul tranziției. Contribuții la interpretarea cinemaului românesc „nouăzecist"* [*The Film of the Transition. Contributions towards the Interpretation of the Romanian Cinema of the 90s*'], coordonatori: Gorzo, Andrei; Filippi, Gabriela. Cluj-Napoca, Editura Tact, 2017, p. 133-150.

Puiu, Cristi. *Nu sunt regizor* [*I Am Not a Film Director*], interviu de Răzvan Chiruță, *Scena 9*, 13 mai 2016, disponibil la adresa web https://www.scena9.ro/article/cristi-puiu-sieranevada-cannes, consultat la 17.08.2019.

Ranalletti, Mario, *State Terrorism on Film. Argentine Cinema during the First Years of Democracy (1983-1990)*, în *A Companion to the Historical Film*, coordonatori Rosenstone, Robert A.; Pârvulescu Constantin. Wiley-Blackwell, 2013, p. 283-300.

Filmography:

Enache, Toma, *De la chin la Amin* [*From Pain to Amen*], 2019.

Gabrea, Radu. *Mănuși roșii* [*Red Gloves*], 2010.

Gallone, Carmine. *Cătușe roșii* [*Odessa in Flames*], 1942.

Gulea, Stere. *Stare de fapt* [*State of Things*], 1995.

Gulea, Stere. *Sunt o babă comunistă* [*I'm a Communist Old Hag*], 2013.

Gulea, Stere. *Vulpe-vânător* [*Fox Hunter*], 1993.

Marinescu, Șerban, *Cel mai iubit dintre pământeni* [*The Most Beloved Earthling*], 1993.

Mărgineanu, Nicolae, *Binecuvântată fii, închisoare* [*Bless You, Prison*], 2002.

Mărgineanu, Nicolae, *Poarta Albă*, 2014.

Mărgineanu, Nicolae. *Undeva, în Est* [*Somewhere in the East*], 1991.

Mungiu, Cristian. *4 luni, 3 săptămâni și 2 zile* [*4 months, 3 weeks, and 2 days*], 2007.

Muntean, Radu, *Hârtia va fi albastră* [*The Paper Will Be Blue*], 2006.

Pintilie, Lucian. *Balanța* [*The Oak*], 1992.

Pintilie, Lucian. *După amiaza unui torționar* [*The Afternoon of a Torturer*], 2001.

Pița, Dan. *Eu sunt Adam!* [*I Am Adam!*], 1996

Popescu, Constantin. *Portretul luptătorului la tinerețe* [*The Portrait of the Fighter as a Young Man*], 2010.

Porumboiu, Corneliu, *A fost sau n-a* fost? [*12:08, East of Bucharest*], 2006.

Puiu, Cristi, *Sieranevada*, 2016.

Visarion, Alexa. *Vinovatul* [*The Guilty*], 1991.