

Sveučilište u Zagrebu
Filozofski fakultet
Odsjek za romanistiku

Povijest rumunjske kinematografije: život prije i poslije revolucije 1989. godine u filmovima
rumunjskog novog vala

Nina Smolčić

Mentor: dr.sc. Ivana Olujić

Zagreb, studeni 2013.

Universitatea din Zagreb
Facultatea de Științe Umaniste și Sociale
Catedra de Romanistică

Istoria filmului românesc: viață înainte și după Revoluție din decembrie 1989 în Noul val al filmului
românesc

Nina Smolčić

Îndrumător: dr. sc. Ivana Olujić

Zagreb, noiembrie 2013

Cuprins

1. INTRODUCERE	1
2. ROMÂNIA COMUNISTĂ (1965-1989)	3
2.1. REGIMUL LUI CEAUȘESCU, 1965-1971	3
2.2. REGIMUL LUI CEAUȘESCU, 1971-1981	4
2.3. REGIMUL LUI CEAUȘESCU, 1981-1989	4
3. PROPAGANDA ȘI CINEMATOGRAFIE.....	6
4. NOUL VAL ROMÂNESC	7
5. VIAȚA DE ZI CU ZI IN ROMÂNIA COMUNISTĂ – AMINTIRI DIN EPOCA DE AUR.....	8
5.1. ILUZIA ȘI REALITATE ÎN <i>LEGENDA VÂNZĂTORILOR DE AER</i>	9
5.2. HRANA SCHIMBATĂ PENTRU PUTINĂ IUBIRE ÎN <i>LEGENDA ȘOFERULUI DE GĂINI</i>	10
5.3. POTEMKINIADĂ ÎN <i>LEGENDA ACTIVISTULUI ÎN INSPECȚIE</i>	11
5.4. COMUNISM CONTRA CAPITALISM ÎN <i>LEGENDA FOTOGRAFULUI DE PARTID</i>	13
5.5. DIRECTIVE ȘI NEVOI REALE ÎN <i>LEGENDA ACTIVISTULUI ZELOS</i>	13
5.6. VORACITATEA CA SIMBOL AL CONDUCERII PARCIMONIEI MINORITARE ÎN <i>LEGENDA MILIȚIANULUI LACOM</i>	14
6. TREI FILME DIN ANUL 2006 DESPRE VIAȚA ÎNAINTE, ÎN TIMP ȘI DUPĂ REVOLUȚIE DIN 1989.....	15
6.1 REVOLUȚIA DIN DECEMBRIE 1989	15
6.2. CUM MI-AM PETRECUT SFÂRȘITUL LUMII	16
6.2.1. <i>Eva, Andrei, iubitul și Lalilu ca revoluționari în felul lor</i>	16
6.2.2. <i>Părinții lor Eva și Lalilu ca un exemplu oamenilor care au stat în tăcere</i>	18
6.2.3. <i>Revoluția din perspectiva copilului</i>	19
6.3. A FOST SAU N-A FOST?	20
6.4. HÂRTIA VA FI ALBASTRĂ	24
6.4.1. <i>Echilibrul între dramă și comedie</i>	24
6.4.2. <i>Bucătărie ca un loc de refugiu</i>	25
7. CONCLUZIE	27
8. SAŽETAK	28
9. BIBLIOGRAFIE	29

1. Introducere

Cu această teză, aş vrea să fac o analiză mai detaliată a patru filme care, după părerea mea, sunt cele mai reprezentative ale Noului val românesc când vorbim despre cele mai frecvente teme și subiecte ale filmelor: viața de zi cu zi în România comunistă (*Amintiri din Epoca de Aur*), viața înainte de revoluție (*Cum mi-am petrecut sfârșitul lumii*), în timpul revoluției din decembrie 1989 (*Hârtia va fi albastră*) și în cea post-decembristă 16 ani mai târziu (*A fost sau n-a fost?*). Ca să fac cea mai accesibilă analiză, la început vreau să prezint situația socială, politică și economică a României, începând cu sfârșitul regimului lui Gheorghiu-Dej și începându cu cel al lui Nicolae Ceaușescu cu scopul de a înțelege mai bine ce autori ai Noul val al filmului românesc au vrut să ne reprezintă. Făcând cercetări despre Noul val românesc, am observat că critici de film în general nu explic fapte și informații exacte și detaliate privind istoria României, ceea ce poate fi foarte neclar în timpul vizionării unui film. Cea ce consider de asemenea foarte important este explicarea termenului "propagandă" pentru că este legat direct cu regimul al lui Ceaușescu, viață în aceasta perioadă și pentru că este legat cu poetica Noului val românesc, în special în ceea ce privește evoluția anecdotei.

Primul film pe care îl voi analiza este *Amintiri din Epoca de Aur* din anul 2009, scris și produs de regizorul Cristian Mungiu. Filmul este construit de 6 scurtmetraje regizate de Hanno Höfer, Răzvan Mărculescu, Cristian Mungiu, Constantin Popescu și Ioana Uricaru, grupate în două părți. *Amintiri din Epoca de Aur* este un film foarte util pentru explicarea vieții și prezentarea fapturilor istorice și sociale în ultimile șase ani ai regimul lui Ceaușescu. Scurtometrajele explică defectele regimului în șase povestiri – crearea iluzii false pentru a ilustra marea mareție regimului, deficit de alimente, satele lui Potemkin, lupta împotriva capitalismului, neglijarea nevoilor umane și voracitatea ca trăsătură distinctivă a guvernului minoritar. Deși regizorii tratează viața cotidiană în perioada comunismului, fiecare dintre ei demonstrează în mod diferit ce s-a petrecut. Aceasta face caracteristică tipică a Noului val al filmului românesc — întâlnirea întâmplătoare pe același teritoriu spațio-temporal a unor personalități artistice diferite.¹ În *Cum mi-am petrecut sfârșitul lumii* vedem cum regimul este reprezentat prin ochii copiilor, dar și diferite tipuri de a (nu) se opune regimului. În *A fost sau*

¹ Cristina Corciovescu, Magda Mihăilescu, *Noul Cinema românesc*, Polirom, București, 2011., p. 8.

n-a fost, Corneliu Porumboiu ne forțează să ne întrebăm dacă ne pasă de fapt dacă revoluție s-a întâmplat într-un oraș mic și dacă voință de a avea opinie sau de a participa este de asemenea revoluționară. În cele din urmă, în *Hârtia va fi albastră*, Radu Muntean a reprezentat haosul ce se întâmpla pe străzile din București în timpul revoluției și cât de absurd este întregul concept, dacă nu știi nici cu cine trebuie să te lupți.

2. România comunistă (1965-1989)

2. 1. Regimul lui Ceaușescu, 1965-1971²

Ca să intelegem mai bine filmele pe care le voi analiza mai târziu, aş vrea să clarific evenimentele istorice în România de când Ceaușescu a venit la putere. El a continuat politica lui Gheorghiu-Dej de restabilire a mândriei naționale prin latinizarea numelui țării și a oamenilor. S-a utilizat termenul de România și de români în loc de Romînia și romîni, o scriere care se folosea în timpul regimului stalinist. Noul lider se întâlnește frecvent cu reprezentanți intelectualilor și muncitorilor. Ceaușescu a permis construirea clădirilor private, educația a devenit mai modernă și mai deschisă. Rusificarea a dispărut complet din școli și a fost înlocuită de învățarea limbilor moderne, ca engleză, franceză, și germană. Cărți vestice au intrat în bibliotecile românești și în librării. Critica literară a devenit vie printre intelectuali și studenți, care practicau discuții deschise și dezbateri. În acesta perioadă, cărți noi aveau de a face cu subiecte care susțineau spiritul timpului și lucrări mai vechi care erau interzise în timpul regimului Gheorghiu-Dej, au fost publicate.

În general, Ceaușescu a continuat politica lui Gheorghiu-Dej, în special privind extinderea industriei. Investiția în industria grea a reprezentat 50% din investiția totală în economie. După 1970, Ceaușescu a decis să construiască unități industriale ambițioase. Aceasta s-a dovedit a fi un dezastru economic din cauza lipsei materiilor prime. Producția de petrol a scăzut și poluarea aerului și a apei a cauzat probleme medicale. În timpul perioadei de la 1965 până 1971 o serie de acțiuni diplomatice au întărit rolul României în comunitatea internațională. Politica externă a lui Ceaușescu a continuat să-i aducă prestigiu și faimă internațională în 1968, când a devenit "comunistul preferat" al Vestului. Ceaușescu a numit invadarea Cehoslovaciei din partea Pactului Sovietic de la Varșovia, o greșală teribilă și a devenit un erou național și internațional.

² Kurt W. Treptow, *A history of Romania*, The Center for Romanian Studies: The Romanian Cultural Foundation, Iași, 1996, p. 537-540.

2.2. Regimul lui Ceaușescu, 1971-1981³

Politica de relaxare inițiată de Gheorghiu-Dej și continuată și amplificată de Nicolae Ceaușescu n-a durat mult. Dacă în timpul lui Gheorghiu-Dej liderii comuniști erau simpli “eroi ai clasei muncitoare”, cu Ceaușescu cultul personalității a luat proporții rar întâlnite în Europa. Secretarul general al Partidului comunist român era des privit ca “geniul Carpaților”. Scriitori, muzicieni și artiști au contribuit la crearea acestei imagini dedicându-i o serie de lucrări. Conducătorul era prezentat cu calități mitice, biografia lui era constant rescrisă, iar ziua lui de naștere, 26 ianuarie, a început să concureze cu marile sărbători oficiale. Unul dintre rezultatele dezastruoase ale politicii sale de industrializare a fost o creștere a datoriei externe a României, care a atins 10 milioane de dolari în 1980. Agricultură a reprezentat problema cea mai acută pentru economia României. După 1975, România a început să se confrunte cu o serioasă criză de alimente. Centralizarea a început să ia forme incredibile în agricultură. Tăierea animalelor în ferme era interzisă. Lipsa lucrurilor de necesitate, în special mâncare, a devenit din ce în ce mai serioasă, ducând la raționalizarea multor produse alimentare de bază. Au fost adoptate măsuri pentru a împiedica populația să se mute dintr-o localitate în altă. Toate publicațiile erau cenzurate, iar contactele cu instituții și persoane străine erau din nou sever restricționate. Cetățenilor români le-era cerut să raporteze toate contactele cu străini. În plus, românii nu le puteau permite oaspeților străini să stea în casele lor.

2.3. Regimul lui Ceaușescu, 1981-1989⁴

Ultimii nouă ani ai regimului Ceaușescu au fost caracterizați de un sever program de austeritate, dictat de decizia lui de plăti datoria externă. Această a fost și o perioadă de izolare internațională. Ceaușescu a distrus centrul istoric al Bucureștiului și a demolat biserici și mănăstiri. Ceaușescu a vrut să-și construiască grandiosul său Palat al Poporului și bulevardul Victoria Socialismului. Din eroul presei vestice din 1965-1971, Ceaușescu a devenit “tiranul” și “omul bolnav al lumii comuniste”. Efectele negative ale anilor anteriori de industrializare și negarea agriculturii, datoria care s-a acumulat și interesul de a plăti datorie,

³ *Ibidem*, p. 540-548.

⁴ *Ibidem*, p. 548-554.

au afectat serios economia României. Determinat de eradicarea datoriei externe a României, Ceaușescu a redus drastic importurile și a exportat tot ce se putea. A limitat consumul hranei de bază, ca zahăr, ulei, făină și orez, aproape a aplicat prohibiția produselor importate (în special cafea), țărănilor nu le mai era permis să cumpere mâncare din orașe, lumină stradală era complet închisă în sate. În orase, doar străzile principale erau parțial iluminate.

Liderii comuniști au ordonat construcția de mășini grele, nave de rău și de mare, și automobile, toate de calitate inferioară, dar având prețuri ridicate. Deși statisticile oficiale anunțau creșteri consistente în producția agricolă, absența acestor bunuri de pe piața românească era constantă. Forțați să explice aceste tăieri, oficialii dădeau vina pe criza economică mondială, inflație, prețul crescut al petrolului și catastrofe naturale. Toate acestea sigur au afectat agricultura, dar în ciuda unor recolte bune, nicio îmbunătățire în aprovizionarea cu alimente nu se observă pe piață. Firmele nu primeau mășini moderne. Muncă în agricultură era în general făcută cu mâna de soldați, studenți, elevi și chiar profesori de facultate. Statul nu arăta interes în probleme sociale. Oamenii sufereau de lipsa de spațiu de locuit (numai 12 metri pătrați pe persoană erau permisi), caldura era raționalizată, muncitorii erau obligați să lucreze peste program fără plată.

Printre cele mai abusive legi decretate de Ceaușescu, erau Programul Științific de Nutriție, elaborat în 1982 de Iulian Mincu, care stipulă numărul de calorii și procentajul de proteine alocat pentru fiecare membru al societății (în funcție de vârstă, sex și profesie) și Programul Demografic, care a fost creat pentru a obliga femeile să dea naștere la copii ca mijloc de mărire a populației. Fiecare familie trebuia să aibă cel puțin un copil. Condițiile de publicare au devenit și mai dificile. Cenzura a încercat să elimine orice urmă de independență artistică. Menționarea "iubitului conducător" în timpul manifestărilor artistice și în cărți a devenit aproape obligatorie. În anii 1980, rolul României în afacerile internaționale a continuat să scadă, marcând începutul izolării sale. După 1985 izolarea României a devenit aproape totală.

La sfârșitul anilor '80, grupuri și indivizi făceau acțiuni separate, incapabili de a se uni într-o singură mișcare. În ciuda represiunii de la autorități, oameni au continuat să-și exprime opoziția față de regim. Un punct focal al protestelor a fost distrugerea centrului istoric al Bucureștiului. În noiembrie 1989, Ceaușescu a fost reales liderul partidului. În același timp, Tudor Jivkov a fost ales în Bulgaria, și s-au răspândit demonstrațiile studenților din Praga. Ceaușescu a rezistat puțin mai mult decât o lună. În decembrie 1989, românii au ieșit în

stradă și a început o revoluție care a dus la căderea lui Nicolae Ceaușescu și la sfârșitul regimului comunist în România.

3. Propaganda și cinematografie

Influența regimul lui Ceaușescu n-a ocolit nici cinematografie. Cinematografia a devenit un instrument foarte important pentru propaganda. În cartea sa, *Filmul surd în România muta*, Cristian Tudor Popescu definește termenul “propagandă” în sens larg. După părerea lui, scrierile filozofilor stoici sau tratate politice ale lui Platon și Aristotel sunt de asemenea propagandă. Dar susține că primii care au folosit propaganda ca mod oficial de operare au fost catolicii. În afară de catolicismului, și marile totalitarisme - fascismul, nazismul și ceea ce ne interesează pe noi – comunismul, au folosit propagandă ca pe o armă care ocultează natura totalitară a propagandei înseși, indiferent de utilizator. Opusul, concurentul, rivalul temei de propagandă este ignorat. Scopul propagandei a fost să sublinieze exclusiv pe cea a partidului pe care îl reprezintă. Propaganda e gândită în așa fel încât să fie greu de evitat. Repetiția face să crească probabilitatea atingerii într-un moment apropiat. Omul nu e la fel de vulnerabil la propagandă tot timpul.⁵

Popescu definește propagandă ca orice operațiune sistematică care influențează opinia masei și care are tendință să determine acțiune a receptorului. Ea vrea să creeze o stare emoțională, meditativă, de veselie sau tristețe, deosebită de starea cotidiană a spectatorului. Artă, în cazul nostru cinematografie, este un scop în sine, și propagandă este un mijloc pentru manipularea. Manipularea nu este comunicată, așa cum este propagandă, ea presupune aducerea receptorului în starea disponibilă pentru atitudinile sau acțiunile urmarite, păstrând convingerea că a ajuns la respectivele concluzii prin gândire proprie. În plus, manipularea poate fi proiectată pentru a influența un număr mic de persoane, în vreme ce propaganda se adresează masei.⁶

Cristian Mungiu spune că filmele din perioadă comunismului n-au fost deloc așa cum sunt astăziși că regizorii n-aveau voie să facă filme care descriau realitatea timpului și chiar dacă au vrut să facă filme nu puteau din cauza cenzurii și propagandei. Așa că au făcut filme pline de metafore și de semnificații, dar care n-au fost precise și că spectatorii nu puteau înțelege semnificații subversive. Totul a devenit foarte abstract și directorii simțeau că

⁵ Cristian Tudor Popescu, *Filmul surd în România mută*, Polirom, București, 2011., p. 9-13.

⁶ *Ibidem*, p. 14-15.

aceasta a fost singură modalitate prin care puteau critica regimul, ceea ce a fost parte a obligației lor sociale.⁷ În România, situația cu filme a fost așa că majoritate din ele reprezentă muncitorii sau inginerii, cei care lucrează cu materia, ca baza societății, în vreme ce intelectualii, adică cei care doar vântură idei, sunt un soi de paraziți tolerați. Cu numai cinci filme caracterizate ca anti-sistem în patru decenii – *Directorul nostru*, *Reconstituirea*, *O lacrimă de fată*, *Croaziera* și *Faleze de nisip*, nu se poate spune că filmul românesc a contribuit la căderea comunismului.⁸

4. Noul val românesc

După Cristina Corciovescu⁹, Noul val românesc este doar întâlnirea întâmplătoare pe același teritoriu spațio-temporal a unor personalități artistice. Regizori care aparțin Noului val românesc au în comun obsesia istoriei recent, relația părinți – copii, umor – drama, spațiu – timp și sunt atât similari cât și distincți. În cartea *Noul cinema românesc*, 10 autori (Mihai Chirilov, Cristina Corciovescu, Andrei Crețulescu, Codruța Crețulescu, Mihai Fulger, Lucian Georgescu, Marilena Ilieșiu, Angelo Mitchievici, Magda Mihăilescu și Marian Țuțui) au încercat să pun împreună ce este comun regizorilor și de asemenea care sunt deferențe între ei. Caracteristica Noului val a filmului românesc este frecvența scene bucătăriei. Masă funcționează și ca o oglindă care li se pune personajelor în față: e locul în care regizorul îi dezbracă. Iar dacă vorbim de o anumită tendință a Noului val românesc, cea care privilegiază minimalismul, planul – secvență și rigoarea documentară, aproape neorealistă, a cotidianului trăit, scena cu mâncare devine echivalentul unei necesități fiziologice – banală, dar deseori relevantă pentru psihologia personajelor și pentru reprezentarea economică a societății în film.

Spațiul generează propriile povești vizuale care se intersectează cu cele ale personajelor. Clădirile sunt măcinate de o maladie superficială (pereți degradați, peticiți, crapați), dar și de una profundă, a funcțiunilor. Lumea în care se mișcă personajele nu este doar un cadru concordant cu starea acestora, ci prelungirea senzorialității lor. Există și un

7 Cristian Mungiu, Where's the pomp...Cristian Mungiu on Tales from the Golden Age , BFI Film Forever http://old.bfi.org.uk/sightandsound/exclusive/cristian_mungiu.php (24.11.2013.)

8 Cristian Tudor Popescu, *Filmul surd în România mută*, Polirom, București, 2011., p. 286.

⁹ Cristina Corciovescu, Magda Mihăilescu, *Noul cinema românesc*, Polirom, București, 2011., p. 14.

raport ciudat cu nostalgie. "Obiect al nostalgiei nu este absența în opoziție cu prezența, ci trecutul în raport cu prezentul, adevăratul leac al nostalgiei nu este întoarcerea înapoi în spațiu, ci retrogradarea spre trecut în timp".¹⁰ Povestiri diferite, simple anecdote sau legende urbane mărturisesc absurditatea ultimilor ani ai regimului comunist.

5. Viața de zi cu zi în România comunistă – *Amintiri din Epoca de Aur*

Amintiri din Epoca de Aur este un film din anul 2009 care a rulat ca parte a secțiunii Un Certain Regard la Festivalul de Film de la Cannes din 2009. Acest film este compus din două segmente bazate pe legende urbane ale ultimilor ani de comunism în România și au tonuri diferite. Segmentul *Dragoste în timpul liber* este compus din două povești, amândoua într-un ton mai romantic în timp ce un ton mai comic caracterizează a doua parte, *Tovărași, frumoasă e viața*. Împreună fac șase povești scurte cu umor negru. Fiecare dintre ele este plasată în perioadă târzie a comunismului în România și are la baza mituri urbane ale timpului și reflectă perspective oamenilor obișnuiți.

Titlul filmului se referă la epoca lui Ceaușescu în România, de la târzi ani '60 prin anii 1980, *Epoca de Aur* potrivit propagandei comuniste. Filmul lui Cristian Mungiu a venit la 20 de ani după caderea lui Nicolae și Elenei Ceaușescu și este despre viața sub un regim urât. Mungiu este scenaristul, dar el a luat parte și în regizarea unei povești, alături de alți producători de film: Ioana Uricaru, Hanno Höfer și Constantin Popescu. Cine a regizat fiecare segment nu este specificat în notele de producție. Poveștile sunt bazate pe mituri urbane, sau mai bine zis, zvonuri despre absurditățile pe care românii le-au suferit sub conducerea comunistă. Filmul este plin cu detalii despre viață grea în România în acel timp — dar abordarea lui Mungiu este incredibil de lejeră. O tânără fată este pedespită pentru că mănâncă o banană în clasă și le face foame celorlalți studenți, în aceeași clasă doi băieți încearcă să câștige afecțiunea unei fete cu jumătate de sandwich, o femeie de la circ se culcă cu polițistul local ca să ia petrol pentru carusel ș.a.m.d.

Amintiri din Epoca de Aur este un film popular care ilustrează cum răsul a ajutat spiritual oamenii oprimați. Primele patru părți ale filmului plasate în 1980 sunt mai scurte în durată și mai anecdotice în natură decât ultimele două și tratează obiceiurile inflexibile din

¹⁰ *Ibidem*, p. 155.

spatele regimului. Acestea patru au fost publicate separat sub titlul ironic *Tovărași, frumoasă e viață!*, în timp ce cele două povești mai lungi au fost lansate împreună sub titlul *Dragoste în Timpul liber*.

Filmul *Povestiri din Epoca de Aur* este o colecție amuzantă de povești care reprezintă feluri comice în care oamenii au tratat privațiunile timpului. Mai degrabă decât să se concentreze pe tragedie, legendele prezintă o înșelatorie făcută de un tip ordinar ca să rastoarne politica oficială absurdă a anilor 1980. Deși regizorii individuali nu sunt identificați, și stilurile diferă, amestecul de melancolie și umor negru propriu lui Mungiu strabate diversele episoade. Există teamă în spatele fiecărei povești iar ingenuitatea personajelor și umorul servesc ca alternative la stupiditatea și brutalitatea autoritară.

Mungiu explică într-un interviu cum există o mare diferență între filmele care prezintă viața sub comunismul din anii '80 care sunt făcuți astăzi în perioada comunismului. El spune că filmele în acea perioadă nu erau deloc ca astăzi că regizori foloseau metafore foarte complicate. Făceau filme pline de aluzii și semnificații, dar niciuna nu era foarte precisă. Totul a devenit foarte abstract și regizorii simțeau că aceasta era singura cale prin care puteau să critice regimul și că aceasta era parte din obligația lor socială. Dar efectul secundar a fost acela că firul relatării era complet pierdut și cu caderea comunismului regizorii au constatat că nu aveau nicio idee despre cum să spună o simplă poveste. Pentru Mungiu, *Amintiri din Epoca de Aur* este în primul rând o comedie și un film despre acea perioadă. El spune că dacă cineva a trăit în această epocă, o să-i aducă înapoi amintiri, și dacă nu, atunci o să-l informeze fără să fie didactic.¹¹

5.1. Iluzia și realitate în *Legenda vânzătorilor de aer*

Segmentul *Dragoste în timpul liber* este compus din două povești, *Legenda vânzătorilor de aer* și *Legenda șoferului de găini*. Personajele principale sunt două cupluri, unul tânăr și unul de vârstă mijlocie. Ambele cupluri fac comploturi și vreau să se joace cu sistemul totalitar. Aceste segmente sunt caracterizate printr-o notă romantică și un pesimism mai puțin comic. Există multe lucruri care merită să fie menționate, ca de exemplu mediul urban și rural tipic pentru Noul val românesc, sau momente ca scena adolescenților care la o

¹¹ Cristian Mungiu, Where's the pomp...Cristian Mungiu on Tales from the Golden Age , BFI Film Forever http://old.bfi.org.uk/sightandsound/exclusive/cristian_mungiu.php (24.11.2013)

petrecere se uită la televizor – filmul Bonnie și Clyde, care simbolează politica lui Ceaușecu în ceea ce privește americani. Mai departe, scurtmetrajul *Legenda vânzătorilor de aer* ilustrează adolescența Crina și voința sa de a merge la excursie cu școala, în timp ce părinții ei vreau să economisesc pentru visul lor, cumpararea mașinei Dacia.

În aceeași noapte, în timp ce se uitau din nou la televizor, Bughi se prezintă fals cu scop de a câștiga mai bani. Așa, Crina și Bughi devin versiune românească de Bonnie și Clyde. După ce Crina înțelege cum colectarea de “probe de apă” în case oamenilor funcționează, ei bat la multe uși și iau mostre false. În timp ce locuitorii așteaptă, Crina și Bughi pretind că sunt foarte serioși. Atât serioși că devine foarte comic mod cum reușesc să convingă pe toți că ceea ce ei fac e cinstit și științific. Într-o societate demoralizată, oricine care are suficient curaj poate fi un “inspector.” Dacă ne gândim la context istoric, apa poluată este rezultatul credinței lui Ceaușescu că modernizarea vieții economice în România poate fi obținută prin centralizarea, mai degrabă decât prin descentralizarea.

La sfârșitul scurtmetrajului, Crina și Bughi sunt prinși în minciună, dar Bughi are un secret: el e fiul unui membru de partid și este sigur. Aceasta este un exemplu perfect de nepotism care este prezent și astăzi în România, nu numai în România comunistă. Una dintre cele mai bune calități ale poveștii este subtilitatea reprezentării cum era viața în România prin diferite imagini — nu ai nimic rămas în bucătărie pentru mâncare, Dacia și video ca simbol ai bogăției, imaginea României urbanizate și industrializate, blocuri ș.a.m.d.

Este absurd cum oricine poate să fie o persoană falsă dacă respectă bine cunoscutul protocol și cum să câștige încrederea oamenilor. Toată lumea are frică de a face ceva greșit sau chiar să fie văzută în acest fel pentru că miliția vine întotdeauna în momentul cel mai puțin așteptat. Aceasta este foarte bine prezentat într-una dintre ultimele scene, atunci când Crina aduce sticle în mașină și nu era nimeni pe stradă, dar în momentul când se întoarce, deodată, a apărut miliția. Crina este un exemplu perfect de persoană care este pe plan intelectual deasupra sistemului. Modul în care ea îi convinge pe oameni să-i dea sticle este metafora propagandei comuniste care convinge oamenii că trăiesc în *Epoca de Aur*.

5.2. Hrana schimbată pentru puțină iubire în *Legenda șoferului de găini*

Unele povești sunt mai amuzante și mai coerente decât altele. În *Legenda șoferului*

de găini un șofer de găini, deziluzionat cu căsătoria fără dragoste, încearcă să câștige inima proprietarei unui restaurant de pe marginea drumului. El îi aduce oua și ei doi își dau seamă că vine Paște și vreau să le vindă oamenilor de la sat. Schema lor se prăbușește atunci când miliția descoperă ce s-a întâmplat. În cele din urmă, lui este permis să primească vizite în închisoare și speră că va fi vizitat de proprietara restaurantului, dar la sfârșit este vizitat de soția sa. Povestea este, de asemenea, un alt exemplu cum oamenii trebuiau să înșele sistemul, cu scopul de a trăi orice fel de viață normală și că influența comunismului intră în toate sferele vieții umane și o distrugea în orice mod posibil. Singurul lucru care rămâne de făcut este de a comercializa tot ce ne-a mai rămas pentru a obține niste plăceri simple.

5.3. Potemkiniadă în *Legenda activistului în inspecție*

Legenda vizitei oficiale este o pură încântare despre un sat care este în același timp entuziasmat și înspăimântat de o posibilă vizită oficială a Partidului Comunist și demnitari străini. Cel mai scurt și, probabil, cel mai bun dintre cele șase filme, este un portret absurd despre cum oamenii din mediul rural trebuie să se comporte atunci când vin oficialii. Există momente, în special în primele două povești, care evocă o vervă maniacă. Exteriorul e amenajat cu atenție până la cele mai mici detalii și oamenii din sat încerc să adune elementele simbolice potrivite, de exemplu porumbei care raprezintă pace, vacă să reprezinte speranțele agrare și un băiat tânăr care recită poezii să reprezinte o generație viitoare prosperă și educată.

Satul din film este de tip Potemkin pentru că oamenii au adus fructe, pești și carne și în acest timp oameni în România aveau foarte puțin sau nimic pentru mâncare. Cum am menționat deja, după 1975, România a început să se confrunte cu o serioasă criza de alimente. Lipsa lucrurilor de necesitate, în special mâncare, a devenit din ce în ce mai serioasă, ducând la raționalizarea multor produse alimentare de bază. Oficialii dădeau vina pe criza economică mondială, inflație, prețul crescut al petrolului, și catastrofe naturale. Ceaușescu a redus drastic importurile și a exportat tot ce se putea (limitat consumul lucrurilor de bază, ca zahăr, ulei, făină, și orez), aproape a aplicat prohibiția produselor importate, țăranilor nu le mai era permis să cumpere mâncare din orașe, dar când vinea în vizită, totul trebuia să fie în regulă.¹²

¹² *Ibidem*, p. 548-550.

Totuși, când cu o zi înainte vine inspector Sandu ca să vadă cum e situație la sat, nu este impresionat. Porumbei sunt de culoare greșită, vacă l-ar supăra pe un diplomat indian și băiatul nu e destul de frumos să reprezinte viitoare generație română chiar dacă e fiul primarului — din nou practica nepotismului. Este o operațiune absurdă, primirea inspectorului a inclus și un afiș împotriva bombei cu neutroni care reprezintă politică externă a lui Ceaușescu când a făcut o serie de acțiuni diplomatice care au întărit rolul României în comunitatea internațională. După 1985 izolarea României a devenit totală. Totuși, vizita e anulată și oameni sunt dezamăgiți, dar nu pentru că nu-l vor vedea pe Ceaușescu, ci pentru că au muncit foarte mult ca să prepare lucruri cum trebuie.

La sfârșit, inspectorul folosind autoritatea încă o dată, propune (sau ordonează, mai bine zis) că toată lumea se urcă în carusel — și când inspectorul spune toată lumea, aceasta înseamnă “toată lumea”. Când primarul a început să se sufoce, a devenit evident că nu mai este nimeni care poate opri caruselul și că vor continua să se rotească până când carusel rămâne fără gaz. Aceasta este un avertisment evident care pune în întrebare de ce oameni executau orbește ordinele dacă știau că n-aveau niciun sens? Oricare ar fi cauză, aceasta a fost timpul când nimeni la putere nu avea timp pentru nevoile oamenilor. Sfârșitul scurtmetrajului, momentul când toată lumea este pe carusel care nu poate să se oprească devine o metaforă pentru totalitarism care n-are nicio intenție să se termine.

5.4. Comunism contra capitalism în *Legenda fotografului de partid*

Legenda Fotografului de Partid este o istorie amplasată în birourile ziarului oficial *Scânteia*, în Casa Poporului, palatal megalomanic construit de Ceaușescu în București în anii 1980 – rezultat al politicii sale de urbanizare când a distrus cea mai mare parte a centrului istoric. Aici, influența exagerată a membrilor de partid cu poziții înalte este reprezentată prin prisma presei, și mai specific prin manipularea asemănătoare photoshop-ului a imaginii conducătorului în fotografii. Mungiu ne arată cum mândria, prestigiul și ego-ul sunt valorile care conduc țara.

În fotografie, Ceaușescu trebuie să fie mai înalt și să poarte pălărie pe cap, la fel ca președintele francez Giscard d'Estaing care este lângă el în poza. Nu se știe din ce motiv, Ceaușescu și-a scos pălăria în timpul recepției oficiale, dar d'Estaing nu. Pentru propagandiștii panicați, aceasta arată o diferență improprie a socialismului în fața capitalismului – ceva ce muncitorii n-au voie să vadă. Obsesia pentru detalii aparent ne semnificative duce la o greșală și mai mare: în ultimul moment, Ceaușescu poate fi văzut cu o pălărie pe cap și cu altă în mână, făcând astfel clara manipulare a fotografiei, la fel cum manipularea imaginii țării și a realității devenea din ce în ce mai clară. Din nou erupe panica, și pachete de ziare sunt descărcate la repezeală din mașini.

Potrivit legendei de la finalul acestei părți, aceasta a fost o singură dată când *Scânteia* n-a ajuns la cititori în ziua următoare. Întregă absurditate a aparatului de control este prezentată în oribilitatea sa, aici într-o manieră foarte amuzantă. Ultima scena în care toată aceasta teamă de a nu face o greșală și opresiunea sunt înlocuite de râsul muncitorului la tren arată că despre aceasta era România de fapt, sau ce mai rămăsese din ea. Râsul de propria tragedie, pentru că acesta era singurul lucru care îți mai rămânea dacă voiai să-ți păstrezi o minte sănătoasă într-un sistem atât nebun.

5.5. Directive și nevoi reale în *Legenda Activistului Zelos*

Legenda Activistului Zelos este o poveste despre un angajat al guvernului care este fanatic dedicat muncii sale și care este trimis să “combată” rata ridicată a analfabetismului dintr-un sat și despre voința lui de a schimba repulsia oamenilor de a învăța, atunci când au

alte îndatoriri, ca grijă de animale, lucru făcut mai ales de copii. Lucrurile sunt îngreunate și de absența apei în acest sat izolat și de cadourile de brânză pe care satenii le trimit la școală pentru motivarea absențelor. Povestea îmbogățește analiza discordanței dintre directivele Partidului și nevoile reale și mentalitatea populației. Problema principală este că adulții sunt rușinați să meargă la școală cu copiii și cunoașterea “oficială” este în contradicție cu cunoașterea “vieții”. Într-un mediu care uneori seamănă cu Evul Mediu, activistul este obligat să recurgă la ajutorul autorităților, chemând poliția pentru a-i forța pe adulți să meargă la școală. În final, aceasta cunoaștere “oficială” sfârșește prin un accident “comic”, în care activistul încăpățânat vrea să-l convingă pe un bătrân la fel de încăpățânat să meargă la școală, și ironic, sfârșește rănit și electrocutat după ce vorbise exact despre evitarea acestor accidente.

5.6. Voracitatea ca simbol al conducerii parcimoniei minoritare în *Legenda milițianului lacom*

Cel mai bun mini-film este despre un polițist de vârsta mijlocie, care, la fel ca restul românilor, este înfometat. Cumnatul polițistului îi dă un porc viu pentru Crăciun după care acest dar aruncă casa polițistului într-o frenezie totală. “Voiam să fii sigur că este proaspăt” este explicația cumnatului său pentru faptul că nu i-a adus porcul gata tăiat. Întrebarea urgentă a familiei este “Cum omori un porc fără să-ți alertezi vecinii înfomețați?”. Soluția riscantă care s-a hotărât a fost să ducă animalul într-un loc închis, să-l izoleze în bucătărie, să deschidă gazul și să-l gazeze până la moarte.

Perspectiva copiilor este prezentată de asemenea, ilustrând cum mâncarea bună era moneda de schimb atât între adulți, cât și între copii: doi băieți de școală, fiul polițistului, și Mircea, vecinul, încearcă să “cumpere” aprecierea unei colege de clasă cu sandwich-uri. Lui Mircea îi plac aceste metode: ca să-l ajute pe Dorut la școală, îi cere ceva în schimb: bucați din porcul pe care familia lui l-a primit de Crăciun.

Totusi, tatăl lui Dorut face tot ce poate pentru a nu împărți nici măcar o bucată din animal. Timpurile sunt grele și mâncarea puțină, acesta este un alt exemplu de cum înșelătoria era un mod de viață în România comunistă. Procesul omorării porcului este comic și totuși tensionat, încheindu-se cu explozia apartamentului. Dorut s-a dovedit contraproductiv pentru propria familie. Comedia este și în *Legenda milițianului lacom* un

mod de a privi înapoi la oroare, fără mânia și disperarea care ar face-o insuportabilă.¹³

6. Trei filme din anul 2006 despre viața înainte, în timp și după revoluție din 1989.

6.1 Revoluția din decembrie 1989¹⁴

Înainte analizei filmelor care tratează revoluția română din decembrie, ar fi bine să stabilim câteva detalii despre cum a început revoluția și cum a arătat. Pe 16 decembrie 1989, manifestații populare împotriva lui Ceaușescu au început la Timișoara, instigate de vestea că Securitatea intenționa să-l aresteze pe preotul ungar, László Tőkés. Vestea revoltei s-a răspândit în toată țara, ajutată de transmisiunile de la Radio Europa Liberă și Vocea Americii. Rebeliunea a fost alimentată de rapoarte exagerate despre ucideri comise de autorități. Pe 21 decembrie, revoltele în care tinerii români au jucat rolul principal, s-au răspândit în București. După întoarcerea în țară după vizita din Iran, Nicolae Ceaușescu a anunțat o adunare masivă.

Adunarea însuși a degenerat în revoltă iar Ceaușescu n-a mai reușit să-și termine discursul de la balconul Comitetului Central și el și soția lui au fost nevoiți să plece din București cu elicopterul. Au fost arestați la scurtă vreme mai târziu. În acest timp, revoluționarii au preluat Televiziunea Română, care a devenit punctual focal al revoluției. Revoluția a fost caracterizată de lupte sporadice între armata, care îi sprijinea pe revoluționarii, și Securitate, loială lui Ceaușescu.

În timpul tumultuoaselor zile din 22 până în 25 decembrie, zvonuri despre 60 000 de morți în luptele pentru căderea lui Ceaușescu s-au răspândit în țară și în lume (cifra reală s-a dovedit a fi fost mai mică de 1000). În timpul luptelor și după un proces sumar care i-a condamnat la moarte pentru genocid și distrugerea economiei naționale, Nicolae și Elena Ceaușescu au fost executați pe 25 decembrie 1989. Aproape imediat după executarea lor, luptele s-au oprit în toată țara și ordinea s-a sub președinția lui Ion Iliescu, a preluat puterea. Pe 3 ianuarie 1990, Iliescu a semnat un decret prin care se restabileau partidele politice în România. Era comunista trebuia să se sfârșească și sarcina dificilă de a crea fundațiile unui regim democratic stabil și introducerea economiei de piață acum se prefigurau.

¹³ Cristina Corciovescu, Magda Mihăilescu, *Noul Cinema românesc*, Polirom, București, 2011., p. 79.

¹⁴ Kurt W. Treptow, *A history of Romania*, The Center for Romanian Studies: The Romanian Cultural Foundation, Iași, 1996, p. 554-555.

6.2. Cum mi-am petrecut sfârșitul lumii

Cum mi-am petrecut sfârșitul lumii (2006) al lui Cătălin Mitulescu este o poveste a unei fete de 17 ani, Eva, și a fratelui ei mai mic, pre-adolescent, Lalililu, și despre evenimentele din viețile lor – amândoi crescând și transformându-se în feluri diferite pe măsura ce stresul dictaturii dezbină încet națiunea. Eva este trimisă la o școală pentru copii cu probleme după ce a fost acuzată pe nedrept că a spart statuia lui Ceaușescu. La nouă școală întâlnește un tânăr deosebit care vrea să fugă din țară și împreună se antrenează pentru aceasta misiune dificilă. Între timp, Eva este presată de familie să acorde a doua șansa fostului iubit având în vedere ceea ce ar putea face familia lui pentru ei. Povestea lui Lalililu este mai puțin organizată, el evadează într-o lume fantastică a imaginației, secvențe care sunt acompaniate de acorduri copilărești. Ambele povești sunt fermecătoare, fiecare în felul ei și se leagă delicat atunci când este necesar.

6.2.1. Eva, Andrei, iubitul și Lalililu ca revoluționari în felul lor

În *Cum mi-am petrecut sfârșitul lumii* Cătălin Mitulescu creează o imagine magic - realistă a ultimelor luni din regimul comunist. În acest film, un element foarte comun și caracteristic pentru Noul val al filmului românesc este scena situată în bucătărie care este o metaforă pentru condiția săracă a protagonistei care vrea să fugă. Eva refuză să mănânce dar familia continuă să mănânce în tăcere. Eva se revoltă în felul ei pe parcursul întregului film și reprezintă cei care au protestat în felul lor împotriva regimului și care nu au vrut să rămână tăcuți.

Pe de altă parte, avem părinții ei care stau nemișcați întregul film și vor să rămână în siguranță și tăcuți pentru a-și proteja familie. De aceea ei o forțează pe Eva să fie cu vecinul care este fiul unui polițist din Securitate, Alexandru. El este de asemenea rebel, dar într-un fel mai puțin curajos. Alexandru și Eva sunt amândoi foarte deștepți și scena în care se prostează și se “luptă” cu statuia lui Ceaușescu este tragic-comică. Eva reprezintă un personaj feminin puternic, care nu suportă regimul și este într-o continuă luptă între a părăsi țara ca să poată locui în Italia și să-și părăsească familia — lucru care este dificil pentru ea în special din cauza afecțiunii pentru fratele ei mai mic, Lalililu. Eva arată rebeliunea și când părăsește clasă pentru a fi cu Alexandru. Deși Alexandru a spart statuia, ea rămâne tăcută și este

exmatriculată cu demnitate chiar dacă ar fi putut rămâne în școală. Directorul însuși a spus că problema nu o constituie spargerea statuii, ci atitudinea ei. Mai târziu, ea își păstrează demnitatea refuzând să vorbească cu Alexandru, deși îl iubeste. Rămâne fermă în decizia de a nu mai vorbi cu el niciodată. Al treilea moment în care Eva arată revoltă este când devine prietena cu Andrei, vecinul nou care s-a mutat pentru că părinții săi distribuiau manifeste împotriva lui Ceaușescu. Andrei este un exemplu viu al naturii rebele a Evei, de aceea îi place să iasă cu el și a început să se pregătească să traverseze Dunărea împreună. Ironic, deși Eva pare mai puternică și chiar intră în Dunăre, se razgândește în ultimul moment, și se întoarce acasă. Dragostea pentru fratele ei și familie a învins în final.

Alexandru este un alt exemplu cum oamenii au luptat în felul lor împotriva regimului. Întotdeauna ar intra în necaz cu tata lui și ar sfârși bătut, dar întotdeauna ar ajuta-o cumva pe Eva. Insistența lui în a o urmări pe Eva este foarte admirabilă. I-a dat medicamente fratelui ei, i-a dat cadouri și a cumpărat un apartament unde el și Eva ar urma să locuiască.

Andrei, pe de altă parte, este exemplu perfect cum trebuie să fii puțin nebun dacă vrei să faci ceva extraordinar. În acest caz, este vorba de evadarea din România, singurul lucru pe care puteai să faci dacă voiai să scapi de regim și să rămâi viu sau să trăiești viață cum trebuie. Andrei a trimis poze și ciocolată Evei din Italia, lucru care a inspirat-o și pe Eva să părăsească România, și de fapt, la finalul filmului, vedem că Eva lucrează pe o navă și călătorește prin lume după căderea regimului. Navă prezintă un leitmotiv al filmului, este arătată în cele mai tragice momente, de exemplu când Lalalilu ajunge în spital. Ea reprezintă fuga de regim, o viață mai bună.

Personajul Lalalilu este uimitor. Amintește de băiețelul din *Viața e frumoasă* al lui Roberto Benigni sau de fetița din *Labirintul lui Panal* lui Guillermo del Toro.¹⁵ De fiecare dată când intră în scenă, filmul se îmbălsămează cumva. Prezența sa a făcut filmul mai lejer și mai amuzant. Chiar dacă este doar un băiețel, el s-a opus în orice mod posibil regimului. De la începutul filmului Lalalilu îl urăște pe Ceaușescu pentru că el i-a spus că nu este bun la recitat o poezie. Ura lui Lalalilu a devenit din ce în ce mai mare și mai adâncă după ce a văzut cum regimul a început să-i distrugă pe prietenii și familia sa. Scena în care tatăl său îl imită pe Ceaușescu și Lalalilu îl bate este unul dintre modurile în care a încercat să-l distrugă, chiar dacă este vorba de ficțiune. La final, vine cu un plan perfect: să-l convingă pe profesorul că el

15 Cristina Corciovescu, Magda Mihăilescu, *Noul Cinema românesc*, Polirom, București, 2011., p. 184.

ar fi perfect pentru recitarea poezii lui Ceaușescu la vizită următoare. Plan e să-l omoare pe Ceaușescu în timp ce recită. La final, devine un ero al ochii prietenilor săi.

Personajul cel mai rebel dintre toți, este bunicul lui Lalililu. Chiar dacă n-are un rol mare în film, cea mai amuzantă scenă este când bunicul protestează în momentul când a venit miliția să-l aresteze. Bunicul strigă sarcastic: "Eu am respect pentru țara aceasta! Trăiască Republica Socialistă România!"

6.2.2. Părinții Evei și lui Lalililu ca un exemplu oamenilor care au stat în tăcere

Deși părinții n-au fost revoltați, regizorul n-a avut intenția să le judece. Ei au vrut numai bine pentru copiii lor. Ei au vrut să vadă Eva împreună cu iubitul ei pentru că el le aducea daruri și medicamentele. Scena în care tatăl joacă Ceaușescu este prețioasă. Dar, personajul mamei m-a fascinat. La prima vedere ea este o femeie foarte tradițională, care nu are toleranță. Apoi vedem că ea este o femeie rațională și liberală. În timp ce alte mame nu ar tolera comportamentul Evei, pare că ea vede pe sine în Eva. De la începutul filmului vedem că părinții ei sunt foarte mândri de ea.

Vedem că Eva s-a schimbat și a devenit mai mult fericită. Regizorul a folosit culorile diferite pentru a reprezenta epoca post-Ceaușescu. Deși verde și albastru sunt culorile prezente în tot filmul, la final, toții sunt îmbrăcați în culori mai clare sau chiar mai întense. Scena cea mai memorabilă este când Lalililu merge la căsuța poștală ca să ia scrisoarea surorile lui din străinătate. Scaunul în mașină este plin de culori și expresia de pe fața lui a spus totul: o tranziție la un loc mai luminos și plin de fericire.

Cătălin Mitulescu a reușit să creeze diferite puncte de vedere al regimului: adulții care au o frică paralizantă și copiii care transferă politică în lumea magică plină de ficțiunii unde răul și binele se confruntă fără compromisuri. În schimb, există marile speranțe, iar ele sunt articulate într-o temă care va reveni cu insistența în filmul românesc postdecembrist și mai ales în filmele regizorilor Nouului val, și anume temă evadării, a emigrării. Există o dublă perspectivă în film, una retrospectiv-nostalgică și cealaltă perspectivă, a mărilor speranțe. Nimic mai bine decât muzică nu o exprimă pe primă, decât cântecul *Țara noastră*.

Țara noastră, dulce pajiște albastră. Aripă sculptată-n dor de lumina ochilor. Țara noastră e a noastră. Vârf de jale și de dor. Dulce arșița albastră ca lumina ochilor.

Trebuie sa ne întrebăm, care dor, care țară? În nici un caz România lui Nicolae Ceaușescu.¹⁶ Mitulescu spune într-un interview: "Când gândesc despre epoca lui Ceaușescu, țin minte de un joc care familia mea a iubit să joace. În timp ce ne uitam la TV care a consistat din activitățile zilnice ale lui Ceaușescu și câteva cântece patriotice, noi imaginam ce ar fi dacă Ceaușescu ar fi fost capturat și familia noastră ar fi fost responsabilă pentru el. Era necesar ca să decidem unde ar fie păstrat. Acesta era, de obicei, la baie. Apoi ne gândeam ce ar mânca. Uneori, tatăl meu juca rolul lui Ceaușescu. El pune o haină veche și o caciula de blână și de miel și îl încuiam în baie. Fratele meu și eu îl silim să jure o mulțime de lucruri absurde și îl tachinam cu o mică bucată de pâine. Tatăl meu era excelent imitându modul în care Ceaușescu vorbea și mergea. Uneori eram atât de implicați în jocul că nu știam cum să ne oprim. Chiar și atunci când tatăl meu implora să fie lăsat afară, nu-l lăsaam și spuneam că el doar pretinde că e tatăl nostru ca să-l liberăm. Jocul termina cu venirea mamei noastre ca să ne trimită la culcare."¹⁷

6.2.3. Revoluția din perspectiva copilului

Plasarea unui copil în cinematografie în asemenea timpuri istorice afectează emoțiile spectatorilor prin evoluția accelerată și pierderea inocenței. În acest caz, Mitulescu a ales să arăte ingenuitatea copilului în găsirea unor metode de supraviețuire și evadare. Așa cum am deja menționat, în film, imitatorul lui Ceaușescu este tatăl Evei și al lui Lalalilu. În timpul unei scene se ia curentul, așa încât tema electricității este o altă hibă satirică la adresa guvernului. Ceea ce a făcut tatăl a fost o modalitate de a elibera tensiune, ură și frică. A fost doar unul dintre multele cazuri similare care au loc în gospodării. Ce putea fi facut în siguranță în cadrul familiei a devenit mortal în afară casei. Mitulescu spune într-un interviu¹⁸ că și după 15 ani de la căderea lui Ceaușescu oamenii mai poartă cu ei memoria acelor timpuri. După spusele lui, această este tragi-comedie cu umbre de absurd și sublim. Exprimă emoția acelei perioade din România și accentuează ceea ce oamenii transmit din generație în generație. Mitulescu

¹⁶ Cristina Corciovescu, Magda Mihăilescu, *Noul Cinema românesc*, Polirom, București, 2011., p. 185-186.

¹⁷ Catalin Mitulescu, The way I spent the end of the world <http://www.austinfilm.org/essential-cinema/program-notes-the-way-i-spent-the-end-of-the-world> (24.11.2013.)

¹⁸ *Ibidem*.

adaugă.¹⁹ “Acest film este de asemenea un omagiu – nu numai acelor care nu au avut curajul să se ridice împotriva dictaturii, dar și acelor care, la fel ca și părinții, au tăcut și au îndurat de frică de a nu li se întâmpla ceva celor dragi. Aceasta este o afirmație foarte sensibilă și profundă de recunoaștere a faptului că părinții mei și mulți din această generație au stat tăcuți și temători pentru a-i proteja pe cei dragi. Nu a fost un act de lașitate, ci doar o modalitate de a-i ajuta pe cei dragi să supraviețuiască. Poate că nu admirăm pe cei care nu s-au revoltat, dar trebuie să înțelegem de ce nu s-au revoltat. Cel mai adesea cei care nu au familii încheiate participa la revoluții, în timp ce majoritatea va încerca să se abțină pentru a-și menține familiile unite și în siguranță.”²⁰ Mitulescu spune că filmul a fost inspirat din propriile sale amintiri. Nu a fost intenția lui să facă un documentar sau să reproducă timpurile de atunci cu mare acuratețe istorică. Deși stilul principal al filmului este realismul, a dorit să conțină o imaginea și sentimentele proprii ale acelei epoci. Eu am recreat acea lume cu elemente de design. Mitulescu concludă²¹: “Sunt convins că și o sticlă de lapte ne poate duce cu gândul la acele timpuri pentru că are un loc special în inimile noastre. Sacoșa de cumpărături a mamei mele, mușama de pe masa din bucătărie, geamul spart al mașinilor, sursă de caldură improvizată în masină, toate acestea sunt elemente mici, dar semnificative pentru cei care au trăit acele vremuri.”

6.3. A fost sau n-a fost?

În *A fost sau n-a fost*, Corneliu Porumboiu pune o subtilă întrebare ce este revoluție? Mulți oameni au o percepție foarte romantică despre revoluție, au impresia că totul poate să se schimbe în câteva zile, chiar peste noapte. Trei personaje principale sunt într-o stare intermediară, dar fiecare dintre ele are opinii proprii. Ceea ce este revoluționar este faptul de a avea opinia proprie. Aceasta a fost ceea ce Porumboiu a căutat. El a încercat să clarifice acest concept de revoluție, cum noi imaginăm realitatea. El a spus într-un interviu²² că vrea doar să clarifice lumea sa și să înțeleagă cum trăiesc alți oameni. El nu vrea să judece personajele sale și nu vrea să generalizeze, personajele sale nu sunt alb/negru.

De asemenea, o altă caracteristică filmului este un mod plin de umor cu care tratează

¹⁹ *Ibidem.*

²⁰ *Ibidem.*

²¹ *Ibidem.*

²² Corneliu Porumboiu, Interview with Corneliu Porumboiu <http://eeff.org/archive/june-2011/interview-with-corneliu-porumboiu/> (24.11.2013.)

trecutul țării. El asociază acest tip de atitudine cu influențe ortodoxe sau slave. Totuși, el însuși se definește ca un om serios pentru că el crede că trebuie să fii serios atunci când filmezi o comedie. Deși nu este menționat nicăieri, filmul este despre Vaslui, orașul unde Porumboiu a crescut.²³ Întrebarea *A fost sau n-a fost?* se referă la problema centrală a filmului: dacă s-a întâmplat revoluție în Vaslui în aceasta zi sau nu, dacă în oraș s-a înregistrat orice tip de protest înainte momentului fugii lui Ceaușescu.

Porumboiu începe filmul cu reprezentarea spațiului urban ale zonelor în care personajele sale își trăiesc dramele cotidiene. Sunetul clarinetului țigănesc anunță începutul filmului și are o conotație cinică în ceea ce privește România contemporană înainte de Crăciun 2005. Prima jumătate a filmului este structurată aproape în întregime din scene care urmează cele trei personaje principale, prin acțiunile lor zilnice. Fiecare dintre cei trei bărbați ascund problemele sale individuale: singurătatea, insucces pe plan profesional, lașitatea, alcoolismul, adulteriu, probleme conjugale ș.a.m.d.

Domnul Jderescu are micul dejun cu soția sa și o întâlnire cu unul dintre producătorii săi. Domnul Mănescu primește salariul său, plătește o parte din datoriile sale și împrumută mai mulți bani de la un negustor pe care l-a insultat într-un bar noaptea trecută. Este a șaisprezecea aniversare a revoltei care l-a înlăturat de la putere din România pe dictatorul comunist Nicolae Ceaușescu, și Jderescu este gazda unui show politic televizat care vrea să facă un program special despre revoluție. Ideea lui Jderescu de a aduce o mână de oameni obișnuiți care să discute despre rolul lor în căderea lui Ceaușescu și cum viețile lor s-au schimbat de când comunismul a fost șters din România. Totuși, Jderescu poate să adune doar doi oameni pentru emisiunea sa – bătrânul Pișcoci, care este mai interesat să joace pe Moș Crăciun pentru copiii din cartier decât să vorbească despre politică, și Mănescu, un profesor de școală cu mahmureală.

Prima jumătate de oră este o remarcabilă performanță cinematografică. Într-o perioadă de timp relativ scurtă și înscenând evenimente matinale de rutina, fără legătură între ele, despre trei personaje fără legătură între ele, Porumboiu reușește o coeziune aproape imposibilă între timp, spațiu și personaj.

Ultima jumătate a filmului acoperă emisiunea lui Jderescu, care este devotat să întrebe dacă orașul său a luat parte cu adevărat la recenta revoluție, dacă nimeni nu a ieșit în

²³ *Ibidem*.

stradă înainte ca Ceaușescu să cadă. Așezați pe o bancă îngustă cei trei încearcă să discute despre subiect.

Mănescu spune că a ieșit în piața orașului demonstrând înainte ca Ceaușescu să zboare, dar apeluri telefonice de la telespectatori spun altă poveste. Dintre cele trei personaje, toate situate la limita dintre comic și dramatic, Mănescu e singurul cu adevărat tragic – el este vocea rațiunii și singurul care de fapt vorbește despre delicatul subiect al revoluției, dar, în același timp, asemenea nebunului satului, este și cel mai puțin ascultat și crezut. Între timp, bătrânul Pișcoci bolborosind într-un colț, amintește cearta pe care a avut-o cu soția lui în acea zi: din câte își amintește, nu era niciun singur suflet pe străzi înainte de mijlocul zilei. Filmul *A fost sau n-a fost* este mai puțin interesat să răspundă la aceasta întrebare decât să-i urmărească pe protagoniști înțepându-se timp de 40 minute de farsă, în care camera eșuează, apelanții se ceartă și o discuție aprinsă se dezumflă. Dar cele două puncte – dacă o revoluție se poate întâmpla dacă nimeni nu riscă nimic, și dacă lungile memorii ale membrilor marcanți ai unui oraș mic pot fi și binecuvântare și blestem – nu se exclud reciproc.

Porumboiu începe prin a face o felie de viață, dar apoi intrepătrunde treptat personalul și istoricul. Povestea și situația sunt ușoare, dar în cel mai bun mod posibil. Mai remarcabilă, cu toate acestea, este a doua jumătate a filmului. Aici Porumboiu testează dacă poate păstra atenția fixată pe o singură scenă în care cele trei personaje discută pe televizor dacă un grup de revoluționari a fost prezent pe străzile din Vaslui la 22 decembrie 1989 înainte de 12:08 – timpul de fuga lui Ceaușescu cu elicopterul.

Dacă ar fi existat, atunci a existat o revoluție în oraș, dacă nu, atunci orașul a urmat turma, cu brațele încrucișate, așteptând ca altcineva să facă treabă. Regizorul reprezintă nu o chestiune istorică, ci una existențială. Ca „a fi sau a nu fi?” al lui Hamlet, titlul dat întrebă „a fost sau nu a fost?” Prin înțelegerea răspunsului, Porumboiu speră că cinismul care a dominat anii 1990, va fi în cele din urmă explicat, fie că este vorba de lașitate națională, ignoranță națională, lenea personală, sau simplă pierdere de speranță pentru schimbare. În timp ce acest punct de vedere poate părea cinic, de asemenea, se dovedește a fi tolerant și generos. La sfârșit, putem conclud că istoria este făcută – sau cel puțin îndurată – de umil și prost, precum și de curajos.

Deci, putem concluziona că filmul *A fost sau n-a fost?* nu este un film despre

revoluție, ci despre trasele, efectele și defectele personajelor, Porumboiu n-a vrut să dezbată o problemă politică, ci mai degrabă una socială. În *A fost sau n-a fost?* distanța dintre cuvânt și evenimente generează comicul și dramatismul. El a fost interesat în cum au trăit oamenii după revoluție, în cei 16 ani, cu dezamăgirile lor, cu împlinirile lor. Porumboiu a menționat într-un interviu că n-a avut pretenții de generalizare. „Chiar mă tem de chestia aceasta și nu cred că este pentru film. Poate să fie pentru sociologie, pentru istorie. Filmul este despre marginalizare și despre aparențe.”²⁴

²⁴ *Ibidem.*

6.4. Hârtia va fi albastră

Hârtia va fi albastră al lui Radu Muntean este de asemenea un film despre perioada foarte agitată din decembrie 1989, dar spre deosebire de *Cum mi-am petrecut sfârșitul lumii*, și *A fost sau n-a fost*, a vrut să reprezinte și captureze ceea ce s-a petrecut pe străzile Bucureștiului. Chiar dacă tot filmul vrea să reprezinte evenimentele actuale, așa vrea să iau în seamă două scene care m-au afectat pe mine cel mai mult și care au reușit să captureze ceea ce se întâmplase și care, de asemenea, au reprezentat două mecanisme tipice ale Noului Val românesc — trei filme sunt atât de asemănătoare cât și diferite. Două scene despre care vorbesc sunt scena în care Costi este capturat și scena paralelă în care miliția vine ca să-l prindă acasă pentru că a abandonat unitatea militară. Înainte de analiza mai detaliată, așa vrea să dau un scurt sinopsis.

Filmul urmează protagonistul Costi, în noaptea friguroasă din decembrie 1989, în perioada revoluției. El abandonează unitatea militară după ce a auzit ce se întâmpla în acest moment la televiziunea națională și vrea să-i sprijine pe oamenii care luptă pentru libertate și contra regimului. Șeful unității încearcă să-l oprească pe Costi. Rebelii care au văzut ce s-a întâmplat, îi atacă pe milițieni și aceasta produce o serie de evenimente tragice. După abandonarea unității, Costi întâlnește un grup de rebeli pe un camion și merge mai departe cu ei la Televiziune unde oamenii luptau pentru independența televiziunii. Televiziune reprezintă controlul asupra națiunii cu programele propagandistice ale lui Ceaușescu. Cu eliberarea ei, oamenii ar putea răspândi ceea ce se întâmplă în momentul acela și ar pune sfârșitul totalitarismului mai ușor. Pe drumul spre Televiziune, șeful lui Costi încearcă să îl găsească pentru că el e fiul unui doctor cu multe contacte și el e responsabil dacă ceva rău se întâmpla cu el. Dar Costi nu reușește să vină până la televiziune pentru că oamenii sunt convinși că el este terorist.

6.4.1. Echilibrul între dramă și comedie

Casa în care Costi este captivat de fapt reprezintă ceea ce se întâmplă în toată România. Costi a fost invitat în casă pentru că "teroriștii" trăgeau în acel moment în care a

ieșit din camion ca să ajute pe un om rănit. În cele din urmă, după jumătate de oră de tragere, Costi a văzut că trageau către oamenii care luptau pentru libertatea, deci, nu teroriștii, ci oamenii care vreau același lucru ca și el. După ce a raportat aceasta șefului de operații, intra un om care este în același timp amuzant și înfricoșător, pentru că vrea să-și asume un rol foarte important dar vorbește într-un mod foarte ciudat. Costi a fost aproape împușcat dar i-a convins că e fiul unui doctor foarte important și că nu este terorist — deci și în timpul haosului, nepotismul este prezent. Tot timpul spectatorul nu știe dacă să aibă frica sau să râdă, scenele sunt pline de umor și de frică. Ca un tip de *thriller* umoristic. Scenele sunt pline de haos și spectatorul de asemenea nu știe ce caracter este „bun/rău”. Nimic nu este alb și negru. Totul este în haos, frică, umor și tensiune de la început până la sfârșit. Nu se poate nici descrie cum merg faptele în sens cronologic, chiar dacă sfârșitul este descoperit deja la începutul filmului.

Este imposibil pentru spectator să ghicească ce se va întâmpla cu Costi în timpul filmului. Poate fi datorită faptului că știm cum va sfârși filmul, de aceea nu suntem atât de agitați când Costi este capturat și putem să ne distrăm în momentul când e capturat împreună cu un țigan în subsol. Dar pe de altă parte, suntem conștienți că revoluția nu respectă nicio regulă. Cum echilibrul între dramă și comedie este, în general, extrem de fragil și greu de obținut și păstrat²⁵, iar în cazul unui film a cărui acțiune are loc în timpul revoluției balanța înclină foarte ușor de partea dramatismului și reduce mult posibilitățile comice, autorul a ales și a reușit să utilizeze simultan mai multe surse de umor. Aventura soldatului Costi și a țiganului Aurel din vila de la șosea e un adevărat *best of* în materie de umor negru. Se împletesc acolo, în egală măsură, comicul, umorul de situație și umorul absurd.

6.4.2. Bucătărie ca un loc de refugiu

În timp ce Costi e capturat, în film există o altă scenă paralelă care este în sens atmosferic, opusă. Miliția vine în casa lui Costi, mama dispărutului primește vestea cu îngrijoare, dar, treptat, panica lasă loc instinctului de gazdă. Criza alimentelor a fost una

²⁵ Cristina Corciovescu, Magda Mihăilescu, *Noul Cinema românesc*, Polirom, București, 2011., p. 87.

dintre marile obsesii colective din perioada comunistă.²⁶ Da, oamenii obișnuiți au ieșit în stradă și fiindcă nu mai aveau ce pune pe masă – din această perspectivă, omniprezența scenelor în bucătărie în filmul românesc, înainte și după revoluție, capătă o semnificație în plus. Scena în bucătărie, izolată în fundul cadrului în vreme ce în prim plan se află televizorul unde revoluția română e transmisă în direct, devine oaza de calm dinaintea furtunii, refugiul domestic – chiar dacă un pic absurd – din calea sălbăticiiei și a haosului din stradă. Nu contează că nimeni n-are chef să mănânce: ritualul trebuie să aibă loc.²⁷ Și nu doar la masa propriu-zisă: la plecare, înapoi în iureșul revoluției, gazda insistă să le dea și ceva la pachet.

Filmul *Hârtia va fi albastră* are la bază subiecte serioase – sângeroasele zile ale revoluției din decembrie – dar în același timp, conține și memorabile secvențe comice. Iar finalul, văzut prin geamul din față al mașinii, pare a spune “am trecut și de revoluția aceasta” (dar noi știm bine că nu este așa), peste care se revarsă muzica lui Verdi și vocea Nanei Mouskouri: “Je chante avec toi, liberté”. Liberté, égalité, fraternité – în viață și, ironic, în moarte.

²⁶ Kurt W. Treptow, *A history of Romania*, The Center for Romanian Studies: The Romanian Cultural Foundation, Iași, 1996, p. 548.

²⁷ Cristina Corciovescu, Magda Mihăilescu, *Noul cinema românesc*, Polirom, București, 2011., p. 13.

7. Concluzie

Cu această teză am vrut să clarific situația istorică, socială și politică a României de la începutul regimului lui Ceaușescu, cu scopul de a înțelege ce este și ce a creat acest limbaj specific al Noului Val românesc și cum aceste evenimente au influențat în mod direct și indirect nu numai viața regizorilor, în acest caz este vorba de Cristian Mungiu, Cătălin Mitulescu, Radu Muntean și Corneliu Porumboiu, dar și personajele de film care reprezintă națiunea dinainte, în timp și după revoluție. Regimul n-a influențat numai viața oamenilor, dar și tot cursul cinematografului român. După ani și ani de totalitarism în care s-au produs numai cinci filme anti-sistem și care au fost atât de abstracte și camuflate că spectatorul n-a putut decifra ce este ceea ce regizorul a vrut să spună, sau care mesaj să transmită, după revoluția din 1989 s-a creat un limbaj unic în Europa. Fiecare dintre autori este diferit, dar temele pe care tratează – obsesia istoriei recente, relația părinți–copii, umor–dramă, spațiu–timp, sunt lucruri pe care le au în comun. Situația Noului Val românesc amintește mult de scena literară italiană a anilor '90 când un grup de scriitori numiți *La Gioventù cannibale* a încercat să dea o imagine contemporană a Italiei, dar a fost criticată de Elisabetta Mondello că n-au curaj să critice societatea post-89' — că simpla mimă a realității nu este suficientă. Trebuie să ne întrebăm de ce regizorii se întorc constant spre trecut și reprezintă aceste evenimente iar și iar. Poate că răspunsul este în voința autorului să facă față istoriei în mod specific și umoristic în timp ce majoritatea României are tendința de a uita și ignora.

8. Sažetak

Radom „Povijest rumunjske kinematografije: život prije i poslije revolucije 1989. godine u filmovima rumunjskog vala“ sam htjela prikazati situaciju rumunjske kinematografije počevši općenito periodom nakon 1945. godine do rumunjskog novog vala danas. Period nakon Drugog svjetskog rata je obilježen brojnim propagandističkim filmovima za vrijeme diktature N. Ceaușescua te se ne ističu izričitom umjetničkom kvalitetom. Filmovi koji su htjeli poslati ikakvu subverzivnu poruku su zbog straha od progona bili uglavnom preapstraktni i teško razumljivi te nisu imali preveliku ulogu u rušenju režima. Ipak, ta tradicija je imala direktne posljedice na suvremenu rumunjsku kinematografiju koja se kao protuteža htjela usmjeriti na „jednostavno prepričavanje priče“.

Uz kinematografiju sam se osvrnula i na povijesno-sociološki kontekst Rumunjske od Drugog svjetskog rata do prosinca 1989. godine jer sam, suočena sama s istim problemom, imala potrebu ukratko objasniti situaciju kako bi se olakšalo razumijevanje filmova rumunjskog novog vala, usmjeren na život za vrijeme komunizma te dane prije, za vrijeme i nakon revolucije 1989. godine.

Film *Priče iz zlatnog doba* je kroz svojih 6 priča poslužio kao predložak za prikaz svakodnevnog života za vrijeme komunizma. Svaka od priča se osvrnula na glavne probleme režima kao što su nedostatak hrane, konstantne prijetnje i kontrole, krijumčarenje i prevare kao jedini načini koji osiguravaju koliko toliko normalan život, nepotizam, nemar za narod, inzistiranje na veličanju samog režima i sl.

Iduća 3 filma, *Kako sam proveo kraj svijeta*, *12:08 istočno od Bukurešta* i *Papir plave boje* sam odabrala jer su se sva tri pojavila 2006. godine i bave se tematikom revolucije, ali svaki na svoj način. *Kako sam proveo kraj svijeta* se bavi periodom par mjeseci prije revolucije do samog pada režima te je karakteriziran dječjim pogledom na svijet. *12:08 istočno od Bukurešta* je smješten u kontekst suvremene Rumunjske, 16 godina nakon pada režima te se bavi pitanjem je li se dogodila revolucija u gradu Vaslui, dok je film *Papir plave boje* jedini film koji se bavi konkretno događajima koji su se zbivali na ulicama Bukurešta u prosincu 1989. godine.

9. Bibliografie

BULEI, Ion. O istorie a românilor, Editura Meronia, București, 2007.

CĂLIMAN, Călin. Istoria filmului românesc (1897–2010), Editura Contemporanul, București, 2011.

CORCIOVESCU, Cristina. MIHĂILESCU, Magda. Cele mai bune 10 filme românești ale tuturor timpurilor, stabilite prin votul a 40 de critici, Polirom, București, 2010.

CORCIOVESCU, Cristina. MIHĂILESCU, Magda. Noul cinema românesc: De la tovarășul Ceaușescu la domnul Lăzărescu, Polirom, București, 2011.

DORIN, Mihai. România de la comunism la mineriade, Institutul cultural român, București, 2006.

POPESCU, Cristian Tudor. Filmul surd în România mută: Politică și propagandă în filmul românesc de ficțiune (1912-1989), Polirom, București, 2011.

TREPTOV, Kurt. A history of Romania, The center for Romanian Studies: The Romanian cultural Foundation, Iași, 1996.

VERDERY, Katherine. Compromis și rezistență: Cultura română sub Ceaușescu, Humanitas, București, 1994.

Catalin Mitulescu, The way I spent the end of the world <http://www.austinfilm.org/essential-cinema/program-notes-the-way-i-spent-the-end-of-the-world> (24.11.2013.)

Corneliu Porumboiu, Interview with Corneliu Porumboiu, <http://eeff.org/archive/june-2011/interview-with-corneliu-porumboiu/> (24.11.2013.)

Cristian Mungiu, Where there's pomp...: Cristian Mungiu on Tales from the Golden Age,

http://old.bfi.org.uk/sightandsound/exclusive/cristian_mungiu.php (24.11.2013.)