

**POPULAROID. THE REPRESENTATION OF SOCIETY IN POPULAR ROMANIAN  
FILMS BEFORE AND AFTER 1989**

**Alex. Cistelean, Assist. Prof., PhD, "Petru Maior" University of Tîrgu Mureș**

*Abstract. The essay engages with one of the most common perceptions regarding society's self-experience in democratic and authoritarian political regimes. Thus, by means of a comparison between the popular movies made under Romania's communist regime and those directed after the 1989 democratic revolution, it will be argued that paradoxically, authoritarian regimes, precisely because of their extended social control and intrusion, generate a sort of social intimacy, a vivid secondary public space in which society takes refuge from the reach of the political apparatus without retreating in the private space, while this intimate, secondary, public space disappears in the case of democratic political regimes.*

**Keywords:** *popular cinema, society, intimacy, public space, social representation.*

Neajunsul intimității – cel puțin a celei autentice, împărtășite – este că nu înflorește decât în umbra marilor instituții și aparate de stat. Pentru a fi credibilă și, mai ales, trăibilă, cea mai firavă poveste de dragoste are nevoie de fundalul, contrastul și declicul asigurate de un întreg eșafodaj de putere și presiune publică (sau măcar familială). Astfel, produsele cele mai neașteptate ale regimurilor totalitare – recunoscute tocmai prin artificialitatea și ritualitatea lor goală de sens – sunt tocmai o serie bogată de gesturi, practici și afecte care țin de sfera unui spațiu public secundar, intim, de prezență afectivă la sine a societății, de la subcultura bancurilor, solidaritatea intracomunitară și complicitatea colegială până la iubiri și prietenii de o intensitate pare-se inegalabilă în condiții de libertate politică. Nostalgia după regimurile comuniste este, în primul rând, nostalgia după această sferă a intimității colective pierdute, care s-a constituit tocmai prin contrastul cu atotprezența sistemului politic. Rezistența prin cultură nu este decât o subspecie mai snoabă a acestei universale rezistențe prin intimitate – din această perspectivă, ceea ce este relevant în fenomenul Păltiniș este nu atât recursul la canonul marii culturi ca sursă de opoziție sau de simplă deconectare de la regimul politic, cât intimitatea relației discipol-maestru și din interiorul grupului de discipoli – dovadă că rezultatul acestei forme de „rezistență prin cultură” a fost nu o școală de filosofie, ci un curent de memorialistică.

O ilustrare a acestei dialectici politice a afectelor sociale poate fi găsită în evoluția postdecembristă a seriei *Liceenii*. Există cel puțin două motive pentru care misterele societății civile românești și explicația nostalgiei ireductibile față de comunism pot fi citite în tranziția democratică a *Liceenilor*: atât pentru că în trecerea de la installment-ul din 1987 la *Liceenii Rock & Roll* (1992) putem vedea cum încărcătura afectivă și potențialul de identificare populară al poveștilor de dragoste și prietenie se fâșâie imediat ce e ridicată pedala presiunii politice și a cenzurii oficiale, dar și pentru că filmele respective se încadrează într-un gen cinematografic (*teen movies*) el însuși extrem de marcat și susținut, la nivel formal dar și de conținut, de încorsetarea strictă într-un rețetar de teme și procedee, centrate pe tensiunea dintre constrângerile și cadrul instituțional și jocul semi-licit al afectelor interioare și al complicităților imediate.

Putem specula pe marginea motivului pentru care genul filmelor cu adolescenți este unul din cele mai rigid codificate genuri cinematografice: într-un fel, aceste creații sunt urmașele contemporane ale tragediilor antice, zugrăvind – în spiritul epocii, desigur – același ancestral conflict dintre individ și implacabilele structuri sociale, întâlnirea dramatică – sau funny – dintre cadrele sociale existente și subiectul socializării. Tematizarea neobosită din *teen movies*-urile hollywoodiene a unor conflicte tocmai pe linia aceasta de subiectivare și interiorizare a structurilor sociale (marginalitate vs. popularitate, coolness vs. bitchiness, prietenie vs. interes etc.) reflectă aceeași dramă a modului în care ne negociem încadrarea în registrele sociale existente pe care o tematizează – ceva mai patetic, e drept – și conflictul dintre Creon și Antigona. În cele din urmă, ambele versiuni sunt puneri în scenă ale dramei alegerii life style-ului: ceva mai posac reflectată în Antichitate (lipsită, după cum știm, de social mobility), ceva mai ironic transpusă în timpurile noastre, prin punerea în abis, optul interior în care e replicată această temă centrală în desfășurarea propriu-zisă a intrigii (momentul de început din *teen movies*-urile americane – *Ten Things I Hate About You*, de pildă – în care protagonistul trece în revistă grupurile deja constituite din liceu ca pe o paletă de life style-uri din care se poate alege după bunul plac (dovadă că imobilitatea socială, naturalizarea structurii sociale existente, a fost fericit înlocuită de deplina arbitraritate a semnului social – desigur, doar la acest nivel al marcajului social, a cărei mobilitate frenetică maschează tocmai rigiditatea crescândă a structurilor și relațiilor sociale). Poate tocmai din acest motiv – i.e. a *teen movies*-urilor ca transpunere ironică (supusă arbitrarității și neîntemeierii) a ceea ce originar trecea drept tragism al destinului –, specificul filmelor cu adolescenți este că parodiarea lor pică în interiorul aceluiași gen pe care îl parodiază, că, altfel spus, nu există nici o diferență de gen între *Ten Things I Hate About You* și *Not Another Teen Movie*. Distanța pe care o presupune parodiarea e deja înscrisă în privirea pe care o proiectează filmul parodiat, și tocmai această distanță asigură eficacitatea identificării spectatorului.

Din această perspectivă, *Liceenii* pre-decembriste sunt un caz de două ori interesant, întrucât aici setul de reguli stricte care încorsetează genul filmelor cu adolescenți se însoțește cu rigorile cenzurii și moralei comuniste. Ceea ce înseamnă că scheletul tematic al *teen movies*-urilor (pe scurt: adolescența ca prilej unic în care individul are ocazia să-și trăiască cea mai mistuitoare iubire și cele mai profunde prietenii în același timp în care își alege, ca de pe raft, varianta de statut social pe care o preferă – i.e., întâlnirea extremă între interioritatea cea mai intensă și exteriorizarea cea mai artificială și ritualizată) e aici adulterat cu motivele inspiraționale ale discursului comunist. Rezultatul nu e lipsit de un anumit farmec (fără doar și poate comic): perechea tocilar-tip de gașcă e aici răsturnată, cu poziția premiantului ocupată de un *free rider* isteț dar alunecos, ale cărui strălucite rezultate școlare nu sunt, în cele din urmă, rezultatul muncii, ci al poziției de clasă (intelectuali) a familiei sale – un monstru imediat debarcat din structura UTC și din inima protagonistei – în vreme ce, în poziția corigentului, avem tipul cu adevărat serios și silitor, care fuge din cămin doar pentru a merge la concert simfonice și care ar putea foarte bine să participe la olimpiadă dacă nu ar fi atât de modest și cu bun simț; de asemenea, obișnuitul grup strâns de prieteni, cu personalități perfect complementare (cel blând, cel funny, și eroul), dar care aici e deposedat de orice urmă de malițiozitate și umor, și care sună teribil de fals – morala obligatoriu realist-socialistă îi

interzice scenaristului să meargă pe vreo direcție credibilă de manifestare a grupului, tocmai acele practici semi-licite sau transgresiuni fățișe care coagulează socializarea în adolescență fiind aici imposibil de transpus. Așa se face că tot motorul care trage filmul de la un capăt la celălalt e faptul subțirel că protagonistă descoperă că are nevoie de ochelari, iar protagonistul e singurul care-o ajută și înțelege în această grea încercare a vieții.

Dar în ciuda acestui compromis caraghios dintre rigorile genului și rigorile moralei comuniste, și în ciuda neajunsurilor, ca să zicem așa, neforțate ale filmului (de la scenariu la dialoguri, la jocul actorilor, la toate celea), filmul țese totuși un mic fir narativ plauzibil și *relatable*, suficient de consistent încât să asigure identificarea spectatorului cu drama de pe ecran. O poveste de dragoste sinusoidală, ca toate poveștile de la această vârstă, cu un vag conflict de clasă în fundal, dar care e estompat de solidarizarea finală a colectivului de elevi... Cu atât mai mult, construcția acestei drame a intimității adolescente rezistă în cazul primelor două *Liceenii* – *Extemporal la dirigenție* și *Declarație de dragoste*, care au făcut prăpăd de lacrimi prin cinematografe la vremea lor. Însă nimic din această încărcătură afectivă și nici o urmă din acest decupaj de intimitate în chiar nodul de întâlnire a ansamblului de coduri moral-estetice-propagandistice nu se mai regăsește în versiunea post-comunistă a filmului, *Liceenii Rock & Roll*. Un film care, după ce deja la minutul 13 consumă fantasma rămasă restantă din filmul precedent (actul sexual dintre cei doi protagoniști), nu prea mai are nimic de zis și care se târăște încă o oră și jumătate până la final mizând doar pe permutările de toane ale membrilor formației. O intrigă care, de la un capăt la celălalt al filmului nu se mișcă nici doi pași: de la situația inițială – în care toți membrii trupei vor să cânte și toate personajele din jur încearcă să-i ajute prin orice mijloc, inclusiv reprezentanții autorității școlare (profesoara de mate Isoscel, personajul autoritar, sever, dar totuși corect și inimos din 1987 dar din care, odată eliberată de imperativul moralizant, nu mai rămâne decât o cloșcă beată, gata să le doinească elevilor săi la ore doar ca să-i mobilizeze să cânte în concert) – la deznodământ, în care formația în sfârșit cântă și pofta ce-au poftit-o cu toții se împlinește, nu se întâmplă decât că vreo 3-4 personaje se supără la un moment dat x și își revin la un alt moment y. Dar problema filmului nu e doar faptul că-i lipsește orice motor și orice plauzibilitate narativă. Sau, mai degrabă, rațiunea acestei lipse de conținut și veridicitate se găsește tocmai în deplasarea celor două coduri care reglementau strâns, așa cum am văzut, *Liceenii* pre-revoluționari: odată cu dispariția codului moral și propagandistic impus de național-comunism, ceea ce se întâmplă nu e nicidecum o eliberare de creativitate și spontaneitate regizorală, ci doar o infinit mai strictă încadrare în codurile *estetice* ale acestui gen cinematografic. Așa cum se întâmplă de obicei – „în adoptarea unor forme noi, o societate înapoiată nu preia forma lor inițială și nici nu le reproduce stadiile de evoluție, ci sare direct la produsul finit. De fapt, ea merge chiar mai departe: căci nu copiază produsul așa cum există el în țările lui de origine, ci „ideal-tipul“ lor” (Mike Davis) – la fel și în cazul acestui film: *Liceenii Rock & Roll* e un fel de *Saved by the Bell* pe decor de *Dogville*: e șablonul însuși de teen movie, doar că cu haine turcești, freze de Rudi Voller și scenariu scris pe genunchi. Recuzita, inspirația și originalitatea sunt atât de sărace încât din obișnuitul *teen movie* rămâne chiar numai scheletul, conceptul. Motiv pentru care, în ciuda standardelor și așteptărilor oricum joase, filmul e neverosimil de neverosimil; dar e un cu totul alt gen de neverosimilitate decât în cazul filmului din 1987: atunci, falsitatea filmului era dată tocmai de compromisul

regizoral dintre rigorile genului cinematografic și rigorile regimului politic. Speculând à la Baudrillard, am putea spune că, poate, această artificialitate era atât de fățișă și la vedere în mod deliberat, ca o parodiare prin supra-expunere a supunerii la rigorile epocii, un discret semn din ochi prin care regizorul încerca să stabilească o anumită complicitate cu spectatorul. Că e într-adevăr vorba de această parodiare a supunerii la codul moral și educațional al național-comunismului, sau de simpla stângăcie – și tocmai de-aceea originalitate – a regizorului în încercarea de a împăca cele două coduri stricte (estetic și politic), cert este că, la umbra neverosimilității și artificialității evidente, o poveste de dragoste clasică se înfiripă și rezistă în acest legendar *Liceenii* versiunea 1987. (O fi și din cauza coloanei sonore – *Ani de liceu* – cu siguranță subliminale). Dimpotrivă, neverosimilitatea experienței adolescenței eliberate din *Liceenii RockRoll* e, cum te-ai fi așteptat mai puțin, însăși neverosimilitatea codului estetic descărnat, a supra-identificării cu rigorile genului cinematografic și a insistenței pe puritatea codului ritualizant în lipsă de orice altceva (bani, idei, costume, actori).

Problema cu *Liceenii Rock & Roll* este, de fapt, problema tuturor încercărilor de comedii și drame populare de după 1989: această alunecare fatală pe raftul filmelor populare de categoria B, această concurență deprimantă cu niște produse perfect similare dar mult superioare din vest nu face decât să înregistreze incapacitatea filmului popular post-comunist de a se mai agăța de acel bagaj afectiv colectiv care-i asigurase succesul înainte de 89. Astfel, deși au dat prompt jos sutienele de pe vedetele predecembriste (vezi și *A doua cădere a Constantinopolului*), nici unul din aceste filme nu a avut ceva de arătat și nu a reușit să fie cu adevărat popular – cum fuseseră *Liceenii*. Chiar ceea ce trebuia să fie, prin definiție, o tribună a firescului popular – cinemaul de masă – s-a dovedit a fi o expresie curat artificială și asta tocmai în condițiile în care, chipurile, cortina de fier ce apăsa peste posibila expresie liberă de sine a societății se ridicase în sfârșit, la capătul binevenit al tunelului istoriei.

Ce le-a lipsit? Bună parte din explicație trimite, desigur, la faptul că, odată eliberate de codul moralizant și mobilizant al național-comunismului, aceste creații cinematografice locale au intrat în concurență directă – și inevitabil dezavantajoasă – cu produsele similare din Occident, concurență în care filmele românești nu puteau decât să pară niște copii ieftine și stângace ale rețetelor holywoodiene ale genului. Dar în același timp, o parte la fel de importantă a explicației trebuie să lămurească tocmai de ce filmele populare românești de după revoluție au alunecat atât de rapid și implacabil în această competiție prin simplă copiere cu omoloagele lor occidentale – de ce nu au putut să suplinaască deficiențele lor în materie de mijloace de producție și tradiție a genului printr-o doză mai mare de conținut popular, așadar mizând pe acel tip de personaje, intrigă și subînțelesuri care să le asigure (și care le asiguraseră înainte de 89) identificarea spontană a marelui public cu ceea ce se întâmplă pe ecran. Or, această absență a popularului, a intimității la sine a colectivității, care goleşte de conținut orice încercare de film popular, depășește, desigur, sfera de răspundere a regizorilor și producătorilor de film – și ne spune ceva despre contextul social pe care creațiile lor abia îl reflectă.

O primă explicație a acestei pierderi a afectului de sine al societății ar trimite la motivul Lacaniano-Zizekian de constituire a comunității pe linia de tensiune lege-transgresiune, altfel spus ca set de practici și ritualuri încetățenite de transgresiune, semi-transgresiune sau simplă negociere ale codului normativ oficial. Dar poate că tocmai

experiența cotidiană din regimurile comuniste – și, de ce nu, filme ca *Liceenii* (1987) – ne permit să nuanțăm puțin această explicație, și să altoim pe ea o altă linie de interpretare, de factură quasi-baudrillardiană: poate că această constituire a intimității colective nu are nevoie neapărat de existența unor reguli nescrise de practici transgresive ale codului scris; poate că această complicitate a comunității se naște chiar și prin simpla maimuțărare a normelor scrise, prin supra-identificarea cu codul oficial. Nu pentru că ar exista o intenție critică în această respectare deplină a normelor impuse, și nici măcar pentru că imitarea mecanică a codului oficial ar genera, automat, un efect parodic, subtil subversiv. Nu e deloc nevoie să presupunem aici o eroizare a majorității silențioase – sugerăm doar posibilitatea ca această majoritate să se auto-instituie afectiv tocmai în rușinea și complicitatea împărtășite pe care le presupune supunerea silențioasă la normele oficiale. Pe scurt, există o întregă comunitate care rezonează afectiv cu Oana Sârbu *overacting* personajul de utecist sever și corect din *Liceenii* 1987, însă nu mai e nimeni care să scape vreun suspin la aceeași Oana Sârbu *overacting* rolul de adolescentă emancipată, multi-talentată dar derutată în *Liceenii Rock & Roll*.

Nu-i de mirare atunci că, pentru a realiza o comedie (sau dramă) populară, dar care să nu se mărginească la un umor gen bătaii cu frișcă și căzături (inevitabil mai puțin spectaculoase și funny decât cele din filmele americane), filmele românești (dar și producțiile literare) s-au văzut nevoite să revină asupra epocii comuniste apuse și, în loc să insiste pe un ton de rechizitoriu asupra mizeriei și nedreptăților extreme ale fostului regim, să încerce să reîncălzească tocmai acel bagajul afectiv popular care rămâne atașat situațiilor, relațiilor și atmosferei specifice timpurilor comuniste și acea reprezentare intimă a colectivității – ca să nu mai lungim vorba: tezaurul folcloric al comunității predecembriste. Seria de scurt-metraje *Amintiri din epoca de aur* intră în această categorie. Pe bună dreptate, s-a spus despre acest film că face parte din al doilea val de raportare la regimul comunist: după o primă reacție de condamnare și demascare a realităților fostului regim, urmând o a doua abordare, mult mai soft și mai lirică, în care ironia și nostalgia alunecă foarte ușor una în cealaltă. Perfect adevărat. Dar ceea ce lasă neexplicat această explicație este tocmai disponibilitatea comunismului de a fi recuperat în această cheie nostalgico-ironică și de a mai genera identificarea publicului în jurul unor afecte care țin, cum am mai spus, de această sferă paradoxală a colectivității intime. Aceeași nedumerire iese la iveală și în unele cronici de care s-a bucurat filmul lui Cristi Mungiu: pentru Iulia David, de pildă, surtmetrajele din *Amintiri din epoca de aur* „transcend anecdoticul de inspirație ceaușistă, reușind să ajungă la semnificații universale... Marchează momentul în care *ne-am desprins suficient de trecut încât să murim de răs* la gândul că acum vreo douăzeci de ani gazam porci în bucătărie, sau poate că e un prilej (unul din puținele) *să fim din nou împreună ca pe vremuri*” (subl. mea, A.C.). Semnificații universale care doar îmbracă hainele anecdoticului de inspirație ceaușistă, dar care, în același timp, și după cum o dovedesc performanțele cinemaului de masă postdecembrist, nu își pot găsi altă expresie populară decât sub forma anecdoticului de inspirație ceaușistă. Dar, mai ales, cum se face că, spărgându-ne de răs la modul nostru de viață de acum vreo douăzeci de ani, nu ne poate scăpa faptul că, totuși, am pierdut iremediabil modul nostru de a fi împreună ca pe vremuri? (Aceeași tensiune și în comentariul Andreei Chiriac Hentea, care percepe în *Amintiri*... „culoarea aceluiași oribil material sintetic al

sarafanelor de școală care azi a devenit *caraghios și atât de uman*” (subl. mea). Caraghios, dar uman; murim de răs, dar vărsăm și o lacrimă la constatarea decesului comunității de odinioară. Cum așa?

Foarte concis, explicația teoretică pe care o avansăm aici puțin ilicit, încercând să o demonstrăm prin exemplele din *Amintiri* care ar trebui doar s-o ilustreze, sună cam așa: dacă afectul este o pasiune a structurii – a structurii inconștientului, în primul rând, dar nu în ultimul rând a structurii politice și sociale (nu că cele două structuri ar fi complet separate și fără implicații reciproce) –, cutia de rezonanță a afectului, spațiul intimității sunt cu atât mai amplificate în cazul regimurilor invaziv-totalitare, unde aparatele și deciziile politice trec pragul de delimitare a spațiului privat. Astfel, paradoxal, câmpul și elementele intimității sunt mult mai restrânse în regimurile democratice, unde se limitează la imediata vecinătate a corpului, și sunt mult mai largi și bogate în cazul regimurilor opresive, unde, tocmai ca reacție la presiunea și intruziunea politicului, intimitatea ajunge să depășească spațiul imediat privat și să înghită elemente și zone ample din spațiul social și unde, cu alte cuvinte, mișcările de supraveghere și control politic al intimității îi răspunde o mișcare de intimidare a unei bune părți din sfera publică imediată.

Această proiecție socială, colectivă a intimității, sau această experiență intimă a societății sunt obiectul ireductibilei și inexplicabilei nostalgii comuniste – și constituie adevăratul subiect al *Amintirilor din epoca de aur*. Subtitlul de „Legende urbane din perioada comunistă” ascunde astfel mai mult decât pare: în primul rând, nostalgia după o vreme în care experiența urbană încă nu trecuse cu totul prin procesul de impersonalizare și funcționalizare specifice modernității târzii, ci mai producea încă propriile ei legende, altfel spus, în care spațiul public era dublat de un spațiu la fel de public, doar că în același timp intim, de experiență afectivă a socialității, populat de bancuri, zvonuri, bârfe, complicități, dușmăneli etc. Din perspectivă populară, *Amintiri din epoca de aur* este un film despre epoca de aur a amintirilor colective – nu atât despre comunism, cât despre relațiile umane care se înfiripă la umbra sa, despre un fel de „a fi împreună” care pare să fie iremediabil pierdut. Sau, împingând această ipoteză până la maxim, am putea spune că tema și figura centrale ale acestui film sunt colegialitatea. Că această temă ni se pare iremediabil prăfuită în „culoarea aceluiși oribil material sintetic al sarafanelor de școală care azi a devenit caraghios și atât de uman” nu ne demonstrează decât că, paradoxal dar într-adevăr, această experiență cu semnificație universală (colegialitatea) nu mai poate fi astăzi reprezentată social decât sub hainele anecdoticului comunist, că astăzi nu mai există o figură și o experiență populară, intim-colectivă, a relațiilor de muncă și a raporturilor de producție altfel decât ca iremediabil trecute.

Că farmecul filmului – și poate farmecul ireductibil al perioadei, din perspectivă populară – e tocmai această experiență a colegialității ca întâlnire dintre intimitate și colectivitate o dovedesc mai multe figuri și motive din film: relația dintre primar și asistent din primul scurtmetraj, sau relația dintre cei doi fotografi de la Scânteia în cel de-al doilea scurtmetraj, sau chiar și relația dintre șoferul de găini și mai tânărul său coleg din *Dragostea în timpul liber* (a doua serie de scurtmetraje), și care sunt toate atât de încărcate de complicități, subînțelesuri și o anumită afectivitate încât descriu niște raporturi quasi-familiale, sau mai degrabă la intersecția dintre fraternitate și paternitate. (Aceași colegialitate

ca mix de complicitate și intimitate afectează și brâul imediat de socialitate care înconjoară spațiul familial – experiența vecinătății la bloc, după cum o ilustrează *Legenda milițianului lacom*.) E ca și cum din precedentul său film, *4 luni, 3 săptămâni, 2 zile*, Cristian Mungiu ar fi păstrat doar relația dintre cele două fete – pe care ar proiecta-o aici, desigur la intensități mult scăzute, dat fiind și contextul eliberat de dramatism, în toate direcțiile spațiului social imediat. Așa se explică și modul cu totul diferit în care sunt înfățișate figurile autorității oficiale în cele două filme (contrast dat, fără îndoială, de intențiile diferite ale celor două filme: de problematizare cultă a comunismului în *4,3,2* și de recuperare populară a sa în *Amintiri*): în locul culorilor sumbre, anxiogene, în care erau prezentați chiar și cei mai mărunți funcționari în *4,3,2*, în *Amintiri* avem o reprezentare mult umanizată, inocentizată – cam în tipologia asistenților kafkieni, așa cum a fost tematizată de Agamben – a reprezentanților regimului, chiar și atunci când aceștia ocupă poziții mult mai înalte (inspectori, secretari de stat etc.) decât o biată hotelieră.

Explicația pentru acest caracter central al „colegialității”, al experienței intime a relațiilor de muncă, în raportarea populară la comunism constă în însuși statutul acestui spațiu al relațiilor de muncă: dacă, așa cum am pretins mai sus, efectul regimurilor totalitare este de a crea un spațiu public secund, o experiență vie, neoficială și cât se poate de intimă a colectivității, e cât se poate de firesc ca acest spațiu public secund să se confunde cu ceea ce, prin definiție, este un spațiu public secund – sfera raporturilor de producție, o paradoxală sferă publică în care însă legile egalității formale din spațiului politic sunt considerabil suspendate sau neutralizate, și în care experiența comunității este mult mai imediat-afectivă, ca efect al împărtășirii în comun a unor condiții de supunere și rezistență atât față de nevoile imediate ale individului, cât și față de aparatul de dominație socială. Două aspecte în *Amintiri din epoca de aur* par să verifice această teză a centralității relațiilor de producție ca sferă a colectivității intime pierdute: mai întâi, statutul de cutie de rezonanță pe care îl îmbracă această sferă a relațiilor de muncă în film, cutie în care debușează și se desfășoară inclusiv tensiunile din celelalte două sfere sociale complementare, spațiul familial și spațiul oficial. În povestea șoferului de găini, câmpul muncii e cel care-i asigură șoferului alinarea (tristă, în cele din urmă) pentru spatele întors al consoartei de-acasă; în *Legenda vânzătorilor de aer*, eroii trebuie să îmbrace rolurile unor agenți mărunți de la ministerul de chimie pentru a se putea juca de-a Bonnie & Clyde printre blocurile comuniste; dar și invers – absurditatea directivelor oficiale este dovedită abia prin încercarea de implementare a lor în câmpul muncii – vezi secvența activistului zelos venit cu alfabetizarea, sau peripețiile pozei cu Ceaușescu din ziarul Scânteia.

În al doilea rând, centralitatea experienței colegiale a muncii în *Amintiri...* e la lucru și în ceea ce am putea numi unul din firele nevăzute care leagă aceste scurtmetraje laolaltă: motivul inspecției care, într-o formă sau alta, apare de patru ori în cele șase filmulețe – în *Legenda activistului în inspecție*, în *Legenda vânzătorilor de aer* (ce sunt Bonnie & Clyde aici dacă nu niște falși inspectori de mediu), în *Legenda politrucului zelos* și în *Legenda fotografului de partid*). Din această perspectivă, primul scurtmetraj ne oferă practic schema transcendentală, tema directoare a tuturor celorlalte. Cât se poate de explicabil, pentru că ce altceva este inspecția dacă nu momentul ritualic în care spațiul public prim, oficial, ia la verificare acel spațiu public secund, sfera relațiilor de muncă, în care se dezvoltă tocmai acea

complicitate afectivă ca formă de rezistență pasivă la intruziunea normelor și aparatului oficial. Motiv pentru care inspecția nu poate fi decât caraghioasă, acea juisare și complicitate tacită care leagă comunitatea colegială scăpând inevitabil atenției scrupuloase a organelor publice. Inspecția este dispozitivul prin care intimitatea colectivă a colegialității este confirmată și intensificată tocmai ca efect al supravegherii sale de către structurile de stat – momentul cel mai artificial și rituos din arsenalul public dând astfel loc celor mai spontane solidarizări și complicități colective. Că, în film, vizita inspectorilor în satul din sudul țării sfârșește într-un delir obiectiv, cu toate autoritățile de partid și de comună, plus lăutarii, prinși fără scăpare în vârtejul linghișpirului, nu face decât să confirme această dialectică a identificării și acest deliciu al regăsirii populare a intimității cu sine a comunității sub chiar supravegherea și controlul strict al organelor de partid. Această proiecție a colegialității și a complicității intime în toate sferile sociale (contaminând, în *Amintiri...*, inclusiv sfera trăirilor amoroase sau a inspecțiilor oficiale – proiecție generală a colegialității populare care contrastează astfel, punct cu punct, cu proiecția generală a terorii totalitare din 4,3,2, care investește, la fel, toate spațiile sociale, oricât de intime sau private) este acel mod de „a fi împreună ca pe vremuri”, care ne provoacă un curios sentiment de pierdere chiar în același timp în care ne despărțim de el râzând isteric.

Una peste alta, relațiile de muncă sunt investite aici cu o intimitate și o afecțiune rezervate, în mod normal, sferei familial-amicale, și cu o relevanță socială rezervată spațiului public. Ele sunt spațiul prin excelență în care se manifestă – și în care se recunoaște – societatea ca experiență intimă de sine. Însă pe cât de important e efectul de intimizare a colectivității, pe atât e și cel corelativ de socializare a intimității. Or, această intimizare a relațiilor de muncă din comunism și această socializare corespunzătoare a intimității are două efecte de lungă durată și care depășesc câmpul cinematografiei: pe de o parte, problematica relațiilor de producție, chestiunea de clasă, pare să trimită de la sine la o chestiune anacronică, care implică mai degrabă o perioadă revolută, inactuală azi; nu doar un anumit tip de probleme sociale, ci o întreagă serie de figuri sociale – muncitorul, colegul, șeful, vecinul, milițianul, inspectorul etc: toate acele figuri individuale în spatele cărora este lizibilă o anumită structură socială – rămân cumva identificate, în imaginarul popular, ca figuri comuniste. (Dovadă filme ca *Oameni și melci*, una din puținele comedii populare postcomuniste, și unde, deloc întâmplător, problematica antagonismului de clasă nu poate apărea decât ca proiectată în trecutul imediat post-comunist (cu un aer încă profund comunist și anacronic), în același timp în care dimensiunea politică e imediat romanțată într-o comedie populară cu tâlc. Ceea ce ne conduce la cel de-al doilea efect: faptul că, urmare a intimizării relațiilor comuniste de muncă și totodată a identificării relațiilor de muncă cu niște realități comuniste depășite, în general orice încercare de problematizare critică, deci politică, a structurii de clasă în filmele postcomuniste este imediat colorată afectiv și aproape înecată în sentimentele populare de jale și compasiune. (Dovadă un film ca *Poziția copilului*, care după nici zece minute evadează din problematizarea socială cu care ne tachinase, degenerând într-o privire psihologizantă asupra dramelor post-oedipiene ale familiei burgheze, și în care reconcilierea comunității e asigurată în final de certitudinea lăcrămoasă că, deși se întâmplă să calce copii de săraci și să scape basma curată, totuși și bogații plâng, au mame, și-și cer sincer scuze în cele din urmă.)



În final, să inspectăm unde-am ajuns și să mai despachetăm două consecințe: secvențele de viață cotidiană din comunism înfățișate de *Amintiri din epoca de aur* refac nodul cu un sentiment popular, cu o anumită prezență la sine afectivă a comunității care, deloc întâmplător, își găsesc reprezentarea și expresia istorică în legendele urbane ale perioadei comuniste, și care se cristalizează cu precădere în sfera relațiilor de muncă – relații care astfel, inevitabil, permit în continuare o problematizare doar în cheie fie istorico-anacronică, fie sentimental-moralizantă. Aceasta este intenția – și, în bună măsură, realizarea – scurtmetrajelor din *Amintiri...*, și, ca să revenim la punctul de plecare, aceasta le face, pe undeva, continuarea firului întrerupt de jalea stânjenitoare din *Liceenii* postdecembriști sau *A doua cădere a Constantinopolului*: încercarea lor de recuperare – însă doar ca transmutată într-o experiență a trecutului – a registrului veritabil de comedie populară, și implicit, al unei noi-vechi experiențe intime de sine a comunității. Pe scurt și cât mai concret, *Legenda vânzătorilor de aer*, melodramatica povestire de dragoste din partea a doua a *Amintirilor din epoca de aur*, este, de fapt, ceea ce ar fi trebuit să fie *Liceenii Rock & Roll*: un film cu pitorești liceeni comuniști, cu blocuri și scoli comuniste, dar totodată cu casete video piratate, grămezi de sticle goale și trip de Bonnie & Clyde. Altfel spus, e, în sfârșit, un *Liceenii Rock & Roll* în care frezele de Răducioiu, hainele de piață și decorurile de Dogville sunt la locul lor, dau substanța conținutului, și nu sunt nicidecum simpla măsură a deficiențelor materiale (de bani, de idei, de talent) ale cinematografilei locale.

De aici mai decurg două lucruri. Mai întâi, faptul că, cu puține excepții și nici ele încununare de prea mult succes, cinematografia românească nu a încercat să reînvioreze genul comediilor populare apelând, precum vecinii noștri sârbi prin Kusturica, dar și pe la alte neamuri, la rețeta de exotizare a spiritului balcanic: când a încercat să marșeze pe direcția asta – *California dreamin* – a ieșit un film mai degrabă cult decât popular; pe de altă parte, nici nu ar fi avut legitimitatea pe care o avea pretenția fostei Iugoslavie de a reprezenta, cel puțin în primul deceniu de post-comunism, un mod de viață alternativ, „autentic”, la artificialitatea modelului social occidental. Astfel încât, ceea ce pentru sârbi și alți vecini mai predispuși la naționalisme locale este asigurat de acest specific cultural balcanic afișat (clișeul micului gangster bonviveur, gata oricând să tragă o horă cu câte-o mitralieră în fiecare mână, de prin *Pisica albă...* sau *Underground*, este desigur un clișeu, și este cu siguranță un produs al privirii occidentale colonizante sau al celei balcanice autocolonizante; cu toate astea, acest vehicul artificial transportă un conținut afectiv și colectiv cu care identificarea spectatorului poate face clic – cu tot cu distanța față de el: sau tocmai grație distanței ironice cu care e recuperat), pentru cinematografia românească e dat de experiența colectivă și cotidiană a trecutului comunist: același gen de zâmbete și același registru de identificare îl produc ambele genuri de filme, la același tip de identificare afectivă colectivă și de rezistență emoțională pre-politică trimit amândouă. Explicația pentru acest rol quasi-fondator, de reprezentare cinematografică a constituirii și deturnării afective a comunității, pe care l-ar juca la noi filmele populare despre comunism, (și pe care prin vecini îl asigură în bună măsură filmele despre vraja redescoperită a specificului balcanic) s-ar putea să conștientizeze în tăietura radicală pe care tranziția postcomunistă a impus-o aici în istorie – nu doar prin schimbarea abruptă care a afectat toate sferele (socială, economică, politică), ci și prin imaginea despre istorie pe care a încetățenit-o – comunismul ca paranteză istorică și stare de excepție, în sfârșit depășită, pe

traectoria de modernizare a statului începută în precomunism. Efectul secundar al acestei legitimări a tranziției ca ruptură radicală în istoria și în istoriografia prezentului a fost investirea perioadei comuniste, adică a perioadei abia trecute, cu niște trăsături demne de preistoria naturală a societății, identificarea ei cu stadiul de dinainte de căderea în modernitate a comunității: oaza pierdută a colectivității autentice, copilăria societății.

În al doilea rând, și în fine, se cuvine să spunem câteva cuvinte despre potențialul critic, politic, al acestei recuperări a perioadei comuniste sub figura colectivității intime și a proiecției colective a intimității. Dacă e să ținem cont de setul de instrucțiuni ideologice în numele cărora s-a impus, e cel puțin paradoxal faptul că regimul comunist a reușit să conducă nu atât la emanciparea proletariatului și, implicit, la disoluția finală a acestei clase, ci tocmai la constituirea și consolidarea sa afectivă ca o familie lărgită și veritabilă comunitate intimă, care juisează silențios (i.e. chicotește discret) sub supravegherea severă a propriilor săi reprezentanți oficiali. Dar acest efect – nedorit? sau mai degrabă tolerat? – al regimului comunist nu a întârziat să fie fructificat de moștenitoarele sale democratice: neputința de a problematiza chestiunea socială altfel decât ca pitoresc ceaușist și melodramă populară anacronizantă este reflexul imposibilității, poate doar temporare, dar nu mai puțin obiective, a experienței de sine a societății în vremuri neoliberele. Or, atâta timp cât *there's no such thing as society*, e greu să existe un cinema popular – o reprezentare cinematografică a sentimentului de sine al societății. Și, contrar aparențelor, nu-i vorba că asta ar fi cea mai mică dintre probleme.