

**UNIVERSITATEA BABEȘ-BOLYAI CLUJ-NAPOCA**

**FACULTATEA DE ISTORIE ȘI FILOSOFIE**

**ȘCOALA DOCTORALĂ**

**ISTORIE, CIVILIZAȚIE, CULTURĂ**

# **TEZĂ DE DOCTORAT**

Conducători științifici:

**Prof.Univ.Dr. Maria-Silvia Crăciun**

**Conf.Univ.Dr. Ioan Pop-Curșeu**

Student doctorand:

**Ion-Tudor Indolean**

**2020**

**UNIVERSITATEA BABEȘ-BOLYAI CLUJ-NAPOCA**

**FACULTATEA DE ISTORIE ȘI FILOSOFIE**

**ȘCOALA DOCTORALĂ**

**ISTORIE, CIVILIZAȚIE, CULTURĂ**

## **REZUMAT**

**OPINIE, PRUDENTĂ ȘI CENZURĂ:**

**FILMUL DE ACTUALITATE ÎN ROMÂNIA COMUNISTĂ (1965-1989)**

Conducători științifici:

**Prof.Univ.Dr. Maria-Silvia Crăciun**

**Conf.Univ.Dr. Ioan Pop-Curșeu**

Student doctorand:

**Ion-Tudor Indolean**

**2020**

## Cuprins

<b>INTRODUCERE</b> .....	2
<b>Argument</b> .....	2
<b>Cadrul politic general din România (1944-1989)</b> .....	30
<b>PARTEA I. Producția de film în timpul regimului Ceaușescu</b> .....	66
CAPITOL 1. Cinematografia. Program, instituții, personal, tematică .....	67
CAPITOL 2. Creatorii. Lupta pentru resurse și drumul către produs .....	131
CAPITOL 3. Controlul: practica cenzurii. Blocarea și promovarea filmului .....	158
<b>PARTEA II. Filmele produse în timpul regimului Ceaușescu</b> .....	168
CAPITOL 1. Drumul cinematografic spre „Epoca de Aur”: Transformarea României într-un stat socialist .....	170
CAPITOL 2. Făurirea omului nou .....	189
CAPITOL 3. Inamicii sistemului .....	219
<b>PARTEA III. Promovarea și cenzura filmelor în timpul regimului Ceaușescu</b> .....	256
CAPITOL 1. <i>Puterea și Adevărul</i> : un proiect național promovat ca atare .....	257
CAPITOL 2. Obstrucționarea unor filme .....	276
CAPITOL 3. Filme cu traseu normal: pornind de la <i>Balul de sîmbătă seara</i> .....	295
<b>CONCLUZII</b> .....	306
<b>BIBLIOGRAFIE</b> .....	325

## REZUMAT

În perioada 1965-1989 s-au produs în România circa 550 de filme<sup>1</sup>, dintre care ceva mai mult de jumătate sunt cunoscute drept „filme de actualitate”<sup>2</sup>. Potrivit definiției oficiale, redactată în 1968, acest tip de film este „inspirat din diferite zone și aspecte ale realității”<sup>3</sup>. În ciuda caracterului vag, caracterizarea stabilește o relație directă între realitatea cotidiană comunistă și poveștile pe care filmele de actualitate se presupune că trebuie să le prezinte. O intervenție oficială din 1976 aduce clarificări suplimentare prin conturarea ideii că filmul de actualitate trebuie să evidențieze „rolul conducător al partidului în construirea socialismului, figura omului nou, a comunismului, participarea maselor la elaborarea și înlăptuirea politicii partidului, la conducerea societății, procesul de educare a oamenilor muncii în spiritul normelor eticii echității socialiste”<sup>4</sup>. Acest gen cinematografic are obligativitatea de a atrage cât mai mulți spectatori la nivel autohton și trebuie să pătrundă pe plan mondial, pentru a promova nivelul socio-economic al României. Filmologul Cristian Tudor Popescu remarcă faptul că filmul de actualitate are sarcina de a propaga ideologia național-comunistă românească și prin urmare trebuie să rămână subordonat scopului propagandistic<sup>5</sup>. Ideea că filmul de actualitate nu are altă calitate decât aceea că deservește scopuri ideologice este împărtășită de majoritatea cercetătorilor care au inclus în lucrările lor și o discuție despre această linie tematică; printre ei se numără: ante-numitul C.T. Popescu, Bogdan Jitea<sup>6</sup>, Călin Căliman<sup>7</sup>.

Filmului de actualitate nu i s-a dedicat un studiu amplu. Este amintit în tentative de a scrie o istorie a cinematografului din România de la începuturi, dar în asemenea lucrări de sinteză e

1 *Total Spectatori Film Românesc la 31 Decembrie 2018*, conform Centrului Național al Cinematografului, document publicat în iunie 2019. Disponibil online: <http://cnc.gov.ro/wp-content/uploads/2019/06/TOTAL-SPECTATORI-FILM-ROMANESC-LA-31.12.2018.pdf>

2 Aurelia Vasile. *Le cinéma roumain dans la période communiste. Représentations de l'histoire nationale. Volume 1*, Teză de doctorat, Universitatea din București, Facultatea de Istorie, 2011, p. 167, p. 240, p. 265. În urma bilanțului realizat de istoricul Aurelia Vasile, în perioada 1960-1970, 50% din filmele de ficțiune realizate în România sunt de actualitate, în perioada 1971-1979 vorbim despre un procent de 49%, iar în 1981-1989 procentul crește, ajungând la 64%.

3 ANIC. DS 88/1968, Fond CC al PCR. Secția Cancelarie, Stenograma ședinței Comisiei ideologice a CC al PCR din ziua de 23 mai 1968, p. 132.

4 ANR. Fond CC PCR Cancelarie, DS. 78/1976, *Program de măsuri pentru aplicarea hotărârilor privind munca ideologică ale congresului al XI-lea al Partidului și ale Consiliului educației politice și al culturii socialiste*, p. 40.

5 Cristian Tudor Popescu. *Filmul surd în România mută. Politică și propagandă în filmul românesc de ficțiune (1912-1989)*, Iași, Polirom, 2011, p. 130.

6 Bogdan-Alexandru Jitea. *Dizidență și conformism în cinematografia lui Nicolae Ceaușescu*, Teză de doctorat. Universitatea din București, Facultatea de Istorie, 2012.

7 Călin Căliman, *Istoria filmului românesc 1987-2000*, București, Editura Fundației Culturale Române, 2000, p. 147.

normal ca subiectul să se bucure de o atenție limitată. Cercetătorii care au întreprins demersuri în această direcție sunt Dominique Nasta<sup>8</sup>, Valerian Sava<sup>9</sup>, Călin Căliman<sup>10</sup>, Tudor Caranfil<sup>11</sup>, Bujor T. Rîpeanu<sup>12</sup>, Marilena Ilieșiu<sup>13</sup>. Ei au discutat filmul de actualitate împreună cu filme istorice și au păstrat o perspectivă destul de generală față de subiect. Cărțile lor operează cu o imagine de ansamblu a cinematografului românesc și urmăresc să acopere tot sau aproape tot de la *Independența României* (regia Aristide Demetriade, 1912, primul lungmetraj românesc) încolo.

Filmul de actualitate este menționat și în analize dedicate Noului Cinema Românesc (din anii 2000, numit prescurtat NCR) care țin să includă și un studiu (cu valoare antitetivă) al cinematografului comunist. Este posibil să existe tentația de a scrie despre acest „miracol” al cinemaului românesc de azi (cum îl denumește Nasta în titlul cărții sale<sup>14</sup>), iar o tratare fugitivă a perioadei anterioare nu face altceva decât să întărească impresia că atunci nu s-a realizat nimic remarcabil, că cinematografia din comunism e lipsită de valoare și prin urmare ceea ce se întâmplă acum este cu atât mai excepțional, născându-se dintr-un vid.

Lipsa unor analize substanțiale îndreptate spre filmul de actualitate conferă acestui subiect un caracter dezirabil pentru o cercetare temeinică. Subiectul aduce în față o sursă mai puțin folosită pentru a recupera istoria „Epocii de aur”. Dorim să privim filmul de actualitate pe post de document istoric. Plasat în contemporaneitatea momentului, acest produs audiovizual poate să documenteze nu doar „realitatea socialistă” imaginată de autoritățile regimului, ci și cotidianul epocii Ceaușescu. În spațiul internațional, numeroși cercetători au adoptat abordări similare, ceea ce atestă ideea că filmele centrate pe acel prezent conțin îndeajuns de multe informații despre epocă încât să fie receptate drept documente cu potențial istoric. Péter Apor scrie despre filmul

8 Dominique Nasta. *Contemporary Romanian Cinema. The History of an Unexpected Miracle*, New York, Columbia University Press, 2013.

9 Valerian Sava. *Istoria critică a filmului românesc contemporan* (vol. I), București, Editura Meridiane, 1999.

10 Călin Căliman. *op. cit.*

11 Tudor Caranfil. *Dicționar subiectiv al realizatorilor filmului românesc*, Iași, Polirom, 2013.

12 Bujor T. Rîpeanu. *Filmat în România, vol. I. 1911-1969*, București, Editura Fundației PRO, 2004.

Bujor T. Rîpeanu. *Filmat în România, vol. II. 1970-1979*, București, Editura Fundației PRO, 2005.

13 Marilena Ilieșiu. *Povestea poveștii în filmul românesc (1912-2012)*, Iași, Polirom, 2013.

14 Dominique Nasta. *op. cit.*, titlul cărții.

maghiar ca oglindă *autentică* a realității<sup>15</sup>, Joshua Feinstein<sup>16</sup> și Sonja E. Klocke<sup>17</sup> propun producții Est-Germane care au în centru proletari și problematizează pe marginea diferențelor între situația socială prezentată și realitatea factuală a vieții de zi cu zi; Darko Tadic<sup>18</sup> explică felul cum regizorii iugoslavi trebuie să realizeze un echilibru între realitatea socialistă și influențele estetice dar și sociale ale culturii vestice. Fiecare cercetător urmărește felul cum filme realizate în regimul comunist se raportează la realitatea cotidiană a momentului și mesajele pe care autoritățile încearcă să le transmită publicului.

Având o abordare similară, studiul de față se încadrează unei discuții referitoare la politicile culturale din timpul regimului comunist, dar și unei explorări referitoare la comunicarea dintre autorități și populație. Suntem interesați de producția cinematografică, fiindcă analizând-o putem identifica mai bine subiectele comandate de puterea politică și cum înțeleg creatorii să le asume în filmele pe care le semnează. Odată cu venirea la putere a lui Nicolae Ceaușescu în 1965, atenția asupra filmului crește. Primul secretar e conștient de puterea ideologică a acestui mediu audiovizual și le cere cineaștilor să aibă în vedere că proiectele lor trebuie să facă un scop din educarea maselor în spirit socialist.

15 Péter Apor. „Spectacular History: Photography, Film and Exhibitions in Representations of the Hungarian Soviet Republic after 1956”, în *The Hungarian Historical Review*, Institute of History, Research Centre for the Humanities, Hungarian Academy of Sciences, Vol. 3, No. 2, 2014, pp. 337- 362.

p. 348: „*Az eskü* consists of long scenes and a limited number of cuts: the slow, relaxed tempo of nostalgic recollection provides the rhythm of the film. The captain's role as narrator renders the contemporary perspective of 1956 in order to guarantee the abstract historical framework for memories. The practice of the film in evoking the past apparently follows the method of the historian: following the gathering of data concerning the event under scrutiny, the interpretation of the entire occurrence begins. The apparent purpose of historical investigation is Marxist analysis: to investigate the meaning of history in general based on individual events. The documentary-like moving pictures are meant to guarantee the authenticity of the historical account.”

16 Joshua Feinstein. „Constructing the Mythic Present in the East German Cinema: Frank Beyer's "Spur der Steine" and the 11th Plenum of 1965”, în *Central European History*, Cambridge University Press, Vol. 32, No. 2, 1999, pp. 203-220.

p. 203: „This short scene encapsulates not only a major theme in the film but also one of the underlying ideological tensions that drove political discourse in the GDR: the relationship between Marx's prophetic vision of history, which East Germany was supposed to embody, and daily life.”

17 Sonja E. Klocke. „Risen from Ruins”, în *Colloquia Germanica*, Vol. 50, No. 1, Themenheft: New Perspectives on Young Adult GDR Literature and Film, 2017, pp. 101-122.

p. 111: „A hero of the build-up of the workers' state, Herrmann uses the weekend to check out the advancements on the building site and decides to return to work the next day even though he still suffers from severe back pain brought about by his work.”

18 Darko Tadic. „Yugoslav Propaganda Film: Early Works (1945-52)”, în *Journal of Film and Video*, University of Illinois Press, Vol. 63, No. 3, Fall 2011, pp. 3-12.

p. 9: „In their efforts to practically apply this concept, national film authors faced a difficult task: to produce films on real life, real people, and their faiths within the new ideological system, while at the same time trying to adhere to basic cinematographic principles and meticulously nuanced dramatic templates and models, still under the strong influence of the so-called bourgeois models and standards set by Western cinematography.”

Prin urmare, întrebarea centrală a cercetării trebuie să fie următoarea: Ce ne spun aceste filme de actualitate despre epoca în care au fost produse? Întrebarea deschide o discuție despre evoluția cinematografului românesc în epoca Ceaușescu între funcțiile impuse de regim, imperativele politice ale momentului, ingerințele cotidianului și agende, mult mai greu de controlat, ale actanților implicați. Pentru că relația filmului cu viața cotidiană este complexă, teza permite explorarea nivelurilor diferite ale acestei relaționări și invită la investigarea raportului dintre film și „realitatea socialistă” pe care se presupune că o redă. Acest tip de film poate fi privit, bineînțeles, ca rezultat al unui anumit sistem politic, dar și cu interes real pentru cei care au lucrat în domeniu. Pe lângă specificul lui de a fi un vehicul propagandistic, discută despre oameni și situații care există, într-o oarecare măsură, în societate. Vorbim despre produse audiovizuale cu care o serie de generații s-au identificat în măsuri diferite, în funcție de puterea lor de penetrare, dar și de proveniența culturală, socială și profesională a celor care le consumau.

Ca atare, studiul își propune să exploreze relația cu realitatea imaginată de autorități, „realitatea socialistă” construită în documentele de partid și discursurile autorităților – relație care a fost de cele mai multe ori citită drept propagandă în favoarea regimului comunist. Totodată, ne propunem să analizăm relația cu realitatea politică a regimului Ceaușescu, inclusiv din perspectiva politicilor culturale, urmând ca, în final să surprindem raportul cu cotidianul epocii Ceaușescu, prezent de cele mai multe ori involuntar în filmele produse în această epocă.

Studiul va aborda astfel în paralel nivelul intenției, materializat în misiunea educativă a cinematografului, trasată de autorități, și cel al implementării, relevat de filmele produse. Mai concret, ținând seama de rolul didactic gândit pentru cinematografie de regimul comunist, cercetarea își propune atât reconstituirea politicilor culturale din acest domeniu cât și aplicarea lor în practică, la nivel instituțional, programatic și strategic. Discutând filmul de actualitate, din faza de proiect până la implementarea acestuia, cercetarea se concentrează asupra producției, produsului și promovării artefactului. Discutând impactul modelului sovietic asupra cinematografului românesc, în esență puterea de atracție a realismului socialist, în paralel cu pătrunderea timidă a unor modele occidentale, în special dinspre cinematografia franceză, *ciné-verité*, cercetarea va explora rolul jucat de estetica filmului în eficiența acestuia ca vehicol de comunicare.

Față de tentative anterioare de a scrie despre cinematografia din comunism, teza de față se diferențiază prin abordarea subiectului. Cum spuneam, despre filmul de actualitate nu s-a scris aproape deloc, iar cei care au făcut-o l-au încadrat fără nuanțări în zona unui produs pur propagandistic. Cel mai acerb și tranșant acuzator al cinema-ului comunist este Cristian Tudor Popescu<sup>19</sup>. Autorul include subiectul propagandei în toate capitolele cercetării sale – de la propagandă în istoria omenirii, la propagandă în cinematografie și, în fine, în filmul românesc de ficțiune. Selecția de filme pe care o face e menită să întărească ideea unei cinematografii autohtone care a realizat, fără excepție, filme pur ideologice. Omițând câteva titluri care i-ar știrbi forța argumentației (de pildă, *Lovind o pasăre de pradă*, *Baloane de curcubeu* etc.) și folosind numai anumite detalii din filme care cuprind totuși și comentarii anti-sistem (*Secretul armei secrete*, *Rătăcire* ș.a.), Popescu își asigură construcția unei argumentații solide, lipsită de orice abatere de la planul său inițial. Pornită cu anumite păreri, cercetarea autorului nu se îndepărtează de ele nici atunci când ar putea și nici când chiar ar fi necesar acest lucru.

Impulsionați de această idee, majoritatea cercetărilor se rezumă la a analiza schematic structura narativă ideologizată, unde *omul nou* prevalează în final, iar sistemul e astfel îmbunătățit și socialismul consolidat. E adevărat că multe filme ale perioadei propun o asemenea structură narativă, ceea ce e propriu propagandei, definită drept o acțiune desfășurată sistematic în vederea răspândirii unei doctrine politice, religioase, a unor teorii, opinii, pentru a le face cunoscute și acceptate, pentru a câștiga adepți<sup>20</sup>. Dar asta nu înseamnă că filmele sunt secate de orice alte elemente, care apar în planul secund și spun ceva despre cum se trăiește în România comunistă.

\*

Ținând seama de scopurile cercetării, structura tezei a fost dictată de *trei P* – adică, producția, produsul și promovarea filmului în regimul Nicolae Ceaușescu, subiecte care stabilesc cele trei părți ale cercetării.

Prima parte, intitulată *Producția de film în timpul regimului Ceaușescu*, a urmărit producția cinematografică în perioada comunistă. Chiar dacă suntem interesați în special de epoca Ceaușescu, am acoperit și perioada guvernată de Gheorghiu-Dej, pentru a reliefa mai bine schimbările petrecute de la un deceniu la celălalt. Primul capitol al părții întâi, intitulat

19 Cristian Tudor Popescu. *op. cit.*, *passim*.

20 *Dicționarul explicativ al limbii române (ediția a II-a revăzută și adăugită)*, Academia Română, Institutul de Lingvistică, Editura Univers Enciclopedic Gold, 2009. Disponibil online: <https://dexonline.ro/definitie/propagandă>



*Cinematografia. Program, instituții, personal, tematică*, a urmărit rolul propagandei, politicile culturale în cinematografie – evoluția de la modelul sovietic la preocuparea pentru caracterul național –, definirea domeniului ca fiind cultural dar și economic, în ideea în care cinematografia trebuia să fie atât o artă cât și o industrie; controlul asupra domeniului; rentabilizarea lui; dorința de a fi recunoscut la nivel internațional. De asemenea, am fost interesați de programul trasat de Partid pentru producția de film și conturarea celor două linii tematice mari, „epopeea națională” și „filmul de actualitate” în politicile culturale gândite pentru dezvoltarea cinematografeii. Tot aici, am căutat să identificăm temele preferate pentru filmul de actualitate. Am fost interesați și de programul trasat în diverse tipuri de documente și evoluția lui în timp, dacă exista o prioritate pentru anumite subiecte în funcție de moment. Alt punct important s-a referit la infrastructura instituțională: cum se dezvoltau instituțiile menite să coordoneze activitatea în cinematografie? În cadrul acestora, cum era selectat și format personalul specializat în domeniu și măsura în care aceștia erau profesioniști sau activiști.

Capitolul secund al primei părți, intitulat *Creatorii. Lupta pentru resurse și drumul către produs*, a urmărit parcursul unui film de la scenariu la difuzare – relația dintre autorități și creatori (regizori, scenariști, actori). Ne-a interesat să vedem cum erau văzuți în literatura de specialitate, care era opinia despre ei, ce etichete li se aplicau: disidenți, oameni ai sistemului, obedienți, oportuniști? În același timp, este important felul cum arăta producția din perspectiva lor, ce strategii adoptau în confruntarea cu autoritățile, astfel că am încercat să reconstituim drumul unui film de la apariția ideii și până la difuzarea produsului finit; aici am împărțit discuția pe etape ale producției: aprobarea scenariului, filmările, vizionările, modificările, contactul cu publicul, evaluarea (calificativul). Tot în cadrul capitolului, am încercat să privim și către anumite poziționări radicale, cum ar fi retragerea din domeniu (Liviu Ciulei și într-o oarecare măsură Lucian Pintilie), opțiunea de a face filme alegorice pentru a evita indicațiile ideologice (Mircea Săucan, uneori Alexandru Tatos, Dan Pița), compromisurile pe care uneori creatorii sunt nevoiți să le facă pentru a putea lucra în continuare, opoziția deschisă față de sistem în intervenții publice autohtone sau luări de poziție în presa occidentală ori la posturi de radio din vest.

În capitolul al treilea din partea întâi, intitulat *Controlul: practica cenzurii. Blocarea și promovarea filmului*, am vorbit despre promovarea sau blocarea filmelor. Aici am fost interesați să urmărim instituțiile care asigurau distribuția și promovarea filmelor, cele care cenzurau, care

era înlănțuirea de filtre prin care trecea un film până a ajunge la spectatori, care erau mecanismele prin care un film era promovat și, în fine, care erau mecanismele prin care un film era blocat.

Partea a doua a tezei, intitulată *Filmele produse în timpul regimului Ceaușescu*, a explorat măsura în care producția de film reflecta programul trasat pentru cinematografie, astfel că am urmărit modul cum era pus în practică programul dedicat cinematografiei. Această parte a tezei a urmărit convergența dintre discursul autorităților și producția de film. Am surprins punctual trecerea de la plan la producție și am urmărit dacă interesul pentru o temă la nivelul discursului era reflectat sau nu de tematica filmelor produse efectiv. Această parte a tezei a făcut un racord cu evoluția politică din timpul regimului Ceaușescu încercând să pună în relație evoluțiile politice cu prioritizarea anumitor teme. Am urmărit reconstituirea epocii Ceaușescu, așa cum era ea proiectată de autorități, cu ajutorul acestor documente vizuale, astfel că am încercat să identificăm temele majore abordate în filmul românesc, nivelul încărcăturii ideologice a mesajului transmis, funcția propagandistică și / sau didactică cu care erau investite măcar la nivelul intenției, calitatea estetică a acestor filme care putea să le crească eficiența în educarea maselor.

Capitolul întâi al părții secunde, intitulat *Drumul cinematografic spre „epoca de aur”*: *Transformarea României într-un stat socialist*, a urmărit modul în care filmul produs în epoca Ceaușescu reflecta programul de transformare a României în stat socialist, prin naționalizare, cooperativizare, industrializare, modernizare, uniformizare socială, dobândirea unei reputații în plan internațional.

Capitolul al doilea, intitulat *Făurirea omului nou*, a trasat evoluția în film a omului nou și a urmărit relația dintre directivele de partid și transpunerea pe ecran; relația dintre film și „realitatea socialistă”; prioritățile regimului în aceste decenii, omogenizarea socială și integrarea, dedicația față de muncă, asumarea unei misiuni de modernizare în industrie și agricultură, promovarea familiei, „celula de bază a societății”; temele stabilite pentru film oglindesc următoarele realități: tinerii la școală, tinerii în câmpul muncii, muncitorii dedicați, activiștii angajați în schimbare.

În al treilea capitol, intitulat *Inamicii sistemului*, ne-am propus să identificăm opoziții regimului așa cum erau definiți la nivelul discursului de partid (prin documente oficiale), la nivelul

direcțiilor tematice trasate pentru cinematografie și în fine la nivelul filmelor produse. În acest capitol am identificat tipologiile inamicilor sistemului și am urmărit să vedem dacă de la un deceniu la altul tipologiile lor se modificau în vreun fel.

Partea a treia a tezei, intitulată *Promovarea și cenzura filmelor în timpul regimului Ceaușescu*, urmărește parcursul unui film după ce producția acestuia s-a încheiat, promovarea sau blocarea acestuia, încercând să reconstituie mecanismele implicate în acest proces. Capitolul întâi, intitulat *Puterea și Adevărul: un proiect național promovat ca atare*, a pornit de la un studiu de caz și a identificat mecanismele promovării unui film cu mesaj ideologic puternic și cu misiune trasată de autorități, așa cum este proiectul semnat de cuplul Manole Marcus (regizor)-Titus Popovici (scenarist) în 1971.

Capitolul secund al părții a treia, intitulat *Obstrucționarea unor filme*, a identificat filme blocate, fie prin interzicerea lor, fie prin faptul că erau ținute departe de ochiul publicului. Am explorat, în măsura în care a fost posibil, motivațiile autorităților pentru aceste decizii. Totodată, alături de justificății ne-a interesat să identificăm mecanismele de obstrucționare a unui film după ce el a fost produs.

În capitolul al treilea, intitulat *Filme cu traseu normal: pornind de la Balul de sîmbătă seara*, am construit un studiu de caz în jurul filmului regizat de Geo Saizescu în 1967 și am încercat să observăm ce face diferența între un proiect foarte promovat și unul care se bucură de o atenție moderată. Discuția este cu atât mai interesantă cu cât am putut regăsi în *Balul de sîmbătă seara* aproape toate subiectele promovate de propagandă: modernizarea țării, transformarea individului în om nou, sublinierea importanței familiei, construcția unui mare obiectiv de infrastructură.

\*

Întrebarea de la care a pornit această cercetare plasează investigația la intersecția dintre domeniul istoriei și mai exact al istoriei culturale și domeniul studiilor de film. Invită din start la o abordare diferită de cea a criticilor de film sau a specialiștilor în studii de film. Dorind să adăugăm cel puțin un strat suplimentar concepției că cinematografia comunistă a fost subordonată într-o oarecare măsură puterii, ne-am propus să găsim tematicile principale ale filmelor perioadei și să vedem cum comunică între ele, ce le definește drept propagandistice, care din detaliile lor narrative pot fi considerate critici voalate la adresa regimului, dar și cum rețin epoca. Cercetarea de față a luat în calcul și filme unde regizorii nu aveau deloc intenția să producă un film

propagandistic; unde aceștia erau în mod deschis critici față de regim. În același timp, există filme cu un conținut propagandistic total care totuși au o valoare artistică importantă (de pildă, *Imposibila iubire*, *Puterea și Adevărul*), iar întrebarea pe care ne-am pus-o este în ce măsură calitatea acestui tip de produs îl poate face mai convingător și deci mai eficient. Pe de altă parte, abordarea noastră diferă și de cea a istoricilor care s-au ocupat de film, fiindcă aceștia au insistat asupra funcției lui fără să analizeze în detaliu produsul în sine. Cu toate că în cadrul lucrării doctorale sunt incluse analize în detaliu a doar o parte din filmele de actualitate ale perioadei, am lucrat cu un număr mult mai mare de producții (105), pentru a înțelege mai bine contextul general și liniile tematice importante pentru putere. În acest fel, am putut compara pe de o parte conținutul filmelor, tematica acestora cu planul trasat de autoritățile politice și de directorii caselor de film, iar, pe de altă parte, am pus problema relației filmului cu realitatea socială și politică, cu acele evenimente care fac ca o problemă să merite să devină subiectul unui film (de pildă, promovarea vieții în mediul rural din anii '70 și '80 sau mari proiecte de infrastructură, cum sunt construcția metroului bucureștean sau Canalul Dunăre-Marea Neagră). O abordare prin care considerăm că aducem o contribuție la acest domeniu, aflat între studii de istorie, studii de politici culturale și studii de cinematografie. Analiza de detaliu pe care am făcut-o relevă și prezența unor realități care nu sunt arătate intenționat, ci involuntar, și vorbesc despre sistemul comunist condus de Nicolae Ceaușescu.

Pentru că deschide întrebări interesante legate de viața în comunism, considerăm că studiul de față poate facilita discuții și abordări inedite în legătură cu filmul de actualitate realizat în regimul Nicolae Ceaușescu. Utilizând această sursă ca document istoric care are capacitatea de a revela o lume, am încercat să arătăm o metodă suplimentară, auxiliară sau/și diferită de cercetare a comunismului în România. Fără să avem pretenția că am epuizat subiectul, studiul filmului de actualitate și a politicilor culturale în această direcție poate fi dezvoltat. În același timp, cercetarea de față încearcă să pună sub o altă lumină filmele epocii, în așa fel încât ele să nu mai fie privite drept propagandă și nimic altceva, ci produse culturale care datorită contextului în care au fost făcute pot reprezenta o sursă importantă pentru orice studiu istoric, politic și estetic asupra ceea ce a reprezentat epoca Ceaușescu. Oferindu-le timp și atenție, îi putem înțelege și aprecia mai bine pe creatori și producțiile lor.