

UNIVERSITATEA „BABEȘ-BOLYAI”
CLUJ-NAPOCA
FACULTATEA DE TEATRU ȘI FILM
ȘCOALA DOCTORALĂ DE TEATRU ȘI FILM

**Evoluția filmului românesc în perioada comunistă:
1949-1989**

Rezumatul tezei de doctorat

Conducător de doctorat:

Prof. univ. Dr. Habil. Doru Aurel Pop

Student-doctorand:

Azap Pavel-Ion

2023

Cuprins

Cuvânt premergător

I. Introducere în istoria filmului românesc (1896-1947)

I.1. Scurt istoric al cinemaului

I.2. Precursorii filmului românesc: Claymoor și Paul Menu

I.3. Mo(nu)mentul *Independența României* (Grigore Brezianu, 1912)

I.4. Priorități cinematografice românești

I.4.1. Filmul științific

I.4.2. Sociologie și antropologie

I.5. Perioada interbelică. Tatonări și incertitudini

I.6. Momentul *O noapte furtunoasă* (Jean Georgescu, 1943)

I.7. Cinematografia românească în timpul celui de Al Doilea Război Mondial și în primii ani postbelici

II. Film și ideologie în primul deceniu al cinematografilei socialiste (1948/49-1960)

II.1. Reconfigurări în industria cinematografică a învingătorilor și a învinșilor. Blocul socialist european. Curente și tendințe

II.1.1. Învingătorii: Statele Unite ale Americii, Uniunea Republicilor Sovietice Socialiste, Anglia, Franța

II.1.1.1. Situația cinematografilei în Statele Unite

II.1.1.2. Situația cinematografilei în Uniunea Republicilor Sovietice Socialiste

II.1.1.3. Situația cinematografilei în Anglia

II.1.1.4. Situația cinematografilei în Franța

II.1.2. Învinșii: Germania, Italia

II.1.2.1. Situația cinematografilei în Germania

II.1.2.2. Situația cinematografilei în Italia

II.1.3. Blocul socialist european (I): Polonia, Cehoslovacia, Ungaria, Iugoslavia, Bulgaria, Albania

II.1.3.1. Situația cinematografeii în Polonia

II.1.3.2. Situația cinematografeii în Cehoslovacia

II.1.3.3. Situația cinematografeii în Ungaria

II.1.3.4. Situația cinematografeii în Iugoslavia

II.1.3.5. Situația cinematografeii în Bulgaria

II.1.3.6. Situația cinematografeii în Albania

II.1.4. Blocul socialist european (II): România

II.2. Începuturile cinematografeii socialiste în România

II.2.1. Baza materială și logistică

II.2.2. Primul film al cinematografeii socialiste: *Răsună valea* (Paul Călinescu, 1950)

II.3. Cineaști conjuncturali și cineaști ai conjuncturii. Propaganda și surmontarea propagandei

II.4. „Deviații” de la normă și saltul calitativ

II.4.1. Jean Georgescu (*Directorul nostru*, 1955)

II.4.2. Victor Iliu (*La „Moara cu noroc”*, 1957)

II.4.3. „Cazul” *Viața nu iartă* (Iulian Mișu, Manole Marcus, 1959)

II.5. Valențe estetice ale filmelor de propagandă (I): *Desfășurarea* (Paul Călinescu, 1955), *Erupția* (Liviu Ciulei, 1957), *Valurile Dunării* (Liviu Ciulei, 1960)

II.6. Bilanțul „obsedantului deceniu”

III. Deceniul consolidării cinematografeii socialiste (1961-1970)

III.1. Genuri

III.2. Controlul ideologic

III.3. Relaxarea ideologică. Coproducțiile cu Occidentul

III.4. Originalitate și sincronism

III.4.1. „Ore astrale” ale filmului românesc: *Pădurea spânzuraților* (Liviu Ciulei, 1965), *Reconstituirea* (Lucian Pintilie, 1970)

III.4.2. În pas cu vremea

III.4.2.1. *Meandre* (Mircea Săucan, 1967)

III.4.2.2. *Un film cu o față fermecătoare* (Lucian Bratu, 1967)

III.4.3. Un unicat: *De-aș fi... Harap Alb!* (Ion Popescu Gopo, 1965)

III.5. Valențe estetice ale filmelor de propagandă (II): *Setea* (Mircea Drăgan, 1961), *Străinul* (Mihai Iacob, 1964), *Comoara din Vadul Vechi* (Victor Iliu, 1964), *Duminică la ora 6* (Lucian Pintilie, 1966), *Canarul și viscolul* (Manole Marcus, 1970)

III.6. Epopeea cinematografică națională (I)

III.7. Bilanțul deceniului

IV. Anii '70. Prima tentativă de școală de film românească

IV.1. Impactul „Tezelor” din iulie” 1971

IV.2. Generația '70

IV.3. Ore astrale ale filmului românesc

IV.3.1. *Nunta de piatră & Duhul aurului* sau eposul arhaic (Mircea Veroiu, Dan Pița, 1973/1974)

IV.3.2. *Drumul spre adevăr* (*Cursa*, Mircea Daneliuc, 1975)

IV.3.3. *Tandrețea firescului* (*Mere roșii*, Alexandru Tatos, 1976)

IV.3.4. *Realitatea așa cum e(ra)* (*O lacrimă de fată*, Iosif Demian, 1980)

IV.3.5. „Prizarea” în direct a realității (*Proba de microfon*, Mircea Daneliuc, 1980)

IV.4. Valențe estetice ale filmelor de propagandă (III): *Zidul* (Constantin Vaeni, 1975), *Ilustrate cu flori de câmp* (Andrei Blaier, 1975), *Casa dintre câmpuri* (Alexandru Tatos, 1980)

IV.5. Epopeea cinematografică națională (II)

IV.6. Bilanțul deceniului

V. Ultimul deceniu al cinematografiei socialiste (1981-1989)

V.1. Un deceniu confuz și paradoxal

V.2. Paradoxuri ale anilor '80. Studii de caz

V.2.1. *Miracolul capodoperei* (*Secvențe...*, Alexandru Tatos, 1982)

V.2.2. *Miza ambiguității* (*Baloane de curcubeu*, Iosif Demian, 1983)

V.2.3. *Idealul ecranizării* (*Moromeții*, Stere Gulea, 1987)

V.2.4. *Trecutul prezent* (*Jacob*, Mircea Daneliuc, 1988)

V.2.5. *Subversivitatea basmului* (*Secretul armei... secrete!*, Alexandru Tatos, 1989)

V.3. Valențe estetice ale filmelor de propagandă (IV): *Să mori rănit din dragoste de viață* (Mircea Veroiu, 1984)

V.4. Epopeea cinematografică națională. Ultimul deceniul (III)

V.5. Bilanțul deceniului. Mediocritate și excelență

VI. Anii '90. Cineaștii din socialism după Revoluție

VI.1. Contextul istoric

VI.2. Cineaștii pre-decebriști în noul context

VI.2.1. Filme despre comunism, înainte și după comunism

VI.2.1.1. Totalitarism și parabolă

VI.2.1.2. Realism, dar nu socialist

VI.2.2. Filme despre Revoluție

VI.2.3. Filme de actualitate, filmele vieții cotidiene

VI.2.4. Filme de divertisment, filme „de public”

VI.2.5. Excepții: *Cine are dreptate?* (Alexandru Tatos, 1991), *Casa din vis* (Ioan Cărmăzan, 1992)

VI.3. Recuperări (I): Cineaști repatriați

VI.3.1. Lucian Pintilie

VI.3.2. Radu Gabrea

VI.3.3. Mircea Veroiu

VI.4. Recuperări (II): Filme interzise

VI.5. Debutanții post-decebriști

VI.6. Bilanțul deceniului

Concluzii

Bibliografie și filmografie

Rezumat

Cuvinte cheie: **comunism, socialism, post-communism, Noul Cinema Românesc, epopeea cinematografică națională, stalinism, dezgheț, Generația '70, comunism naționalist, film științific, filmări în timp real, Studioul Buftea**

Lucrarea de față, *Evoluția filmului românesc în perioada comunistă (1949-1989)*, urmărește să demonstreze nu doar faptul că – dacă judecăm în mod obiectiv, fără o atitudine preconcepută sau parti-pris-uri ideologice – despre o industrie cinematografică românească se poate vorbi abia o dată cu venirea la putere a comuniștilor, în primii ani de după cel de al Doilea Război Mondial, ci și faptul că în cele patru decenii ale regimului comunist filmul românesc a înregistrat nu doar o de netăgăduit creștere cantitativă, ca număr de filme produse anual, ci și o importantă evoluție estetică. Trebuie precizat că acest demers are în vedere doar lungmetrajul de ficțiune, nu documentarul sau animația – genuri cinematografice care presupun o analiză aparte. De asemenea, deși în titlul lucrării am folosit, pentru o delimitare mai de impact a perioadei la care se face referință, termenul *comunism*, în interior l-am folosit în alternanță cu *socialism*, în funcție de context. *Evoluția filmului românesc în perioada comunistă (1949-1989)* nu se dorește a fi o reabilitare a unei perioade din istoria filmului românesc sau a istoriei ori, cu atât mai puțin, a ideologiei acelei perioade, ci un argument în favoarea reconsiderării a câtorva decenii de cinema, respectiv anii comunismului din România, estimat pentru cinematografie între 1949, anul turnajului primului film al cinematografului socialiste, *Răsună valea* (Paul Călinescu) și 1989, anul Revoluției, când s-a produs o fractură în întreaga societate românească, o fractură a sistemului în fapt. Evident, schimbarea nu a fost bruscă, peste noapte. Rezumându-le la cinema, efectele unui anumit mod de a face film – metaforic, evaziv, aluziv, eludând și edulcorând, sau supralicitând, realitatea imediată, cu excepțiile de rigoare: Lucian Pintilie, Mircea Daneliuc, Alexandru Tatos, Iosif Demian, Lucian Bratu – se vor resimți și în primul deceniu de „postcomunism”, schimbarea culminând cu anul 2000, când industria de film românească părea a fi îngropată odată pentru totdeauna. Niciun film românesc nu a văzut lumina ecranului, regizorii din „vechea gardă” – cei care au făcut film și înainte de 1989 – fie dădeau semne de epuizare, fie

erau depășiți de situație, debutanților deceniului nu li se întrezărea niciun viitor, iar despre noi debuturi părea că nici nu mai poate fi vorba.

Din fericire, anii ce au urmat au infirmat această perspectivă sumbră și, prin Noul Val lansat, neprogramatic, odată cu filmul lui Cristi Puiu *Marfa și banii* (2001), impus prin *Moartea domnului Lăzărescu* (2005) al aceluiași Cristi Puiu, cinematografia românească nu doar că a renăscut, dar a izbutit și să se impună pe plan internațional ca o mișcare coerentă, având un numitor comun și un specific propriu, chiar dacă nu de o absolută originalitate. Dar acest Nou Cinema Românesc nu a apărut din neant. El a avut în spate deceniile amintite, cu balastul ideologic de rigoare, dar și cu incontestabile valori, cu unele victorii estetice dobândite grație tenacității și rezistenței cineaștilor, altele ivite în momentele de relaxare, de „dezgheț”, ale sistemului, toate însă având un numitor comun: talentul de excepție al autorilor lor. Printre cineaștii din perioada cinematografiei socialiste de la care se revendică reprezentării acestei școli de film românești se numără: Lucian Pintilie, Mircea Daneliuc sau Alexandru Tatos. Chiar dacă nu au avut un manifest comun, un program estetic elaborat, principalii reprezentanți ai Noului Cinema Românesc și-au asumat – cel puțin în primele filme – principiile și coordonatele estetice ale lui Cristi Puiu, impuse fără dorința expresă a acestuia din urmă. Noul cinema nu se distinge printr-o originalitate absolută – precum, să zicem, Neorealismul italian, Noul val francez sau Free cinemaul britanic – ci prin faptul că au dat o notă personală, cu specific național, unei modalități de a face cinema care exista: minimalism formal, redarea „feliei de viață”, realismul needulcorat, dialoguri „naturale”, filmarea a multor secvențe în timp real, un „naturalism” foarte atent, uneori chiar pedant elaborat ș.a.m.d. Cu excepția lui Cristi Puiu care urmează cu acribie un un program personal de un formalism tot mai accentuat, obositor pe alocuri, ceilalți reprezentanți ai Noului Cinema Românesc – Cristian Mungiu, Radu Muntean, Corneliu Porumboiu, Cătălin Mitulescu ș.a.m.d. – au căutat să se desprindă, după primele trei-patru filme, de la caz la caz, de preceptele nescrise ale curentului, fără a reuși pe deplin. Excepție face Radu Jude care demonstrează de la un film la altul o versatilitate uimitoare, dar în bună parte ostentativă și păguboasă. Încă se așteaptă ca vârfurile acestui curent, care a dominat câțiva ani festivalurile de film internaționale, să iasă din inerția confortabilă a unor standarde verificare și să se reinventeze, așa cum au făcut-o, desprinzându-se de Neorealism fără a-l repudia, Michelangelo Antonioni, Federico Fellini sau Luchino Visconti. Am făcut acest excurs ca un argument în favoarea cinematografiei socialiste românești: și dacă ar fi fost doar „patul germinal” din care și-a tras sevele Noul Cinema Românesc, cinematografia celor patru

decenii de comunism românesc și-ar fi justificat existența și importanța. Dar meritele ei nu se rezumă la atât.

Data de naștere a cinematografeii socialiste românești – și implicit a unei industrii cinematografice românești, în sensul propriu al cuvântului – este 2 noiembrie 1949, când s-a semnat Decretul nr. 303 privind naționalizarea industriei cinematografice. Cum infrastructura era extrem de modestă, se impunea construirea unor studiouri, pe măsura ambițiilor noii puteri, care avea nevoie de acest instrument de propagandă, filmul, dar dorea în același timp să impună o cinematografie națională, drept care în același an Ministerul Artelor lansează tema proiectării acestui obiectiv industrial-artistic. În cele din urmă, un proiect rusesc, propus iniția bulgarilor și iugoslavilor, a fost încredințat arhitectului român Nicolae Lupu, care a avut sarcina de a-l adapta situației din România. Alegerea locului impunea mai multe condiții, cele mai importante fiind să aibă un relief variat și să fie aproape de București. Cum localitățile limitrofe Snagov și Băneasa erau prea aproape de aeroport, sursă de zgomot, iar la Mogoșoaia interdicția tăierii unor copaci seculari reprezenta un impediment major, sorții au căzut în cele din urmă pe comuna Buftea. Odată decizia adoptată, „În ziua de 9 iunie 1951, la Buftea se desfășura o importantă festivitate în prezența unor mari personalități ale vremii. Dr. Petru Groza, președintele guvernului, a dat citire actului de înființare [...] Pe o suprafață de 50 ha, se începea construcția unui complex de 5.000 mp” (Pivniceru 9). Între 1954-1955 au fost construite atelierile și cele cinci platouri de filmare, în 1957 „intra în producție” studioul de sunet (având o sală de 400 mp destinată înregistrării mixajelor de sunet și imagine și a muzicii orchestrale – a fost înființată și o orchestră a cinematografeii! –, săli de postsincron), iar în 1958 laboratorul de prelucrare a peliculei. Studioul Buftea se va finaliza în 1959, în mai puțin de un deceniu deci, când se dă în folosință platoul de filmări combinate (dotat cu bazin pentru filmări subacvatic, tunel de filmări prin transparentă, front proiecție și retroproiecție pe platou sau apă).

În 1952 este înființat Studioul Cinematografic „Alexandru Sahia”, destinat realizării filmelor documentare și jurnalelor de actualități care completeau proiecțiile cinematografice, studio care va începe să producă din 1954 și filme de popularizare științifică. La sfârșitul anilor '70, în România se produceau „200 de acte anual” (Căliman 164).

După o seamă de succese internaționale ale filmului de animație românesc (este suficient să amintesc aici primul Palme d'Or românesc obținut la Cannes în 1957 de Ion Popescu Gopo cu clasicul *Scurtă istorie*), în 1964, prin hotărâre a Consiliului de Miniștri, ia naștere studioul de profil „Animafilm”, care va realiza și filme utilitare și publicitare, ajungând în anii '70 la o producție de 30 de filme anual (164). (Deși se poate vorbi de

adevărate școli atât în animația, cât și în documentarul românesc, nu am insista asupra acestor genuri, dat fiind faptul că, așa cum am precizat de la început, subiectul demersului de față îl reprezintă lungmetrajul de ficțiune realizat în cele patru decenii de comunism românesc.)

O la fel de mare atenție în acești ani de început ai cinematografeii socialiste din România i se acordă și învățământului de specialitate, ca și inexistent până în acel moment. Astfel, în 1950 se înființează la București Institutul de Artă Cinematografică și Institutul de Teatru „I. L. Caragiale”. În 1954 cele două instituții de învățământ superior se reunesc într-una singură: Institutul de Artă Teatrală și Cinematografică „I. L. Caragiale” (azi Universitatea Națională de Artă Teatrală și Cinematografică „I. L. Caragiale”). Cum din interbelic proveneau foarte puțini profesioniști în regie (Jean Georgescu, Jean Mihail și Paul Călinescu, dar acesta din urmă realizase doar documentare și un singur scurtmetraj artistic, în 1946, *Floarea reginei*, adaptare a unui basm de Carmen Sylva), până ce institutul de profil „să dea roade”, între 1949-1952, sunt trimiși în URSS, la Institutul Național de Cinematografie din Moscova și la Institutul Unional de Tehnică Cinematografică din Leningrad, câțiva zeci de tineri studenți, împărțiți pe mai multe specializări: regie de film, imagine, scenografie, muzică de film, ingineri în cinematografie, dintre care unii vor deveni nume importante ale filmului românesc: Lucian Bratu, Mircea Săucan, Nina Behar, Tiberiu Olah, Laurențiu Profeta, Ștefan Horvath, Doru Papp, Silviu Camil, Anușavan Salamanian ș.a.m.d. (Jitea 31). Institutul de Artă Teatrală și Cinematografică „I. L. Caragiale” va rămâne până în 1989 singura formă de învățământ superior cu profil cinematic și, în urma selecției extrem de riguroase, care depășea comandamentele ideologice, de pe băncile ei au ieșit majoritar cinești de valoare, greu de contestat în „nucleul tare” al operei lor, care au reușit să surmonteze propaganda oficială și să realizeze și filme autentice, atât ca valoare estetică, cât și ca adevăr de viață: Andrei Blaier, Mihai Iacob, Manole Marcus, Iulian Mișu, Lucian Pintilie, Radu Gabrea, Mircea Mureșan, Mircea Veroiu, Dan Pița, Constantin Vaeni, Mircea Daneliuc, Timotei Ursu, Nicolae Mărgineanu, Iosif Demian, Alexandru Tatos, Stere Gulea, Tudor Mărăscu, Ioan Cărmăzan ș.a., ș.a.

Pentru o înțelegere adecvată a unei perioade istorice complexe totuși, trebuie spus că cei peste 40 de ani de comunism oficial din România (1948-1989) nu au fost identici, existând perioade diferite, unite totuși printr-un „fir roșu călăuzitor”, dacă analizăm atât gradele de opresiune ale sistemului, cât și nivelul de trai, al bunăstării populației, sau libertatea de creație ori de mișcare a cetățenilor României socialiste.

O primă etapă a reprezentat-o așa-numitul „obsedant deceniu”, perioada cuprinsă între 1948-1960, cea mai violentă din toți anii comunismului, în care a fost distrusă clasa

politică și o mare parte din elita culturală și din toate domeniile, noua orânduire impunându-se la putere – se părea că pentru totdeauna – printr-o teroare generalizată. Dar chiar și în aceste condiții, în anii '50 au fost realizate câteva filme de excepție, repere ale cinematografului românesc, care fie au eludat comanda politică, fie au folosit-o doar ca pretext: *Directorul nostru* (Jean Georgescu, 1955), *La „Moara cu noroc”* (Victor Iliu, 1957), *Viața nu iartă* (Iulian Mișu, Manole Marcus, 1959) sau *Valurile Dunării* (Liviu Ciulei, 1960).

A urmat o perioadă de așa numit „dezgheț” (termen impus în Uniunea Sovietică de Ilia Ehrenburg), a unui „socialism cu față umană”, între începutul anilor '60 și până aproape de mijlocul deceniului următor, cea mai fastă din toate punctele de vedere, în care a crescut nivelul de trai al populației iar cultura a ieșit din chingile rigide ale proletcultismului.

Cea de a treia perioadă, anii '70, este importantă prin impunerea unei tentative de școală românească de film reprezentată de Generația '70, ai cărei lideri sunt Dan Pița și Mircea Veroiu și din care mai fac parte: Iosif Demian, Nicolae Mărgineanu, Dinu Tănase, Mircea Daneliuc, Constantin Vaeni, Alexandru Tatos, Stere Gulea, Timotei Ursu ș.a.m.d. Un moment de cotitură în acești ani l-au reprezentat așa numitele Teze din iulie 1971, o sumă de directive care sporeau controlul ideologic impuse de Nicolae Ceaușescu ca urmare a unei vizite efectuate în China și Coreea de Nord. Dar și în anii '60 și în anii '70 a crescut nu doar numărul de filme produse ci s-a diversificat și tematica, fapt care a determinat și o evoluție estetică, nu un salt calitativ cât o sporire a numărului filmelor valide estetic dincolo de ingerințele cenzurii și de condiționările politico-ideologice.

În sfârșit, ultimă perioadă, respectiv anii '80, este caracterizată printr-o nouă restrângere a libertăților – prelungirea „Tezelor din iunie” 1971, dar trebuie precizat că, în domeniul artistic cel puțin, o parte din drepturile câștigate în etapa anterioară au rămas în continuare în vigoare –, printr-o criză extinsă în toate domeniile, perioada așa-numitului „comunism naționalist”. În acest ultim deceniu de comunism românesc, în cinematografie nu se mai poate vorbi despre o strategie atent elaborată nici despre o gestionare eficientă a debuturilor. Se debutează la întâmplare, iar ideologic asistăm la o derivă: nici radicalism brutal, precum în anii '50, nici flexibilitate, adaptare la contextul politic est-european, ci o demagogie fadă, prea puțin convingătoare în ciuda oricăror presiuni, de orice natură. În mod paradoxal, anii '80 s-au dovedit extrem de faști pentru reprezentanții Generației '70, atât ca prolificitate cât și ca valoare estetică, marea majoritate a filmelor pe care le-au realizat acum fiind „apolitice” sau chiar un atac mascat la adresa sistemului.

Evident, toate aceste schimbări din cele patru decenii de comunism au fost condiționate și de factori externi, de schimbările politice internaționale, în primul rând ale

raportului dintre blocul comunist și cel capitalist, dar nu mai puțin adevărat este și faptul că ele au dobândit un specific local și prin aportul aparatului de conducere, în primul rând al șefilor statului, care au influențat direct politica economică, socială, culturală. Unele sunt caracteristicile epocii lui Gheorghe Gheorghiu-Dej, secretar general și prim-secretar al Comitetului Central al Partidului Muncitoresc Român din 1945 până la moartea sa, survenită în 1965, stalinist convins, dar care a reușit ca în 1957 să obțină retragerea în totalitate a Armatei Sovietice de pe teritoriul României și a dus, în ultimii ani ai vieții, o politică de deschidere față de țările occidentale, inclusiv față de Statele Unite ale Americii, cu care a stabilit relații diplomatice. Altele au fost caracteristicile specifice, chiar dacă acesta a preluat tacit unele inițiative ale mentorului său politic, anilor „domniei” lui Nicolae Ceaușescu (pe rând și, uneori, simultan, începând din 1965 până în 1989: prim-secretar și secretar general al Comitetului Central al Partidului Comunist Român, secretar general al Partidului Comunist Român, președinte al Consiliului de Stat, președinte al României), „jucător” abil în politica internațională, dar care după 1970 și-a manifestat „valențele” staliniste printr-un accentuat cult al personalității, cu ambiții faraonice și parțiale realizări pe măsură, prețul plătindu-l însă populația României. Problema, evident mai complexă, a fost analizată în lucrări de istorie politică și nu este cazul a o detalia aici.

Cum niciun sistem social nu este perfect etanș, nici comunismul românesc nu a reușit să transforme integral producția cinematografică într-un instrument de propagandă. Nu de puține ori, propaganda fie s-a pierdut în „faldurile” formei – comedie, acțiune, peplum, film de război etc. –, fie a fost anihilată de valoarea nulă a filmului, cauzată atât de lipsa de talent a cineaștilor respectivi, cât și, nu de puține ori, a neaderenței acestora, chiar și a celor nu lipsiți de talent, la tema tratată. Au existat cineaști care au reușit să eludeze constrângerile ideologice, politizante, și să facă filme cu adevărat importante nu doar prin impactul lor asupra publicului acelor ani, cât, mai ales, prin valoarea intrinsecă, filme care își depășesc epoca. Filmul românesc a înregistrat în deceniile comunismului o veritabilă evoluție artistică, estetică, cu neputință de ignorat, parametri fără de care nu putem înțelege cu adevărat nici transformările din ultimele decenii petrecute în cinematografia autohtonă.

Dar, oricât de binevoitori am fi, trebuie să spunem că – spre deosebire de Cehoslovacia, Polonia, Ungaria sau Iugoslavia, fără a mai aminti de Uniunea Sovietică, spre a ne rezuma la „blocul socialist” european –, în România nu se poate vorbi despre o școală de film caracterizată prin ceva specific, cu excepția ciclului Epopeii cinematografice naționale, care nu este o contribuție estetică, și a amintitei tentative de școală reprezentată de Generația '70 – Mircea Veroiu, Dan Pița, Mircea Daneliuc, Alexandru Tatos, Stere Gulea,

Iosif Demian, Nicolae Mărgineanu, Dinu Tănase ș.a.m.d. În general, în anii socialismului cinematografia românească a evoluat prin sincronizare mimetică cu o parte din tendințele și curentele vremii, rareori prin similitudine, având unele scipiri de originalitate, posibile nucleee ale unei (im)posibile școli de film, cum au fost *Viața nu iartă* (1959), filmul lui Iulian Mișu și Manole Marcus, *Reconstituirea* lui Lucian Pintilie (1970), *Nunta de piatră* al lui Mircea Veroiu și Dan Pița (1973) sau filmele lui Iosif Demian din anii '80 (*O lacrimă de fată*, 1980; *Baloane de curcubeu*, 1983). Parte din capodoperele cinematografiei românești ale acelor ani se validează, pot fi legitimate și din această perspectivă: prin contaminarea/contagiunea cu alte curente și tendințe, îndeosebi din spațiul cinematografic european.

Pentru o mai bună înțelegere chiar a lucrării de față, *Evoluția filmului românesc în perioada comunistă (1949-1989)*, trebuie spus că există mai multe perspective prin care cinematografia românească din anii comunismului poate fi abordată, studiată și interpretată. Și voi da două exemple, edificatoare și complementare. Una este cea exclusiv, inevitabil rigidă, ideologică/ ideologizantă, precum în *Filmul surd în România mută*, subintitulată semnificativ: *Politică și propagandă în filmul românesc de ficțiune (1912-1989)*, cartea lui Cristian Tudor Popescu din 2011. Reputatul scriitor, jurnalist și critic de film urmărește în principal trei aspecte: raportarea filmelor realizate în România comunistă la evenimentele politice interne și internaționale; temele propagandistice cel mai mult exploatate în film; filmele din perioada comunistă cu cel mai pronunțat caracter propagandistic (Popescu 9). Din această perspectivă, inevitabil procustiană, aproape orice film poate fi decriptat ca fiind propagandistic, până și o fantezie cinematografică precum *Pantoful Cenușăresei* (Jean Georgescu, 1969). Cristian Tudor Popescu nu cade chiar în această extremă, ba, uneori, lasă garda jos și, referindu-se la *Zidul* lui Constantin Vaeni (1975), un film comandă politică despre lupta antifascistă a comuniștilor, aflați în ilegalitate, din timpul celui de al Doilea Război Mondial, scrie negru pe alb: „Puținii spectatori ai *Zidului* nu ieșeau de la film mai comuniști decât intraseră, dar putea trăi un moment de emoție artistică autentică” (216). „Puținii spectatori” nu au fost chiar atât de puțini: până în 2005 filmul a înregistrat 2.129.447 spectatori (Rîpeanu *Filmat* II 101).

O altă abordare este cea a lui Bogdan Jitea din *Cinema în RSR. Conformism și disidență în industria ceaușistă de film* (2021), titlul fiind mai mult decât explicit. Istoric de formație, Bogdan Jitea pătrunde în arhive, în culisele producție de film românești din a doua parte a anilor '60 până în 1989, interesul lui fiind de a „descifra” și a face publice deciziile și mecanismele prin care organismele de partid și de stat, uneori Ceaușescu însuși, controlau și

dirijau, din perspectivă ideologică, producția de film. Nefiind critic, interesul pentru estetic al autorului este redus, ceea ce nici nu este atât de grav. Dar un istoric ar trebui să aibă o perspectivă mai flexibilă – și Jitea o are, dar numai când este vorba despre victimele sistemului, fără a nuanța faptele sau personalitatea măcar a unora dintre diriguitorii destinului cinematografiei românești din acei ani. De dragul demonstrației, Bogdan Jitea avansează ideea că ideologia ciclului Epopeea cinematografică națională – fenomen specific cinematografiei socialiste românești pe care îl vom detalia ceva mai jos – se continuă și după 1989, accentul fiind pus acum pe naționalism – a fost pus și în filmele de dinainte de 1989! –, în detrimentul „componentei comuniste” și, din fuga tastaturii, scrie: „prin filmele istorice realizate de Sergiu Nicolaescu în colaborare cu C. V. Tudor, liderul ultranaționalist al Partidului România Mare” (Jitea 402). „Filmele” *sunt* unul singur, *Triunghiul morții* (1999), și este vorba despre o anomalie.

Lucrarea de față propune o altă perspectivă, mai optimistă ca să spun așa, care cred că nu e foarte greu de asumat dacă luăm distanță față de preconcepții: cum am spus, aceea a evoluției cinematografiei românești în perioada comunistă. Regatul României s-a sincronizat cu țările europene în ce privește primele proiecții ale operatorilor fraților Lumière, acestea având loc la București, în sediul ziarului de limbă franceză *L'Indépendance Roumaine*, în 27 mai 1896.

Primul film de ficțiune românesc, medumetrajul *Amor fatal*, care din nefericire nu s-a păstrat, este realizat în 1911. Autorul lui – primul cineast „complet” din cinematografia românească: scenarist, interpret și regizor, „autor total” înainte de a exista această sintagmă – este foarte tânărul la acel moment Grigore Brezeanu (1891-1919). Tot el este și regizorul primului lungmetraj de ficțiune românesc, *Independența României*, realizat în 1912.

După acest moment, perioada interbelică este una de tatonări, de incertitudini și instabilitate, evoluția filmului românesc fiind lentă și sincopată, vag ascendentă, deși nu au lipsit entuziasmul și entuziaștii. Multele întreprinderi din această perioadă au avut un caracter efemer, atâta vreme cât nu a existat un cadru instituțional de stat care să administreze domeniul cinematografiei, implicarea acestuia fiind nulă sau parcimonioasă, capitalul privat – autohton, străin sau o combinație între cele două – fiind incapabil să asigure continuitate și o evoluție a producției cinematografice. Din această perspectivă, un moment important îl reprezintă înființarea în 1933 a unui subsecretariat de stat care înglobează trei domenii aproape inexistente în România acelei vremi: turismul, radiodifuziunea și cinematograful. Ca o consecință și a acestui fapt, pe 9 iunie 1934 apare Legea Fondului Național al Cinematografiei, lege prin care se concretiza implicarea statului în producția de film și care

„consfințea colectarea filmelor de către Serviciul Cinematografic care funcționa în cadrul Oficiului Național de Turism începând de la înființarea acestuia, în 1936” (Țuțui 15). După mai multe schimbări de nume și de apartenență, Serviciul Cinematografic devine la 1 septembrie 1938 Oficiul Național al Cinematografiei (ONC).

Dar despre o adevărată industrie de film românească se poate vorbi abia după cel de Al Doilea Război Mondial, odată cu venirea comuniștilor la putere. Dincolo de comandamentele care au stat la baza dezvoltării acestui domeniu, propaganda în primul rând, în anii '50 se asigură infrastructura, baza materială prin construirea, nu improvizarea, studiourilor de la Buftea și înființarea a instituției de învățământ superior, respectiv a Institutului de Artă Teatrală și Cinematografică „I. L. Caragiale” din București (1954), destinate formării personalului calificat necesar industriei cinematografice – de la regizori la actori, de la directori de imagine la ingineri de sunet, de la monteurii la realizatori de decoruri ș.a.m.d. Dacă Studioul de la Buftea a trecut după 1990 prin mai multe perioade de criză, rezultat al unie privatizări improvizate, Institutului de Artă Teatrală și Cinematografică este și azi în picioare și continuă să își facă treaba. În lucrarea de față, am pus accentul pe prezentarea unor filme care se sustrag ideologicului prin estetic, dar și a unor filme care, deși sunt comenzi politice clare, autorii lor, în speță regizorul, au reușit să deturneze, au transformat sensul propagandistic, uneori până la anihilare. A existat și un moment de originalitate al filmului românesc, la sfârșitul anilor '50, filmul lui Iulian Mihu și Manole Marcus, analizat pe larg, *Viața nu iartă* (1959), care precedă poetica și estetică lui Alain Resnais, ale cărui *Hiroșima, dragostea mea* (1959) și *Anul trecut la Marienbad* (1961) sunt realizate ulterior.

Până în anii '70, în cinematografia românească au existat doar „insule”, avem în vedere cineaști, care nu au „coagulat” într-un arhipelag: Victor Iliu, Paul Călinescu, Liviu Ciulei, Lucian Pintilie și nu mulți alții. Abia odată cu Generația '70 se poate vorbi de o grupare, prin nume ca: Dan Pița, Mircea Veroiu, Stere Gulea, Iosif Demian, Mircea Daneliuc, Alexandru Tatos ș.a.m.d., dar fără a se ajunge la o școală de film cu un specific propriu, așa cum s-a întâmplat în mare parte dintre celelalte țări ale blocului socialist: Polonia, Cehoslovacia, Ungaria, Iugoslavia și de bună seamă URSS. Mare parte a filmelor acestor regizori – dar și ale altora, din generații care i-au precedat sau le-au urmat – au însemnat căutări și nu puține împliniri estetice. Există, totuși, ceva specific doar cinematografiei românești din perioada comunistă, și anume Epopeea cinematografică națională, despre care am amintit mai sus. Este singurul element care diferențiază cinematografia românească de celelalte cinematografii ale Blocului estic.

Epopoea cinematografică a fost unul dintre proiectele culturale de anvergură ale sistemului, comparabil cu marile realizări industriale, al cărui inițiator a fost Mihnea Gheorghiu, demnitar comunist și diriguitor al destinului filmului românesc vreme de mai multe decenii. Sintagma „epopee cinematografică națională” a fost folosită pentru prima dată de Mihnea Gheorghiu într-un interviu apărut în revista americană *Variety* (12 mai 1965), după care a fost preluată în documentele de partid, devenind normă pentru parte din producția de film românească din deceniile următoare (Jitea 198). Filmul inaugural al ciclului – *avant la lettre*, se poate spune – a fost *Tudor* (1963), ambițioasă și nu lipsită de virtuți cinematografice evocare a lui Tudor Vladimirescu, personalitate istorică de la începutul secolului nouăsprezece, film regizat de Lucian Bratu pe un scenariu scris de Mihnea Gheorghiu. Următoarele titluri care pun baza acestei epoei cinematografice sunt filme de mare montare, spectaculoase imagistic, superproducții ce imită și rivalizează cu reușitele genului, așa numitul peplum, din anii '50-'60, de la *Ben Hur* (William Wyler, 1959) la *Cleopatra* (Joseph L. Mankiewicz, 1963), de la *Teodora, împărăteasa Bizanțului* (Riccardo Freda, 1954) la *Bătălia pentru Roma* (Robert Siodmak, 1968) ș.a.m.d. Este vorba despre *Dacii* (1967), *Columna* (1968) și *Mihai Viteazul* (1971), toate realizate pe scenarii semnate de Titus Popovici, cel mai important și versatil scenarist de film al cinematografului socialiste românesc. Aceste patru titluri sunt și cele mai reușite ale ciclului, cu excepția lui *Horea* (Mircea Mureșan, 1984) – evocare a răscoalei românilor din Transilvania anului 1784 condusă de Horea, Cloșca și Crișan – care li se alătură, filmul lui Mirela Mureșan avându-l ca scenarist tot pe Titus Popovici. În anii '70-'80, filmele „epopeice” sunt tot mai rudimentare prin tezismul lor ostentativ, lipsit de nuanțe, ca în cazul *Buzduganul cu trei peceți* (Constantin Vaeni, 1977) sau *Burebista* (Gheorghe Vitanidis, 1980). Replicile sau monologurile personajelor istorice evocate par uneori preluate direct din documentele de partid și sufocă discursul filmic, până la a-i anula aproape orice valențe estetice, în ciuda unor secvențe împlinite, dar care se pierd în ansamblul amorf, discursiv, ilustrativ. Deși o mare parte a filmelor acestei epoei cinematografice sunt asimilabile unei propagande ideologice primitive – cu excepțiile de rigoare, am amintit și aici câteva titluri, în interiorul lucrării lucrurile sunt prezentate detaliat –, nu trebuie ignorat faptul că Epopeea cinematografică națională este un fenomen specific doar filmului românesc din perioada comunistă, fără echivalent în alte cinematografii estice, iar acest fapt trebuie asumat.

Cinematografia socialistă se destramă în anii '90, expiind în anul 2000, când, după multe decenii, nu are loc nicio premieră românească. Chiar dacă există regizori din perioada comunistă care au continuat să facă film și după 2000, unii lucrează și azi, paradigma

cinematografiei românești se schimbă profund odată cu apariția Noului Cinema Românesc, reprezentat la vârf de Cristi Puiu, lider incontestabil, Cristian Mungiu, Corneliu Porumboiu, Radu Muntean sau Radu Jude. Dar, așa cum am mai spus, și acești cineaști își trag seva din filmele românești ale deceniile anterioare, marcate de balast ideologic, dar și de victorii estetice în lupta cu sistemul, victorii care au lăsat urme. Faptul nu este ignorat de reprezentanții Noului Val românesc, care, în mare parte, se revendică de la regizorii anilor '60-'70, în primul rând își asumă filmele lui Lucian Pintilie, Mircea Daneliuc și Alexandru Tatos, cineaști formați și afirmați în timpul comunismului, nu prin minimalism, la care maestrul nu au fost constrânși, ci prin autenticitatea și adevărul conținut în filmele lor, principii care stau la baza și a esteticii Noului Cinema Românesc. Evident, acesta este subiectul unui alt demers, al unei alte lucrări, dar și un argument în favoarea cinematografiei românești din perioada comunistă.

În încheiere, voi trece în revistă prioritățile cinematografiei românești, priorități care, deși nu țin de lungmetrajul de ficțiune, sunt importante nu doar ca realizări în sine, ci și ca aparținând unei cinematografii semi-inexistente vreme câteva decenii după apariția cinematografului.

Cea dintâi prioritate românească în domeniul cinematografiei este realizarea, în zorii apariției noii invenții, în 1898, de către medicul neurolog Gheorghe Marinescu (1863-1938), fondatorul școlii românești de neurologie, ajutat de operatorul Constantin M. Popescu, a primului film științific din lume, *Tulburările mersului în hemiplegia organică* – urmat de *Tulburările mersului în paraplegiile organice* și *Un caz de hemiplegie isterică vindecat prin sugestie hipnotică* (1899), *Tulburările mersului în ataxia locomotrice progresivă* (1900), *Paralizia pseudo-hipertrofică sau miosclerozică, din cadrul miopatiilor* (1901) –, fapt recunoscut și confirmat de Auguste Lumière într-o scrisoare adresată savantului român în 29 iulie 1924:

Comunicările dv. asupra utilizării cinematografiei în studiul bolilor nervoase mi-au trecut, într-adevăr, prin mână într-o vreme când primeam *La Semaine medicale*, dar atunci aveam alte preocupări, de ordin industrial, care nu-mi permiteau să mă consacru cercetărilor biologice. Mărturisesc că uitasem aceste lucrări și vă sunt recunoscător de a mi le fi amintit. Din păcate, puțini savanți au urmat calea deschisă de dv. (Țuțui 7).

Savantul român și-a sintetizat concluziile teoretice ale acestor studii medicale „cinematografiate” în lucrarea *Les applications générales du cinématographe aux sciences biologiques et à l'art*, publicată 1900 la Paris. Chiar dacă are un concurent, doar o privire grăbită ar putea să-i nege savantului român întâietatea. Tot în 1898, chirurgul francez Eugène-Louis Doyen filmează diferite tehnici operatorii, dar aceste filmări erau destinate în primul rând proiecțiilor publice, pe când scopul filmărilor medicului Gheorghe Marinescu este în primul rând al cercetării științifice: „Altfel spus, pe Doyen îl interesa, în primul rând, *filmul*, pe când doctorul Marinescu folosea filmul pentru că îl interesa *boala*” (Căliman 17).

Între 1898 și 1901, doctorul Marinescu și asistentul său, Constantin Popescu, au realizat peste 30 de filme medicale. Considerate pierdute, ele au fost găsite și redat circuitului public abia în 1973, când, cu ocazia aniversării a 110 ani de la nașterea savantului, reporterul de televiziune Corneliu Rusu, aflat la Spitalul Colentina pentru a realiza un reportaj omagial, a cunoscut-o pe laboranta pensionară Maria Stoica, fostă colaboratoare a savantului, „care i-a spus, printre altele, că «profesorul se ocupa și cu cinematografierea» și le-a arătat cineaștilor... 13 cutii de peliculă-negativ, frumos ordonate într-un dulap la vedere, nederanjate vreme de șapte decenii” (19). Pe urmele „cineastului” Gheorghe Marinescu a pornit primul documentaristul Ion Bostan, care a realizat două filme pe această temă: *Pe urmele unui film dispărut* (1968), respectiv *Și medicii au început să filmeze* (1972).

Cea de a doua prioritate românească în cinematografie o reprezintă realizarea, începând din 1929, de către sociologul Dimitrie Gusti (1880-1955) și echipa sa a primelor filme sociologice din lume. Primul film al unei serii plănuită a conține zece sau douăsprezece astfel de pelicule a fost *Drăguș, viața unui sat românesc*, filmat în vara anului 1929 și având premiera în 1930. Din acest proiect inițial, Dimitrie Gusti a izbutit să mai realizeze doar trei filme: *Un sat basarabean*, *Cornova* (1932), *Satul Șanț* (1936) și *Obiceiuri din Bucovina* (1937). La acestea se adaugă *Echipele regale studențești* (1938), care prezintă activitatea cultural-educativă a echipelor studențești conduse de sociolog în campania din 1938, și un film de montaj, conținând secvențe din primele trei filme, *Locuința țărănească în România*, destinat proiectării la pavilionul românesc din cadrul Expoziției europene a locuinței rurale organizată la Paris (100-101).

Acestea sunt faptele de pionierat ale cinematografiei românești, care, după cum se vede, nici nu sunt opera unor cineaști de profesie, dar faptele rămân fapte și trebuie asumate cu un (măcar) minim orgoliu. Nu este cazul să includem – oricât ne-ar plăcea – într-o istorie a filmului românesc, sau cel puțin nu în contextul de față, nici pe frații Manakia, Ienache (1878-1954) și Miltiade (1882-1964), aromâni din Munții Pindului considerați a fi primii

cineaști din Balcani, nici, de pildă, pe Mihály Kertész (1886-1962), viitorul Michael Curtiz, autorul celebrului *Casablanca*, sau pe Sándor László Kellner (1893-1956), viitorul Sir Alexander Korda, chiar dacă aceștia din urmă au lucrat la începutul secolului XX în studiourile de la Cluj, câtă vreme atunci Clujul făcea parte din Imperiul Austro-Ungar, iar ei au plecat „peste hotare” înainte de sau în timpul destrămării acestuia. Poate fi revendicat, de pildă, și de către cinematografia română Jenő (Eugen) Janovics (1872-1945), care a continuat să facă film în Cluj și după 1918.

Bibliografie

- Alexandrescu, Mircea. *Liviu Ciulei*. Meridiane, 1996.
- Aristarco, Guido. *Utopia cinematografică*. Meridiane, 1992.
- Azap, Ioan-Pavel. *Stop-cadru*. Tribuna, 2005.
- Azap, Ioan-Pavel. *Prim-plan*. Tracus Arte, 2011.
- Azap, Ioan-Pavel. *16 mm (jurnal cinefil)*. Eikon, 2012.
- Azap, Ioan-Pavel. *Oamenii de pământ ai lui Ioan Cărmăzan*. Ecou transilvan, 2014.
- Azap, Ioan-Pavel. *7 capodopere ale filmului românesc*. Tribuna, 2015.
- Azap, Ioan-Pavel. *Ciné-verité (interviuri cu regizori români de film)*. Tribuna, 2016.
- Azap, Ioan-Pavel. *Secvențe cu Alexandru Tatos*. Noi Media Print, 2016.
- Azap, Ioan-Pavel. *100 de ani de cinematografie românească*. Ecou Transilvan, 2016.
- Azap, Ioan-Pavel; Pop, Doru. *Amintiri din epoca ecranului de argint*. Uniunea Cineaștilor din România, f.a.
- Barna, Ion. *Lumea filmului*. Minerva, 1971.
- Beumers, Brigit. *Istoria filmului rus*. IBU Publishing, 2015.
- Bлага, Iulia. *Fantasme și adevăruri. O carte cu Mircea Săucan*. Hasefer, 2003.
- Bunescu, Mircea. *Andrei Blaier. Artă de a trăi și de a iubi filmul*. Noi Media Print, 2015.
- Cabel, Nicolae. *Premiile cineaștilor. 1970-2000*. Intact, 2001.
- Cabel, Nicolae. *Victor Iliu, „surîsul rezistenței”*. Tipografia Intact, 2011.
- Cabel, Nicolae. *Victor Iliu - „a desena timpul” (mărturii, portrete, evocări)*. Intact, 2012.
- Cabel, Nicolae. *Victor Iliu. Fuga temporum*. Noi Media Print, 2013.
- Cantacuzino, Ion. *Momente din istoria filmului românesc*, 1965.
- Cantacuzino, Ion. *Contribuții la istoria cinematografiei în România. 1896-1948*. Editura Academiei Republicii Socialiste România, 1971.
- Cantacuzino, Ion; Gheorghiu, Manuela. *Cinematograful românesc contemporan, 1949-1975*. Meridiane, 1976.
- Caranfil, Tudor. *Dicționar de filme românești*. Litera Internațional, 2003.
- Caranfil, Tudor. *Istoria cinematografiei în capodopere. Vârstele peliculei, vol. I. De la „Stropitorul stropit” la „Rapacitate” (1895–1924)*. Polirom, 2009.
- Caranfil, Tudor. *Dicționar subiectiv al realizatorilor filmului românesc*. Polirom, 2013.

- Caranfil, Tudor. *Aventura unui film: Independența României*. Uniunea Cineaștilor din România, 2019.
- Căliman, Călin. *Istoria filmului românesc (1897-2017)*. Contemporanul, 2017.
- Corciovescu, Cristina; Rîpeanu, Bujor T. *Secolul cinematografului*. Editura Științifică și Enciclopedică, 1989.
- Corciovescu, Cristina; Rîpeanu, Bujor T. *Dicționar de cinema*. Univers Enciclopedic, 1997.
- Corciovescu, Cristina; Rîpeanu, Bujor T. *Cinema... un secol și ceva*. Curtea Veche, 2002.
- Corciovescu, Cristina și Magda Mihăilescu. *Cele mai bune 10 filme românești ale tuturor timpurilor*. Polirom, 2010.
- Damian, Laurențiu. *Elisabeta Bostan*. Meridiane, 1996.
- Darian, Adina. *Free Cinema*. Meridiane, 1970.
- Domenico, Viorel. *Claymoor*. Intact, 2003.
- Domenico, Viorel. *Jean Georgescu altfel...* Noi Media Print, 2016.
- Duma, Dana. *Autoportretele filmului*. Meridiane, 1983.
- Duma, Dana. *Gopo 100*. Uniunea Cineaștilor din România, 2023.
- Dumitrașcu, Adriana. „*Independența României*”. Felix Film, 2013.
- Dumitrașcu, Adriana. *De la teatru la film, „O noapte furtunoasă”*. Felix Film, 2015.
- Georgescu, Jean. *Texte de supraviețuire*. Meridiane, 1996.
- Hoffgen, Maggie. *Un studiu al cinematografeii germane*. IBU Publishing, 2014.
- Ilieșiu, Marilena. *Povestea poveștii în filmul românesc (1912-2012)*. Polirom, 2011.
- Ilieșiu, Marilena. *Mircea Daneliuc. Cele șaptesprezece vieți ale pisicii rupte*. Uniunea Cineaștilor din România, 2015.
- Iliu, Victor. *Fascinația cinematografului*. Meridiane, 1973.
- Ionescu, Adrian-Silvan, Țuțui, Marian. *Pădurea spânzuraților, oglindă a Marelui Război*. Oscar Print, 2017.
- Jitea, Bogdan. *Cinema în RSR: conformism și disidență în industria ceaușistă de film*. Polirom, 2021.
- Kerim, Silvia. *Mircea Veroiu: Ultima vară a tinereții*. Carminis, 2009.
- Lazăr, Ioan. *Structuri filmice (O introducere în cinematograful românesc)*. Junimea, 1983.
- Lazăr, Ioan. *Teme și stiluri cinematografice*. Meridiane, 1987.
- Lazăr, Ioan. *Istoria filmului în personaje și actori* (vol. 1-IV). Felix Film, 1992-1994.
- Lazăr, Ioan. *Filmele etalon ale cinematografeii românești (1897-2008)*. Felix Film, 2009.
- Lazăr, Ioan. *Cannes-ul românilor*. Felix Film, 2010.
- Leontescu, Theodor. *Catalogul filmelor artistice românești vechi. 1912-1948*. Paradis, 2015.

Lindgren, Ernest. *Arta filmului*. Meridiane, 1969.

Littera, George. *Istoria filmului universal. 1895-1945*. UNATC Press, 2010.

Littera, George. *Pagini despre film*. UNATC Press, 2012.

Leutrat, Jean-Louis. *Cinematograful de-a lungul vremii. O istorie*. ALL Educational, 1995.

Marie, Michel. *Naul Val fancez*. IBU Publishing, 2010.

Medvedov, Corneliu. *Ovidiu Gologan*. Uniunea Cineaștilor din România, f.a.

Mihail, Jean. *Filmul românesc de altădată*. Meridiane, 1967.

Modorcea, Grid. *Dicționarul filmului românesc de ficțiune*. Cartea Românească, 2004.

Oprea, Ștefan. *Filmul - vocație și rutină*. Junimea, 1974.

Oprea, Ștefan. *Clipa și durata*. Vasiliana '98, 2012.

Pintilie, Lucian. *Bricabrac*. Nemira, 2017.

Pița, Dan. *Confesiuni cinematografice*. Fundația PRO, 2005.

Pivniceru, Constantin. *Cinema la Buftea*. Biblioteca Bucureștilor, 2011.

Popa, Marian. *Istoria literaturii române de azi pe mâine*, vol. I. Semne, 2009.

Popescu, Cristian Tudor. *Filmul surd în România mută*. Polirom, 2011.

Potra, Florian. *Experiență și speranță*. Editura pentru literatură, 1968.

Potra, Florian. *O voce din of*. Meridiane, 1973.

Potra, Florian. *Profesiune: filmul*. Meridiane, 1979.

Potra, Florian. *Aurul filmului* (vol. I-II). Meridiane, 1984-1987.

Puran, Aura. *Paul Călinescu*. Meridiane, 1996.

Rădulescu, Marian Sorin. *Pseudokinematikos 1*. Theosis, 2010.

Rădulescu, Marian Sorin. *Pseudokinematikos 2*. Theosis, 2012.

Rădulescu, Marian Sorin. *Pseudokinematikos 3*. Filos, 2016.

Rădulescu, Marian Sorin. *Mircea Veroiu, poezia unei lumi tragice*. Noi Media Print, 2018.

Rădulescu, Marian Sorin. *Mircea Săucan, geometrii poetice*. Noi Media Print, 2019.

Rîpeanu, Bujor T. *Filmat în România*, vol. I: 1911-1969. Editura Fundației Pro, 2004.

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

Rîpeanu, Bujor T. *Cinematografiștii*. Meronia, 2013.

Rusan, Romulus. *La început n-a fost cuvântul*. Meridiane, 1977.

Rusan, Romulus. *Filmar*. Eminescu, 1984.

Russo, Paolo. *Istoria cinematografului italian*. IBU Publishing, 2011.

Sadoul, Georges. *Istoria cinematografului mondial*. Editura Științifică, 1961.

Sava, Valerian. *Istoria critică a filmului românesc contemporan*. Meridiane, 1999.

Stănculescu, Călin. *Cartea și filmul*. Biblioteca Bucureștilor, 2011.

- Stănculescu, Călin. *Radu Gabrea: Biografia unei opere*. Noi Media Print, 2012.
- Stănculescu, Călin. *Scriitorii și filmul*. Școala Ardeleană, 2015.
- Suchianu, D. I. *Curs de cinematograf*. Cultura Românească, 1930.
- Suchianu, D. I. *Cinematograful, acest necunoscut*. Dacia, 1973.
- Suchianu, D. I. *Nestemate cinematografice*. Meridiane, 1980.
- Tatos, Alexandru. *Pagini de jurnal*. Albatros, 1994.
- Țoiu, Constantin. *Obligado*. Eminescu, 1984.
- Țuțui, Marian. *O istorie a filmului românesc*. Centrul Național al Cinematografiei, f.a.
- Țuțui, Marian. *Orient Express: Filmul românesc și filmul balcanic*. Noi Media Print, 2008.
- Țuțui, Marian. *Frații Manakia și imaginea Balcanilor*. Noi Media Print, 2009.
- Țuțui, Marian. *Studii de film românesc și balcanic*. Noi Media Print, 2021.
- Vasile, Cristian. *Politicile culturale comuniste în timpul regimului Gheorghiu-Dej*. Humanitas, 2001.
- Vasilescu, Olteea. *Lanternă cu amintiri. Jean Georgescu și filmele sale*. Meridiane, 1987.
- Vîjeu, Titus. *Dan Pița. Arta privirii*. Noi Media Print, 2012.
- Vîjeu, Titus. *Dan Pița. Cinema, cinema, cinema*. Noi Media Print, 2013.
- Vîjeu, Titus. *Elisabeta Bostan. Imaginarium sau filmul în împărăția candorii*. Noi Media Print, 2014.
- Vîjeu, Titus. *Mircea Daneliuc. Monsieur l'auteur sau lupul singuratic al filmului românesc*. Noi Media Print, 2015.
- Vîjeu, Titus. *Nicolae Mărgineanu. Filmul sau invizibilulvizibil*. Noi Media Print, 2016.
- Vîjeu, Titus. *Florin Mihăilescu. Imaginea imaginii de film*. Noi Media Print, 2017.
- Vlad, Tudor. *Fascinația filmului la scriitorii români (1900-1940)*. Centrul de Studii Transilvane, 1997.
- Vodă, Eugenia. *Cinema și nimic altceva*. Fundația „România literară”, 1995.
- Vodă, Eugenia. *Scurte întâlniri*, Fundația „România literară”, 1995.

- Almanah Cinema 1985, Valerian Sava, „Mai întâi a fost imaginea”, 27-28.
- Colecția Almanah Cinema 1970-1990.
- Colecția Magazin estival Cinema 1976-1989.
- Colecția Revistei Cinema 1963-1989.

Colecția Revista Noul Cinema 1990-1993.

Magazin estival Cinema 1983, Dana Duma, „Un tânăr de 60 de ani: Gopo”, 26.

Revista Cinema nr. 6 1971, George Littera, „O experiență singulară”, 12.

Revista Cinema nr. 6 1987, Alice Mănoiu, „Dialectica meandrelor”, 15.

Revista Film nr. 1 2013, *** „UCIN în 50 de numere” 7.

Revista Film nr. 1 2014, Ioan-Pavel Azap, „Culisele *Reconstituirii*”, 22-23.

Revista Film nr. 1 2015, Cătălin Olaru, „Repere ale Revoluției în cinematograful românesc”,
20.

Revista Secolul XX nr. 277-278-279 1984.

Revista Secolul XXI nr. 10-12 2001.

*** Enciclopedia Universală Britanică, vol. 10. Litera, 2010.