

Ion Indolean

Opinie, prudență și cenzură

Filmul de actualitate în
România comunistă
(1965–1989)

Editura MEGA
Cluj-Napoca
2023

DTP și copertă:
Editura Mega

Redactor:
Robert Cincu

© Ion Indolean și Editura Mega, 2023

Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României

INDOLEAN, ION

*Opinie, prudență și cenzură: filmul de actualitate în România comunistă
(1965–1989)* / Ion Indolean. – Cluj-Napoca: Mega, 2023

Conține bibliografie

ISBN 978-606-020-668-2

94



EDITURA MEGA | www.edituramega.ro
e-mail: mega@edituramega.ro

CUPRINS

INTRODUCERE.....	7
Cadrul politic general din România (1944–1989).....	35
Preluarea puterii.....	36
Epoca de Aur.....	47
Ideologie, artă și cultură în România comunistă.....	59
CAPITOLUL 1 ■ CINEMATOGRAFIA. ÎNTRE PROGRAM IDEOLOGIC ȘI POLITICI CULTURALE	77
Comisia Ideologică din mai 1968.....	82
Rolul educativ al cinematografeii.....	90
O schimbare de atitudine: intensificarea constantă a controlului.....	92
Instituțiile coordonatoare din cinematografie: o prezentare cronologică.....	99
Personalul din cinematografie: abordări, atitudini.....	118
Tematica filmului de actualitate.....	136
CAPITOLUL 2 ■ CREATORII. LUPTA PENTRU RESURSE ȘI DRUMUL CĂTRE PRODUS.....	144
Pentru ce luptă cineștii?.....	149
De la idee la scenariu.....	154
Aprobarea scenariului.....	160
Filmările.....	164
Vizionările, controlul, contactul cu publicul.....	166
Calificativul și preluarea la televizor.....	171
CAPITOLUL 3 ■ CONTROLUL: PRACTICA CENZURII. BLOCAREA ȘI PROMOVAREA FILMULUI.....	173
CAPITOLUL 4 ■ DRUMUL CINEMATOGRAFIC SPRE „EPOCA DE AUR”: TRANSFORMAREA ROMÂNIEI ÎNTR-UN STAT SOCIALIST.....	185
Industrializarea, modernizarea și clasa muncitoare.....	188
Urbanizarea și transformarea ruralului.....	193
Uniformizarea socială și promovarea femeii.....	197

Cercurile de artiști amatori.....	202
Impunerea în plan internațional – România pe scena globală.....	203
CAPITOLUL 5 ■ FĂURIREA OMULUI NOU.....	206
Omul nou tânăr.....	209
Omul nou în mediul rural.....	216
Omul nou la oraș și în producția industrială.....	221
Omul nou dansează în familie.....	229
Omul nou – un portret.....	238
CAPITOLUL 6 ■ INAMICII SISTEMULUI.....	240
Inamicii totali.....	244
Inamicii recuperabili.....	252
Inamicii invizibili.....	258
Inamicii trecutului.....	263
Inamicii externi.....	278
CAPITOLUL 7 ■ PUTEREA ȘI ADEVĂRUL: UN PROIECT NAȚIONAL PROMOVAT CA ATARE.....	285
Asamblarea Puterii și a Adevărului.....	289
Ideologia filmului.....	293
Promovarea filmului.....	298
Reverberații.....	305
CAPITOLUL 8 ■ OBSTRUȚIONAREA UNOR FILME.....	308
Un film cu o față fermecătoare.....	309
Reconstituirea.....	313
Cazul estetului Mircea Săucan.....	316
Curiosul caz al <i>Adio, dragă Nela!</i>	320
<i>Baloane de curcubeu</i> : adevărurile vieții grele din mediul rural.....	322
La capătul liniei.....	325
Faleză de nisip.....	326
Un anumit tipar?.....	328
CAPITOLUL 9 ■ FILME CU TRASEU NORMAL: PORNIND DE LA BALUL DE SÎMBĂȚĂ SEARA.....	329
ÎN LOC DE CONCLUZII: PENURIE ȘI SUSPICIUNE ÎN FILMUL DE ACTUALITATE.....	341
Penuria în filmele epocii.....	344
Suspiciunea în filmele epocii.....	349
BIBLIOGRAFIE.....	365

INTRODUCERE

În perioada 1965–1989 s-au produs în România circa 550 de filme¹, dintre care ceva mai mult de jumătate sunt cunoscute drept „filme de actualitate”². Potrivit definiției oficiale, redactată în 1968 în urma ședinței Comisiei Ideologice din 23 mai, unde Nicolae Ceaușescu și Paul Niculescu-Mizil s-au întâlnit cu cineștii, acest tip de film este „inspirat din diferite zone și aspecte ale realității”³. În ciuda caracterului vag, descrierea 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, prezentă într-un program de măsuri privind aplicarea hotărârilor privind munca ideologică stabilită în cadrul Congresului al XI-lea al Partidului și de Congresul educației politice și al culturii socialiste, 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 înfăptuirea politicii partidului, la conducerea societății, procesul de educare a oamenilor muncii în spiritul normelor eticii echității socialiste”⁴. 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

¹ *Total spectatori Film Românesc la 31 decembrie 2018*, conform Centrului Național al Cinematografiei, 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*, București, Editura Universității din București, 2011, p. 150, p. 220, p. 244. În urma bilanțului realizat de istoricul Aurelia Vasile, în perioada 1960–1970 50% dintre filmele de ficțiune realizate în România sunt de actualitate, în perioada 1971–1979 vorbim despre 49%, iar în 1981–1989 procentul crește 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.

socioeconomic al României. 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 propagandistic⁵. Ideea că filmul de actualitate nu are altă calitate decât aceea de a deservi scopuri ideologice este împărțită de majoritatea cercetătorilor care au inclus în lucrările lor și o discuție despre această linie tematică; printre ei se numără: antenunitul C.T. Popescu, Călin Căliman⁶ și alții despre care vom discuta mai în detaliu, pe parcurs.

În literatura dedicată filmului realizat în timpul regimului condus de Nicolae Ceaușescu, filmul de actualitate este mai puțin cercetat în raport cu filmul istoric – cunoscut drept „epopeea națională cinematografică”, definit de Bogdan Jitea drept „o comandă politică cu scopul recuperării valorilor istoriei naționale în interesul propagandistic al regimului”⁷ și prezentat de Aurelia Vasile ca fiind folosit „să reconstruiască evenimente precise și reale din trecut”⁸. Dar de ce filmul de actualitate e mai rar analizat în cercetări? Un posibil răspuns ar fi că epopeea națională reprezintă un gen mai spectaculos vizual și narativ. Discutăm despre megaproducții, realizate cu resurse generoase, care ating momente importante din trecutul României. În discursul ideologic, domnitorii pot fi valorizați ca luptători pentru independență sau ca unificatori ai celor trei țări românești. Ceea ce înseamnă că ele suscită un interes crescut prin dimensiunea discursivă multiplă pe care o pot crea: regimul comunist caută să inoculeze ideea unui popor glorios și astfel să se legitimeze pe sine, iar cercetătorii își propun să observe în ce fel se produce transpunerea în film a unui set de discursuri oficiale. Cei care s-au ocupat de acest subiect sunt Aurelia Vasile, Bogdan Jitea și Alina Popescu⁹. Structura argumentului lor diferă: A. Vasile e interesată de politici culturale și de felul cum și dacă istoria țării e reprezentată prin intermediul filmului, analiza lui Jitea e centrată mai degrabă spre ideea de propagandă prin cinema, iar A. Popescu își îndreaptă în principal atenția către cenzură

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

⁷ Bogdan-Alexandru Jitea. *Disidență și conformism în cinematografia lui Nicolae Ceaușescu*, Teză de doctorat. Universitatea din București, Facultatea de Istorie, 2012, p. 120.

⁸ A. Vasile, *op. cit.*, p. 48.

⁹ Alina Popescu. *Les films étaient en couleur mais la réalité était grise... La censure dans la cinématographie roumaine sous Nicolae Ceaușescu (1965–1989)*, Teză de doctorat. Université Paris Ouest – Nanterre La Défense. Ecole Doctorale de Sciences Juridiques et Politiques – Institut des Sciences Sociales du Politique, 2015.

și relația decident–creator. Studiile acestora au un caracter monografic și pleacă, așadar, de la filmul de reconstituire istorică.

De cealaltă parte, 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 normal ca subiectul să se bucure de o atenție limitată. Cercetătorii care au întreprins demersuri în această direcție sunt Dominique Nasta¹⁰, Valerian Sava¹¹, Călin Căliman¹², Tudor Caranfil¹³, Bujor T. Râpeanu¹⁴, Marilena Ilieșiu¹⁵. 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) încoace. Ceea ce este firesc pentru ce își propun, astfel că am urmărit să vedem dacă ei cel puțin definesc genul care ne interesează și îl privesc ca oglindă a regimului comunist. Căliman amintește în lucrarea sa de foarte multe ori conceptul de film de actualitate, dar nu îl definește; criticul de film se limitează la a puncta faptul că autoritățile impun câteva direcții în 1968, printre care și filmul de actualitate, alături de ecranizări, comedii și filme istorice¹⁶ și numește pe parcursul cercetării sale unele producții ca fiind de actualitate (*Gioconda fără suris*¹⁷, *Zile fierbinți*¹⁸, *Filip cel bun*¹⁹ etc.); fără să intre în detalii de context, optează mai degrabă către analize estetice. Nasta amintește că filmele de actualitate reprezintă una dintre liniile cinematografice importante pentru putere²⁰, dar nu definește genul și, din acest punct de vedere, e de chiar mai puțin ajutor. Sava construiește o serie de studii dedicate unor filme singulare realizate la mijlocul deceniului 1950 (*Directorul nostru*, *Viața nu iartă*, *Erupția*, *La moara cu noroc*) și/sau

¹⁰ Dominique Nasta. *Contemporary Romanian Cinema. The History of an Unexpected Miracle*, New York, Columbia University Press, 2013.

¹¹ Valerian Sava. *Istoria critică a filmului românesc contemporan* (vol. I), București, Editura Meridiane, 1999.

¹² Căliman, *op. cit.*

¹³ Tudor Caranfil. *Dicționar subiectiv al realizatorilor filmului românesc*, Iași, Polirom, 2013.

¹⁴ Bujor T. Râpeanu. *Filmat în România, vol. I. 1911–1969*, București, Editura Fundației PRO, 2004; Bujor T. Râpeanu. *Filmat în România, vol. II. 1970–1979*, București, Editura Fundației PRO, 2005.

¹⁵ Marilena Ilieșiu. *Povestea poveștii în filmul românesc (1912–2012)*, Iași, Polirom, 2013.

¹⁶ *Ibidem*, p. 194.

¹⁷ *Ibidem*, p. 216

¹⁸ *Ibidem*, p. 233.

¹⁹ *Ibidem*, p. 248.

²⁰ Nasta, *op. cit.*, p. 28.

unor regizori care activează în aceeași perioadă (Ion Popescu-Gopo, Victor Iliu, Liviu Ciulei); pentru că rămâne cu analiza undeva la finalul anilor '50, nu ajunge la momentul când filmul de actualitate este gândit oficial ca linie tematică și nici nu se arată foarte interesat de felul cum proiectele pe care le comentează rețin o imagine a cotidianului. Caranfil amintește la rândul său, fugitiv, sintagma filmului de actualitate și o asociază de pildă cu *Orașul văzut de sus* (Lucian Bratu, 1975), despre care spune că, în ciuda angajamentului său politic, oferă totuși impresia autenticității²¹; chiar dacă nu dezvoltă ideea în această direcție, comentariul arată că există interes pentru felul în care filmul de actualitate reține imaginea epocii comuniste, atât în timpul regimului, cât și acum. Dar ce mai arată acest comentariu ține de concepția pe care o împărtășesc majoritatea cercetătorilor amintiți, că filmul din perioada Ceaușescu are un singur scop, și acela e ideologic. E de remarcat că toți cei menționați pleacă de la premisa că se înțelege de la sine ce înseamnă filmul de actualitate, astfel încât nu consideră necesară definirea și punerea sa în context. Faptul că sunt formați în comunism poate fi relevant, fiindcă aduce în față ideea că acest regim politic inoculează un mod de raportare socială unde comunicarea se face de multe ori prin lucruri subînțelese, care nu sunt exprimate explicit. Puterea creează astfel un joc de continuă expectativă, în care oamenii trebuie să presupună dorințele și ideile decidenților. Analizele acestor cercetători sunt mai degrabă îndreptate către stilistica cinematografică, ceea ce îi face să omită discuții legate de contextul în care filmele sunt produse și de mesajele pe care le transmit.

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 antitetică) al cinematografeii comuniste. Este posibil să existe tentația de a scrie despre acest „miracol” al cinemaului românesc de azi (cum îl denuțește Nasta în titlul cărții sale²²), 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. Or nu e deloc așa. Nasta încearcă să acopere întreaga istorie a cinematografeii românești într-un număr (desul de) redus de pagini. Anunță în prefață diverse teme de discuție: precursorii NCR, improbabilă existență a unei școli românești de film, un sumar al fenomenului cinematografic românesc („overview of the Romanian film

²¹ Caranfil, *op. cit.*

²² Nasta, *op. cit.*

phenomenon”²³). Dar, odată intrată în subiect, se limitează la un rezumat al filmelor discutate, cu toate că un asemenea subiect ofertant ar putea-o ajuta să facă mai mult. Pornește de la ideea că România nu are tradiție cinematografică, că NCR s-a născut din neant. Începe de la *Independența României* (1912) și *gonește* spre anii '60, unde zăbovește ceva mai mult: amintește fără să explice detaliat schimbarea survenită odată cu preluarea puterii de către Ceaușescu, pe care o evaluează pozitiv datorită apariției lui Lucian Pintilie sau Liviu Ciulei, recunoscuți pe plan internațional. Trebuie spus că Ciulei își semnează toate cele trei filme de ficțiune înainte de 1965, ceea ce înseamnă că Nasta e aproximativ atunci când recurge la periodizări. Autoarea îi plasează pe cei doi în contextul unor valuri est-europene ale perioadei, e.g. cel cehoslovac. Despre anii '70 amintește corect că suferă de pe urma cenzurii repuse total în drepturi, dar nu detaliază asupra mecanismului de control. Interpretarea politicilor de producție lipsește de asemenea. Autoarea nu intră în problema relației cineast–cenzor–decident politic și nu abordează nici cele două direcții tematice. Așa că ce i se poate imputa este că rămâne deseori la suprafața subiectelor lansate, fără să contextualizeze discuția și fără să identifice subiectele comandate politic, așa cum sunt industrializarea, modernizarea țării, omul nou, inamicul etc. Acest model auster rezultă din dorința de a acoperi mult în cât mai puține pagini și din realitatea faptului că acest preambul presupunea o cercetare separată, pe care probabil că nu a reușit să o facă la momentul redactării cercetării. Nasta dă impresia că are nevoie de partea de cinema comunist *de masă* pentru a-l compara în special cu cel postcomunist *de artă*, demers prin care să dovedească faptul că cel din urmă are aura unui miracol, fiind născut în mod neașteptat. Cercetarea lasă loc pentru abordarea unor subiecte precum contextul producției de film, cu tot ce conține acesta: instituții care conduc domeniul, directive oficiale, relația dintre autori și decidenți, legătura dintre subiectele filmelor de actualitate și „realitatea socialistă” etc.

Alegând același subiect al emergenței cinematografului românesc după 2000, Doru Pop are o abordare mai nuanțată: cercetătorul pornește de la ideea că timp de foarte mulți ani cinema românesc nu a existat²⁴, dar o face pentru a porni o dezbatere. A fost sau n-a fost așa? Fără să își centreze atenția către producția cinematografică din comunism, Pop face o serie de considerații despre această perioadă pentru a pune în context Noul Cinema Românesc. Autorul admite că în regimul precedent unii regizori au avut un

²³ *Ibidem*, p. 2, „o vedere de ansamblu a fenomenului filmic românesc”.

²⁴ Doru Pop. *Romanian New Wave Cinema: An Introduction*, Jefferson, North Carolina, McFarland, 2014, p. 1.

anumit succes internațional (Lucian Pintilie, Liviu Ciulei, Mircea Daneliuc), dar afirmă că filmele acestora nu se coagulează estetic și narativ, ceea ce înseamnă că nu duc la un val cinematografic național propriu-zis²⁵. Prin urmare, caută să înțeleagă ce face diferența între o sumă de filme realizate într-o țară și nașterea unui val național. Sugestia lui ar fi că în comunism nu putem vorbi despre o cinematografie autohtonă remarcabilă pe plan mondial, așa cum se întâmplă în aceeași perioadă cu cele din Polonia, Ungaria sau Iugoslavia²⁶. Din acest punct de vedere, autorul urmărește doar filmele de mare valoare festivalieră produse în România comunistă, ceea ce îl face în general dezinteresat de cinematografia de masă și implicit de filmul de actualitate. Indică fără să intre în detalii că Nicolae Ceaușescu le cere în 1968 regizorilor să abordeze teme curente ale națiunii²⁷. Îl interesează cazurile de filme destinate consumului larg numai atunci când acestea au profilul unor *blockbustere*: amintește producțiile istorice „grandioase” *Mihai Viteazul* și *Dacii*²⁸, pe care le plasează la întâlnirea dintre ideologia comunistă și tehnica cinematografic-narativă capitalistă. Față de Nasta, Pop accentuează ideea că regizori precum Pintilie, Ciulei sau Daneliuc îi influențează într-o anumită măsură pe cei care creează în anii 2000 (Cristi Puiu, Corneliu Porumboiu, Tudor Giurgiu etc.), ceea ce înseamnă că o legătură – posibile influențe stilistice și chiar tematice – ar putea exista totuși între generații. Fiindcă nu afirmă că va cerceta cinematografia românească de la începuturi și până în prezent – așa cum se întâmplă în cazul lui Nasta –, nu îi putem imputa că alocă un spațiu atât de redus filmului realizat în regimul Ceaușescu. De asemenea, diferența de abordare în favoarea lui Pop, care contextualizează ideologic filmele pe care le discută, îl plasează la un cu totul alt nivel față de Nasta.

Această lipsă de interes față de filmul de actualitate îl face să devină prea rar sau chiar deloc un subiect important și central în cadrul cercetărilor teoreticienilor de cinema. Un astfel de gol în literatură transformă filmul de actualitate într-un subiect dezirabil prin simplul fapt că a fost mai puțin abordat. 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 documentează nu doar „realitatea socialistă” imaginată de autorități, ci și cotidianul epocii Ceaușescu. În spațiul internațional, numeroși cercetători au adoptat abordări similare, ceea ce atestă ideea că filmele

²⁵ *Ibidem*, p. 22.

²⁶ *Ibidem*, p. 2.

²⁷ *Ibidem*, p. 213.

²⁸ *Ibidem*, pp. 214–215.

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 maghiar ca oglindă *autentică* a realității²⁹, Joshua Feinstein³⁰ și Sonja E. Klocke³¹ 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 Tadic³² 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.

²⁹ 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”.

³⁰ 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”.

³¹ 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”.

³² Darko Tadic. „Yugoslav Propaganda Film: Early Works (1945–1952)”, 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”.