



# Feminismul socialist în filmul de actualitate: ideologie, estetică, receptare critică

---

**Mădălina POJOGA**

Universitatea „Babeș-Bolyai”, Cluj-Napoca  
“Babeș-Bolyai” University, Cluj-Napoca  
Personal e-mail: madalina.pojoga@yahoo.com

---

*Socialist Feminism in Actuality Movie: Ideology, Aesthetics, Critical Reception*

In Romanian Socialist cinema, actuality movie represented a topical genre of the 60s-80s that was supposed to reflect and legitimize – using the propaganda apparatus – an ideal but fictional society in which the protagonist had to be a hero with exceptional qualities, who reflected and promoted socialist ideology. My paper takes into account the ideological principles that defined this genre as they are revealed by the contributors of Cinema magazine (the most relevant cinema publication of the Romanian socialist era). My perspective also takes into consideration the contextual, ideological and aesthetic realities of the Romanian socialist cinema.

I will particularly focus on cinematic representations of female characters in this genre that reflect the Communist Party's ideology regarding the role women should play in a socialist society. In the Romanian socialist cinema, the “false feminism” promoted laid emphasis on women's emancipation through work and maternity. To this end, I will analyze several films directed by Andrei Blaier and Malvina Urșianu. In these films, the women are socially emancipated, they enjoy professional success, but live unfulfilled lives. They are almost never defined by their sexuality, which is largely repressed and their bodies are used mostly to make a moral point. By appearing in films that had a prescriptive agenda, they illustrated an internalized ideology and were given a propagandistic portrayal, albeit one that was less glaring and somewhat toned down.

Keywords: actuality movie, Romanian socialist cinema, false feminism, women's emancipation, internalized ideology.



*Filmul de actualitate*, ca gen reglementat ideologic și estetic, a reprezentat o direcție majoră a filmului românesc din perioada anilor '60 – '80. Partidul comunist a încurajat – prin mesaje politice și finanțări consistente, în special în anii șaptezeci – acest gen cinematografic care viza reprezentarea didactică și propagandistică a unei societăți ideale, ce reflectă ideologia, etica și estetica socialiste. Temele majore, care aveau o funcție propagandistică vădită, au variat în funcție de decadă și de politicile culturale impuse de președintele Nicolae Ceaușescu. Pe lângă modificări

de strategie politică și „management” cultural, survenite în urma schimbării de paradigmă ideologică a partidului de-a lungul celor patru decenii socialiste, câteva subiecte specifice, localiste<sup>1</sup>, s-au menținut pe tot parcursul cinematografului național postbelic din România. Pe de altă parte, cum era și firesc în contextul internaționalist al socialismului, erau căutate teme regionale sau chiar universale care se cereau a fi abordate tendențios, politic.

Astfel, filmul de actualitate poate fi definit ca reprezentare a realității socialiste din care transpare

o imagine pozitivă sau negativă a totalității sociale, în funcție de conflicte și personaje, cu o poveste al cărei deznodământ oferă lecții de viață. Deși discursul politic este în general internalizat, se face un apel subtil la ideologie atunci când personajelor trebuie să li se reamintească superioritatea binelui socialist. Fiind, totuși, un produs cultural-artistic deloc străin de apparatus-ul propagandei, filmul de actualitate livrează o realitate prefabricată derivată dintr-o ideologie socială și dintr-o morală rigide, însă tehnica de creație caută să camufleze această premisă. O caracteristică importantă a genului este estetizarea și eroizarea protagonistului ce pare a interioriza natural principiile socialismului. Acesta ajunge să invoce litera ideologiei numai dacă e strictă nevoie. În rest, protagoniștii filmelor de actualitate *acționează*. Adesea, aceștia întruchipează tipul romanțat-idilic al proletarului, un veritabil model pentru comunitatea socialistă.

### Revista *Cinema*: ideologia filmului de actualitate

Totuși, viziunea fără prejudecăți a filmelor de actualitate și receptarea lor critică din revista *Cinema* (cea mai relevantă publicație a epocii socialiste românești pe domeniul cinematografului) relevă faptul că această direcție intens promovată și forjată propagandistic este mult mai complexă decât o identificare necritică a caracteristicilor propagandistice evidente. Textele critice publicate în această revistă foarte populară încercau să teoretizeze pe marginea filmului de actualitate, să-l definească, să-i descopere neajunsurile și să facă diferențe calitative. Într-un amplu editorial din 1973 cu titlul *Actualitatea în acută actualitate*, criticul Călin Căliman stabilește unele imperative cu scopul de a circumscrie și chiar de a redimensiona (la acea vreme) filmul de actualitate: construirea de personaje specifice timpului, care ar contura profilul spiritual al contemporanilor ca un dat esențial al transformărilor survenite în anii socialismului; conflicte care să transpară din procesul relațiilor de muncă sau conviețuire socială, din viața familială și conștiința civică (7). Tot în încercarea de a defini filmul de actualitate, criticul Alice Mănoiu - în articolul *Cât de actuală este actualitatea filmelor noastre*<sup>2</sup> (1972) - își începe editorialul cu o definiție a cuvântului actual, ca fiind „de acum, prezent, ceea ce are importanță pentru timpul de față” (22). Aceeași perspectivă obsedată de prezent se regăsește și la dramaturgul Teodor Mazilu (*Avantajele* 1972), unde susține că nu e suficient ca filmul să se inspire din viață, ci trebuie să redea esența ei, să aibă o perspectivă critică.<sup>3</sup>

Nu doar neajunsurile filmului de actualitate erau consemnate în paginile revistei de specialitate, ci și viziunea criticilor, a cineștilor și chiar a cititorilor asupra a ceea ce înseamnă filmul, dacă are un rol educativ și care ar fi acela. Cele două mari tendințe, în acest sens,



Sursă foto:

<https://paseist.wordpress.com/2013/08/20/reviste-cinema/>

se leagă de aspectul politic al cinematografului: cel social, respectiv cel uman (de reflecție și influență pentru individ). Tot Călin Căliman (*Miza conflictului*, 1974) consemnează faptul că filmul politic este tendința cea mai reprezentativă din „prezentul artei a șaptea” fiindcă se inspiră din evenimentele politice și sociale dominante ale vremii. Folosind ca exemplu *Puterea și Adevărul* (Manole Marcus, 1971), acesta concluzionează că viziunea regizorilor asupra vremii trebuie să fie susținută de o gândire politică și artistică matură și responsabilă, străbătută de fiorul contemporaneității (5). În ceea ce privește construcția personajului și cât de mult îl reflectă pe omul obișnuit, în viziunea Cleopatrei Lorințiu, acesta trebuie să dobândească dimensiunile pe care le aveau contemporanii, oameni ai aceluși timp, cu problemele, cu visele, cu emoția lor, cu încrederea și iubirea lor (19). Prin urmare, reportajele și interviurile cu oameni obișnuiți aveau ca scop găsirea unei motivații pentru necesitatea filmului de actualitate. Din acestea reiese obsesia spectatorului de a se recunoaște în film, în care „viața e așa cum e ea”. Reprezentarea omului contemporan trebuia să exprime spiritul și gândirea unei epoci, filmul de actualitate fiind capabil să aibă o abordare chiar filosofică asupra temelor majore ale prezentului socialist.

În privința temelor abordate în filmele de actualitate, Cristian Tudor Popescu este cel care realizează o schemă, conturând un șablon al subiectelor propagandistice. O categorie principală este cea a filmelor îndreptate împotriva intelectualilor, în care tânărul care intră la facultate se presupune că alege viața ușoară, ducând o existență superficială, pe când cel care nu are această șansă descoperă sensul vieții într-o uzină sau pe șantier. Două dintre titlurile semnificative din

această categorie sunt filmele *Diminețile unui băiat cuminte* (Andrei Blaier, 1966) și *Filip cel bun* (Dan Pița, 1977). Popescu denunță dogmatismul, considerându-le filme antiintelectuale. În același timp, consideră filmul Malvinei Urșianu, *Gioconda fără surâs* (1969), drept un regres, deoarece recade în filmul cu ingineri și e încărcat de mesaj propagandistic. Tot în această categorie se integrează și promovarea anticitadinismului prin filme precum *Toamna bobocilor* (Mircea Moldovan, 1975) sau *Buletin de București* (Virgil Calotescu, 1983), în care singura opțiune a tinerilor absolvenți este să plece din oraș și să se întoarcă la țară (fiecare în localitatea de care aparțin) pentru a-și practica meseria. O categorie aparte este reprezentată de imaginea Occidentului ca loc al pierzaniei unde avem *Trecătoarele iubiri* (Malvina Urșianu, 1974), în care un tânăr care s-a întors din Germania de Vest descoperă că are cancer, și *Rătăcire* (Alexandru Tatos, 1978), având ca subiect o tânără care pleacă în Vest, având deziluzia că acolo va fi mai bine. Un alt film important este *Illustrate cu flori de câmp* (Andrei Blaier, 1975) care apare în contextul valabilității Decretului 770 din 1966, care interzicea avortul. Filmul denunță avortul clandestin, având o concluzie moralizatoare în care o asemenea faptă distruge nu atât viața femeii care vrea să-și întrerupă sarcina, cât și a celor din jur, care sunt nevinovați.

Printre filmele de actualitate, își fac loc și cele cu caracter subversiv, numite astfel pentru că flexibilizează provocator „nețărâmurirea” realismului social. Astfel, *Reconstituirea* este cea mai avansată încercare anti-sistem din cinema românească, *Un film cu o față fermecătoare* (Lucian Bratu, 1967) care nu-și propune personaje cu idealuri și țeluri înalte, *Probă de microfon* (Mircea Daneliuc, 1980), *Croaziera* (Mircea Daneliuc, 1981), *O lacrimă de față* (Iosif Demian, 1980) – toate filme despre realitatea socialistă, fără realismul socialist.

#### **Un sistem estetic deschis: varietatea tematică a filmelor de actualitate**

Categoriile enunțate de Cristian Tudor Popescu sunt valide, dacă le privim din prisma conținutului ideologic, dar sunt limitate și însoțite permanent de o conotație negativă. Pentru Popescu, toate filmele de actualitate sunt niște scheme, dar în același timp, analiza pe care el o face este una schematică. Pentru a înțelege filmul de actualitate și implicit direcția cinemaului din perioada comunistă, nu trebuie să ne raportăm la palierul tematic doar retrospectiv, prin decodarea mesajului propagandistic. Această abordare cade în propria capcană pentru că tinde să critice dur cinema românească socialist în termeni strict ideologici prin preluarea manieristă a discursului anticomunist. Filmele de actualitate nu trebuie citite doar ca simple reprezentante ale unui univers ficțional în care caracterul ideologic are întâietate fiindcă realismul

socialist al acestui gen cinematografic nu exclude diversitatea tematică și stilistică. În *Orphans of the East. Eastern Europe postwar cinema and the Revolutionary Subject* (2015), Constantin Pârvolescu argumentează că această direcție ideologică și estetică a avut un rol educațional care nu trebuie evaluat după criterii burghez-elitiste și care nici nu îngreădește creativitatea artistului, citându-l pe teoreticianul Evgeny Makarov care insistă de altfel că realismul socialist era „un sistem deschis din punct de vedere estetic” (46). De altfel, ce trebuie reținut cu privire la înțelegerea acestei direcții cinematografice este că specificul universului ficțional nu este independent de ideologie, dar nici nu se află exclusiv în relație cauzală cu aceasta.

Ce putem observa e că unele teme se sincronizau cu cele abordate în cinematografiile occidentale: de pildă, poveștile sentimentale, conflictul între generații sau filmele cu intelectuali. În același timp, unele subiecte abordate erau specifice unui cinema existent într-un context politic socialist, de aici reieșind necesitatea unor filme despre ingineri, muncitori, viața la țară, practic teme care reflectau societatea socialistă românească. Aceste categorii ar trebui să influențeze modul în care este receptat un film de actualitate. Analiza de conținut a acestuia nu trebuie să treacă prin criterii burgheze, în care există alte valori decât acelea care sunt promovate într-un stat socialist și nici nu ne putem aștepta la aceeași evoluție estetică. De aceea, comparațiile cu alte cinemauri naționale din Vest sunt nefondate, dacă e să amintim remarci ca cea a lui Cristian Tudor Popescu despre *Reconstituirea* (Lucian Pintilie, 1968), film care e „cel mai aproape de sincronizarea cu evoluțiile socio-estetice din Vest” (Popescu, 175). Tot aici intră și comparațiile cu alte cinemauri est-europene care trebuie să țină cont de specificul politic al fiecărei țări. Cerința lui Sergiu Nicolaescu la Ședința de Secretariat din 1968, în care consideră că trebuie urmat modelul cehoslovac sau polonez fiindcă „au filme în care sexualitatea este prezentată într-un mod foarte deschis și cu această metodă au reușit să vândă filme și să aibă o presă mondială” (Jitea, 41), nu ține cont de faptul că indiferent că România este un stat socialist ca și celelalte, politica internă diferă și nu se poate prelua orice model.

În același timp, nu calitatea remarcabilă a unor filme precum *Probă de microfon*, *Croaziera*, *Secvențe*, *Un film cu o față fermecătoare* sau *Reconstituirea* trebuie contestată, ci faptul că valoarea artistică a unui film de actualitate nu ține exclusiv de caracterul subversiv al acestuia. Într-un cinema care se dezvoltă într-un stat socialist, propaganda nu este axiomatic un element care aduce un prejudiciu filmului, ci este efectiv un dat contextual, cu care, prin urmare, trebuie lucrat. Prin urmare, filmele aliniate schematic propagandei trebuie abordate în contextul cinematografului aservite politicilor oficiale, iar celelalte – convenționale, neutre,

dialectice, critice, subversive – merită scrutate din perspectiva condiționărilor socio-politice și evaluate contextual atât ideologic, cât și estetic.

Prin urmare, în funcție de cadrul ideologic al producției cinematografice, de normativele estetice venite dinspre casele de producție, dar și de codurile de receptare în presa culturală de specialitate, există două mari categorii compoziționale ale filmului de actualitate: subgenul *major*, respectiv cel *minor*. Filmele cu caracter politic pronunțat sau care pun accentul pe reprezentarea construcției socialiste și a omului muncitor, cum sunt *Zile fierbinți* (Sergiu Nicolaescu, 1975), *Mere roșii* (Alexandru Tatos, 1975) sau *Puterea și Adevărul* (Manole Marcus, 1971), se încadrează în prima categorie, pe când filmele despre oameni simpli și problemele cotidiene, cum ar fi *Trecătoarele iubiri* (Malvina Urșianu, 1974) sau *Promisiuni* (Elisabeta Bostan, 1985), ar intra în registrul minor.<sup>4</sup>

Această din urmă categorie a permis o diversitate stilistică și tematică care a reușit să reflecte societatea socialistă, fără să impună strident o ideologie explicită. Și fiindcă protagonistul unui film de actualitate reprezintă punctul principal al acestui gen, prin care promovează valorile socialiste, am ales să analizez câteva personaje feminine care au reflectat politica partidului față de rolul pe care acestea le au în construirea socialismului. Prin intermediul unei perspective sociologice, voi încerca să scot în evidență varietatea acestui gen cinematografic, care nu a excelat estetic, dar care a avut un impact din punct de vedere ideologic și social inclusiv în constituirea și reflectarea feminității din România socialistă.

### Falsul feminism

În articolul *Socialismul și camuflarea de gen* (2003), Ștefania Mihalache punctează două etape principale în definirea rolului pe care l-a avut femeia în comunism: cea a emancipării sau a masculinizării, urmată de ipostaza maternității. Teoretic, fiind egală bărbatului, conform ideologiei socialiste, ea devine *Subiect muncitor*. Astfel, începând cu 1948 are loc „stabilirea legislativă a drepturilor femeii, prin care se introduce regimul comunității de bunuri, se realizează suprimarea autorității maritale, ajungându-se la deplina emancipare economică a femeii și garantarea dreptului la muncă în toate profesiile” (125). Cea de-a doua etapă apare după 1966, an în care intră în vigoare decretul 770 care interzicea avortul, trecându-se la promovarea altor tipuri de valori, în care emanciparea femeii se realizează prin rolul ei de mamă, devenind o eroină în sfera privată (Manta 111). Aceste direcții ajung să fie reprezentate cinematografic cu precădere după a doua jumătate a anilor '60, fiind perioada în care filmul de actualitate se îndepărtează de formula didactică a realismului socialist, trecând la ideologia

internalizată. Naturalizarea discursului politic apare în registrul minor fiindcă subiectele filmelor nu sunt strict politice, iar mesajul propagandistic nu e strident. Astfel se creează un context în care rolul femeii poate fi reprezentat prin povești de viață simple.

Etapa emancipării se regăsește în filmul *Diminețile unui băiat cuminte* (Andrei Blaiet, 1966), în care personajul feminin, Mariana, e prototipul *Subiectului muncitor*. Ea lucrează pe un șantier, după ce a fugit de acasă fiindcă părinții i-au cerut să se căsătorească. Personajul a trecut de la statutul de femeie care are rolul de a-și întemeia o familie, la cel în care apare dorința succesului profesional, oferindu-și abilitățile pentru un ideal (social, nu doar personal) mai important. De altfel, Mariana este cea care îl îndrumă pe protagonist, oferind totodată și mesajul ideologic al filmului: „Dacă vrei să trăiești cu adevărat, trebuie să ajungem acolo sus, acolo unde rămân semne.”

Emanciparea femeii prinde contur o dată cu debutul regizoarei Malvinei Urșianu în 1969, cu filmul *Gioconda fără surâs*. Deja se prefigurează una dintre temele principale ale filmelor sale și anume condiția femeii socialiste. Numită de către criticii vremii un autor feminist – bine ancorat în ideologia și reglementările estetice socialiste – Urșianu își conturează personajele feminine prin prisma modernității lor, femei în ton cu lumea din care fac parte și active în domeniul lor. În *Gioconda fără surâs*, protagonista Irina este o femeie de succes, care în trecut era o tânără revoluționară și care s-ar fi îndrăgostit de primul bărbat care avea o alură de Maiakovski. În prezent e divorțată și renunțând la iubire, e rece, distantă, răspunde sec la întrebări și consideră că fericirea e doar o formulă chimică la care se mai lucrează. Cercetările îi ocupă tot timpul și nu-și dorește altceva. Succesul ei profesional este o prioritate și nu ar recunoaște niciodată că o carieră i-a acaparat viața.

Filmul lui Urșianu reprezintă o trecere subtilă de la masculinizarea personajelor feminine la valorile patriarhale care în final vor duce la ipostaza maternității. Dacă începe prin practicarea unui fals feminism în care Irina este emancipată doar fiindcă poate practica orice meserie, concluzia filmului este că o femeie poate fi ori îndrăgostită, ori alege calea carierei, fără să existe o soluție de mijloc. Femei precum Irina sunt de cele mai multe ori neîmplinite, melancolice și deși afișează un „calm geometric”, reies mai degrabă ca niște ființe inferioare care nu-și pot rezolva problemele. Divorțul protagonistei este văzut ca un eșec care a transformat-o într-o femeie obsedată de muncă. Pentru Malvina Urșianu, o femeie este profund nefericită dacă nu reușește atât profesional, cât și în plan personal.

Un alt film reprezentativ pentru cariera cineastei este *Trecătoarele iubiri* (1974) care, din punct de vedere propagandistic, prezintă o imagine a Occidentului absent, dar care își face simțită prezența prin cancerul

de care suferă personajul principal, întors din Germania de Vest. Arhitect de succes, Andrei se întoarce în țară, împreună cu soția sa, pentru a demara un proiect. Aici Urșianu se va axa pe Hanna, actuala soție, și Lena, fosta iubită din anii studenției. Lena, deși lucrează ca inginer pe un șantier, are un soț și o stare materială bună, este nefericită în dragoste, deprimată și obosită. Incursiunile în trecutul comun pe care îl are alături de Andrei este nevoită să le facă din cauza Hannei, cea din urmă chestionând-o de câte ori are ocazia. Deși pare că filmul o ia pe calea rivalității între cele două femei, amândouă își dau seama că pot găsi un aliat în persoana celeilalte. Ambele reflectă asupra vieții lor, a iubirii, a timpului trecut, înaintarea în vârstă (35 de ani pare o tragedie pentru Lena). Hanna și Lena sunt două personaje care se complac în situația lor, privesc totul degajat, cu o aparentă răceală, pozând în femei mature, demne, dar sunt nefericite. Viețile lor se învârt în jurul unui singur bărbat, chiar dacă se presupune că sunt ingineri de succes. Trecerea timpului este leitmotivul principal al filmului. Atât Lena, cât și Hanna sunt femei trecute de prima tinerețe. Deși își poartă vârsta cu demnitate, fiind femei elegante și sofisticate, amândouă văd trecerea timpului ca o tragedie. Asta poate și din cauza scenariului Malvinei Urșianu care abundă în tragism, în special în ceea ce privește condiția femeii, din nou condamnată la nefericire.

Desigur că protagonistele prezentate până acum sunt doar câteva exemple ale falsului feminism practicat în societatea românească. Diversitatea filmului de actualitate constă tocmai în faptul că nu se rezumă în a oferi personaje șablon menite să reflecte ideologia promovată. În acest context, ce se întâmplă cu personajele feminine care nu se potrivesc acestei tipologii feministe promovate între anii '60 – '80? Exemple apar în filmele *Probă de microfon* (Mircea Daneliuc, 1980) și *Un film cu o fată fermecătoare* (Lucian Bratu, 1967), în care protagonistele, Ani, respectiv Ruxi, nu promovează valori precum succesul în munca socialistă sau maternitatea. Întrebarea legitimă este dacă acestea devin subversive în raport cu feminismul local sau subversiunea lor este una extinsă, față de ideologia socială a Partidului? Teza mea este că aceste personaje feminine nu se încadrează în niciuna dintre aceste categorii. Chiar dacă apar în filme considerate subversive din punct de vedere politic și diferite din prisma tematicii și a stilisticii vizuale (influențate de Noul Val Francez)<sup>5</sup>, personajele în sine nu sunt subversive fiindcă nu au o poziție asumată împotriva ideologiei, comportamentul lor nu transmite niciun mesaj cu o conotație politică.

Într-adevăr, Ani și Ruxi își petrec timpul cu activități banale, nu au o contribuție majoră pentru societate și trăiesc cumva în afara sistemului. Sunt văzute ca având o atitudine excentrică, care transpare prin contrastul cu personajele conformiste din jurul



Sursă foto: <http://pseudokinematikos2.blogspot.ro/2011/09/fost-odata-almanahul-cinema-1971-1982.html>

lor. Totuși, ele au viață oarecare și sunt femei obișnuite. Ani e surprinsă de un controlor că nu și-a luat bilet, imediat fiind acostată de o echipă de la televiziune care face un reportaj despre delincvențe minore. E dispusă să plătească o amendă pentru a nu se mai simți umilită. Dar ea nu se revoltă fiindcă e pusă în situația de a fi dată ca exemplu negativ, dobândind imediat o poziție politică, ci are doar o reacție umană. Își schimbă locurile de muncă, face rost de bani din toate părțile, dar nici acest aspect nu o transformă implicit într-o anomalie pentru societate. La fel ca Ani, și Ruxi din *Un film cu o fată fermecătoare* e agitată, extrovertită și pierde vremea acasă. Poate că nu e eroina tipică după modelul conturat în filmele de actualitate, dar asta nici nu o face o antieroină care e împotriva sistemului doar fiindcă nu îndeplinește caracteristicile principale. Nu lucrează într-o fabrică, nu e inginer, de fapt nici nu e interesată de vreun loc de muncă, dar asta e doar un simptom al narcisismului tipic vârstei.

### Concluzie

Prin intermediul articolelor despre filmul de actualitate din revista *Cinema* și prin vizionarea unui număr cât mai mare de filme realizate între anii '60-'80, am identificat câteva direcții ce creează o imagine de ansamblu asupra filmului românesc de actualitate ca gen propagandistic, însă care impune o estetică proprie. Chiar dacă funcția lor era vădit ideologică, aceste filme erau menite să ofere eroi și modele de conduită morală, cinemaul dobândind un rol educativ. Tocmai fiindcă filmul este într-o măsură destul de consistentă o artă populară, a fost cel mai propice mediu în care propaganda putea lucra. Ea era menită să promoveze valorile socialiste, omul și munca

de tip „nou”. În privința reprezentării feminității, protagonistele filmelor de actualitate sunt niște imagini veridice care reflectă diferite tipuri de femei care au trăit într-un sistem politic a cărui viață cotidiană era serios reglementată, fie că s-au aliniat cerințelor ideologice sau nu au acordat o atenție deosebită acestor rigori ideologic-existențiale. Deoarece personajele feminine din perioada socialismului au apărut în filme de actualitate care aveau o tematică prescriptivă, ele ilustrează o ideologie internalizată și au avut parte de o portretizare propagandistică, chiar dacă nu întotdeauna de una stridentă.

Note:

1. În această categorie se încadrează filme care promovau politica partidului, precum anticitadinismul în *Buletin de București* (Virgil Calotescu, 1983) sau *Ilustre cu flori de câmp* (Andrei Blaier, 1975) care a apărut în contextul intrării în vigoare a decretului 770 din 1966 care interzicea avortul.
2. Critica adusă de Mănoiu filmului de actualitate este că el se rezumă doar la a capta prezentul, a-l localiza în timp și spațiu, fără ca acest demers să reziste la „proba timpului viitor”, invocând ca motiv faptul că filmul de actualitate nu poate fi „sclavul prezentului, ci stăpânul lui.” Astfel, nu este îndeajuns o simplă consemnare cotidiană, ci inclusiv o reflecție asupra realității.
3. Argumentele aduse de Mazilu sunt că „în artă nu pot exista felii de viață, ci numai viața în întregime[...] Într-un fapt oricât de divers, spectatorul așteaptă să descopere explicația existenței.” (21). De altfel, pentru Mazilu, simpla realitate nu oferea prea multe, afirmând că „trebuie să ne inspirăm din viață, dar nu fotografiind-o exact, ci iubind-o și înțelegând-o” (21). Preocuparea pentru redarea totalității sociale este, astfel, marcată.
4. Registrul minor permite o gamă mai largă de subiecte, fiind majoritar în filmul de actualitate. Sunt filmele despre tineri, conflictul lor interior și cu cei din jur, în *Gaudeamus Igitur* (Gheorghe Vitanidis, 1965), cu absolvenți care trebuie să se înscrie la facultate, sau *Diminețile unui băiat cuminte* (Andrei Blaier, 1966) care abordează conflictul între generații. Mai există categoria filmelor cu și pentru intelectuali, cum ar fi *Gioconda fără surâs* (Malvina Urșianu, 1969), *Meandre* (Mircea Săucan, 1967) și *100 de lei* (Mircea Săucan, 1973). Un alt segment este reprezentat de filmele sentimentale cărora le este acordată o atenție deosebită în revista *Cinema*. Acestea abordează teme precum iubirea, prietenia și înțelegerea în familie – *Răutăciosul adolescent* (Gheorghe Vitanidis, 1969), *Septembrie* (Timotei Ursu, 1978), sau filmele din Seria *Liceenii* (Nicolae Corjos, 1986).
5. *Un film cu o fată fermecătoare* și *Probă de microfon* au un caracter subversiv fiindcă flexibilizează provocator realismul socialist. Pentru *Un film cu o fată fermecătoare*, Lucian Bratu adoptă spiritual ludic al Noului Val Francez, preluând acea imagine „romantică” a vieții personajelor care

lasă totul la voia întâmplării. O data cu *Probă de microfon*, Mircea Daneliuc a mers în direcția unui cinema-verite despre realitatea socialistă. Tocmai fiindcă nu sunt aliniate schematic propagandei, aceste filme au dobândit o valență politică cu o valoare estetică adăugată.

Bibliography:

- Căliman, Călin. „Actualitatea în acută actualitate” / „Actuality in Acute Actuality”. *Cinema* nr. 5 1973: 3-7.
- „Miza conflictului în filmul de actualitate” / „The Stake of the Conflict in Actuality Movie”. *Cinema* nr. 3 1974: 6-7.
- Jitea, Bogdan-Alexandru. *Dizidență și conformism în cinematografia lui Nicolae Ceaușescu / Dissidence and Conformism in the Cinema on Nicolae Ceaușescu*. Teză de doctorat. Universitatea din București, Facultatea de Istorie. Coordonator: Prof. Univ. Dr. Lucian Boia. 2012.
- Lorințiu, Cleopatra. „Proba de foc a actualității” / „The Acid Test of Actuality”. *Cinema* nr. 1 1988: 19.
- Manta, Letiția. „Gender representation across political regimes: a comparative analysis of Romanian Films”. *Journal of gender and feminist studies* nr. 6 2016: 111.
- Mazilu, Teodor. „Avantajele și dezavantajele faptului divers” / „The Advantages and Disadvantages of the Common Fact”. *Cinema* nr. 5 1972: 21.
- Mănoiu, Alice. „Cât este de actuală actualitatea filmelor noastre” / „How Actual the Actuality of our Movies Is”. *Cinema* nr. 11 1972: 22-25.
- Mihalache, Ștefania. „Socialismul și camuflajul de gen” / „Socialism and Gender Camouflage”. *Journal for the study of Religions and Ideologies* nr. 6 2003.
- Pârvolescu, Constantin. *Orphans of the East. Postwar Eastern European Cinema and the Revolutionary Subject*. Bloomington, Indiana: Indiana University Press, 2015.
- Popescu, Cristian Tudor. *Filmul surd în România mută / Deaf Movie in Mute Romania*. București: Polirom, 2011.
- Filmografie:
- Blaier, Andrei. *Diminețile unui băiat cuminte* film (1966, România: Studioul Cinematografic București).
- *Ilustre cu flori de câmp* film (1975, România: Studioul Cinematografic București).
- Bratu, Lucian. *Un film cu o fată fermecătoare* film (1967, România: Studioul Cinematografic București).
- Daneliuc, Mircea. *Probă de microfon* film (1980, România: Studioul Cinematografic București).
- Urșianu, Malvina. *Gioconda fără surâs* film (1969, România: Studioul Cinematografic București).
- *Trecătoarele iubiri* film (1974, România: Studioul Cinematografic București).