

## **“LA BELLE EPOQUE” IN FILM ADAPTATIONS IN NATIONAL-COMMUNISM**

**Mihaela Grancea**

**Prof. PhD, “Lucian Blaga” University of Sibiu**

*Abstract: In the national communist period (1971-1989), the cultural politics of Romanian Communist Party preferred to confer a significant importance to film adaptations inspired by writings about La Belle Époque (1878-1914, the case of the Romanian Kingdom). From Ceausescu’s ideological perspective, that particular period offered arguments for supporting protochronist theories while exaggerating the dimension of the “pioneering” phenomenon, the theory of the Romanian Europeanity and devotion of cultural elites regarding the Romanian identity project. At the same time, the same type of film became an occasion to underline the inertia, egoism, and indifference of authorities, political and social-economic elites (Adela, Felix și Otilia, Între oglinzi paralele, Noiembrie, Ultimul bal).*

*Keywords:* adaptation, national communism, cultural politics, protochronism, director

### **Instrumentalizarea ecranizării**

Puterea comunistă din România a început să perceapă, încă din postalinism, faptul că toată cultura promovată în perioada stalinistă, operă de comandă politică, era neconvingătoare ca mijloc propagandistic. Aceasta răspunsese, până atunci, comenzii ideologice. Practicarea unui discurs formalist și superficial a avut „efecte perverse”, riscând distanțarea, chiar neasumarea de către populație a normei comuniste. Regimul, încă din perioada de scurt și relativ dezgheț (1953-1956), a fost preocupat de renunțarea la discursul oficial didacticist și agresiv, prezentat prin produsele culturale, discurs specific realismului socialist. Prin textele ideologice ale politrucilor epocii, creatorii erau de îndemnați să înglobeze, mai abil, ideologia comunistă în producția literară și de film. Condiția de *ancilla ideologiae* a transformat creația culturală,

îndeosebi cea cinematografică, în factor semnificativ pentru realizarea proiectului politic propus de sistemul comunist<sup>1</sup>.

Estetismul filmului artistic era un comandament categoric încă din perioada stalinistă, în condițiile în care cinematografia sovietică impusese, în acest sens, o adevărată cutumă culturală. Estetismul și imaginarul erau considerate drept posibilitați de implicare empatică a publicului și de asumare, de către acesta, a discursului oficial despre progresul proiectului comunist (vezi filmele lui Eisenstein despre colectivizare). Se știa că ceea ce este expresiv convinge. Când propagandiștii sistemului au realizat că filmul de propagandă nu convinge (vezi cazul filmelor artistice românești despre colectivizarea în agricultură), ei au apelat la ideea ecranizării operelor literare considerate drept clasice; în filmul sovietic, precum și în cel din spațiul est-comunist, aceasta devenise o tradiție și a contribuit în manieră majoră la afirmarea „școlii naționale” de film. Primul succes românesc, în acest sens, a fost *Moara cu noroc*<sup>2</sup>. Apoi, în anii național-comunismului, „filmul de artă” fundamentat pe literatura de ficțiune recuperată „critic” a devenit un mijloc de educare a gustului publicului.

### **„Epoca Frumoasă” în Vechiul Regat. Câteva repere**

Din perspectiva ideologiei național-comuniste<sup>3</sup>, La Belle Époque, în statul român (1878-1914), a fost o perioadă care a oferit argumente pentru susținerea teoriilor protocroniste cu privire la contribuțiile românești la axiologiile și progresul tehnologic al umanității, al Europei. Prin protocronism, se exagera dimensiunea fenomenului „pionieratului” și al devoțiunii elitelor culturale vizavi de proiectul identitar românesc (vezi astfel, expediția lui Emil Racoviță la Polul Nord și fundamentarea speologiei ca știință, inventica lui Traian Vuia și Aurel Vlaicu, dadaismul, „dacismul” ca sursa a etnicismului românesc, etc). Este adevărat că în perioada mai înainte menționată, în La Belle Époque, au scris: Ioan Slavici, Ion Creanga, Mihail Eminescu, Ion L. Caragiale, Alexandru Vlahuță, George Coșbuc, Alexandru Macedonski, Ștefan Octavian

---

<sup>1</sup> Vezi Mihaela Grancea, „Revista *Film* între promovarea ideologiei comuniste și nevoia de liberalizare a discursului artistic: anul 1956” în Sorin Radu (coord.), *Învățământul de partid și școlile de cadre în România comunistă. Context național și regional*, Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza”, Iași, 2014, pp. 255-287.

<sup>2</sup> *Moara cu noroc* (adaptare a romanului cu același titlu de Ion Slavici; regia: Victor Iliu; 1956) este un film alb-negru de o plasticitate pe care o regăsim, mai tarziu, doar în *Pădurea Spânzuraților* (adaptare după romanul omonim al lui Liviu Rebreanu; regia: Liviu Ciulei; 1965).

<sup>3</sup> Unii specialiști au propus o altă abordare a conținuturilor epocii. Vezi conceptul de naționalism pseudo-hegemonic în: Emanuel Copilaș, *Națiunea socialistă. Politica identității în Epoca de Aur*, Polirom, Iași, 2015, p. 149sq.

Iosif, Dimitrie Anghel; au debutat: M. Sadoveanu, Tudor Arghezi, Mateiu Caragiale, avangardiștii, a creat pictorul impresionist Ștefan Luchian; de asemenea, a fost realizat primul film artistic de lung metraj (1912), s-au manifestat „eroii eponimi” ai socialismului (Zamfir Arbore, Constantin Mile, Ion și Sofia Nadejde, Vasile Morțun. Alexandru Ionescu, Constantin Dobrgeanu-Gherea) și ai feminismului ( Sofia Nădejde, Liga Femeilor din România, Eliza Popescu). Evident, filmul perioadei ceaușiste, precum și alte produse culturale, ocultează fenomenele negative, precum antisemitismul manifestat în mediile universitare din regatul României, dar și succesele cultural-instituționale și urbanizarea de tip occidental realizată în epoca lui Carol I (1866-1914).

Deci, La Belle Époque justifica, în viziunea culturnicilor comuniști, teoria europenității românești. Interioarele spațiului privat, modele vestimentare, obiceiurile și urbanitatea păreau moderne/europene. Însă, totodată, același gen de film, în manieră paradoxală, devenea un prilej de a sublinia inerția, indiferența și egotismul autorităților, a elitelor socio-economice și politice românești. În ceea ce privește corupția, conform scenariilor, se considera că aceasta făcea parte, prin natura sa, din fenomenele specifice societății capitaliste. Caracterul de dublă periferie culturală a acestei lumi era, în realitate, vizibilă, mai ales, în ultimul film al epocii ceaușiste (*Noiembrie, ultimul bal*)<sup>4</sup>, în târgul în care, de regulă, nu se întâmplau drame. Acea lume era încremenită în proiect, contemplativă, incapabilă de modernizare autentică, mimetică și indiferentă la suferința Celuilalt.

---

<sup>4</sup> *Noiembrie, ultimul bal* (adaptare după romanul *Locul unde nu s-a întâmplat nimic* de Mihail Sadoveanu; scenariu: Șerban Velescu și Dan Pița, regia: Dan Pița; imaginea: Călin Ghibu; muzica: Aurelian Octav Popa; 1988, premiera 1989). Într-un mic oraș de provincie, aristocratul Lai Cantacuzin (Ștefan Iordache) și amanta sa, generaleasa Argintar, își petrec timpul transformând o adolescentă provenită din mediul târgoveșilor bogați, dar fără un nivel ridicat de exercițiu cultural, într-o tânără cultivată. Aceasta, delicata Daria Mazu, se îndrăgostește de profesorul ei. Prințul Cantacuzin, deși este obsedat de Daria și îi poartă o afecțiune vizibilă, se eschivează. Tânăra (Șoimița Lupu) ca să scape din casa tatălui ei tiranic, un membru al administrației locale, individ posedat de patima acumulării de bani, acceptă să se căsătorească cu Ortac, un mic proprietar de moșie și ofițer rentier, soț pe care însă nu îl poate iubi. Daria rămâne legată sufletește de fratele ei, de Emil Mazu care fugise de acasă. Ca urmare a brutalităților fizice aplicate de tatăl său, tânărul era epileptic și cu mințile rătăcite, mereu în căutarea unui spațiu de evaziune printre mlaștini, a unui drum spre tărâmul celălalt. În timp ce protipendada târgului se distra la balul oferit de generalul Argintar, un bal anterior sărbătorilor de iarnă, tânărul Mazu este atras ca de un magnet de luminile petrecerii; însă, în cale, în mod fatal, îi apare tatăl abuziv; spre deosebire de alte dați, fiul ripostează la agresivitatea tatălui, și fără nicio premeditare, își ucide părintele. Daria, înspăimântată de crimă, intră împreună cu fratele ei în balta în care acesta vedea cum se deschidea o mare poartă strălucitoare și somptuoasă. O promisiune de alt tărâm. Această dublă sinucidere pune capăt unor existențe nefericite, iar Cantacuzin se reîntoarce la viața sa rutinată și la fantoma trecutului recent. Muzica care deschide pregenericul, închide apoi filmul. Pentru aristocrat nu există altă ieșire din obișnuințe, din târgul în care nu se va mai petrece nimic. Muzica originală care preia și prelucrează motive din muzica simfonică, completează fericit stările de expectativă, contextele de straniețate.

Primul deceniu și jumătate din secolul al XX-lea a fost, în România, cel mai apropiat ca și conținut cultural de ceea ce a însemnat La Belle Époque; perioada a fost însă o epocă a paradoxurilor, căci societatea avea o democrație cu retard, iar pionierii culturii de avangardă găseau aici un teren prea puțin ospitalier. În La Belle Époque, capitala era un oraș febril, dar centrul orașului de inspirație arhitecturală pariziană era înconjurat, de jur împrejur, de periferie, de mahalaua ca univers gregar și poporan. „Și totuși, (...) vorbim de o Românie în care leul era mai tare ca francul francez, unde, pe la 1900 și ceva, Bucureștii trimiteau ajutoare Parisului inundat de Sena, când pe strada Clementei se citea, la cafeaua de dimineață, *Figaro*-ul (dar și *L'Indépendance Roumaine*, n.n.), iar scrisorile făceau o zi pînă în orice colț al Europei...”<sup>5</sup>. Hedonismul elitelor și loisirul micului burghez, „hedonismul democratic” (Stephen Escritt) își aveau propriile locuri sociale, precum cafeneau și respectiv, gradina de vară. Dar, dincolo de aparențe, în statul român, modernitatea mimată fervent în obiceiurile elitelor era înfrînată de tradiționalism. Orientul era încă prezent, occidentalismul era încă o aspirație<sup>6</sup>.

### **Câteva considerații despre relațiile dintre elitele culturale, realizatorii de film și sistemul comunism. Ecranizarea și „critica socială”**

S-au preferat, vizavi de prezentarea acestei epoci, ecranizările după operele literare ale scriitorilor „recuperați” de regimului comunist, precum Mihail Sadoveanu, Camil Petrescu și George Călinescu; aceștia făcuseră pactul cu regimul și datorită orientării lor politice de stînga, orientare anterioară celui de al Doilea Război Mondial. Scriitorii mai înainte menționați au avut o atitudine critică vizavi de sistemul capitalist și nu s-au implicat în cercurile literare și de reflecție apropiate de extremismul de dreapta. Apoi, în anii „dictaturii proletariului”, ei au devenit animatorii culturii puterii comuniste și au răspuns comenzii politice (îndeosebi, Mihail Sadoveanu, prin *Mitrea Cocor*, narațiune despre împrăștierea țăranilor cu pământ în 1946; George Calinescu prin romanul *Scrinul Negru*, roman care pune în contrabalans apusul elitei capitaliste, considerată drept parazită și decipită, și proiectul construcției socialiste). Astfel

---

<sup>5</sup>Dan C. Mihăilescu, *Carte de bucăți*, Editura Fundației Pro, București, 2003, pp. 25-26.

<sup>6</sup> În acest sens, semnificativă, ne pare o scevență de la debutul filmului *Ștefan Luchian* (scenariu: Nicolae Mărgineanu, Iosif Naghiu; regia: Nicolae Mărgineanu; actor în rolul pictorului: Ion Caramitru; 1981). O cursă cu velocipede la marginea Bucureștiului, în periferia nedespinsă de ruralitate.

cultura, mai ales, literatura și filmul au aplicat ideologia comunistă, de la proletcultism la „epopea ceaușistă”<sup>7</sup>.

Conformismul elitei culturale era răsplătit de regim printr-un sistem consistent în recompense financiare, privilegii sociale (acces la „spații locative” de bună calitate, acces la oportunități de „recreere” și de creație), ofertă de prestigiu prin acordarea unor titlaturi (care presupuneau și bonificații pecuniare) precum „artist al poporului”, „artist emerit” (de astfel de recompense s-a făcut exces în timpul regimului deșist). În timpul regimului (dinastic) ceaușist, elitele culturale, îndeosebi cele implicate în producția cinematografică, se bucurau de o salarizare de excepție prin comparație cu aceea a intelectualilor din mediile academice.

Studierea unui dosar de producție explică, în parte, obediența realizatorilor de film față de regimul național-comunist și caracterul anemic al rezistenței prin cultură. Astfel, din dosarul de producție al filmului *Între oglinzi paralele*<sup>8</sup>, din secțiunea „Devize”, am aflat că „onorariul” actorilor fusese ridicat față de un deviz general anterior (din 30 aprilie 1978), prin „Protocolul 223” din 5 mai 1978; conform acestui din urmă act se prevedea ca filmul „să intre în perioada de producție” în 16 mai 1978 și că C.P.C. (Centrul de Producție Cinematografică) va preda Casei de Film nr. 5, copia standard a filmului la data de 30 septembrie 1978 (există însă, în dosar, documente care semnaleză prelungirea filmărilor, apariția altor cheltuieli suplimentare de producție). Pentru realizarea filmului, respectiva casă de filme se obliga să plătească C.P.C.-ului suma de 4. 640. 640 lei<sup>9</sup>. În altă documentație se stabilea ca plata onorariilor pentru acea perioadă de filmări să fie de 529. 500 de lei<sup>10</sup>.

Sub regimul ceaușist, doar ecranizările treceau de bariera ideologică, fiind preferate, de regulă, adaptările cinematografice realizate după narațiuni anterioare Primului Război Mondial și care descriau o epocă în care procesul de modernizare al statului român era unul lent și

---

<sup>7</sup>Eugen Negrici, *Literatura română sub comunism. Proza*, Ediția a II-a, Editura Fundației PRO, București, 2006, p. 31; p. 137; Ioana Macrea-Toma, *Privileghentia. Instituții literare în comunismul românesc*, Casa Cărții de Știință, 2010; Cristian Vasile, *Viața intelectuală și artistică în primul deceniu al regimului Ceaușescu 1965-1974*, pref. Vladimir Tismăneanu, Humanitas, București, 2014 (în carte, pe parcursul analizei instituțiilor implicat în „revoluția culturală” național-comunistă, se discută relația oportunitism versus rezistența prin cultură).

<sup>8</sup> Vezi *Dosar 338*, CF. 5, vol. I-II, Arhivele Naționale de Film.

<sup>9</sup> *Ibidem*, vol. I, p. 1.

<sup>10</sup> *Ibidem*, vol. I, cap. III, Anexa 9 (conform calculului din „act CPC București”). În Anexa 3 a dosarului sunt prezentate salariile actorilor: astfel, Ion Caramitru primea pentru rolul principal 40.000 de lei, iar un figurant care juca rolul unui birjar era plătit cu 150 de lei; scenariul a costat 63. 000. În volumul al II lea al dosarului, printr-un act contabil semnat de directorul Dumitru Fernoagă și economistul Nae Alexandru, 90.000 de lei primea regizorul filmului.

contradictoriu. În plus, generația de cineaști afirmată în anii '70, avea, datorită premiilor internaționale câștigate, oportunități de afirmare. Aceste producții constituiau, ca filme de artă, o supapă, dar fără mesaje subliminale care să afecteze discursul ideologiei național-comuniste.

În producțiile cinematografice, acceptarea compromisului presupunea introducerea unor episoade și/sau secvențe de istorie socială, mai precis de nivele conexe de critică a sistemului capitalist. Concret este vorba despre introducerea de secvențe sau episoade de conflict social, imagini din lumea ruralului sau a urbanului, episoade care dezvăluie diferența socială puternică și prapastia culturală. În acest sens, vezi incidentul dintre un țăran și vătaful de moșie, confruntare incheiată cu rănirea mortală a primului. Acest episod a tulburat pasager și nesemnificativ losirul micilor moșieri/protagoniști din filmul *Adela*<sup>11</sup>. Mai multe secvențe de protest socio-politic sunt introduse în filmul *Între oglinzi paralele*<sup>12</sup>. De fapt, regizorul care folosește oarecum abuziv narațiunea lui Camil Petrescu, urmărește două planuri de acțiune: drama personală a lui Gheorghidiu, intelectual sărac animat de axiologii socialiste, intelectual care devine captivul averii pe care o moștenește, al mediului de afaceriști veroși în care intră și evoluția altui intelectual de stânga care din ziarist socialist și pacifist devine, înainte de intrarea României în război, un anarhist convins. În timp ce Gheorghidiu se separa de soția sa atrasă în mrejele high-life-ului bucureștean și se pregătea pentru plecarea pe front, celălalt bărbat, care este un personaj secundar în narațiunile romancierului, ajunge martir al credinței socialiste. Tocmai din cauza acestor artificii, excесе și erori istorice (atentate anarhiste au loc, în România, doar în primii ani ai perioadei interbelice; sabotaje ale mașinii de război vor fi puse la cale doar de comuniști în timpul celui de al Doilea Război Mondial), ecranizarea este un eșec ca mesaj, dar se salvează prin redarea aerului de apocalipsa veselă, aer specific perioadei antebelice, mediilor elitare.

Un alt nivel al criticii sociale a presupus prezentarea subiectivă, uneori caricaturală și naturalistă, a structurilor sociale ale capitalismului: o clasă de mijloc amorală (burghezi, mici proprietari și comercianți, rentieri cu rădăcini sociale incerte). Atitudini umane negative precum avariția, lipsa de scrupule, absența empatiei, exploatarea propriei familii sunt ilustrate prin : bătrâni avari de extracție balzaciană, indivizi implicați în activități economice ilicite (vezi

---

<sup>11</sup> *Adela* (după romanul omonim al lui G. Ibraileanu; regia: Mircea Veroiu; actori: George Motoi, Mariana Procopie, Valeria Seciu; 1985).

<sup>12</sup> *Între oglinzi paralele* (ecranizare după romanul lui Camil Petrescu, *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război*; regizor: Mircea Veroiu; 1978).

octogenarii - Costache Giurgiuveanu și Simion Tulea din filmul *Felix și Otilia*<sup>13</sup>, ajutorul de primar Vasilică Mazu din *Noiembrie, ultimul bal* - personaje care își deposedează de patrimoniu, rudele de sânge; vezi, mai ales, cazul lui Mazu, tată scelerat care își urăște copiii și aspiră la moștenirea acestora); ariviști precum avocatul Stanica Rațiu, personaj care după ce își jefuiește socrul și îi provoacă un atac de cord, divorțează de soție, se recăsătorește cu o curtezană și intră în politică; noi îmbogățiți care subjugă interesul național celui al grupului de interese (vezi Lumânăraru, oportunist veros și analfabet, partener de afaceri al lui Gheorghidiu, personaj din pelicula *Între oglinzi paralele*). Acestor grupuri sociale care acumulează, prin orice mijloace, precum *vulpile* sociologului Pareto, capital și profit, le este opusă precum în narațiunea lambedusiana *Ghepardul*, aristocrația de viță veche, structură socială care în aceste filme pare ruptă de realitate, *leii* care decad. Reprezentative, pentru această din urmă grup menționat, sunt personaje precum : moșierul Leonida Pascalopol din *Felix și Otilia* (ecranizare după romanul *Enigma Otiliei* de George Calinescu) și aristocratul Ion Cantacuzin din *Noiembrie, ultimul bal* (ecranizare după narațiunea *Locul unde nu s-a întâmplat nimic* de Mihail Sadoveanu). Expresie a hedonismului elaborat, aceasta lume este, în aceste filme, o umanitate spectrală. Deși este bogat și responsabil de existența țăranilor de pe moșia sa, fiind conștient că aceștia trăiesc sub standardele sociale acceptate, Pascalopol nu se implică în ameliorarea situației acestora, este doar un aristocrat blazat, dornic să câștige afecțiunea Otiliei și să plece cu aceasta în lumea largă. Un alt aristocrat, Ion Cantacuzin deși este personalitatea unui mic târg de provincie și încearcă să exerseze obiceiuri și cutume specifice mediului său social (are o legătură cu Aglae Argintar, soția unui general în vârstă, legătură care nu tulbură, nu provoacă vreo dramă, pentru că „aici (în

---

<sup>13</sup> Ecranizare a romanului *Enigma Otiliei* de George Calinescu;scenariu:Ioan Grigorescu; regia: Iulian Mișu;1972). Felix Sima, un tânăr orfan de 18 ani, vine în București la unchiul său Costache Giurgiuveanu pentru a urma facultatea de medicină. În casa acestuia, între el și Otilia, pupila bătrânului, se petrece un coup de foudre. În imobilul plin de igrasie și obiecte vechi, locuiește familia extinsă a protectorului lui Felix: matușa Aglae, unchiul Simion și copiii acestora Titi, Aurica, Olimpia, ginerele Stanică Rațiu. Tot aici, Felix îl cunoaște și pe Leonida Pascalopol, moșierul care aspiră să devină soțul Otiliei. Narațiunea filmică este construită pe două planuri: încercările familiei și mai ales ale avocatului Stanica Rațiu de a fura banii bătrânului Costache, precum și epoea lui Felix care încearcă să își facă o carieră în medicină și să câștige dragostea Otiliei. Iubirea celor doi nu este decât un episod adolescentin. Otilia soluționează criza, ea face alegerile finale. Otilia realizează că Felix este mult prea îndrăgostit de perspectiva unei cariere universitare și nu vrea să fie responsabilă de ratarea lui socială, nu dorește ca prin gusturile ei costisitoare să îi devină un obstacol. Ea va accepta, după moartea tutorei ei, oferta bogatului Pascalopol.

acel târg, n.n.) sunt excluse dramele și exploziile, aici nu se poate întâmpla nimic”(vezi cuvintele lui Cantacuzin). Și totuși, aristocratul, împreună cu amanta sa, o educă pe tânara Daria Mazu și o transformă într-o ființă bovarică. După moartea tinerei, pe care nu o scosese din „târgul nimicniciei”, Cantacuzin va avea o viață mecanică.

Portretizarea personajelor se face în filme, precum în *Felix și Otilia, Noiembrie, ultimul bal*, prin tehnica balzaciană a descrierii mediului și a fizionomiei. Astfel, acțiunile se petrec în spații claustrofobe, în camere supraaglomerate de obiecte, de lucruri inutile, expresii ale patologiei avariției. Primul film păstrează trăsăturile estetismului din roman: interesul pentru procese psihice deviate care au la bază ereditatea și mediul: alienare, senilitate. În acest sens, vezi rapacitatea și paranoia lui moș Costache, și, mai ales, deviațiile lui Simion care poate fi suspectat de demență senilă. Dar, și aristocrații precum Pascalopol și Cantacuzin, aristocrații care apun, sunt redați prin formalismul gesturilor, eschivă, lipsa de pasiune autentică, ticuri, ritualistica obiceiurilor.

În schimb, în filmul *Adela*, personajele sunt surprinse în secvențe impresioniste; ele oscilează între mecanismele proustiene ale memoriei și losirul lumii micilor proprietari, un spațiu asemănător cu cel al obiceiurilor cehoviene atât de bine surprinse în filmele lui Nikita Mihalkov (vezi *Piesă neterminată pentru pianină mecanică*, 1977; *Câteva zile din viața lui Oblomov*, 1979). Hedonismele sunt rafinate, intelectualii par devorați de pasiunile constante ale cărții, de obsesii culturale; ei își asumă doar pasionalitatea reflecției, fiind dominați de daimonionul acesteia. Astfel, în film, profesorul universitar Emil Codrescu (George Motoi), un personaj de extracție victoriană, după ce a ezitat să trăiască o pasiune bazată pe afinități electice, se va despărți de Adela, tânăra care era îndrăgostită de el, în 1899, la sfârșit de veac și început de crepuscul personal, cu cuvintele: „pentru mine din acest moment începe trecutul”<sup>14</sup>. Regizorul, deși a introdus un scurt episod despre diferența și indiferența socială, a oferit, în plin deceniu de austeritate și control ideologic aproape draconic, o ecranizare neatinsă de ideologie. Filmul plin de o frumuețe covârșitoare, peisaje rurale predominant campestre, muzica de epocă, picnicuri discrete, conversațiile, femeile frumoase precum mama Adelei (Valeria Seciu) Adela însăși

---

<sup>14</sup> Aceste două personaje seamănă cu un alt grup de îndrăgostiți (o aristocrată separată de soț și un tânăr logodit), iubiți striviți de principii personale și de grup, de sistemul victorian de norme sociale funcționale în mediile bogate și în cele ale clasei de mijloc. Vezi filmul *The Age of Innocence* (după nuvela omonimă a scriitoarei Edith Wharton) despre înalta societate a orașului New York în Vârsta de Aur (Gilded Age) a anilor 70 din secolul al XIX-lea (regia: Martin Scorsese; actori: Michelle Pfeiffer, Daniel Day-Lewis, 1993).

(Maria Pricopie) sunt îmbrăcate ca în tablourile impresionistilor francezi, sunt grațioase și delicate, imagini ale manierei în care era percepută, în epocă, femeia<sup>15</sup>. În timp ce iubirea platonică dintre profesor și Adela rămâne imposibilă, în paralel, cu patimă tinerească, se petrece și se împlinește dragostea dintre mama Adelei și fostul camarad de război al profesorului Codrescu. Acest cuplu pare mai apropiat de sensibilitățile noului veac, decât de norma victoriană.

Într-o altă ecranizare, anterioară național-comunismului, este vorba despre filmul *Răscoala*<sup>16</sup>, *La Belle Epoque* este doar un decor specific elitelor indiferente la suferința socială. Filmul alb-negru are însă câteva secvențe de excepție, precum hora îndârjită pe care o joacă țărani, dans popular care prevestește violența răscoalei, dar și caracterul asimetric, anihilator al rispoștei armate a autorității. Modul de viață al marilor proprietari de pământuri este considerat, în acest film, un efect al exploatării sociale, o coabitare nefirească între europenismul elitelor și primitivismul vieții țăranilor care s-au ridicat împotriva sistemului în 1907. Pelicula este ecranizarea romanului omonim al lui Liviu Rebreanu. Acesta, deși decedase în 1944, a fost “recuperat în absența” de comuniști. Evident, în film, clasei politice i s-a realizat un portret ridicol, caricatural.

De altfel, în aceste filme artistice, chiar și iubirile sunt asimetrice și destinate stingerii. Se acreditează astfel ideea că iubirea rămâne un sentiment neimplinit, deoarece contextele sociale, diferențele socio-culturale, lipsa de responsabilitate sau rutina, biruiesc chiar și afinitățile electivă și dragostea. Felix și Otilia nu pot fi împreună datorită statutului social relativ precar, iar profesorul Codrescu nu are curajul să se lase iubit de tânăra Adela, nu îndrăznește să valorifice această ultimă ofertă romantică a vieții. Cuplul Gheorghidiu din *Între oglinzi paralele* se dizolvă deoarece soția intelectualului împovărat de avere, devine sclava succesului social. Daria Mazu este abandonată vieții comune din locul în care nu se întâmplă nimic, după ce aristocratul Cantacuzin o reconstruiește ca personalitate după standardele altei clase sociale; același moșier nu

---

<sup>15</sup> Imagini poetice asemănătoare ca picturalitate, vom întâlni, ani mai târziu, în drama romantică britanică *Howards End* (scenariu bazat pe o năvelă scrisă de E. M. Foster și publicată în 1910; regia: James Ivory; actori: Emma Thompson, Anthony Hopkins; 1992).

<sup>16</sup> După romanul omonim al lui Liviu Rebreanu; regizor: Mircea Mureșan; 1965, filmul prezintă un episod al răscoalei țărănești din 1907- răzmerița din localitatea Amara din provincia Muntenia. Anumite zvonuri despre vânzarea moșiei, despre răscoala generalizată în provincia Moldova, mitul sprijinirii de către rege a dorinței țărănimii de a fi împroprietărită, un viol săvârșit de fiul unui mare proprietar asupra unei tinere țărănci, crima moșierului care a tras într-un țăran care părea insitgator îi fac pe țărani să se răscoale cu violență. Represiunea va fi pe măsură. În țărani răsclăți a tras armata.

dorește să renunțe la adulația târgului pe care îl disprețuia, dar în care se simțea confortabil. Acest film, realizat și difuzat cu puțin înainte de izbucnirea revoluției anticomuniste (Decembrie 1989), contrar titlului aparent profetic (în noiembrie 1989 a avut loc ultimul congres general al Partidului Comunist Român, congresul al XIV-lea) nu are un mesaj subliminal antisistem. Este o ecranizare onestă și un film de artă care poartă amprenta stilistică a unui regizor consacrat. Ironia istoriei a făcut însă ca titlul inițial al filmului - *Locul în care nu se întâmplă nimic* – să fie schimbat de cenzura comunistă deoarece acesta putea sugera că România era un spațiu în care nu se petrecea nimic. Și atunci, titlul stabilit a fost *Noiembrie, ultimul bal*, deoarece în narațiunea filmului, în acea perioadă a anului, a avut loc o petrecere pe care un general, respectabilul Argintar, a oferit-o târgului, după ce a trecut cu succes de o operație. Acel bal oferă rezolvarea tragică a tensiunilor și conflictelor subterane.

### **Târgul ardelenesc, spațiu în La Belle Époque**

Viața specifică Ardealului, regiune integrată în spațiul politic al imperiului austro-ungar, a fost subiectul unor ecranizări realizate după operele moralistului ortodox Ion Agârbiceanu. Noi am analizat *Nunta de piatră* (regia și scenariul: Mircea Veroiu și Dan Pița; imaginea: Iosif Demian; montajul: Dan Naum; 1972, premiera: 15 ianuarie 1972), *Duhul Aurului* (aceiași echipă de realizatori, 1974) și *Flăcări pe comori* (scenariu după romanul *Arhanghelii*, 1988), ecranizări produse în timpul „revoluției culturale” național-comuniste, opere mai puțin atinse de proiectul cultural al epocii. De altfel, în ceea ce privește condamnarea bogăției în general, a celei ilicite în special, etica creștină convergea cu cea socialistă.

În aceste filme, mai toate întâmplările se petrec în târgul minier multicultural Roșia Montană înainte de anul 1900; peliculele, și în acest sens au valoare de document, surprind arhitectura, obiceiurile, rutina și standardele de viață specifice târgurilor miniere din monarhia austro-ungară. Deși îmbăcămintea, obiceiurile sunt specifice unei lumi multiculturale, filmul pare că ignoră existența altor comunități etno-culturale<sup>17</sup>. Mai mult chiar, când una dintr victimele goanei după aur moare, se filmează fațada bisericii unitariene și necropola acesteia, nu cea ortodoxă. În Roșia Montană, în centrul târgului sunt biserica romano-catolică și cea

---

<sup>17</sup> În localitate există, pe lângă cimitirul ortodox, un cimitirul romano-catolic cu o impunătoare biserică de rit; există, de asemenea, cimitire: romano-catolic, unitarian, greco-catolic, ortodox (enumerarea a ținut cont de criteriul cronologic).

unitariană, celelalte fiind în zona de periferie. Doar *În focuri pe comori*, observăm diversitatea etno-culturală a vechiului orașelului minier. Dar, aici, este introdus și un episod care ține de lupta românilor pentru impunerea propriei identități naționale (vezi ridicarea steagului tricolor, de către elevii români, în Blaj, pe turla bisericii).

*Nunta de piață* este o peliculă alcătuită din două metraje medii precum: *Fefelega*, film realizat după nuvela omonimă a lui Ion Agârbiceanu (publicată în 1910, în *Două iubiri*, Vălenii de Munte; regia: Mircea Veroiu; în rolul principal: Leopoldina Bălănuță). În acest film, nu există o acțiune propriu-zisă. Maria, o văduvă îndoliată și după copii care îi mureau în preadolescență, încearcă să își țină în viață fata bolnavă. De aceea, băieșeste împreună cu calul ei alb Bator, singura ființă cu care comunică. De altfel, în film se face economie de cuvinte, de gesturi. Vezi, în aceste sens, esențializarea și sobrietatea unor scene memorabile legate de riturile de trecere (aspect mai bine surprins în metrajul *La o nuntă* și într-un film ulterior, în *Duhul aurului*); vezi și gesturile zgârcite, dar explicite, prin care femeia își exprimă discret jalea când și-a pierdut și ultimul vâstar, în lumea aurului, pe culmea haului (de altfel, simbolic, ultimul drum al Mariei presupune și trecerea unui pod peste „Gura Hăului”); tăcută, apăsătoare este și despărțirea de Bator, calul pe care Maria îl vinde ca să își îngroape, în rochide mireasă, fiica nenunțată.

Imaginea și sunetul transmit totul; sobrietatea mijloacelor de expresie specifice suprarealismului consacrat, imaginea suferinței mute, devotamentului matern. În realizarea unui limbaj cinematografic esențializat, un rol semnificativ îl are și scenografia. Obiectele din casa Mariei (*Fefelega*) sunt dispuse simetric (paturi vechi, scaune, dulapuri), ordinea gospodăriei mici de pe vârful de deal fiind aseptică și mormântală; doar o pendulă care măsoară timpul inexorabil, o pendulă invizibilă, accentuează, prin dangănelul ei, senzația de singurătate, premoniția morții. În pelicula alb-negru, albul domină prin casele văruite parcă recent. Tragedia are un aer atemporal.

Sunetele sunt la volum ridicat, cele scoase de utiliajele mineritului de suprafață, forfota oamenilor, muzica de nuntă, muzica originală a filmului care asigură o anumită unicitate peliculei (vocea stănie a solistului Dorin Liviu Zaharia și compoziția etno-rock a lui Dan Andrei Aldea din formația „Phoenix”).

Peliculele redau aerul istoric al târgului, locurile sociale (crâșma, magaziul cu marfă de tot felul), locuri unde întâlnești personaje damnate, o cârciumăriță duplicitară și criminală, „furi

de aur”, personajul colectiv alcătuit din oameni care trăiesc după norme tradiționale. Faptul că apariția, la un moment dat, în zona comercială a târgului, a unui biciclist pe un velociped, nu surprinde pe nimeni este un detaliu care explică familiarizarea târgului cu obiceiurile orașului transilvănean, cu modernitatea.

Altfel, umanitatea nu este compasivă, tragediile se consumă în tăcere, în anonim, în intimitate. Oamenii nu sunt solidari, doar cermoniile prilejuite de riturile de trecere (nunta din *Nunta de piatră*, înmormântările din *Duhul aurului*, secțiunea *Lada*) atrag multă lume curioasă, hulpavă.

Prin toate aceste pelicule și prin poveștile din ele se plimbă Bator, calul alb. Dacă în *Fefelega*, el era partenerul de trudă al Mariei, în celelalte filme, implicat în ultimul mediu-metraj din *Duhul aurului*, calul alb considerat drept purtător de nenoroc, își găsește adăpost la Clemente, personajul principal din film, cel care pedepsește rapacitatea femeilor care s-au căsătorit cu el din dorința de a-i moșteni averea. Bator, calul alb, devine un simbol psihopomp, mesagerul morții.

Metrajul mediu *La o nuntă*, realizare a regizorului Dan Pița, are un fir epic, o situație conflictuală încheiată cu o moarte tragică. Toate semnificațiile peliculei se construiesc în jurul unei nunți aranjate, în jurul unui cuplu de miri nepotriviți. Sfârșitul peliculei este atipic pentru filmele cu miză epică. În timp ce mireasa este răpită de cântărețul (ceterașul/scripcarul) de care era îndrăgostită, un dezertor care era și toboșarul formației de muzicanți venite să cânte la nuntă este omorât de nuntașii furioși. El era acoperirea fugii îndrăgostiților. În film, cuvântul este aproape absent, limbajul gestual și cel al privirii fiind explicite. Apreciem muzica orchestară de Dorin Liviu Zaharia și Dan Andrei Aldea, muzică ce creează o aură stanie și mistică morții toboșarului după spargerea nunții prin fuga miresei cu scripcarul de care o lega o iubire veche. Fostul dezertor, muzicant de ocazie, este omorât de prietenii mirelui umilit (fiul unui bogătan local numit Ciupitu, un tânăr tomnatic care avea 12 boi, aur și un apetit alimentar greu de satisfăcut).

Filmele, mai ales metrajul *La o nuntă* surprinde în niște instantanee de documentar, figuri ale mediului, figuri care alcătuiesc personajul comun – băieșii care la moment de sărbătoare arată

ca orice individ care suportă, cu decență, viața<sup>18</sup>. *Duhul aurului*<sup>19</sup> este o ecranizare după alte două povestiri de Ion Agârbiceanu: *Vâlva băilor* (1909) și *Lada* (1910).

Filmul *Duhul aurului* este și un exercițiu pedagogic, deoarece surprinde tragediile individuale declanșate de „mirajul și patologia dobândirii aurului care duc la cruzime, crimă și nebunie”<sup>20</sup>. În prima parte, în metrajul *Mârza*, hoțul de aur cu acest nume este sedus, exploatat și apoi omorât de cârciumăreasa care își făcuse un obicei din a-i atrage în capcană și apoi a-i ucide, cu ajutorul fiice sale și al unui complice, pe cei mai iscusiți hoți de aur. Dorința de a poseda bogăție și frumusețe (chipurile, hoții adunau zestre fetei-nadă care le-a fost promisă de nevastă) îi duce pe pe tinerii temerari la moarte.

În *Lada*, cel de al doilea metraj al filmului, setea de aur le ucide, rând pe rând, pe nevestele sexagenarului Clemente, un fel de criminal în serie. În comunitate se știa că „bădicul” își ținea aurul într-o ladă zăvorâtă, dar aflată la vedere, în dormitorul nupțial. Clemente era, datorită presupusei averi, cel mai râvnit burlac, căci simptomatic, soțiile sale, toate tinere, mureau subit. Tinerele erau obsedate de conținutul lăzii, iar când Clemente simula boala, iar apoi decesul, în toiul nopții, acestea, nerăbdătoare fiind, deschideau lada și descopereau că aceasta era plină cu pietre. Pe când erau prinse în febra disperată a acestei descoperiri, din pat se auzea vocea ironică a defunctului; dezamăgirea devastatoare și spaima le declanșa tinerelor atacul de cord. Inevitabil, acestea mureau. Clemente era, totuși, un ucigaș trist; deciziile lui păreau dictate nu atât de nevoie, deși trăia din zestrea soțiilor amânând cheltuirea veniturilor sale, cât de dorința de a pedepsi rapacitatea celor care îl vânau ca să îl ia de soț. Dacă, în *Vâlva Băilor*, lăcomia cârciumăresei semăna moartea printre hoții de aur, în *Lada*, fiica acesteia folosită drept nadă pentru a-și atrage pe hoții de aur, devine candidată pe lista lui Clemente, o listă a morții.

La sfârșitul „revoluției culturale” a național-comunismului este lansată ecranizarea *Flăcări pe comori* (scenariu de Ion Brad după *Arhanghelii. Roman din viața românilor ardeleni*,

---

<sup>18</sup> Călin Căliman, *Istoria filmului românesc (1897–2010)*, Ed. Contemporanul, București, 2011, p. 290-291; Tudor Caranfil, *Dicționar de filme românești*, ed. a II-a, Ed. Litera Internațional, București / Chișinău, 2003, p. 146, 75; Marilena Ilieșiu, „O abordare analitică”, în Cristina Corciovescu, Magda Mihăilescu (coordonatori), *Cele mai bune filme românești ale tuturor timpurilor*, Ed. Polirom, Iași, 2010, p. 111; Titus Vîjjeu, *Dan Pița. Arta privirii*, Ed. Noi Media Print, București, 2012, p. 48.

<sup>19</sup> Scenariul și regia: Mircea Verou și Dan Pița; imaginea: Iosif Demian; muzica: Dorin Liviu Zaharia, Dan Andrei Aldea; scenografia: Radu Boruzescu, Helmuth Stürmer; montaj: Dan Naum; actori în roluri principale: Eliza Petrăchescu, Ernest Maftעי; premiera în 1974.

<sup>20</sup> Bujor T. Râpeanu, *Filmul în România*, Ed. Fundației Pro, București, 2005, p.121.

Sibiu, 1914; nuvela a apărut în foileton, în 1913, în revista „Luceafărul”; regia: Nicolae Mărgineanu; imaginea: Vlad Păunescu; actori în roluri principale: Mircea Albulescu în rolul bogatului Rodean, Claudiu Bleonț, Remus Mărginean, Mircea Diaconu; 1987, premiera: 1988), un film expresiv, dar fără efecte culturale și datorită conjuncturii istorice.

Personajele principale sunt Rodean și Mârza, victime ale „goanei după aur”. Rodean este directorul celei mai bogate mine din Roșia Montană, fiind pătimaș, irațional în tot ceea ce face. Este un fel de Midas egotic, cheltuie fără măsură pentru a-și demonstra bogăția, este necruțător cu cei care încearcă să fure aur din galeriile sale, este zgârcit și tiranic cu minierii săi, excentric; pe lângă patima aurului/banului o are și pe aceea a jocului de noroc, căci la cazinoului construit după standarde europene toacă sume uriașe de bani. O investiție proastă în galerii fără minereu îl va duce la ruina totală. Mina, casa, mobilele scumpe, opere de artă specifice Jugendstil fiind și ele vândute; implicit bastonul cu cap de leu din aur masiv, emblema bogatului. Loisirului mixat al lui Rodean (nunți cu fast, dar și muzică românească, caleașca, achiziționarea de obiecte de lux de la Viena) îi pune capăt fatalitatea.

Un alt personaj, hoțul de aur Mârza este o preluare din nuvela *Vâlva băilor*, cu o poveste similară cu cea din filmul *Duhul aurului*. Aici, o cârciumăreasă relativ tânără și arzoică îl seduce și îi dă hărțile ca să ajungă după aur din locuri mai puțin cunoscute, creându-i iluzia parteneriatului; dar, femeia hotărăște să îl dea morții cu ajutorul slugii sale (Mircea Diaconu), după ce Mârza îi ceruse fata de nevestă, și după ce îl curățase pe Rodean de bani și alte valori, la cazinou. De altfel, la cazinou local, „apocalipsele vesele”, dar și petrecerile private asemănătoare cu cele ale bogaților din marile orașe, exprimă loisirul specific sfârșitului de „epocă frumoasă”, când proiectul identitar național nu îl nega încă, cu vehemență, pe cel federativ. Și în acest film, celelalte comunități etno-culturale sunt prezente doar prin elementul represiv: jandarmeria, reprezentanți ai administrației locale sunt doar de origine maghiară. Cine însă cunoaște Roșia Montană, îi vede străzile înguste și cimitirele realizează că mixajul etno-cultural era o realitate palpabilă.

### **O concluzie scurtă**

Estetismul ecranizărilor mai înainte menționate este de referință, unele dintre pelicule (*Felix și Otilia*, *Nunta de piatră*, *Duhul aurului*, *Adela*) figurând în istoria filmului ca „filme de artă”, a fost, pentru intelectualii atașați de ideea de liberate de expresie, în perioada național-

comunistă, o supapă. În plus, într-o manieră cu totul subliminală, consumatorul de cinema putea să compare standardul vieții cotidiene din orașul din La Belle Époque cu viața uniformă, lipsită de culoare și speranță din perioada ceaușistă. Obiectele, culoarea istorică aduceau cu sine, în mod inevitabil, o anumită nostalgie după trecutul eponim și colorat.

### **Bibliografie generală**

Caranfil, Tudor, *Dicționar de filme românești*, ed. a II-a, Ed. Litera Internațional, București/Chișinău, 2003.

Căliman, Călin, *Istoria filmului românesc (1897–2010)*, Ed. Contemporanul, București, 2011

Copilaș, Emanuel, *Națiunea socialistă. Politica identității în Epoca de Aur*, Polirom, Iași, 2015.

Ilieșiu, Marilena, „O abordare analitică”, în Cristina Corciovescu, Magda Mihăilescu (coordonatori), *Cele mai bune filme românești ale tuturor timpurilor*, Ed. Polirom, Iași, 2010.

Grancea, Mihaela, „Revista *Film* între promovarea ideologiei comuniste și nevoia de liberalizare a discursului artistic: anul 1956” în Sorin Radu (coord.), *Învățământul de partid și școlile de cadre în România comunistă. Context national si regional*, Editura Universității “Alexandru Ioan Cuza”, Iași, 2014, pp. 255-287.

Macrea-Toma, Ioana, *Privilighentia. Instituții literare în comunismul românesc*, Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca, 2010

Mihăilescu, C., Dan, *Carte de bucăți*, Editura Fundației Pro, București, 2003

Negrici, Eugen, *Literatura română sub comunism. Proza*, Ediția a II-a, Editura Fundației PRO, București, 2006

Râpeanu, Bujor, *Filmat în România*, Ed. Fundației Pro, București, 2005

Vasile, Cristian, *Viața intelectuală și artistică în primul deceniu al regimului Ceaușescu 1965-1974*, pref. Vladimir Tismăneanu, Humanitas, București, 2014

Vîjjeu, Titus, *Dan Pița. Arta privirii*, Ed. Noi Media Print, București, 2012