

## **THE COLLECTIVIZATION PROCESS IN THE SOVIET AND ROMANIAN FILMS. A COMPARATIVE PERSPECTIVE**

**Mihaela Grancea, Olga Gradinaru, "Lucian Blaga" University of Sibiu**

*Abstract. The four Soviet films capture different aspects of collectivization, starting with two silent films – Old and New/The General Line (Staroie i novoie/General`naia linia, 1929), The Earth (Zemlya, 1930), then two films symptomatic for their period – The Country/Rich Bride (Bogataia nevasta, 1937) and The Chairman (Predsedatel`, 1964).*

*Keywords:* collectivization process, Soviet films, comparative perspective, cultural revolution, Stalinist motives

### **1. Procesul colectivizării în filmele sovietice**

#### **1.1. Despre pământul sovietic și aspecte noi și vechi în zorii colectivizării**

Procesul colectivizării a fost surprins din diverse unghiuri în filmele sovietice, însă două filme mute se diferențiază de altele din perspectiva artistică: *Staroie i novoie (Vechi și nou, 1929)* al lui Serghei Eisenstein și *Zemlya (Pământul, 1930)* regizat de Alexandr Dovjenco. Ambele filme sunt regizate de maeștri ai filmului și teoreticieni ai montajului în aceeași perioadă – colectivizarea agriculturii în timpul implementării Primului Plan Cincinal. În timp ce ambele filme sunt exemple grandioase de artă filmică, acestea sunt și reprezentări ale etapelor-cheie și ale ingredientelor socialiste – colectivizarea agriculturii în timpul revoluției culturale<sup>1</sup>. Ambele filme mute poartă amprenta personală a regizorilor și reprezintă mai mult decât simple declarații propagandistice în industria filmului sovietic. Aceste producții cinematografice pot și trebuie să fie privite ca „mijloace de ilustrare a interacțiunii dintre cinematografia și societatea sovietică”, după cum a reliefat Paul E. Burns<sup>2</sup>.

Filmul lui S. Eisenstein are două titluri, dat fiind procesul complicat al genezei: filmul *General`naia linia* a fost conceput ca o celebrare a procesului colectivizării din 1927 (fiind o reflecție a concepției lui Leon Troțki), o „demonstrație, utilizând forța imaginii cinematografice,

---

<sup>1</sup> Revoluția culturală (1928-1932) coincide cu Primul Plan Cincinal, ale cărui obiective principale erau industrializarea rapidă și colectivizarea totală, conduse de Stalin „de sus”. Pe de altă parte, erau inițiate schimbări în cultura sovietică (literatură, artă, film) „de jos”. Cf. James Goodwin, *Eisenstein, Cinema, and History* (Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 1993), 140.

<sup>2</sup> Paul E. Burns, “Cultural Revolution, Collectivization, and Soviet Cinema: Eisenstein’s *Old and New* and Dovzhenko’s *Earth*. *Film & History* (11.4. 1981), 84-96 (trad. n.).

a cum ar fi trebuit să arate viitorul țărănimii sovietice”<sup>3</sup>, dar contextul politic s-a schimbat în momentul în care regizorul a finalizat filmul. Acest fapt a avut mai multe consecințe: re-editarea filmului și schimbarea titlului în *Staroie i novoie*<sup>4</sup>. Totuși, filmul reținea multe trăsături originale<sup>5</sup>, printre care amintim utilizarea actorilor neprofesioniști care subliniază impresia de autenticitate și secvențele onirice. În chip ironic însă, *Staroie i novoie* a fost cenzurat și retras de pe ecrane, dat fiind faptul că perspectiva ideologică a fost considerată greșită. Putem suspecta faptul că și după efectuarea cenzurii, imaginile funcționarilor înfumurați din oraș, refuzând să finanțeze tractorul pentru un grup colectiv de țărani au fost aspecte sensibile în ciuda faptului că remarcile conclusive ale filmului sunt: „În acest fel, diferențele dintre oraș și sat au fost diminuate.” Amintim alte elemente din film care au fost receptate în mod negativ: scena lungă în care preoții țineau ritualul de invocare a ploii și prezentarea aproape cinică a vieții țăranilor înainte de colectivizare.

Filmul lui Eisenstein este o poemă dedicată tehnologiei ca mijloc al transformării socialiste a agriculturii. Tehnologia este, în același timp, efectul colectivizării și cauza progresului. Filmul *Staroie i novoie* prezintă noile mijloace tehnologice: separatorul de lapte, tractorul, batoza și combina. Din această perspectivă, producția cinematografică excelează în calitate de discurs al didacticii muncii în agricultura colectivizată și oferă o revelație laică referitoare la progresul tehnologic ca parte a progresului social. Distingem trei motive principale ale filmului de propagandă: elogiul tehnologiei (în special al tractorului); emanciparea femeii și iubirea comunistă inocentă. Toate aceste motive sunt preluate în filmele de mai târziu cu aceeași tematică, în timp ce al treilea – iubirea inocentă comunistă – ocupă un loc central în comedia muzicală a lui Ivan Pâriev.

Cel de-al doilea exemplu de artă filmică sovietică, *Zemlya* (1930)<sup>6</sup>, este a treia parte din trilogia ucraineană a lui Dovjenko (după *Zvenigora*, 1928 și *Arsenal*, 1929) și a fost inspirat de procesul colectivizării, precum și de mișcarea de rezistență a culacilor față de normele impuse privind satele urcainene și eliminarea așa-numitului „capitalism rural”. A. Dovjenko, considerat „primul artist intens personal din cinematografia rusă”<sup>7</sup>, prezintă viața țăranilor ucraineni, inspirat și de figura bunicului său<sup>8</sup>, și de evenimentele din regiunea sa natală. Subiectul filmului

---

<sup>3</sup> Tudor Caranfil, *Vârstele peliculei. O istorie a filmului în capodopere* [*Ages of Film. A History of Film in Masterpieces*], vol. III (București: Editura Meridiane, 1990), 205.

<sup>4</sup> *Staroie i novoie/General'naia linia* (1929): regizori – Serghei Eisenstein, Grigori Aleksandrov; operator cinematografic – Eduard Tisse; compozitor – Taras Buievski; actori – Marfa Lapkina, M. Ivanin, K. Vasiliev, V. Buzenkov, I. Iudin, E. Suhariova, G. Matvei.

<sup>5</sup> Pentru o prezentare detaliată a scenariului și a istoricului producției vezi Vance Kepley Jr., “The Evolution of Eisenstein’s *Old and New*,” *Cinema Journal* 14/1 (Fall 1974), 34-50.

<sup>6</sup> *Zemlia* (1930): scenariu și regie – Alexandr Dovjenko; cinematografie – Danilo Demuțki; compozitor – L. Revuțki; actori – S. Șkurat, S. Svașenko, I. Solnțeva, E. Maksimova, N. Nademski, I. Franko, P. Masoha, V. Mihailov, P. Petrik, E. Bondina, L. Liașcenko.

<sup>7</sup> David Thomson, *The New Biographical Dictionary of Film*, 4<sup>th</sup> ed., (Little, Brown, Great Britain, 2002), 249 (trad. n.).

<sup>8</sup> Vance Kepley, *In the Service of the State: The Cinema of Alexander Dovzhenko* (London: The University of Wisconsin Press, 1986), 4.

era considerat controversat, ținând cont de reacțiile violente ale culacilor în Ucraina, în refuzul de a se alătura colectivizării<sup>9</sup>.

Și filmul lui Eisenstein, și cel al lui Dovjenko au scenarii asemănătoare, specifice filmelor de propagandă: două grupuri de țărani (cei săraci și culacii) reacționează în mod diferit la procesul colectivizării, dar, în ciuda greutăților și a opoziției culacilor, colectivizarea prosperă. În cazul primului film analizat, opoziția culacilor este pusă în scenă prin batjocura la adresa Marfei, promovarea colectivizării, otrăvirea vitelor și dificultatea obținerii finanțelor pentru tractor, în timp ce în filmul lui Dovjenko, Vasili, inițiatorul colectivizării, este ucis. Evenimentele tragice sunt transformate în victorii ale noii cauze, căci vitele sunt vindecate de o vrăjitoare (în chip sugestiv nu de preoți), finanțarea este obținută de Marfa, în timp ce moartea lui Vasili se dovedește a fi un factor unificator pentru comunitate, dedicată acum procesului de colectivizare.

În ambele filme menționate imaginile poetice ale regiunilor rurale și scenele metaforice sunt uimitoare, sugerând atât bogăția pământului, cât și inegalitatea structurilor sociale vechi: sărăcia extremă a țăranilor și îndeșularea culacilor (de unde și egoismul, și opunerea față de colectivizare). Ambele filme au scene-cheie, unde se țin discursuri publice pentru colectivizare, dar și discuții individuale asupra subiectului; filmele prezintă montaje ale procesului de producție – produse lactate în *Staroie i novoie* și pâine în *Zemlya*. Sfârșitul ambelor filme este sugestiv pentru contextul social și cultural: în primul caz, Marfa conduce noul tractor (vezi varianta sovietică a emancipării feministe); în al doilea caz, moartea lui Vasili este urmată de prima înmormântare laică din regiune, urmată de un discurs înfocat în favoarea colectivizării și o ploaie simbolică peste roadele bogate.

Imaginile panoramice mărețe ce surprind pământul sovietic au atât un rol descriptiv, cât și unul simbolic, imprimând ideea că potențialul imens al pământului nu poate fi atins fără o administrare potrivită – colectivizarea. Discrepanța dintre sărăcia extremă, mijloacele rudimentare de a face agricultură și prosperitatea peisajului rural este elocventă. Rolul propagandei din aceste filme constă în inducerea ideii că doar colectivizarea era modul propice de a gestiona pământul și de a oferi condiții bune de trai pentru „100 de milioane de țărani analfabeți, brutali și înapoiți, rămași de la structura socială veche” (citată de la începutul filmului *Staroie i novoie*). Faptul că așa-numita soluție a colectivizării expropria culacii – o clasă socială<sup>10</sup>, alcătuită din foști țărani deveniți proprietari de terenuri agricole (datorită legii țariste din 1906) – era un aspect evitat sau exprimat în mod poetic în aceste filme.

Se pare că în Ucraina anulului 1921 existau 193 de ferme colective, înființate voluntar, iar în 1928 numărul fermelor era de 9734, ceea ce îngloba 2.9% din tot terenul țării<sup>11</sup>. În perioada în

---

<sup>9</sup> Ziarele bolșevice ca *Pravda*, *Izvestia* prezintă filmul *Zemlia* drept un film pro-culac, cu imagini ambivalente, ineficiente în a transmite ura pentru dușmanul de clasă. În acest sens, pelicula lui Eisenstein era considerată mai eficace, deși declarată în curând ca nepotrivită direcției partinice.

<sup>10</sup> Kepley, *In the Service of the State*, 77.

<sup>11</sup> Potrivit lui V. Holubnychy, “Collectivization,” în V. Kubijovyč (ed.) *Encyclopedia of Ukraine* (Toronto: University of Toronto Press, vol. 1, 1984),

care Dovjenko a început să lucreze la filmul *Zemlya*, versiunea finală a Primului Plan Cincinal pentru colectivizare (aprilie 1929) prevedea ca 25% din pământ să fie colectivizat (în loc de 12% prevăzute inițial). În perioada post-producției filmului, au fost adoptate planuri radicale, care însemnau colectivizarea forțată pe întreg teritoriul Ucrainei, urmând ordinele lui Stalin de a „lichida clasa culacilor” (fenomen cunoscut drept „desculacizare” - *raskulachivanie*, epurare, teroare și foame orchestrată de partid). În timpul lansării filmului lui Dovjenko, 65% dintre fermele ucrainene și 70% din pământ erau colectivizate, în timp ce culacii erau doar o amintire a proprietății de pământ. De unde rezultă îndepărtarea regizorală față de politica statului și poziția disputabilă în istoria culturală ucraineană mai cu seamă datorită scuzei invocate: „Am conceput *Zemlya* ca o lucrare ce ar trebui să anunțe începutul unei vieți noi în sate, dar lichidarea culacilor și colectivizarea – evenimente de o semnificație politică imensă care au avut loc în timp ce filmul era finalizat și gata de a fi lansat – au contribuit la slăbirea și ineficiența declarației mele. (Mi s-a spus la Centrul Comitetului din Ucraina că am adus rușine asupra culturii ucrainene cu lucrarea mea și comportamentul meu a atras atenția. Mi s-a solicitat o declarație în care să-mi exprim părerea de rău, însă am plecat în străinătate pentru patru luni și jumătate).”<sup>12</sup> Ba mai mult, în timpul lunilor turbulente din 1930, Stalin a ordonat încheierea colectivizării forțate, dar în mod neașteptat, jumătate dintre țăranii ucraineni constrânși au părăsit fermele colective, astfel că în scurt timp colectivizarea forțată a fost reinstuită. Și în timp ce în 1931 imaginile belșugului din film rula în străinătate, în Ucraina, o foamete indusă de către stat era realitatea dură pentru alți câțiva ani.

Datorită reprezentării poetice și lirice a unui subiect politic<sup>13</sup>, recepția filmului lui Alexandr Dovjenko a fost în general pozitivă, dată fiind abordarea artistică ambiguă a unei problematice complexe și controversate. Cu toate acestea, succesul filmului *Zemlya* a fost de scurtă durată, căci a fost descris apoi „vicios din perspectiva ideologică” și chiar „contra-revoluționar”.<sup>14</sup> Au urmat apoi critici severe, ceea ce a adus filmul în aceeași categorie ca și *Staroie i novoie* a lui S. Eisenstein.

Ambii regizori sovietici au considerat necesar să creeze reprezentări filmice pe tema colectivizării, o moștenire artistică pentru generațiile viitoare ce să surprindă transformările politice și economice din Uniunea Sovietică. În opinia lui Dovjenko, acelea erau timpurile când aveau loc nu doar mutații economice, ci și mentale<sup>15</sup>, timpuri vrednice de a fi înregistrate, cu toate turbulențele și emoțiile trăite.

În timp ce ambii regizori erau pionieri ai teoriei și ai practicii montajului, alături de Vsevolod Pudovkin și Lev Kuleșov, menționăm faptul că genul de montaj utilizat de Dovjenko poate părea mai apropiat de inimă și sentimente decât de minte, așa cum ar fi cazul lui

---

<http://www.encyclopediaofukraine.com/display.asp?linkpath=pages%5CC%5CO%5CCollectivization.htm>, (Accesat în 15 mai 2015).

<sup>12</sup> Bohdan Y. Nebesio, “The Cinema of Alexander Dovzhenko,” *Journal of Ukrainian Studies* 19/1 (Summer 1994), 21 (trad. n.).

<sup>13</sup> Lubomir Hosejko, “Olexander Dovzhenko: Poet of the Seventh Art,” *UNESCO Courier* (July-August, 1994), 66.

<sup>14</sup> John Wakeman, *World Film Directors*, Vol. 1 (The H. W. Wilson Company, 1987), 263.

<sup>15</sup> Alexander Dovzhenko, *Earth* (New York: Simon and Schuster, 1973), 58.

Eisenstein.<sup>16</sup> În ciuda faptului că ambii regizori își pun în scenă cu meticulozitate montajul în filmele analizate, stilul lui Dovjenko pare mai puțin intruziv și realizat într-o manieră simbolică. Spre exemplu, sfârșitul filmului este considerat „cel mai lung și mai elaborat exemplu de montaj paralel din istoria cinematografului”<sup>17</sup>, unde are loc un nou tip de înmormântare, urmat de unificarea comunității, o naștere și o ploaie simbolică catartică deasupra roadelor.

O notă autentică distinctivă trebuie menționată atunci când discutăm despre primele filme ale lui Eisenstein – faptul că nu a folosit actori profesioniști. Regizorul a explicat această tendință a sa de a folosi oameni simpli în filmele sale datorită subiectului din filme (în mare parte conflictul dintre clasele sociale), apoi datorită societății noi, fără restricții bugetare.<sup>18</sup> Pe de altă parte, *Staroie i novoie* a folosit efecte fotografice complexe și o nouă abordare structurală, numită montaj „suprational” care constă din organizarea aspectelor secundare ale compoziției pentru a spori sau a diminua partea principală a imaginii. Unghiuri diverse ale camerei, aspecte tehnice reci și cerebrale, mișcări de mulțime și alte elemente structurale ale montajului erau inutile pentru revoluția culturală tot mai invazivă, în forma realismului socialist, cu doctrinele și cerințele sale specifice, în timp ce criticii, cercetătorii și regizorii vestici îl considerau pe Eisenstein întruchiparea regizorului creativ, dedicându-i volume întregi de studii.

Alte schimbări sociale și mentale sunt puse în scenă în ambele filme, schimbări care sunt asociate colectivizării: importanța tot mai ștearsă a religiei, relevanța normelor sociale proaspăt instalate, noi orizonturi pentru posibila implicare a femeii în societate. În filmul lui Eisenstein sunt diferite unghiuri ale camerei în timpul filmării procesiunii ortodoxe (un unghi înălțat, care sugerează viziunea divină asupra supușilor și incapacitatea umană), discuția dintre țărani (aceiași nivel mediu, care inspiră egalitatea dintre cei implicați), discursul conducătorilor de partid (dintr-un unghi de jos, ceea ce imprimă ideea de putere crescândă asupra mulțimii și deci importanța colectivizării). În filmul lui Dovjenko, noutatea este reprezentată de refuzul tatălui lui Vasili de a-și îngropa fiul în maniera tradițională ortodoxă. Diminuarea religiei și a autorității spirituale a preoților au fost puse în scenă și în alte filme din epocă – vezi *Stachka (Greva, 1925)* în regia lui Eisenstein și *Potomok Chingiz-Khana (Urmasul lui Ginghiz-Han, 1928)* regizat de Pudovkin. Un nou tip de înmormântare era și oglindirea unei schimbări de mentalitate, mutația din mentalul rusesc ortodox adânc înrădăcinat înspre noua religie seculară. De fapt, montajul următor sugerează cu putere incapacitatea religiei din fața noului val de modificări sociale (scena în care preoții aruncă blesteme asupra familiei lui Vasili și asupra comunității și unirea comunității în ciuda morții lui Vasili).

Pe de altă parte, se pare că S. Eisenstein a încercat să combine noua mitologie comunistă cu mitologia religios-mesianică, rezolvând opoziția dintre prezent și trecut, dintre vechi și nou. Abundența imaginilor cu diverse aluzii mitologice este doar un aspect demn de a fi menționat:

---

<sup>16</sup> Vezi eseurile lui Serghei Eisenstein despre montajul intelectual”, scrise în 1929: *Beyond the Shot, The Dramaturgy of Film Form and The Fourth Dimension in Cinema*.

<sup>17</sup> Adams P. Sitney, “Alexander Dovzhenko,” în *Cinema: A Critical Dictionary – The Major Filmmakers*, vol. 1 *Aldrich to King*, ed. Richard Roud (London: Secker and Warburg, 1980), 288 (trad.n.).

<sup>18</sup> [http://www.newworldencyclopedia.org/entry/Sergei\\_Eisenstein](http://www.newworldencyclopedia.org/entry/Sergei_Eisenstein) (Accesat în 15 mai 2015).

vezi, spre exemplu, separatorul de lapte al Marfei, filmat să fie asemănător cu lampa magică a lui Aladdin în *Staroie i novoie*.

În ceea ce privește filmul lui Dovjenko, am putea evidenția că planul simplu narativ aduce specificul filmic mai aproape de poezie decât de proză, reflectând unele preocupări filosofice din perioada tranziției ucrainene (diferența dintre moartea lui Semion și cea a lui Vasili). Datorită unor reacții controversate dinaintea lansării filmului și apoi după lansarea acestuia în Uniunea Sovietică, există probabil șase versiuni diferite ale filmului *Zemlya*, rezultate în urma tăierii unor scene sub îndrumarea cenzurii).

În mod ironic, în timp ce filmele analizate erau studiate în anii '30 în străinătate, contribuind la îmbunătățirea relațiilor diplomatice dintre SUA și URSS, milioane de oameni mureau în Holodomorul ucrainean. Ba mai mult, am putea adăuga faptul că, în ciuda percepției celor doi regizori drept reprezentanți de seamă ai culturii sovietice (și implicit ai propagandei) în Vest, aceștia erau priviți drept anti-staliniști și oponenți ai liniei de partid datorită reprezentărilor personale a subiectelor contemporane din Uniunea Sovietică.<sup>19</sup>

## 1.2. O comedie despre probleme serioase

Comedia muzicală *Bogataia neveta (Mireasa bogată, 1937)*<sup>20</sup> avea un caracter evazionist evident după anii de foamete indusă parțial în Ucraina. Regizată de Ivan Pâriev, renumitul regizor sovietic cu șase Premii Stalin<sup>21</sup>, considerat marele preot al cinematografului stalinist<sup>22</sup>, comedia abundă în imagini panoramice de câmpii vaste în vreme de seceriș, o atmosferă degajată a colectivului și un conflict minor cauzat de o tânără frumoasă și harnică. Toate aceste caracteristici sunt simptomatice pentru filmele lui Pâriev din epoca stalinistă; singura trăsătură ce poate aminti de munca sa din tinerețe cu marele Vsevolod Meyerhold<sup>23</sup> este influența resimțită în jocul actorilor. Cât despre maniera generală a actorilor, considerăm că a

---

<sup>19</sup> Vezi și reflecțiile lui M. Șkandrii asupra problemei: „Cum a ajuns Dovjenko să fie revendicat drept reprezentant central al propagandei sovietice și exemplu al spiritualității panteiste ucrainene, anti-stalinism și patriotism profund este un paradox extraordinar al dezvoltării sale artistice. Poate mai mult de-atât...” - M. Shkandrii, “Review of Ivan Koshelivets’s «Oleksander Dovzhenko: Sproba Tvorchoi Biohrafii»” în *Journal of Ukrainian Studies* 8/1 (Summer 1983), 87 (trad. n.).

<sup>20</sup> *Bogataia neveta* (1937): regizor – Ivan Pâriev; scenarion – E. Pomeșcikov; muzică – I. Dunaievski; cinematografie – V. Okulici; actori – F. Kurihin, M. Ladâna, B. Bezghin, I. Iubeznov, S. Șagaida, A. Dmohovskaia, A. Antonov, I. Matveev, L. Sveșnikova.

<sup>21</sup> Premiile Stalin au fost decernate lui Pâriev în 1941, 1942, două în 1946, 1948 și în 1951, transformându-l în cel mai apreciat regizor de film sovietic de lung metraj din industria cinematografică.

<sup>22</sup> Irina Grassenkova consideră că putem despărți cariera lui Pâriev în patru etape: una administrativă și trei creative, dedicate diferitelor subiecte și interese: în calitate de actor în teatrul lui Meyerhold și în spectacolele proletkultiste ale lui Eisenstein și regizor; etapa stalinistă (cea mai de succes, astfel că era numit de colegi „Ivan cel Groaznic”); ultima etapă dedicată ecranizărilor operelor lui Dostoievski - . <http://www.kinobraz.ru/old/pirjev.htm> (Accesat în 17 mai 2015).

<sup>23</sup> Vsevolod Meyerhold (1874-1940) – un mare om de teatru, experimentalist și opoent al realismului socialist, un fapt ce i-a atras antipatia lui Stalin, dizgrația, închisoarea și execuția. Munca sa era considerată avant-gardistă, teatrul lui a fost închis, iar roadele muncii înstrăinate de așa-numitul popor sovietic. Meyerhold a fost reabilitat postum în 1955, după moartea lui Stalin și „dezghețul cultural”.

fost utilizat sistemul lui Stanislavski<sup>24</sup>, ce se referă la memoria emoțională, cu o abordare holistică și psihosocială.

Filmul *Bogataia neveta* păstrează toate trăsăturile de succes din era stalinistă, fiind un film sovietic tipic atât din perspectiva ideologică, cât și din cea a prizei la public<sup>25</sup>. O comedie muzicală lirică, producția cinematografică invită spectatorul spre o lume aproape magică despre căutarea fericirii umane, cu un final de neînlocuit – o mare masă de nuntă. Subliniem și alte scene tipice pentru filmele lui Ivan Pâriev – scenele de muncă, aspecte sociale, cum ar fi competiția dintre brigăzi, probleme specifice fermelor colective, lipsa scenelor erotice, un eroism patetic ce vizează cotidianul și piese muzicale memorabile, ce deveneau hituri instantane pentru audiența sovietică. Această etapă din viața regizorului este prezidată de Marina Ladânina, a doua soție a lui Pâriev și muza filmului.

Vremea secerișului este prezentată în mod comic ca o „problemă tactică, ce se aseamănă cu o operațiune militară”, așa cum susține conducătorul brigăzii de tractoriști, în timp ce analizează rezultatele secerișului, în comparație cu cele ale altui colectiv. Secerișul este motivul pentru amânarea nunții dintre un tractorist, Pavlo, și Marinka, o muncitoare frumoasă. Lucrurile care contează în alegerea unui soț în țara sovietelor sunt dezvăluite pe parcursul filmului: muncitor, parte din colectiv și nicidecum individualist. Șefa brigăzii feminine o întreabă pe Marina dacă logodnicul ei e stahanovist<sup>26</sup> sau un om leneș, în timp ce contabilul Kovânko încearcă să-i separe pe cei doi, miștindu-l pe Pavlo că Marinka este mai degrabă o dansatoare și o cântăreață decât o muncitoare. Același Kovânko încearcă să o mintă și pe Marina despre rezultatele muncii lui Pavlo, însă eșuează; conducătorul brigăzii de tractoriști susține că Pavlo este cel mai bun tractorist din zonă și o sfătuiește pe Marina să se mărite cu acesta.

Cele trei motive specifice filmului de propagandă, expuse mai devreme sunt prezente și în această comedie, cu un accent diferit, mai degrabă asupra eulogiei muncii decât a tehnologiei, în timp ce emanciparea femeii este prezentată în imaginea muncitoarei energice și robuste (*kolkhoznitsa*). Vezi și o imagine-cult pentru filmul sovietic – brigada feminină înarmată cu furci, mergând pe urmele unui tractor, condus de un tânăr contaminat de veselie femeilor și marșul cântat de acestea (*Marsh zhenskikh brigad* – „Marșul brigăzilor feminine”). Filmul aduce în prim plan competiția dintre brigăzile tractoriștilor și cântecele *Marsh traktornoï brigady*

---

<sup>24</sup> K. Stanislavski (1863-1938) – actor și director de teatru rus, vestit pentru un sistem complex de actorie cu o influență puternică mai ales după cel de-al Doilea Război Mondial, susținător al socialismului realist, jucând un rol imens în stabilirea trăsăturilor pentru cinematografia sovietică. El se referea la abordarea sa ca fiind „realism spiritual” și a scris câteva lucrări, printre care o autobiografie, intitulată *Moia zhizn` v iskusstve*.

<sup>25</sup> Cenzura acelor ani avea constrângeri exacte și uneori capricioase cu privire la forma și subiectele impuse după declararea stilului oficial în 1932 și stabilirea principiilor călăuzitoare în 1934. Vezi mai multe despre evoluția stilului, conținutului și aspectelor tehnice ale cinematografului sovietic în Peter Kenez, *Cinema and Soviet Society: From the Revolution to the Death of Stalin* (London: I. B. Tauris & Co Ltd., 2001).

<sup>26</sup> Un miner sovietic, Alexei Stahanov (1906-1977) a fost răsplătit pentru perseverența sa nemaipomenită în creșterea productivității, contribuind la reorganizarea muncii în minele de cărbuni. Exemplul lui a dat naștere unei mișcări sociale – mișcarea stahanovistă – după 1935 într-o încercare de a crește eficiența muncitorilor în întreaga Uniune Sovietică.

(„Marșul brigăzii de tractoriști”) sau *Koni stal`nye* („Armăsarii de oțel”), ultimul titlu cu reverberații din semnificația etimologică a numelui lui Stalin (de la *stal`* – „oțel”).

Punctul culminant al filmului este ziua însorită a secerișului, când Pavlo și Marina pun la îndoială dragostea lor sinceră din cauza intrigii strecurate de Kovânko. Montajul rapid al grânelor și al fețelor muncitoarelor sugerează ritmul rapid de muncă; această neînțelegere dintre îndrăgostiți, alături de o defecțiune minoră a tractorului reprezintă impedimentele pentru brigada de tractoriști în a lua premiul cel mare pentru munca depusă.

O viziune panoramică rotativă asupra câmpiilor însorite și asupra oamenilor muncind are șarmul său romantic și idilic, subliniind bogăția recoltei, dar și măreția poporului sovietic care răspunde provocării de a gestiona în chip demn aceste orizonturi vaste și abundente înainte de căderea ploii. Norii întunecoși și apropierea ploii complică procesul secerișului, dar până și intrigantul contabil vine să ajute.

Sfârșitul secerișului este sărbătorit seara cu cântece, dansuri și premii. După o altă neînțelegere comică dintre Marina, Pavlo și Kovânko, cei doi îndrăgostiți sunt reuniți în ultimul vals al serii, interpretat de orchestra colectivului. Stilul de viață sovietic idealizat este evident în special în replica conducătorului brigăzii că „Oamenii suferă doar din iubire”. Viața din ferma colectivă sovietică (*kolkhoz*) este reprezentată ca un mod de viață pașnic și plin de împliniri, între muncitori binevoitori și imagini surprinzătoare ale abundenței, unde aproape nimic (rău) nu se întâmplă și, în ciuda unor probleme minore, iubirea înflorește, iar binele triumfă.

Cât despre realitatea dură a acelor ani, aceasta era diferită de scenele idilice prezentate în filmele evazioniste ale vremii, căci aceia erau anii Marii Terori<sup>27</sup> (1936-1938<sup>28</sup>), cunoscută și sub numele de Marea Epurare – o campanie la scară mare de represiune politică nu doar a țăranilor, a culacilor, a membrilor de guvern, a generalilor din Armata Roșie, ci și a intelighenției. *Ejovșcina* („Era lui Ejov”) este numele dat perioadei cele mai intense de epurări din istoriografia rusă datorită numelui Nikolai Ejov, șeful poliției secrete sovietice (1895-1940), și el o victimă a epurărilor. Teroarea, nesiguranța, suspiciunea, supravegherea, arestul arbitrar și execuția erau trăsături ale acelei perioade, totul fiind orchestrat împotriva așa-numitor „dușmani ai poporului” și „anti-revoluționari”, găsiți vinovați de crime politice.

Noiembrie 1937 poate fi considerat cel mai întunecat în istoria culturală sovietică a acelor ani înspăimântători, atunci când mai mult de 200 de scriitori au fost executați, alături de o întreagă generație de actori, artiști și oameni de film, care au primit mai târziu titlul de

---

<sup>27</sup> Termen introdus de Robert Conquest – *Bol`shoi Terror*.

<sup>28</sup> Potrivit lui Robert Gellately, *Lenin, Stalin, and Hitler: The Age of Social Catastrophe* (New York: Knopf Doubleday Publishing Group, 2007). Alți cercetători susțin ideea că acea perioadă reprezintă doar vârful fenomenului terorii, situând începutul acelei așa-numite campanii sociale vaste ingineresti la începutul anilor '30. Vezi David Shearer, *Policing Stalin's Socialism: Repression and Social Order in the Soviet Union, 1924-1953* (New Haven: Yale University Press, 2010), și Paul Hagenloh, *Stalin's Police. Public Order and Mass Repression in the USSR 1926-1941* (Baltimore: The John Hopkins University Press, 2009).



„Renașterea Executată” (în ucraineană *Rozstrilyane vidrodzhennya*<sup>29</sup>). Vsevolod Meyerhold și Les Kurbas, împreună cu mulți alți regizori sunt priviți drept cei mai proeminenți reprezentanți ai acelei generații din anii '20 și '30. Faptul că Șagaida, actorul care juca rolul frizerului în filmul lui Pâriev, a fost executat în perioada când filmul era lansat oficial reprezintă doar o privire fugară asupra stilului de viață așa-zis senin și pașnic din Uniunea Sovietică. Les Kurbas (1897-1937) a avut același destin tragic, fiind găsit vinovat de „perversități naționaliste” în timpul procesului nativizării sau a ucrainizării. Doar câțiva exponenți ai acestei generații strălucite au supraviețuit, printre care menționăm: A. Dovjenko, M. Râlski, M. Bajan (cei care au rămas în Uniunea Sovietică) și U. Samciuk, G. Șevelov, I. Bahrianâi (cei care au emigrat). Deși membrii acestui grup de intelectuali nu au respins comunismul ca ideologie politică, ei și-au exprimat opinia împotriva normelor impuse de realismul socialist și așa-numita „grafomanie roșie”, fiind exponenții dezvoltării creative a culturii proletariatului și adoptând realizările culturii europene. Cu alte cuvinte, acești artiști respingeau înțelesul ideologic obligatoriu al literaturii și al artei sau principiul partinic (*partijnost`* - ce consta în faptul că opera de artă era un act al afirmării loialității față de stat<sup>30</sup>). Alți reprezentanți ai mișcărilor artistice similare din cadrul acestei generații apreciau calitatea produsului artistic și disprețuiau „arta de masă”, orice tip de operă propagandistică și scriitură didactică, în timp ce alte formațiuni stăruiau asupra promovării idealurilor Revoluției Ruse. Este limpede că toate aceste variațiuni ale culturii proletare au fost considerate „perverse și dăunătoare”, și apoi înăbușite în atmosfera culturală controlată partinică de la sfârșitul anilor '30. Renașterea culturală ucraineană din anii '20-'30 a fost strivită și nivelată în pretinsul context armonios al realismului socialist.

Un alt exemplu relevant al cenzurii sovietice extreme din acei ani ar fi soarta filmului lui Eisenstein *Bezhin lug* (*Lanul lui Bejin*), filmat între 1935 și 1937. Subiectul filmului era colectivizarea cu fațetele sale tragice și îmbucurătoare, bazate pe istoria lui Pavlik Morozov<sup>31</sup>. Deși existau două versiuni ale filmului, ambele au fost criticate sever, regizorul a fost înlăturat din funcția sa de profesor la universitate, în timp ce producătorul Boris Șumiațki a fost arestat și executat ca trădător la începutul anului 1938. Filmul a fost distrus<sup>32</sup> și doar câteva cadre, fotografii și schițe au fost utilizate mai târziu pentru a compune un foto-film.

### 1.3. Restaurând gloria trecută a fermelor colective

---

<sup>29</sup> Termenul a fost folosit de Iuri Lavrinenko, un cercetător al literaturii ucrainene, pentru a descrie cele mai bune opera literare ale acelei generații – vezi cartea *Rozstrilyane vidrodzhennya: Antologia 1917-1933* (Kiiv: Smoloskip, 2004).

<sup>30</sup> Mai multe despre acest principiu al realismului socialist în Katerina Clark, *The Soviet Novel: History as Ritual*, Third edition (Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 2000).

<sup>31</sup> Pavel Morozov (1918-1932) este un elev sovietic din regiunea Ural, renumit pionier-erou și simbol al luptei împotriva culacilor. Potrivit datelor din *Bol'shaia Sovetskaia Entsiklopedia*, Pavlik Morozov era organizatorul și șeful primului grup de pionieri din satul Gherasimovka - *Bol'shaia Sovetskaia Entsiklopedia* (ediția a treia, 1969-1978) - [http://bse.chemport.ru/morozov\\_pavlik.shtml](http://bse.chemport.ru/morozov_pavlik.shtml) (Accesat în 15 mai 2015).

<sup>32</sup> Naum I. Kleiman, “Eisenstein, *Bezhin lug* (pervyi variant), kul'turno-mifologicheskie aspekty,” în *Formula finala* (Moskva: Eisenstein tsentr, 2004), 126.

Filmul *Predsedatel` (Președintele, 1964)*<sup>33</sup> este considerat cel mai renumit film al regizorului Alexei Saltâkov (1934-1993), care și-a început cariera în anii post-staliniști, filmând în jur de 20 de filme. *Predsedatel`* este un exemplu reprezentativ pentru cinematografia post-stalinistă, păstrând unele motive și trăsături din perioada precedentă – scenele idilice pastorale, scenele de muncă colectivă, secerișul și nunta, eroul de război, conflictul dintre frați, relația dintre tatăl (spiritual) și fiul, satul sovietic post-belic – dar dintr-o perspectivă naturalistă. Filmul constă din două părți: *Frații* și *A fi om*. Ca și în *Zemlya*, înmormântarea unei muncitoare din ferma colectivă, Praskovia, este urmată de o naștere, iar scena finală este zâmbetul fetei care aduce vestea nașterii celor din cortegiul funerar. În mormântarea este deosebită, căci cortegiul întâlnește vacile fermei colective – o paradă altfel, focalizată asupra prosperității (în opoziție cu prima zi a lui Egor, revenit în sat după război, când doar câteva vaci slabe nu erau în stare să se ridice singure).

Scenariul filmului este simplu: Egor Trubnikov, un veteran de război (fără o mână) se întoarce în satul natal doi ani după terminarea celui de-al Doilea Război Mondial cu scopul de a restaura ferma colectivă. Din discuția cu fratele său, Semion, reținem o replică relevantă a lui Egor: „Din moment ce încă există puterea sovietică, atunci și ferma colectivă va exista de asemenea. Nu există altă cale.” Semion privește cu cinism ideea fratelui său de a deveni președintele fermei colective; acesta menționează că „ei au plătit cu sânge și sudoare pentru pământul lor, în timp ce puterea sovietică i-a protejat atât de puțin atât de gloanțele, cât și de labele naziste” (făcând aluzie la originea unuia dintre fiii săi).

Pregătindu-se de seceriș, un tânăr folosește aceeași metaforă militară ca în filmul lui Pâriev („Vom lua Berlinul!”), deși grupul de muncitori arată mult mai delăsător în comparație cu brigăzile din *Bogataia neveta*. Filmul lui Saltâkov se aseamănă cu cel al lui Pâriev – avem secerișul și o nuntă amânată, o furtună și un conflict referitor la calitatea muncii; cu toate acestea, diferența constă în maniera naturalistă a jocului actorilor, precum și în câteva note dramatice. Sunt și câteva scene când competența autorităților sovietice în câteva domenii este pusă la îndoială – există o tensiune între stat și *kolkhoz*, între partid și om, între ceea ce este solicitat de sus și ceea ce reprezintă lucrul corect de făcut în administrarea unei ferme colective. Moartea lui Stalin a adus o schimbare binevenită în modalitatea de prezentare a eroului principal, căci în acest film statutul de membru de partid este periclitat de statutul marital incert al lui Egor (acesta fiind doar un pretext oficial) și mai ales de maniera sa directă și uneori ofensatoare a diverselor probleme ce țin de fermă.

În timp ce stabilește că e timpul secerișului, un grup de oameni adunat în jurul președintelui Egor comentează despre lipsa permisiunii „de sus” de a începe secerișul: „Birocrația este mai rea decât seceta pentru pământ.” Muncitorii din colectivă decid să înceapă secerișul în maniera veche, fără tractoare pentru a nu pierde roada. Confruntat de conducere pentru că a început secerișul fără indicații clare și fără suport mecanic, Egor răspunde calm:

---

<sup>33</sup> *Predsedatel`* (1964): regizor – Alexei Saltâkov; scenariul – Iuri Naghibin; cinematografia – Vladimir Nikolaev; muzica – Alexandr Holminov; actori – Mihail Ulianov, Nonna Mordiukova, Ivan Lapikov, V. Nevinnâi, V. Vladimirova, K. Golovko etc.

„Grâul este cel mai bun sfetnic și subestimați poezia muncii manuale.” Decizia lui Egor este considerată anti-sovietică și el este amenințat că va fi expulzat din partid. După o încercare nereușită de a-l înlocui pe Trubnikov ca președinte, acesta își exprimă recunoștința cu lacrimi în ochi, într-o manieră tributară retoricii din acea epocă: „Până la moarte spre comunism!”

A doua parte a filmului începe cu scene ale peisajului de iarnă din Ucraina și o întrevedere dintre președinții fermelor colective din regiune, în care Egor evidențiază faptul că scopul lor este de a eficientiza orice element al fermei și nu de a se lăuda cu cifre mari. Integritatea acestui președinte este clătinată odată cu apariția unui articol exagerat într-un ziar despre activitatea rodnică a lui Trubnikov, ceea ce o aduce în scenă pe soția înstrăinată a acestuia. Alte complicații sunt aduse de Semion, fratele lui Egor, care adună informații incriminatoare împotriva fratelui. Totuși, în acel context potrivit, Trubnikov găsește un aliat în persoana unui om cu poziție înaltă, fiind chiar propus pentru premiul de „Erou al Muncii”.

În ceea ce privește procedeele cinematografice, Alexei Saltâkov folosește montajul intelectual: în scena în care Egor înjură (sunetul lipsește), un cârd de ciori și alte păsări își iau zborul și croncănesc, ca și cum ar fi fost speriate de un sunet puternic. Moartea fiului lui Egor cu concubina din sat este reprezentată printr-o elipsă – medicul îi consultă fiul, Egor merge în oraș pentru ser, apoi Semion își privește fratele de la gard, cu căciula în mâini, în timp ce Egor face cu o singură mână un sicriu mic. Un alt exemplu este redarea morții lui Stalin – aceasta este anunțată la radioul din stația de tren, în timp ce oamenii se adună în jurul stâlpului cu difuzorul. Filmarea de sus inspiră ideea autorității, în timp ce fețele îndoliate ale ascultătorilor exprimă regretul. Un element evident din următorul montaj anunță încheierea intrigilor întreprinse împotriva lui Egor – un prieten de-al lui este eliberat și rămâne în sat, iar localitatea se dezvoltă potrivit planurilor îndrăznețe ale fiului vitreg al președintelui Trubnikov. Succesiunea finală a scenelor inspiră noi începuturi, o nouă epocă și noi orizonturi pentru ceea ce am numi visul sovietic.

După cum am menționat deja, multe motive staliniste sunt utilizate în film, însă multe dintre acestea capătă noi înțelesuri sau își pierd din notele patetice originale datorită modificărilor sociale și politice (moartea lui Stalin, „dezghețul cultural”<sup>34</sup>). Eroul de război, soldatul mutilat întors la vatră este o temă constantă a imaginarului sovietic, opus frumuseții sovietice apolonice, temă prezentată diferit în filmul *Povest` o nastoiashchem cheloveke* (*Povestea unui om adevărat*, 1948)<sup>35</sup>, în regia lui Alexandr Stolper<sup>36</sup>, bazat pe nuvela omonimă a

---

<sup>34</sup> *Dezghețul* este perioada post-stalinistă (1954-1964), cunoscută și drept „dezghețul lui Hrușciiov” (*Khrushchovskaia Ottepel`*), termenul fiind introdus datorită operei literare *Dezghețul* (1954) a lui Iliia Ehrenburg, care cultiva motive literare noi. Perioada este faimoasă pentru mai puțină cenzură și mai mare deschidere spre Vest datorită denunțării cultului stalinist de către Nikita Hrușciiov în „Discursul Secret” de la cel de-al XX-lea Congres al Partidului Comunist. Următorii ani au fost caracterizați de o ciclicitate de avânturi culturale, reforme economice, o relativă libertate a presei și în domeniul cultural.

<sup>35</sup> Vezi detalii despre omul sovietic paradigmatic în Olga Grădinaru, ”The Myth of the New Man in Soviet Cinema: A Story about a Real Man” în *Caietele Echinoc* vol. 28 *Media Mythologies. Revisiting Myths in Contemporary Media* (Cluj-Napoca, Fundația Culturală Echinoc, 2015), 197-207.

<sup>36</sup> A. Stolper (1907-1979) – un regizor și scenarist sovietic, regizor a 14 filme, premiat cu Premiul Stalin în 1949 pentru *Povestea unui om adevărat* și în 1951 pentru *Daleko ot Moskvy* (*Departamentul de Moscova*). Este renumit pentru

lui Boris Polevoi<sup>37</sup>. Acest tip de eroi sunt considerați vrednici de a fi centrul narațiunilor literare și filmice, dezvăluirea formelor extreme de dizabilități fizice fiind parte a ceea ce am considera fantezia culturală și ideologică a stalinismului: dezmembrarea radicală a supușilor săi de sex masculin<sup>38</sup>.

Egor Trubnikov este un erou de război fără mâna dreaptă, care se comportă ca atare, fără pretenții false de a fi un om deplin (în rusă *polnotsennyi* înseamnă „cu valoare deplină, integru din punct de vedere fizic”). Totuși, Polina (care devine iubita acestuia) îl numește „singurul om integru/deplin pe care l-a văzut vreodată”. Egor arată înțelegere și compasiune pentru ceilalți: chiar și în scena finală cu fratele trădător, el găsește putere de iertare. Pe de altă parte, el este cel care-și exprimă opiniile direct și fără teamă, își apără poziția și este pregătit să plătească prețul pentru deciziile luate. Am putea susține că paradigma invalidului eroic din stalinism a fost modificată, căci veteranul de război nu caută confirmări patetice a statutului anterior ca persoană integră și utilă; Egor își acceptă condiția și se comportă ca atare, fără a-și ascunde durerea din mâna inexistentă sau incapacitatea de a-și scoate încălțăminte.

Amintim și alte motive prezente în textul filmic al lui Saltâkov, cele revoluționare – relația dintre tată/mentor sau fiu/ucenic (prezentă și în literatura rusă clasică) sau dintre conducătorul bolșevic și mentorul său<sup>39</sup>. Conflictul dintre frați este de natură diferită decât în perioadele anterioare – deși, simplificând, fratele bun este împiedicat de către fratele invidios, nu există un moment clar de triumf al binelui asupra răului sau a pedepsirii răului, astfel că fratele detestabil primește șansa unui nou început în viață, departe de tentația de a-i distruge realizările fratelui bun. Relația dintre Egor și fiul său vitreg debutează ca o relație obișnuită dintre un fiu orfan și gelos și un bărbat cu rol de figură paternă; această relație nu este explorată în film, așa cum am fi văzut în producțiile cinematografice din perioada stalinistă.

Deși veridicitatea transformărilor prezentate într-un sat sovietic în jurul unei ferme colective restaurate poate fi chestionată, filmul este în primul rând punerea în scenă a societății înseși din acea perioadă, a idealurilor și a preocupărilor sale, a bucuriilor și a întristărilor. Principala miză a filmului este reprezentarea satului post-belic, starea lamentabilă a fermelor colective și greutățile îndurate de oamenii simpli astfel încât visurile lor să devină realitate. Filmul este suficient de sincer în a revela fațete ale vieții post-staliniste și tensiuni dintre ceea ce era dezirabil și ceea ce era adevărat (vezi scena în care Egor discută despre datele nerealiste

---

ecranizările operelor de război ale lui Konstantin Simonov – *Zhdi menia* (*Așteaptă-mă*, 1943), *Dni i nochi* (*Zile și nopți*, 1945), *Zhivye de i mertvye* (*Vii și morți*, 1964).

<sup>37</sup> B. Polevoi (1908-1981) – jurnalist și scriitor sovietic, vestit pentru *Povestea unui om adevărat*, scriere inspirată de evenimente reale din cel de-al Doilea Război Mondial. Polevoi a primit Premiul Stalin pentru literatură, a primit titlul Erou al Muncii Socialiste și alte trei Ordine Lenin, două Medalii de Aur, Steaua Roșie și Medalia de Aur a Consiliului Internațional al Păcii.

<sup>38</sup> Vezi despre acest subiect Lilya Kaganovsky, *How the Soviet Man Was Unmade: Cultural Fantasy and Male Subjectivity under Stalin* (Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 2008).

<sup>39</sup> Katerina Clark explorează acest subiect în scrierile sovietice din perioada revoluționară și în operele realismului socialist. Considerăm că aceleași motive sunt prezentate în aceeași manieră obedientă și cu aceeași corectitudine ideologică în filmele epocii staliniste, urmând un anumit tipar, o rețetă de succes atât de utilă (și utilizată) în cadrul realismului socialist. (Clark, *The Soviet Novel*, 2000).

furnizate de unele ferme colective sau cea în care problematizează despre așteptările nerealiste ale conducerii), dintre birocrăție și viață, dintre dogme și suflete.

## Concluzii

După acum am reliefat în studiul nostru, datorită proeminenței cinematografului sovietic în calitate de a șaptea artă și a hegemoniei Statului Sovietic în blocul de Est, multe tehnici cinematografice, laitmotive, imagini-clișeu, intrigi clasice și tehnici de montaj au fost preluate de către industria cinematografică est europeană, implicit românească (vezi *Mitrea Cocor*-1949 și *Desfășurarea*-1956). În genere, filmele temei evită să pună în scenă realitatea și oferă doar aluzii la unele aspecte reale (mai cu seamă în filmele post-staliniste), dar cu riscul de a umbri nuanțele, filmele analizate oferă versiuni propagandistice ale evenimentelor ce implică procesul colectivizării, în timp ce evenimentele istorice tragice nu sunt menționate. Aceste versiuni ficționale prezentate de narațiuni filmice au avut rolul de a induce direcția dezirabilă în cazul colectivizării întârziate și pline de dificultăți.

Filmele analizate din perioada post-stalinistă utilizează câteva trăsături din perioada precedentă, dar introduc câteva aspecte noi – dușmanul nu este redus la figura culacului/chiaburului, ci se găsește în interiorul comunității (*Predsedatel*). Câteva elemente noi surprinzătoare apar în aceste filme drept consecințe ale mutațiilor culturale și politice: defăimarea și scrisorile de informare; așa-numita relocare a unor oameni din cauza ideilor diferite față de linia paritnică; mențiuni ale detențiilor din trecut; conflicte dintre muncitori și planuri de muncă; dintre așa-numiții membri de partid „liberali” și „dogmatici”; amintirea unor cifre false/nerealiste ca rezultate ale muncii din fermele colective.

În ceea ce privește filmele de artă, acestea ocupă un loc special în moștenirea cinematografică, fie că e vorba de filmele sovietice de propagandă, cu un caracter controversat – *Staroie i novoie* a lui Eisenstein, *Zemlya* a lui Dovjenko.

Miza filmelor analizate, mai ales a celor din perioada stalinistă era de a induce o versiune ideologic confortabilă a unor evenimente, dat fiind faptul că cea de-a șaptea artă slujea partidului și obiectivelor sale de a educa cetățeni obedienți întru construcția perpetuă a „viitorului de aur”, din care colectivizarea reprezenta doar un ingredient.