



UNIUNEA EUROPEANĂ



Fondul Social European
POSDRU 2007-2013



Instrumente Structurale
2007-2013



MINISTERUL
EDUCAȚIEI ȘI
CERCETĂRII
ȘTIINȚIFICE

OIPOSDRU



ACADEMIA ROMÂNĂ

Investește în oameni !

FONDUL SOCIAL EUROPEAN

Programul Operațional Sectorial pentru Dezvoltarea Resurselor Umane 2007 – 2013

Axa prioritară nr.1 „Educația și formarea profesională în sprijinul creșterii economice și dezvoltării societății bazate pe cunoaștere”

Domeniul major de intervenție 1.5 “Programe doctorale și post-doctorale în sprijinul cercetării”

Titlul proiectului: **“Cultura română și modele culturale europene: cercetare, sincronizare, durabilitate”**

Beneficiar: **Academia Română**

Numărul de identificare al contractului: POSDRU/159/1.5/S/136077

Raport științific de cercetare doctorală

Tutore îndrumător:

Profesor universitar doctor Silviu ANGELESCU

Doctorand:

Andreea Gabriela IONESCU-BERECHET

București, 2015



UNIUNEA EUROPEANĂ



Fondul Social European
POSDRU 2007-2013



Instrumente Structurale
2007-2013



MINISTERUL
EDUCAȚIEI ȘI
CERCETĂRII
ȘTIINȚIFICE

OIPOSDRU



ACADEMIA ROMÂNĂ

Est Diva – portrete feminine în cinematograful est-european

Tutore îndrumător:

Profesor universitar doctor Silviu ANGELESCU

**Doctorand:
Andreea Gabriela
IONESCU-BERECHET**

Această lucrare a fost realizată în cadrul proiectului “Cultura română și modele culturale europene: cercetare, sincronizare, durabilitate”, cofinanțat de Uniunea Europeană și Guvernul României din Fondul Social European prin Programul Operațional Sectorial Dezvoltarea Resurselor Umane 2007-2013, contractul de finanțare nr. POSDRU/159/1.5/S/136077.

București, 2015

CUPRINS

Capitolul 1. Cinematograful rus de început – un tipar al personajelor feminine și puterea lor de influență

Capitolul 2. Glamour rus pe vremea lui Stalin – Lyudmila Orlova și Vera Maretskaya

Capitolul 3. Anii de hotar și schimbările aduse de Hrusciiov

Capitolul 4. Utopia comunistă de la internaționalism la naționalism

Capitolul 5. Începuturile cinematografilei române

Capitolul 6. Impunerea adevăratelor valori cinematografice și rafinarea propagandei care rescrie adevărul istoric

Capitolul 7. Filmul românesc, subiect fierbinte pentru conducerea de partid – mecanisme de cenzură

Concluzii

REZUMAT

Cinematograful a fost identificat drept instrument de propagandă încă din 1923 de către Leon Trotsky. În articolul său „*Vodka, Biserica și Cinematograful*” publicat în *Pravda*, Trotsky definește cinematograful drept o armă perfectă, care s-a impus în cotidianul proletariatului și a ajuns cu repeziciune parte a vieții lor, așa cum sunt berăriile sau bisericile. Nevoia de spectacol și de poveste va crea din cinematograful o nouă religie, care treptat va putea înlocui vechiile religii. Trotsky observă nevoia de poveste a omului simplu, și miza pe avantajul că în cinematograful această poveste poate fi ușor diversificată, pe când în biserică se repetă mereu aceeași veche istorie. În acest fel, încă de la început cinematograful intră în strategia comunistă și ocupă un rol important: creator de spectacol și de povești.

Poveștile începutului sunt simple, aproape rudimentare și realiste. Curentul a fost definit drept realist socialist în 1932 și a fost impus în literatură, arte plastice, film, muzică și arhitectură. Glorificarea valorilor comuniste, emanciparea proletariatului și impunerea omului nou. Acest nou erou pozitiv, angajat, luptător și tenace a fost eroul, motorul poveștilor cinematografice. La sovieticii ruși acest om nou a fost declinat la feminin, impus și promovat. Era ușor de diferențiat față de alte doctrine burgheze omul nou feminin—ea! Eroina socialistă este activă, luptă, caută, răzbate, cântă și înțelege mersul lucrurilor. Față de eroinele capitaliste este mai înzestrată și are un plus de militantism. Primul film în care o astfel de eroină apare și impresionează este „*Ceapaev*” (1934 regia frații Georgi Vasilyev și Sergei Vasilyev). Acest film merită menționat datorită intensei difuzări atât pe teritoriul URSS cât și în celelalte țări socialiste. În plus, el a modificat destine (în cercetare pomenesc cazul Ninei Onilova mitralieristă eroină în cel de-al doilea război Mondial).

Al doilea capitol – Glamourul rusesc se ocupă de splendorile cinematografului sovietic de început, Lyubov Orlova și Vera Maretskaya. Amândouă actrițele au fost favoritele lui Stalin, medaliat, invitate la petreceri private, dar cu prieteni sau rude ucise. Biografia celor două actrițe este foarte interesantă și emblematică pentru acele timpuri tulburi. Amândouă au avut o viață ca un dans pe sârmă. În culmea gloriei dar cu pistolul înfipt în coasta cercului lor cel mai apropiat.

Primul soț al Orlovei a fost arestat, iar când ea a îndrăznit să îl întrebe pe dictator despre soarta lui a fost crunt amenințată de NKVD. În fond, nu doar datorită primului mariaj era vulnerabilă ci datorită provenienței sociale. Deși a întruchipat în mulțime de filme personaje simple, desprinse din clasa de jos (lăptăreasă, menajeră, poștărită sau artist de circ), ea este o

descendentă directă a Orlovilor (Grigory Orlov favoritul împărătesei Ecaterina) și a lui Vladimir cel mare, prințul Kievului. A devenit Cenușăreasa socialismului rus, răsplătită nu cu prinț, ci cu împlinire socială. Toate rolurile de succes ale divei se datorează regizorului Grigori Aleksandrov, cel care i-a fost al doilea soț. Un adevărat Pigmalion, Alexandrov a căutat încă de la început o Mary Pickford a URSS, mai cu seamă în attribute fizice. Așa a fost aleasă Orlova, pentru apariția blondă, strălucitoare, angelică. Rolurile și caracterele create au exploatat frumusețea, talentele în dans și cântec ale actriței și s-au definit prin responsabilitate socială, dârzenie, și optimism consecvent. Multe musicaluri, adorate de Stalin care s-a simțit dator să o medalieze, iar accentul analizei poposește pe filmul „*Circul*” (1936, regia Grigori Aleksandrov). Intriga destul de curajoasă pentru acei ani: Eroina are un copil din flori, care nu este alb, este de culoare! Ea este dată în vileag în plină arenă și arătată cu degetul, de către fostul ei impresar de origine germană. Spectacolul se ține la Moscova iar publicul, nu se lasă manipulat ci dovedește spirit democratic și empatie- îi leagănă copilul și îi cântă. Morala: statul comunist îi acceptă pe toți indiferent de culoarea pielii sau de neam. Astfel, fiecare naționalitate inclusă în URSS leagănă și îi cântă copilului. În 1948-1953, odată cu campania antisemitică a lui Stalin, cântecul iddish interpretat de Solomon Mikhoels (președintele Comitetului Evreiesc Anti-Fascist, creatorul și directorul Teatrului Evreiesc de la Moscova) dispăre, ca și cum nici nu ar fi existat. (Solomon Mikhoels a dispărut el însuși într-un asasinat ordonat de Stalin în 1948). O versiune integrală a filmului fost reconstituită abia în 1991.

Orlova a fost un model de Divă absolută, de o frumusețe strălucitoare, fără urme ale trecerii anilor (Chiar ea spunea „*Nu voi fi niciodată mai în vârstă de 39 de ani, nici măcar cu o zi !*”), mereu triumfătoare, parte a unui cuplu perfect (ani de zile au fost cea mai frumoasă pereche a sovietelor ea și Aleksandrov), misterioasă rușii au adorat-o au botezat crucișatoare, stele pe cer și transatlantice cu numele ei.

Alt model, mai pământean, Vera Maretskaya reprezentanta celor „*care nu au fost nimeni*”. Ea impune protagonista dramatică, cu roluri politice, luptătoarea pe front, cu suferințe acceptate și neascunse. Și ea a fost una dintre prezențele artistice pe care Stalin le cultiva la petrecerile lui. Mai mult, Maretskaya era o bucătăreasă talentată și îi prepara diverse bucate dictatorului pentru acele petreceri. Biografia ei este deasemeni tulburătoare și emblematică pentru acele vremuri. În 1937, asistă la execuția publică a celor doi frați ai săi Dimitri și Gregori, jurnaliști, acuzați de simpatie pentru Nikolai Bukharin. Timp de două luni Vera a trimis scrisori și a încercat obținerea unei audiențe la Stalin pentru a împiedica execuția. Tot ce a putut face a fost să adopte copiii fraților uciși, și să îi crească împreună cu ai ei. Devine astfel mama a patru copii, și câțiva ani mai târziu văduvă de război, când cel de-al doilea soț actorul Georgi Troitsky

moare pe front. Își îngroapă grijile în tăcere, ridică premii de la Stalin pentru rolurile sale, și participă și ea la petrecerile dictatorului.

Personajele sale, femeile ruse contemporane, care știu și pot să ducă greutate fără plângeri inutile. Un stil reținut, cu o tristețe ascunsă, un echilibru magnetic au impus-o drept model. Oricine, cu puțină grijă, și ceva farmec putea fi ca ea. Important la Maretskaya este capacitatea ei de a transforma rolurile în majoritate schematică și ideologică pe care le-a avut, în partituri de referință.

Capitolul 3 este despre tranziția dintre dictatura stalinistă și regimul Hrusciiov. Anii socialismului, filmic și istoric nu pot fi discutați în bloc. Există momente de hotar, granițe importante urmate apoi firesc, de schimbări ale mentalităților.

Odată cu moartea lui Stalin din 1953, și mai mult, odată cu discursul lui Hrusciiov din februarie 1956 de la cel de al 20-zelea Congres al Partidului Comunist în care denunța cultul personalității, retorica filmelor de război se schimbă, stilul bombastic și eroic este înlocuit cu un discurs realist și orientat spre oameni.

Anii 1955- 1960, se definesc drept o graniță ideologică în cinematografia sovietică. Până atunci tot ceea ce contase era militantismul, lupta anti-fascistă, rezistența în fața invaziei naziste, militantismul anti-chiaburi, și dragostea față de Stalin. Patriotismul, și mai mult, valoarea fiecărui individ se măsoară în devotament orb pentru Stalin și pentru Partidul Comunist. Încet, această tendință se schimbă. Mai întâi apar influențele neorealismului, curent inițial respins de propaganda sovietică, dar adoptat pentru formă. Dacă curentul neorealismului italian se definea prin povești cotidiene desprinse din viețile unor oameni mărunți, deseori filmate cu neprofioniști în decorurile cartierelor muncitorești, în cinematograful rus se păstrează eroul excepțional, dar el capătă preocupări diurne, umane, mănâncă și își spală vasele, este mai puțin formal dar tot un erou rămâne. Apar astfel anumite îndoieli. De la eroina din „*Ceapaev*” și a multor alte filme realist-socialiste, la eroina din „*Al patruzeci și unulea*” (1963, regia Grigori Chukhrai, diva: Izolda Izvitska), iar mai apoi la Tatiana Samoilovna din „*Zboară cocorii*” observăm transformări. Primele au țeluri bine definite, nu se abat și nu au dubii. În „*Al patruzeci și unulea*” este o tensiune, eroina rămâne cu un soldat inamic singură și izolată și se îndrăgostesc. Conflictul dintre alegerea corectă doctrinar și cerințele inimii este puternic și înfrânt cu greu. Oricum, eroina rămâne o luptătoare, un adevărat soldat. În „*Zboară cocorii*” Samoilovna nu mai este soldat deloc. Ea este tipul de eroină pasivă, căreia i se întâmplă din pricina războiului drame.

Capitolul 4 se ocupă de glisarea utopiei comuniste de la internaționalism spre naționalism. Odată cu încheierea epocii staliniste, după discursul lui Hrusciiov, trăsătura

internaționalistă a doctrinei comuniste a început să se estempeze în favoarea celei naționaliste. Este adevărat că în unele țări socialiste, cum ar fi Iugoslavia, acest fenomen a fost mai timpuriu, dar s-a datorat politici de răcire dintre Tito și Stalin. Oricum, Tito a fost primul lider comunist care a creat „*calea autonomă către socialism*” pentru Iugoslavia. În celelalte teritorii ale lagărului socialist, această îndepărtare s-a produs treptat, și ea nu a fost pe deplin asumată.

Dar, consolidarea eroilor naționali, ridicarea lor pe soclu până la mitizare, în cinematografie (și în special în cea românească) a însemnat realizarea super producțiilor. A fost rescrisă istoria, în așa fel încât, să rezulte clar faptul că lupta de clasă a existat încă din antichitate, iar socialismul este o împlinire deci necesară, așa cum eroii prezentului comunist sunt demnii urmași ai domnitorilor patrioți.

Aceste super-producții și această întoarcere către trecut a deschis larg porțile ecranizărilor, iar spiritul național al cinematografiilor estice a fost mai bine exprimat în fiecare țară în parte prin aceste ecranizări. Dar totuși, ceea ce contează este faptul, că propaganda se rafinează. De la stilul bombastic și directă adresare a realismului socialist, până la poveștile de dragoste contemporană din anii 80, totul capătă nuanțe. Croșeta elaborează un model complicat, dar, la o privire atentă, firul roșu este în continuare în toate țesăturile.

În privința ecranizărilor am luat pe scurt în considerare și pe cele ale basmelor, mai ales că în această zonă au existat coproducții româno-sovietice. Filmul „*Mama*” semnat Elisabeta Bostan are o divă ca vector de acțiune: Lyudmila Gurchenko. Ea, în rol de capră este o mamă vitează, isteță și dârză.

Dar Lyudmila Gurchenko este o personalitate care merită mai mult decât o simplă menționare a rolului din filmul românesc. S-a lansat în 1956 cu filmul „*Nopti de carnaval*” (regia Eldar Ryazanov) un musical comico-satiric împotriva înțepeniților birocrati șefi de partid. Critica un pic prea dură chiar și pentru temporara relaxare a cenzurii (era imediat după discursul lui Hrusciiov) tulbură forurile superioare însă crează un entuziasm nemaivăzut în public. Cupletele de success cîntate de divă în film ajung șlagăre și ea este angajată să le cante la multe serbări oficiale. Un an mai târziu este racolată de NKVD și i se trasează o sarcină. Refuzul ei de a deveni informator o va costa mai mult de zece ani din carieră, este acuzată de câștiguri ilicite și abia cu filmul „*Mama*” are o revenire în lumea filmului. Urmează apoi câteva filme de referință pentru cinematografia mondială: în 1979 „*Cinci seri*” în regia lui Nikita Mikhalkov, iar apoi în același an „*Siberiada*” (regia Andrei Konchalovski, Nikita Mihalkov actor, partenerul ei)

În „*Siberiada*” personajul Lyudmilei Gurcenka este de o contardicție fascinantă. În același timp fragilă, nostalgică, nesigură pe farmecul ei feminin, dar cu putere și curaj în a lua realitatea în piept, a o privi cu umor și tristețe. Râde parcă de ironia vieții care i-a adus prea

târziu ce a așteptat toată tinerețea - pe el, personajul interpretat de Mikhalkov. Acum nu îl mai vrea, nu mai are nevoie de el. Așteaptă un copil, poate al lui, poate nu. Și deși el se aruncă a o lua așa cu copil cu tot, ea îi spune:

-,„Nu, ești cineva de care nu am nevoie ! Voi avea copilul, nu îmi mai trebuie altceva. Nu am nevoie de tine!”

El, dramatic și patriotic răspunde „- Numai Patria mămă a avut vreodată nevoie de mine, nimeni altcineva ”

Privită așa transcrisă, replica pare hilară, dar momentul nu își pierde nimic din dramatism. Felul în care dirijează scena Andrei Konchalovski, jocul lui Mikhalkov este atât de bun, iar personajul construit cu accentele lui de copil teribil și aventuros, idealist și înflăcărt face ca toate să pară posibile. Nu poți să nu îți aduci aminte de alte replici patriotice aruncate în filmele românești și care mereu au sunat la fals.

Cu măiestrie Konchalovski a creat din personajele sale modele, iar pe Gurcenka a înscris-o în rândul divelor de neuitat. Ea nu este o divă pentru frumusețea exterioară în acest film, nu fotogenia o califică. Acum ea este memorabilă datorită personajului construit, cu care nu poți să nu te identificezi, nu poți să nu îl înțelegi și să nu îl admiri, nu poți să nu vrei să fi măcar puțin așa ca ea, și da, la o privire mai atentă constăți vrăjit că este și frumoasă, specială, cu ochii ei migdalați, nefardați și plânși, cu hainele ponosite pe care și le tot îndreaptă pe trupul zvelt.

Dar Gurcenka rămâne în memoria afectivă a publicului românesc mai ales pentru „*Gară pentru doi*” (1983, regia Eldar Ryazanov). Personajul interpretat de ea, o chelneriță de restaurant de gară, certăreață și fragilă în același timp, cu nostalgii, temeri și curaj este atât de vie, de adevărată, încât nu poți să nu plângi și râzi alături de ea, dăruirea ei este molipsitoare și induce în spectator dorința de identificare totală. Tema clasică: aceea a iubirii imposibile, dar construită cu răsturnări de situații și momente de mare sinceritate. Evadarea prin iubire, o rețetă încercată și de regizorii români, dar niciodată realizată cu aceeași măiestrie. O împletire de nostalgie, tandrețe absolută și strecurată critică socială, plus interpretarea, Gurcenka înscriindu-se printre marile dive ale cinematografului, drept un simbol al feminității invincibile, mai presus de timpuri, regimuri politice sau propagandă.

Capitolul 5 este despre începuturile cinematografului românesc. Naționalizarea sălilor de cinema, construirea Centrului Național al Cinematografului și construirea Studiourilor din Buftea, plus studierea documentelor care trasau rolul și menirea acestei noi arte sunt cea mai importantă parte a acestui capitol. La început, obiectivul general era acela de a certifica, consolida și asigura continuitatea către înființarea noului regim comunist, considerat cea mai înaltă formă de organizare a societății, „*cea mai bună dintre lumile posibile*”.

În 28 mai 1948, în revista „*Contemporanul*” erau anunțate obiectivele „revoluției culturale”. Se pune accent pe următoarele chestiuni:

- 1) Răspândirea doctrinelor lui Marx, Engels, Lenin și Stalin și aplicarea lor în înțelegerea și discutarea oricăror fenomene locale sau străine din orice domeniu
- 2) Combaterea ideologiilor imperialiste
- 3) Demascarea și combaterea oricăror forme sau resturi de forme ale reacțiunii burgheze
- 4) Popularizarea succeselor Uniunii Sovietice în dezvoltarea socialismului, publicarea a cât mai multe materiale sovietice și aplicabilitatea lor locală
- 5) Reconsiderarea evenimentelor istorice, a operelor și a figurilor reprezentative din perspectivă marxist-leninistă.

În plus, o definiție enunțată de Troțki în 1924 a „omului nou devine grilă de creare și cenzurare de personaj. Adevăratul erou comunist nu este guvernat de emoții ci de scopuri înalte, de facerea istoriei, nu are pasiuni și slăbiciuni ci doar conștiință și planuri altruiste. Poate din acest motiv dragostea își va găsi mai greu loc în filmele cinematografului socialiste autohtone, iar personajele complexe au fost mai mereu cele negative.

În această perioadă de început putem include și aventura cinematografului românesc cu Lica Gheorghiu, fiica lui Gheorghe Gheorghiu Dej. Industria noastră de film și oamenii ei au bârfit-o, au curtat-o și folosit-o pentru ca mai apoi în anii 1970 să nu mai figureze nici măcar în dicționarul actorilor de film români. Răsfățată și abuzatoare, Lica a forțat mâna directorilor de studiouri să o impună pentru rolurile principale din filmele aflate în producție. De multe ori a reușit și a ajuns pe generice, în delegațiile de festivaluri, a dat interviuri în care a vorbit despre impunerea omului de tip nou, deși nu avea atuurile necesare. Scundă, cam plină, cu o figură banală, cu un tîbru ascuțit foarte deranjant și mai ales absolut lipsită de talent actoricesc a avut un singur merit: a contribuit la achiziționarea mai rapidă de echipament tehnic pentru dotarea studiourilor de filmare și montaj. Chiar și din perspectiva acestui avantaj de moment episodul Lica Gheorghiu poate fi definit drept un ghinion pentru filmul românesc, un început cu stîngul : a însemnat creditarea și impunerea unor false valori.

Capitolul 6 Impunerea adevăratelor valori cinematografice dar și rafinarea propagandei care rescrie adevărul istoric. În 1957 Victor Iliu realizează filmul „*La moara cu noroc*” și impune și prima stea pe Ioana Bulcă. Cu prim planuri pline de forță, ea este receptorul și amplificatorul tensiunilor, cu nuanțe de la cele mai limpezi la tulburi întunecate. Triunghiul amoros apare și există datorită ei, iar prin ea transformarea, arcul personajelor este veridic, real. Victor Iliu, caracterizat de Liviu Ciulei drept „*cea mai înaltă instanță a noastră, a cineaștilor, prima noastră conștiință estetică*”, realizează primul film valoros al cinematografului românesc

postbelice. Nu se simt impuneri, eroii nu vorbesc în lozinci, nu există propagandă directă. Dacă există o intenție dogmatică, ea se aplică indirect, filmul fiind o pledoarie împotriva dorinței de înavuțire.

Ioana Bulcă rămâne în istoria filmului românesc și datorită rolului Doamnei Stanca din „*Mihai Viteazu*” (al treilea cel mai vizionat film românesc al tuturor timpurilor) Ioana Bulcă este soția voievodului, egala lui, cea care îl înfruntă, îi cere și îi impune, este cea cu drepturi. Aici apare deosebirea dintre cele două personaje feminine, Doamna Stanca și Rossana Viventini – dacă Irina Gărdescu o întruchipează pe venetică, Ioana Bulcă este româncă, este cea a locului, este Doamna țării. Scena înfruntării ei cu Mihai în privința plecării sau nu a fiului lor pe câmpul de luptă, are ceva din duelul cu Lică din „*La Moara cu Noroc*”. Deși are mai puține apariții față de frumoasa și mai proaspăta Irina Gărdescu, Ioana Bulcă este mai degrabă modelul, diva. Personajul nesigur, prințesa la ananghie interpretată de Gărdescu, cea care așteaptă în van câte un semn de la eroul asexuat care o uită cu anii, nu are forța unui model aspirațional. Astfel modelul mamei absolute, al soției demne, chiar dacă mai trecută, dar cu aplomb și verb vine și se impune. Așa cum Mihai nu e un erou uman, e un simbol, o mască goală pe dinăuntru, emblema „epopeei naționale”, tot așa, Doamna Stanca este un simbol al mamelor care se luptă pentru fiul lor.

Ce înțelegem astăzi din această propagandă? Că eroii neamului au avut grija țării și a istoriei, iar istoria i-a apăsât așa de tare încât ei au rămas doar niște soldaței de plumb, complet dezumanizați, fără dorințe, sex sau poftă de mâncare, iar femeile neamului ăsta, au fost doar mame, capabile de jertfă, de suferință grea și bocet, care nu s-au lăsat nici o clipă pradă umanei invidii sau gelozii și nu prea au avut conștiința propriei feminități. Spre deosebire de cinematograful rus, ceh, iugoslav sau polonez, în majoritatea filmelor românești, eroinele pozitive sunt lipsite de impulsuri sexuale. Chiar și când sunt frumoase, când aparatul de filmat le pictează cele mai flatante portrete, ele par să nu conștientizeze acest farmec și să nu dorească nimic. Lipsa țelurilor omenești, a luptei pentru un bărbat, a dorinței sexuale, de impunere și de dominare, constituie o lipsă definitivă.

Irina Petrescu, lansată de Ciulei în „*Valurile Dunării*” și certificată apoi de Lucian Pintile ajunge una dintre cele mai valoroase și mai solicitate actrițe ale deceniului 6. Ea întruchipează modelul tinerei socialiste, muncitoare sau intelectuală (de cele mai multe ori titrată) neinteresată de sexualitate, imună în general la farmecele masculine, ascetă, cu o anume răceală a calmului și o privire directă greu de susținut. Irina Petrescu a fost fără să vrea instrument al propagandei, a construit modele, le-a umanizat. Chiar dacă silueta ei hieratică era departe de realitatea socialistă,

iar prin eleganță și discreție reprezenta tot ceea ce o activistă de partid nu a putut fi niciodată, Irina Petrescu a fost modelul lor ideal.

În analiza biografiei celor două actrițe este studiată și tehnica propagandei, în special cea realizată de Titus Popovici, romancier și mai apoi scenarist prolific, un răsfățat al sistemului. Cu verb, talent și frânturi de adevăr acesta falsifică istoria recentă și oferă publicului larg versiuni contrafăcute. Partidul comunist are în el unul dintre cei mai de frunte propagandiști ai estului, pentru lozincile și stereotipiile sunt înlocuite de fraze pline de substanță și uneori chiar cuceritoare. Popovici, cel mai prolific scenarist al industriei a creat o mistificare periculoasă, care a funcționat cu succes pentru generații de pionieri. Aceștia au rămas cu construcțiile lui în loc de „cum a fost” o istorie mincinoasă cu elemente de mit și marș eroic. Nicolae Manolescu îl acuza de a fi creat „un certificat de naștere fals”.

Capitolul 7 se intitulează Filmul românesc subiect fierbinte pentru conducerea de partid – mecanisme de cenzură. Filmul „*Reconstituirea*” (regia Lucian Pintilie) a fost filmat în 1968 dar difuzarea a întârziat din motive de cenzură până în data de 5 ianuarie 1970. Spiritul revoltat al regizorului a pus politrucii în gardă și a pornit o serie de îngrijorări la nivel înalt concretizate în ședința Secretariatului CC al PCR din ziua de 10 februarie 1970.

De la miniștrii și propagandiști de frunte până la Nicolae Ceaușescu cu toții acuză lipsa de viziune, derapaje de conduită socialistă, rea voință. Mihai Gere membru al secretariatului CC al PCR din 24 iulie 1965-1989, vicepreședinte al consiliului de Stat, membru CPEX concluzionează: „*Cinematografia este o ramură de activitate care trebuie controlată tot timpul*”. Se încearcă o focalizare asumată a propagandei în ceea ce înseamnă alegerea subiectelor pentru scenarii și a câmpurilor de interes și în același timp se stabilesc grile mai clare de cenzură. În ședință este atins și subiectul difuzărilor de film și după cum bine știm și la acest capitol a urmat o cenzură drastică. În fond această discuție formează și pregătește tezele din iulie 1971, iar importanța ei răzbate dincolo de soarta celui mai bun film românesc – „*Reconstituirea*”.

În privința filmului se ia hotărârea de a fi trimis la festival de film în străinătate pentru a compensa retragerea lui de pe ecranele românești, ceea ce a însemnat un mare noroc pentru Pintilie și pentru filmul românesc „*Reconstituirea*” obținând la Festivalul de Film de la Cannes, premiul *Quinzaine des Réalisateurs*.