

# CINEMATOGRAFUL ÎN ISTORIE (I)

MANUELA CERNAT\*

## **Abstract**

According to the political context, moving images proved from the very beginning to be an ally or an enemy of History. Even the pre-cinema performances – various forms of *lanterna magica* – had to pay tribute to the political correctness of the day in reflecting France tribulations from Revolution to Restoration. The newsreel *The Coronation of Russia's Emperor Nicolas II*, shot in 1896 by two of Lumière's cameramen, features Romania's future Queen Mary, who, 25 years later, reviewed in poignant terms that cultural experience in her *Diary*. In Romania, the first cinema public screenings were acclaimed for the future historic value of the shots, even if some producers, as Georges Méliès, indulged themselves in providing *re-enacted newsreels*, getting an ironic comment from King Edward VII of England. Romanian mass-media were also among the first ones to acknowledge the strong popular impact of historical features. Soon it was proved that, for small countries, the new art was a precious chance to tell the world the truth about their history. At the eve of 20<sup>th</sup> century, Romanian poets and writers, actors and filmmakers pleaded enthusiastically for the young art, seen, among others, in a revival mood of the 1848 movement, as a tool for promoting their patriotic ideals. The monumental period docudrama *The Independence of Romania*, produced by Leon Popescu and directed by Grigore Brezeanu, acquired unexpected contemporary meanings, especially in Transylvania, still occupied by the Austro-Hungarian Empire.

**Keywords:** film as historical document, truth and manipulation, Lumière Brothers, Queen Mary of Romania, Georges Méliès, Boleslaw Matuszewski, Leon Popescu.

Chiar de la primii pași ai cinematografului a fost limpede că noul mijloc de expresie era menit să devină un aliat sau un adversar al Istoriei, un instrument pus în slujba adevărului sau a minciunii, în funcție de conjunctura diplomatică, de interesele politice sau economice ale momentului, de umorile șefilor de stat, ale cenzorilor sau chiar ale producătorilor.

De fapt, încă din epoca pre-cinematografului, reprezentațiile de tip *lanternă magică*, *teatru optic*, *dioramă* sau *panoramă* – care, prin sofisticate mecanisme și iluzii optice, ajunseseră să ofere spectatorilor iluzia imaginilor în mișcare – au fost din plin implicate în manipularea opiniei publice. Cel mai evident exemplu îl găsim în Franța, unde perspectiva lanternelor magice asupra Revoluției Franceze, a ascensiunii lui Napoleon și a Restaurației a reflectat punctual sinusoida agendei politice a vremii. În plină furie revoluționară, vicontele Mirabeau, fratele oratorului, tipărea în câteva numere din *La Lanterne Magique Nationale* scenarii și comentarii „din off”, ilustrate cu patruzeci și cinci de „schimbări” de imagini cuprinzând „toate minunățiile Revoluției, eroii de la Bastilia, soldați din cartierele Saint-Antoine și Saint-Marcel, Le Châtelet și spânzurătoarea lui” și, desigur, „ilustra ghilotină”<sup>1</sup>. În 1790, revoluționarii rechiziționau toate lanternele magice, obligându-i pe prezentatorii ambulante să-și adapteze repertoriul noilor circumstanțe: „Francezi, sosesc din Elveția, țară a libertății. Vă aduc o piesă rară și curioasă, făurită de un mecanic celebru. Este o lanternă magică, cu cele mai fidele reprezentări ale Revoluției voastre, din clipa când Calonne<sup>2</sup> a declarat deficitul și până astăzi. Să ofer în premieră această admirabilă lanternă optică este cum nu se poate mai

---

\* Prof. univ. dr. Manuela Cernat este prorector la Universitatea Națională de Artă Teatrală și Cinematografică „I.L. Caragiale” și cercetător științific la Institutul de Istoria Artei „G. Oprescu” al Academiei Române. Adresă e-mail: [istartro@yahoo.com](mailto:istartro@yahoo.com).

<sup>1</sup> Laurent Mannoni, *Le grand art de la lumière et de l'ombre. Archéologie du cinéma*, Nathan, Paris, 1995, p. 100.

<sup>2</sup> Ministru de Finanțe al Franței în 1783.

nimerit pentru un popor care tocmai și-a cucerit libertatea”<sup>3</sup>. Cu cât revoluția se radicalizează, cu atât tonul și ținta atacurilor acelei prime forme de „jurnal de actualități” se modifică și ele. Dacă inițial Regele Ludovic al XVI-lea este privit cu oarecare bunăvoință, contestată fiind doar aristocrația, vinovată că „acoperă cu o pânză deasă ochii augustului nostru Monarh”<sup>4</sup>, pe măsură ce teroarea se instalează, prezentatorii de imagini (sau colportori, cum li se spune în Franța) se adaptează situației. Ca să nu ajungă la rândul lor sub cuțitul ghilotinei, prezintă publicului agenda politică a zilei din unghiul impus de vigilența robespierriană. Treptat însă, din scenariile și din benzile pictate pe sticlă, pe lemn sau pe carton ale „Lanternelor Republicane” încep să dispară personajele de prim plan de până mai ieri, pentru că pe scena istoriei intră altele. Ascensiunea lui Napoleon spre tronul imperial, strălucitoarele războaie și victorii, catastrofalul Waterloo, exilul și moartea în reclusiune pe Insula Sf. Elena sunt comentate de imagini și de colportori, după cum bate vântul. Și, evident, triumfala Restaurație va fi salutăată cu surle și tobe.

Acelea n-au fost însă decât modeste preliminarii. Prin forța lucrurilor, publicul lanternelor magice era restrâns ca număr și ca arie de acoperire geografică. Adevărata, masiva manipulare prin imagini a mulțimilor avea să înceapă odată cu apariția cinematografului.

Primul atentat la libera informare prin imagini filmice asupra unui eveniment de istorie contemporană a avut loc la nici cinci luni de la premiera pariziană absolută a invenției fraților Lumière. Unde și în ce context? Evident într-un regim autoritarist, de mână forte. În vanitosul Imperiu Țarist, același care, prin excesele lui anti-democratice, avea să pregătească terenul catastrofalei revoluții bolșevice.

La 14/26 mai 1896, la Moscova urma să aibă loc fastuoasa Încoronare a Țarului Nicolae al II-lea. În căutare de imagini spectaculoase, care să atragă publicul în sălile de cinema, producătorii de la Lyon îl trimit la fața locului pe unul dintre primii lor operatori, Charles Moisson, secondat de Francisque Doublier. Priviți cu suspiciune de autoritățile alarmate de zgomotul de bombă cu ceas al aparatului lor de filmat, li se refuză sec accesul la eveniment. Disperat, Moisson solicită intervenția Ambasadei Franței. Conflictul este aplanat, rușii înțeleg că ceremonia va fi immortalizată pe peliculă și, în doar câteva ore, în curtea Kremlinului este ridicată o platformă din bârne ca, de la înălțimea ei, obiectivul camerei pe trepied a lui Moisson și Doublier să domine tribunele de onoare cu invitați oficiali și talazul ofițerilor în uniformă de paradă, al soldaților și civililor admiși să asiste la istoricul eveniment<sup>5</sup>.

Acele imagini ale Încoronării s-au păstrat. Sunt luate de la distanță și chipurile nu se disting decât dacă privim fotogramele cu lupa. În primul rând al uneia dintre tribune s-au aflat și Principele Ferdinand și Principesa Maria, aceasta din urmă în dubla ei calitate de reprezentantă a Casei Regale din România și de verișoară primară a țarului. Era pentru prima dată când ochiul cinematografului capta pentru posteritate personalități ale vieții politice românești. Un sfert de secol mai târziu, cu ocazia unei vizite în Franța, Regina Maria revedea întâmplător acele cadre *princeps* și, profund tulburată, nota în jurnalul ei: „ni s-a prezentat un film cu scene din viața Romanovilor și, mai ales, cu *încoronarea lui Nicky (s.n.)!* Nu știam că exista cinematografie în vremea aceea, oricum, era la începuturi – ei însă erau acolo, pe ecran, cu toții! Trecând pe lângă noi ca niște fantome ale unei perioade care nu mai există. Îngrozitor! (...) O extraordinară emoție ne-a făcut pe toți să plângem. A fost nespus de impresionant să-i văd pe țar, pe țarina, toată familia imperială defilând prin fața ochilor mei. Și eu, cu Ducky<sup>6</sup>, eram în film, tinere, coborând scările Kremlinului în marea procesiune, era însă atât de multă lume, încât nu era chip să se distingă toate figurile. (...) Fantome! Fantome! Nu pot descrie ce efect a avut asupra noastră, a tuturor”<sup>7</sup>.

Ceea ce pelicula nu păstrase a fost sinistrul accident, de rău augur, survenit și filmat la patru zile după Încoronare. Festivitățile, programate pe durata unei întregi săptămâni, includeau o întâlnire a suveranilor cu norodul pe esplanada de la Khodynka, unde țarina urma să împartă daruri. Evenimentul a atras aproape jumătate de milion de gură-cască. La apariția Împăratului proaspăt uns, mulțimea s-a bulucit, barierele de protecție au cedat, poliția călare a intervenit brutal să stăvilească panica, oamenii îngroziți s-au călcat în picioare. Sub ochiul impasibil al aparatului de filmat mânuit de Moisson și Doublier, pe pământul frământat

<sup>3</sup> Apud Laurent Mannoni, *op. cit.*, p. 101.

<sup>4</sup> *Loc. cit.*

<sup>5</sup> Emmanuelle Toulet, *Cinématographe, invention du siècle*, Ed. Gallimard, Paris, 1988, p. 23–24.

<sup>6</sup> Victoria Melita, poreclită Ducky, sora Reginei Maria, născută Prințesă de Edinburgh, Mare Ducesă de Hessa și Mare Ducesă a Rusiei.

<sup>7</sup> Maria Regina României, *Însemnări zilnice, Vol. III*, București, 2004, p. 264.

de încălzări și copite au rămas câteva mii de morți și răniți, prevestire funestă a unor alte apropiate masacre. Câteva ceasuri mai târziu, vigilenta poliție țaristă confisca aparatele operatorilor francezi, cu tot cu pelicula impresionată. În aceeași seară, la curte urma Balul Încoronării (deși numeroase voci ceruseră contramandarea lui, ca semn de doliu). Nimic nu trebuia să amintească de catastrofă. Indezirabil martor, cinematograful trebuia eliminat. Și a fost.



Fig. 1 și 2 – Cadre din Încoronarea Țarului Nicolae al II-lea (1896).

Printr-o curioasă coincidență, tot unui incident petrecut la curtea Țarului Rusiei i se datorează ideea teaurizării imaginilor de film ca prețioase documente, în arhive specializate. În 1897, operatorul polonez Boleslaw Matuszewski se afla la Sankt Petersburg pentru a filma vizita oficială a președintelui Franței, Félix Faure, la curtea imperială rusă. Câteva zile mai târziu, fostul cancelar german Otto von Bismarck, în dorința de a provoca un incident diplomatic între Franța și Rusia, eternele rivale ale Germaniei, lansa un violent atac împotriva președintelui francez acuzându-l că, în deschiderea vizitei sale oficiale la Sankt Petersburg, nu dăduse importanța cuvenită momentului trecerii în revistă a gărzii de onoare și nu îi acordase salutul cu respectul necesar<sup>8</sup>. Din fericire, existau imaginile filmate de Matuszewski. Prin ele, autoritățile franceze au fost în măsură să demonteze prompt infama acuză, dovedind irefutabil că președintele Faure își tratase aliatul cu toată deferența.

Marcat de faptul că reportajul lui dezamorsase un conflict pe cale să izbucnească în înaltele sfere ale politicii europene, Matuszewski a avut revelația importanței cinematografului ca sursă documentară pentru viitorii istorici. În 1898 el publica broșura *Une nouvelle source de l'histoire*, urmată de eseu *La photographie animée : ce qu'elle est, ce qu'elle doit être*, ambele pledând în favoarea instituirii unor *muzee ale cinematografului*, care să conserve, pentru viitoarele studii de istorie, mărturia obiectivă a peliculei. Montajul încă nu se afirmase ca potențial factor de manipulare a sensului imaginilor; iată de ce, pe deplin încrezător în totala onestitate a documentului filmat, Boleslaw Matuszewski nu ezita să afirme, cu optimism: „fotografia cinematografică (...) constituie nu doar un document istoric ci un fragment de istorie (...) Poate că cinematograful nu ne restituie integral istoria, dar ceea ce ne oferă este, incontestabil, *perfect adevărat* (s.n.)”<sup>9</sup>.

Matuszewski nu luase însă în calcul imensa capacitate mistificatorie a imaginilor și nici ingeniozitatea antreprenorilor care, de dragul succesului financiar sau al „scoop”-ului, cum numeau anglo-saxonii lovitura de presă, erau dispuși la orice licență. Astfel, în aceeași perioadă, Georges Méliès legitima „actualitățile reconstituite”: el filmează prin sticla unui acvariu din propriul studio trei actori costumați în scafandri, care evoluau în fața unui decor reprezentând epava Cuirasatului Maine (în februarie 1898 vasul se scufundase în urma unei explozii în apele portului Havana, incidentul declanșând războiul Statelor Unite cu Spania). Acest truc îi permite cineastului să-și prezinte producția, intitulată *Visite sous-marine du Maine*, drept reportaj filmat la fața locului<sup>10</sup>, chiar dacă tehnica filmărilor subacvatice era necunoscută la vremea respectivă.

<sup>8</sup> Paolo Caneppele, „Le fonti della storiografia cinematografica: tipologia e problematiche”, *Archivi per la storia*, 17/2004, Ed. Mucchi, Modena, p. 215.

<sup>9</sup> *Apud* Giovanni Grazzini, *La memoria negli occhi. Boleslaw Matuszewski: un pioniere del cinema*, Ed. Carocci, Roma, 1999, p. 65.

<sup>10</sup> Manuela Cernat, *Filmul și armele*, București, 1983, p. 55.



Fig. 3 – Cadru din *Visite sous-marine du Maine* (1898).

În 1902, Méliès recidiva cu *Încoronarea Regelui Eduard al VII-lea al Angliei*. Numai că între timp publicul și presa deveniseră mai exigenți și nu mai acceptau falsul: „Domnilor englezi, sunteți înșelați.(...) Da, londonezi, sunteți înșelați când vi se anunță că, în chiar ziua Încoronării Maiestăților lor Eduard al VII-lea și Alexandra, în celebra abație Westminster, veți putea contempla, din loja sau din fotoliul vostru dintr-un music-hall celebru, ceremonia istorică, înregistrată pe viu cu mijloacele cinematografeiei și reprodusă imediat pe peliculă, spre bucuria voastră. Da, veți vedea ceva, dar va fi *o cacialma*”, clama indignat un gazetar parizian<sup>11</sup>.

Salvarea inventivului cineast a venit, neașteptat, chiar de la monarhul englez. Amuzat și probabil flatat de publicitatea gratuită care i se făcuse dincolo de Canalul Mânecii, Eduard al VII-lea a comentat cu bonomie: „Dacă nu aș ști că regele și regina din film sunt sosii, aș putea crede că ne vedem pe noi, într-atât de perfectă este asemănarea! Felicitări! E splendid!” Totuși, suveranul nu s-a putut împiedica să nu strecoare și o mică înțepătură, adăugând ironic: „Ce aparat minunat e cinematograful. A găsit mijlocul de a înregistra chiar și acele părți ale ceremoniei care nu au mai avut loc. Asta este chiar fantastic... !”<sup>12</sup>. Bietul Méliès urmase punct cu punct minuțiosul desfășurător furnizat de protocolul Casei Regale, fără să-și poată imagina că draconica planificare britanică avea să fie dată peste cap chiar de rege care, convalescent după o recentă maladie, ceruse scurtarea ceremoniei.

Revenind însă la Matuszewski și la sugestia lui de arhivare a filmelor în instituții specializate, trebuie spus că ideea fusese avansată, cu doi ani mai devreme, la București, unde primele spectacole cu „invenția domnului Lumină”, în mai 1896, au fost salutate tocmai pentru calitatea de document istoric a imaginilor filmate care ofereau acum umanității șansa de a „*păstra pentru generațiile viitoare evenimentele așa cum s-au întâmplat*” (s.n.)<sup>13</sup>. Majoritatea comentariilor presei din capitala României, pe marginea acelor prime proiecții, semnalează epocala deschidere spre eternitate a realității captate pe peliculă: „Cinematograful nu este o jucărie sau o petrecere amuzantă. El este menit să aducă un mare folos omenirii, poate tot atât de mare ca alfabetul, cu care are în fond atâta analogie”, nota un ziarist de la cotidianul bucureștean *Dreptatea*, adăugând: „El completează seria descoperirilor ce vor permite generațiilor viitoare să reconstituie istoria prezentului”<sup>14</sup>.

Nu este lipsit de interes să remarcăm că, dacă în România aproape toate ziarele și revistele s-au întrecut să comenteze noutatea culturală, speculând pe marginea orizonturilor deschise de ea, la Paris lansarea cinematografului a fost primită cu incredibilă indiferență, chiar cu o ciudată lipsă de fler gazetăresc, după cum recunosc istoricii francezi René Jeanne și Charles Ford în volumul lor *Le cinéma et la presse*: „se poate spune că nu există eveniment al vieții pariziene – admițând cu modestie că irumperea cinematografului pe Marile Bulevarde a fost așa ceva – care să fi lăsat presa atât de indiferentă. Doar două ziare au catadicsit să consacre un articol noii atracții găzduite în subsolul de la Grand Café”<sup>15</sup>.

<sup>11</sup> *Le petit bleu*, 23 Iunie 1903.

<sup>12</sup> René Jeanne și Charles Ford, *Le cinéma et la presse, 1895-1960*, Ed. Armand Colin, Paris, 1961, p. 182.

<sup>13</sup> *Adevărul*, 2 iunie 1896.

<sup>14</sup> 4 iulie 1896.

<sup>15</sup> René Jeanne și Charles Ford, *op. cit.*, p. 14.

De aceeași primire entuziastă din partea gazetărilor români au avut parte, un an mai târziu, în mai 1897, și primele „vederi românești”, filmate la București de Paul Menu cu ocazia sărbătorii naționale de 10 Mai. Și din nou comentariile insistă asupra noii perspective pe care cinematograful o instituie în raport cu istoria. El va modifica „în viitor, punctul de vedere al istoricilor”<sup>16</sup>, afirmă peremptoriu Mișu Văcărescu în cotidianul bucureștean de limbă franceză *L'Indépendance roumaine*. Continuându-și ulterior comentariile într-un veritabil serial, desfășurat de-a lungul mai multor zile în paginile gazetei în care deținea o rafinată rubrică de cronică artistică (dar și mondenă), același Mișu Văcărescu, impresionat de impactul imaginilor asupra spectatorilor, se grăbește să adauge: „cinematograful va restabili adevărul și prin el sinceritatea vieții noastre va fi transmisă peste vremuri, dincolo de noi înșine. Pentru noi este o distracție. Pentru generațiile viitoare va fi însă *un document de neprețuit* (s.n.), care va aduce lacrimi de emoție, trezind totodată o lume de idei.”<sup>17</sup>

Foarte curând cinematograful urma să-și dezvăluie o altă prețioasă utilitate: aceea de explorator al trecutului istoric. Intelectualii aveau să înțeleagă primii că, pentru țările mici, a căror devenire în timp apărea condensată în marile tratate de istorie mondială în câteva zgârcite paragrafe, cinematograful oferea dintr-o dată nesperata șansă de a reaminti lumii *cum* și *cât* anume au participat ele la mersul Istoriei, *cum* și *cât* au suferit sub apăsarea ei, *cum* și *cât* au luptat pentru propria libertate și pentru cea a continentului lor, restabilind de multe ori demnitatea Adevărului, acolo unde el risca să fie distorsionat de istorici tendențioși de pe alte meleaguri.

Nu întâmplător, pe măsură ce cinematograful își consolida poziția, tânăra generație de intelectuali români s-a simțit tot mai atrasă de noul tip de spectacol și de posibilitățile lui de încorporare într-un discurs cu bine definite mobiluri politice și patriotice. Deja în 1911, pentru premiera feeriei sale *Înșir' te mărgărite*, pe scena Teatrului Național din București, poetul Victor Eftimiu acceptase revoluționara inițiativă a vizualizării acțiunilor petrecute în afara scenei – și doar relatate de unele dintre personaje –, într-un scurt film realizat de Grigore Brezeanu și proiectat pe cortină, în antract. Un an mai târziu, în iunie 1912, pentru inaugurarea festivă a elegantei săli de cinema *Clasic*<sup>18</sup> din inima Bucureștiului, tot Victor Eftimiu compunea un entuziast „Prolog” în versuri, pe care a ținut să-l declame el însuși de pe proscenium, în seara deschiderii, pentru că exprima de fapt o speranță și o profesiune de credință: „Eu știu c-ai să-ngrijești de repertoriu / Că n-o să te gândești numai la bani... / Să nu ne dai *Mireasa otrăvită*, / sau *Prințul răătăcit printre țigani*, / Eu bănuiesc intenții mai înalte / În vorba *Clasic* pusă pe fronton”.

Spre sfârșitul vieții, marele scriitor, pe nedrept uitat după '90, îmi mărturisea cu emoție cât de autentic era entuziasmul cu care generația lui, animată de generoase elanuri patriotice – pe atunci noțiunea nu era incriminată și în nici un caz incriminantă, cum tinde să devină astăzi –, își punea speranțe în arta filmului. Într-o stare de exaltare intelectuală apropiată ca spirit de cea a idealștilor pașoptiști, intelectualii vremii visau o regenerare a idealurilor politice naționale și priveau cinematograful ca pe un providențial aliat al istoriei, după cum explicit afirma „Prologul” lui Victor Eftimiu: „Pe pânza ta aş vrea să văd *Trecutul*, / Cu voievozii toți, venind în șir. / Pe Nottara jucând *Apus de soare*, / *Fântâna Blanduziei* și pe *Lear*. / Aș vrea să văd pe toți actorii noștri / Începând în haine strămoșești, / Jucând povestea lungă, zbuciumată, / A plaiurilor noastre românești...”. În final, anticipând apariția sonorului, poetul visa la o universală recunoaștere a artei marilor noștri interpreți: „Aș vrea să-i văd pe toți trecând hotarul / Măcar așa, pe-un film răătăcitor, / Căci dacă nu ni se cunoaște limba, / Măcar prin joc să fim ai tuturor.”

Lumea culturală românească primea cu brațele deschise noua artă. Un ultra-conservator ca bătrânul Alexandru Macedonski și un tânăr prozator în ascensiune ca Liviu Rebreanu se întâlneau pe aceeași lungime de undă când așterneau pe hârtie primele scenarii de film, din păcate rămase la stadiul de manuscris. Au existat însă în epocă și reacții diametral opuse. Unii esteți încă ezitau în a-i recunoaște cinematografului statutul de artă, dacă nu chiar i-l contestau de-a dreptul, ca în cazul lui Matei Russu. Într-un eseu polemic<sup>19</sup> el dădea prompt replică deja celebrului *Manifest al celor șapte arte*, semnat de Ricciotto Canudo la începutul aceluiași an și, fără să se lase impresionat de „vraja slovei lui Canudo”, nega vehement cinematografului condiția artistică, adoptând, surprinzător, punctul de vedere al spiritelor conservatoare, care nu își ascundeau aversiunea.

<sup>16</sup> *L'Indépendance Roumaine*, 11 iunie 1897.

<sup>17</sup> *Idem*.

<sup>18</sup> Director al cinematografului era actorul Nicolae Grigorescu, interpretul Vrăjitoarei din spectacolul *Înșir' te mărgărite*, amintit mai sus.

<sup>19</sup> „Cinematograful este o artă?”, *Rampa*, nr. 60, 30 decembrie 1911.

În schimb, partizanii artei filmului și-au văzut confirmată clarviziunea odată cu extraordinarul impact, național și internațional, al docudramei istorice *Independența României*. Însăși inițiativa de a omagia aniversarea a treizeci și cinci de ani de la Războiul din 1877, care adusese României independența, așezând-o în rândul statelor europene suverane, printr-un film de evocare a acelei pagini de transcendență istorică dovedea că pionierii filmului românesc erau pe deplin conștienți de importanța cinematografului ca vehicul al unei politici de propagandă culturală și națională, ca mesager al dragostei de țară și de libertate dincolo de hotarele vremelnice ale unei patrii care, foarte curând, prin jertfa ostașilor Armatei Române pe frontul Primului Război Mondial, avea să-și împlinească unitatea națională în hotarele istorice ale României Mari.

Monumentala producție, care în varianta inițială însuma aproape patru ore de proiecție, a produs o impresie incredibil de puternică, poate și pentru că răspundea speranțelor unui mental colectiv centrat pe ideea reunirii românilor, temporar separați de arcul Carpaților, în granițele aceleiași patrii. „Cine ar fi visat la 1877 că după 35 de ani, românii întruniți în săli, privind un joc de lumini pe o pânză, vor retrăi fiorii războiului care ne-a dat neatârnamul?”, exclama, la scurt timp după premieră, cronicarul unui cotidian bucureștean<sup>20</sup>. Aflat încă sub imperiul fiorului trăit alături de „sala întreagă în delir”, gazetarul continua: „filmul atrage o enormă mulțime (...) Am văzut ceea ce e mai rar la noi: sala întreagă aplaudând când filmul arată eroismul soldaților noștri la Grivița și fazele luării, pierderii și reluării redutelor întâia și a doua. De obicei publicul nostru este rece și nepăsător. Ei bine, l-am văzut vibrând de entuziasm”<sup>21</sup>. La rândul lui adânc impresionat, un confrate de la *Adevărul* își lua răgaz să lanseze o profecție cu bătaie lungă în timp: „Am convingerea că filmul Independenței va sluji României, făcând lumii din ambele (*sic!*) continente<sup>22</sup> un curs emoționant al istoriei Renașterii noastre la viața de stat liber și de factor însemnat în politica din Balcani.”<sup>23</sup> Același patos îl găsim și în ziarul *Viitorul*: „Cum n-am saluta cu multă satisfacție un film care e menit să desfășoare în fața noastră scenele războiului care ne-au făcut să fim ceea ce suntem astăzi? Și ce poate fi mai prielnic gândurilor bune și nobilelor porniri decât reproducerea evocatoare a luptelor în care eroii ce ne-au făcut o țară liberă se văd cum mor și cum înving?”<sup>24</sup>

Să nu uităm că dacă pentru noi, astăzi, *Independența României* este un film istoric, publicul de atunci l-a privit ca pe un film de *istorie contemporană*. Generația care luptase pe frontul aceluia război era încă în viață. Mai mult, printre cei 80 000 de figuranți puși la dispoziție de armată s-au numărat și veterani care și-au scos din lădițele de campanie vechile uniforme pătate de sânge și le-au îmbrăcat din nou, pentru a retrăi în fața camerelor de luat vederi iureșul asalturilor de la Grivița sau Plevna. Era firesc ca reacția sălilor să fie deosebit de vie, după cum povestește în amintirile lui regizorul Jean Mihail, martor al primelor reprezentații: „În dosul ecranului, un gornist de la regimentul de infanterie suna atacul, în timp ce toboșarul, înarmat cu toba mare a fanfarei militare, bătea năprasnic, imitând loviturile de tun. În sală erau vreo douăzeci de soldați aduși anume, sub comandă, să strige «ural!» la scenele de atac. Dar, împreună cu ei, chiar și unii oameni în toată firea strigau cât îi ținea gura. Ambianța sonoră era realizată și sentimentul patriotic se încingea la maximum”<sup>25</sup>.

Pe de altă parte, este evident că intenția realizatorilor de a conjuga planul evocării istorice cu cel al actualității politice imediate a fost prompt sesizată. Dovadă caldă reacție a publicului din Transilvania, încă sub ocupația Imperiului Austro-Ungar. „De mult – observa un ziar din Lugoj – nu s-a pomenit la noi (...) un entuziasm ca cel ce s-a ridicat prin reprezentările filmului *Războiul pentru independență*, eternizat de actorii Teatrului Național din București și Armata Română. (...) În relațiile noastre curioase, când nu ne este dat să-i vedem pe acești actori care sunt și ai noștri (...) trebuie să fim recunoscători celor care ne-au făcut să putem gusta această genuină artă românească în forma reprezentațiilor de cinematograf”<sup>26</sup>. Iată cum, pe neașteptate, receptat într-un alt climat politic, de opresiune, o simplă evocare dobânda conotații subversive și, așa cum avea să observe și Bacalbașa, se convertea în agent electoral al viitoarei reunificări cu țara mamă.

Când în satele dimprejurul Lugoșului s-a auzit vestea că în oraș rulează un film pe care „îi musai să-l vază tot românul”, țărani s-au pornit într-acolo și, cum nu izbuteau să-l vadă de cum ajungeau pentru că ei erau mulți, sala mică și reprezentațiile doar câteva pe zi, se rostuiău în tabere de căruțe, dormeau sub ele

<sup>20</sup> *Gazeta ilustrată*, 15 septembrie 1912.

<sup>21</sup> *Ibid.*

<sup>22</sup> Afirmația demonstrează că pe atunci, pentru mass-media românească, contau doar Europa, căreia îi aparțineam geografic, și America, spre care plecau în valuri emigranții din Transilvania și din Regat.

<sup>23</sup> E.D. Fagure, în *Adevărul*, 3 septembrie 1912.

<sup>24</sup> Grigore Tăușan, în *Viitorul*, 17 septembrie 1912.

<sup>25</sup> Jean Mihail, *Filmul românesc de altădată*, București, 1967, p. 11.

<sup>26</sup> *Revărsat de zori*, Lugoj, august 1913.

două-trei zile, mâncând pită cu sare din traistă, până le venea rândul, cu conștiința că participă la un necesar act de asumare a identității naționale. Elanul național insuflat transilvănenilor de imaginile filmului lui Grigore Brezeanu s-a vădit nu doar în timpul proiecțiilor, ci uneori și după aceea, la ieșirea din săli, când fervoarea patriotică a izbucnit tumultuos, în adevărate manifestații de stradă.



Fig. 4 și 5 – Cadre din *Independența României* (1912).

Un an mai târziu, în 1913, sub impresia neașteptatului și covârșitorului impact național și internațional al acelei super-producții în realizarea căreia jucase un rol decisiv, Leon Popescu, în dubla sa ipostază de producător al filmului și de parlamentar, a simțit că este de datoria lui să comunice opiniei publice punctul său de vedere asupra imensului potențial formator al tinerei arte și a publicat broșura *Memoriu asupra unui program cultural cinematografic*, vibrant manifest de credință. Mărturisind că apelul, adresat deopotrivă opiniei publice și autorităților, era „izvorât din experiența pe care am făcut-o cu filmul *Războiul pentru independență*, când m-am putut încredința, din entuziasmul unanim cu care a fost primit pretutindeni în țările locuite de români, cât de puternică înrăurire are arta cinematografică națională asupra sufletului românesc”, Leon Popescu își detalia intențiile: „Programul cultural cinematografic (...) este singurul care ar putea aduce cele mai rezezi și mai temeinice rezultate. Acest program ar fi să tindă:

1. La înmulțirea cunoștințelor științifice ale tinerilor.
2. La cunoașterea pământului locuit de români.
3. La cunoașterea trecutului de care se leagă paginile glorioase ale neamului ce-l locuiește.
4. La întărirea credinței străbune și a moralei în sufletul tinerilor.
5. La hrănirea idealului nostru ca neam”<sup>27</sup>.

Acestea erau de fapt liniile directoare ale neopașoptismului acelei generații. Cinematograful trebuia să le urmeze. Chiar dacă stilul Memoriului pare astăzi ușor emfatic, esențial și peren rămâne spiritul lui: „Cunoașterea istoriei unui neam de către fiii lui e tăria aceluia neam. Din faptele trecutului se trag marile învățăminte și pe discernerea lor se clădesc simțămintele sufletului. Cartea neamului nostru este plină de asemenea învățăminte și arta cinematografului poate învia scene înălțătoare din trecut.”<sup>28</sup>

În final, inspirat evident de avatarurile lui ca senator în multiple legislaturi, Leon Popescu nu uita să precizeze: „Considerând acest Memoriu drept o schiță de îndrumare, rămâne ca în *comisiuni anume întocmite de Ministerul Instrucțiunii* (s.n.), să se discute pe larg chestiunea.”<sup>29</sup>

Comentarii și formatorii de opinie de astăzi, mai ales cei care, lipsiți de informația necesară și de o minimă cultură cinematografică, se grăbesc să aplice în bloc filmului istoric românesc postbelic infamanta etichetă de „naționalist-comunist”, uită că, într-un context istoric mereu fluid, implicarea cinematografului ca argument în afirmarea unor drepturi pe harta politică europeană, cu frontiere în permanent vals, străbate ca un fir roșu întreaga evoluție a filmului românesc. Pionierii, autorii *Independenței României*, eroicii ostași ai Serviciului Cinematografic al Armatei Române pe frontul Primului Război Mondial, scrierile lui Nicolae Iorga, filmele turnate de Oficiul Național Cinematografic în timpul celui de-al Doilea Război Mondial sunt tot atâtea argumente în favoarea unei analize nuanțate, prin raportare la context, nu prin judecare *in vitro*, cu *parti-pris*-uri induse de o greșit înțeleasă globalizare culturală.

<sup>27</sup> Leon Popescu, *Memoriu asupra unui program cultural cinematografic*, București, 1913, p. 4.

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 5.

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 6.