

Mircea Săucan — Secretul cel mai bine păzit din cinematografia românească a anilor '60-'80

DOI : 10.46522/S.2022.01.8

Marian Sorin RĂDULESCU

saskiul@yahoo.com

Abstract: Mircea Săucan — The Best-Kept Secret of Romanian Cinema in the 1960's-1980's

Mircea Săucan, one of the most atypical figures of Romanian narrative cinema, is yet to be un-veiled. He only directed a few full-length features which were either banned or isolated from the rest of the films produced at the time. "When Spring Is Hot" (190) was one of the first Romanian movies to challenge propaganda clichés. Its poetic visuals had but one rival in Romanian cinema: "The Mist Is Lifting" (1958) by Iulian Mihu and Manole Marcus. "The Endless Shore" (1963) was meant to depict the socialist transformation of agriculture in Dobrogea, South-Eastern Romania. It ended up as a non-narrative poem about the miracle of love. "Meanders" (1967) is "one of the most daring quests for a highly expressive cinematic language so far", said film theorist George Littera. "Alert" (1967) caused a big scandal because Săucan twisted the original subject story into a poetic film essay. "100 Lei" (1973) depicts a young misfit, as a victim of an indifferent and merciless society. The movie premiered in a truncated version, with some additional scenes that were meant to replace the tragic ending of the main character with a soft, "positive" conclusion.

Key words: : poetic visuals; mixed narrative; Nouvelle Vague; stream of consciousness; experimental cinema.

Termenul de *cancel culture* aplicat în cinematografia românească a anilor '60-'70 mă duce cu gândul nu atât la cele câteva filme interzise (până în 1990) și apoi redifuzate sau difuzate întâia oară (*Reconstituirea*¹; *Dincolo de nisipuri*²; *De ce trag clopotele, Mitică*³; *Faleză de nisip*⁴), cât la întreaga operă cinematografică a celui mai excentric și inovator

¹ *Reconstituirea*, 1969. Regizor Lucian Pintilie. România: Studioul Cinematografic București.

² *Dincolo de nisipuri*, 1974. Regizor Radu Gabrea. România: Casa de Filme 1.

³ *De ce trag clopotele, Mitică?*, 1981 (difuzat în 1990). Regizor Lucian Pintilie. România: Casa de Filme 5.

⁴ *Faleză de nisip*, 1983. Regizor Dan Pița. România: Casa de Filme 1.



cineast din România acelor ani: Mircea Săucan. Pentru „sacrilegiul” de a fi radicalizat poetica limbajului cinematografic, Mircea Săucan avea să nu-și găsească nicicând locul în filmul românesc. De aceea i s-ar potrivi mai bine sintagma „Mircea Săucan și filmul românesc” decât „Mircea Săucan în filmul românesc”. Un lucru e de netăgăduit: a devenit unul din cele mai bine păzite secrete ale cinematografiei din România.

Născut în 1928 la Paris, din părinți cominterniști (tatăl român, mama evreică)⁵, Mircea Săucan se mută la Praga, unde trăiește până în 1934, când revine în țară. Se stabilește cu familia la Carei. Când aproape jumătate din Ardeal este cedat Ungariei horthiste (în august 1940), familia Săucan se refugiază undeva lângă Sighișoara. Scapă de persecuțiile anti-evreiești, iar la venirea Armatei Roșii defilează cu steagul roșu în mână „în întâmpinarea armatei dușmane” (Blaga 2003, 59). Studiază regia de film la Moscova. Între 1952 și 1957, după întoarcerea în țară, activează „pe linie de Partid” în Studioul de filme documentare „Alexandru Sahia”, unde va reveni între 1969 și 1971.

Încă de la debutul său în lungmetraj, Mircea Săucan devine o *persona non grata*. Este nepotrivit nu doar pentru realismul socialist post-stalinist din conformiștii ani '60-'70, ce-și continua misiunea (începută în România încă din 1944) de a „educa publicul”. Datorită încăpățânării sale de a rezista la orice fel de compromis ideologic, Săucan ar putea fi considerat „drept cel mai «persecutat»” (Filipi 2017, 38) în oricare altă epocă sau conjunctură politică. „Cazul” său e singular, irepetabil. Și — spre deosebire de Lucian Pintilie, celălalt regizor cunoscut în cinematografia românească pentru refuzul de a ceda în fața presiunilor politice — fără emuli. Mircea Săucan a fost strivit sub vremi — a lucrat doar un deceniu și jumătate. Lucian Pintilie, prin al doilea film al său (*Reconstituirea*), avea să fie — în România — deschizător de drum pentru un tip de cinema ce polemizează cu experimentul de „dinamitate a epicului” din lungmetrajul său de debut. În absența lui Pintilie, câteva filme de Mircea Daneliuc, Alexandru Tatos, Iosif Demian, Dinu Tănase, Andrei Blaier, Constantin Vaeni sau Ada Pistiner îi continuă demersul realist. Prin cele doar patru lungmetraje și alte câteva mediu-metraje, Săucan rămâne cineastul-poet preocupat constant de experiment, de geometrii și polifonii poetice, refuzând cu ostentație să povestească „cursiv”. Spre deosebire de Pintilie, Săucan are un predecesor în cinemaul românesc: *Viața nu iartă* (de Iulian Mihu, Manole Marcus). La fel ca Pintilie, Săucan — după filmul său de debut (*Când primăvara e fierbinte*) — abandonează și el un anume conformism tematic, slujind cinemaul cu cele mai insolite mijloace de expresie. Cum — spre deosebire de alte cinematografii est-europene (sovietică, cehoslovacă, poloneză, maghiară, iugoslavă) — cinematografia românească nu a încurajat (dimpotrivă!) exprimarea elitistă, filmele lui au ratat în mod constant întâlnirile

⁵ Datorită mamei sale „educată la Paris, comunistă convinsă și mare iubitoare de cinema avangardist” (Săucan 1986, 144), Mircea Săucan avea să studieze regia de film la VGIK (Institutul Unional de Stat pentru Cinematografie) din Moscova. Acolo este coleg cu Serghei Paradjanov și îl are ca profesor pe Alexandr Dovjenko. La Moscova avea să fie trimis la studii și compozitorul Anatol Vieru, cu care Săucan va colabora la primul și la ultimul lungmetraj.



cu publicul. Pe de o parte, din cauza factorilor de decizie care au impus arbitrar până și scoaterea lor din orice dezbateră critică. Publicul, pe de altă parte, nu se grăbea nici el să întâlnească (în repertoriul *mainstream*) hieroglife audiovizuale, atunci când narațiunea fragmentată și complexitatea „semnelor” cinematografice depășeau cu mult disponibilitatea spectatorului mediu de a accepta un limbaj cinematografic atât de dificil⁶. Colegii de breaslă n-au făcut decât să grăbească transformarea poeziei lui Săucan într-un *cul-de-sac* al filmului românesc⁷.

Ne-a rămas de la Mircea Săucan o filmografie esențializată de numai câteva titluri (în principal: *Casa de pe strada noastră*, *Când primăvara e fierbinte*, *Țărnuț n-are sfârșit*, *Meandre*, *Alerta*, *100 lei*, *Le retour*), opus-uri care îl plasează fără complexe în compania experimentelor din *Noul Val* francez, cubanez, ceh, ori a cinemaului auster și enigmatic practicat de Michelangelo Antonioni. În România anilor '50-'60, producțiile cu o dimensiune estetică mai mult sau mai puțin comparabilă cu cea a lui Săucan (inclusiv din zona documentarului) se pot număra pe degete: *Viața nu iartă*⁸, *Duminică la ora 6*⁹, *Anotimpuri*¹⁰, *Ultima noapte a copilăriei*¹¹, *Uzina*¹², *Letopisețul lui Hrib*¹³, *Soarele negru*¹⁴. În

⁶ Filmele românești ale anilor '60-'70-'80 sunt asociate, mai cu seamă, cu producțiile populare purtând marca Sergiu Nicolaescu. „Nu prea aveai ce să vezi altceva atunci!” — spun unii. „Nu aveai cum să vezi filmele lui Mircea Săucan atunci!” — pot adăuga cei care au prins măcar vreo două decenii din perioada anterioară anilor '90. Nicolaescu — Săucan. Este, poate, cea mai sugestivă polarizare din „vechiul cinema românesc”. Unul (Nicolaescu), chiar și în sporadicele sale evadări „estetizante” în zona „filmului de artă”, avea să practice exclusiv un tip de cinema popular, accesibil, fără subtilități stilistice. Celălalt (Săucan), avea să fie preocupat exclusiv de cinemaul experimental, oniric, de nișă. Unul (Nicolaescu) avea să bifeze succese după succese la box office, celălalt (Săucan) avea să rămână constant în topul regizorilor români cu cele mai puțin vizionate filme.

⁷ Cu toate acestea, Savel Stîpîl, George Littera, Iulian Mihu, Horia Lovinescu, Victor Iliu, Dan Pița, Călin Căliman, Mihai Creangă, Alice Mănoiu, Ecaterina Oproiu au scris elogios despre noutatea și modernitatea cinemaului săucanian.

⁸ *Viața nu iartă*, 1958. Regizori Manole Marcus și Iulian Mihu. România: Studioul Cinematografic București.

⁹ *Duminică la ora șase*, 1965. Regizor Lucian Pintilie. România: Studioul Cinematografic București.

¹⁰ *Anotimpuri*, 1963. Regizor Savel Stîpîl. România: Studioul Cinematografic București.

¹¹ *Ultima noapte a copilăriei*, 1966. Regizor Savel Stîpîl. România: Studioul Cinematografic București.

¹² *Uzina*, 1963. Regizor Slavomir Popovic. România: Studioul Cinematografic „Alexandru Sahia” București.

¹³ *Letopisețul lui Hrib*, 1973. Regizor Slavomir Popovic. România: Studioul Cinematografic „Alexandru Sahia” București.

¹⁴ *Soarele negru*, 1968. Regizor Slavomir Popovic. România: Studioul Cinematografic „Alexandru Sahia” București.



fiecare din aceste filme, scurgerea timpului este reflectată cu un fior existențial covârșitor. Adevăratele explozii de insolit aveau să se înregistreze însă în filmele lui Săucan.

Discursul bazat pe arta sugestiei, concentrat doar pe esențial, dar mai cu seamă opoziția factorilor de decizie, care — iritați de refuzul lui Săucan de a face filme „necesare” și „instructive” pentru societatea socialistă — fie le-au interzis cu desăvârșire (*Țărml n-are sfârșit*, *Alerta*, varianta de autor a *Sutei de lei*), fie le-au limitat drastic distribuția (*Când primăvara e fierbinte*, *Meandre*, varianta cenzurată a *Sutei de lei*). De la jumătatea anilor '70, Săucan a fost nevoit să se refugieze, ocazional, în zona scurt-metrajului documentar și în literatură¹⁵.

Țărml n-are sfârșit

Filmul avea, inițial, ca subiect, o poveste cu țărani (jumătate documentar, jumătate artistic) despre cât de eficientă e agricultura socialistă din Dobrogea. Săucan a deturnat complet mesajul spre un film-poem de și despre iubire. Producătorii au cerut oprirea filmului. Când scandalul părea iminent, o delegație de cinești de la Moscova, condusă de Mihail Romm, a vizitat conducerea studioului. Romm (cel ce îl descoperise pe Andrei Tarkovski, căruia îi fusese profesor în Institut) „a vorbit despre frumusețea ideii lui Săucan și despre splendoarea materialului filmat” (Blaga 2003, 106). Filmul a fost deblocat, iar montajul a fost finalizat la începutul anului 1963. Nedorindu-se operarea modificărilor impuse de producător (Studioul Cinematografic București), copia standard a fost trimisă la arhivă, cu interdicție fermă de difuzare.

Încă de la primele secvențe recunoști „stilizarea energetică, (...) ingenuă, cu bună știință” (Littera, 2012, 152) și plăcerea „jocului vrăjit, fără miză, gratuit și senin ca jocul copiilor” (Blaga 2003, 102). Filmul nu are *story* (în sens tradițional, clasic), nu reprezintă și nu demonstrează, ci e un discurs asupra reprezentării, ca rezultat al unei dorințe de a zbura. Regizorul-poet se cocoța, jucăuș „pe culmile poveștilor, ale fanteziilor și ale istoriei” (Blaga 2003, 105). Premisa este cât se poate de simplă: la începutul anilor '60, un soldat român aflat în permisie (Eugen Popiță) întâlnește o tânără rusoaică (Marina Voica) venită pe litoralul românesc să-și caute tatăl mort în război. O serie de secvențe trimit la nevoia de a zămislî lumea din nou, de a „restitui puritatea primordială”, așezând totul „sub semnul euforiei” (Littera 2012, 152). Tânărul din film se copilărește imitând vocea crainicului de radio ce anunță ora și data exactă — 1 septembrie 1962 — și reconstituie „facerea lumii” și „facerea omului”¹⁶. *Țărml n-are sfârșit* „se adresează,

¹⁵ În 2007, la Editura Institutul Cultural Român din București, apare *Colivia caută pasărea*, volum ce reproduce scrierile literare ale lui Mircea Săucan incluse în volumele: *camera copiilor*, *Manuscrisul de la Ciomați*, *Izidor Mănecuță*, *David Rege*, *Parasatul*.

¹⁶ 1 septembrie este și ziua când, potrivit rânduielii din Biserica Răsăriteană, începe anul nou bisericesc. Este ziua când tradiția eclezială consideră că a început crearea lumii, iar Iisus Hristos a început să propovăduiască. Pentru poporul evreu, luna septembrie reprezenta începutul anului, când se strângeau recoltele și se aducea mulțumire lui Dumnezeu.



pe deplin transparent, unei priviri netede, neperversitate” (Blaga 2003, 101) pentru că, mărturisirea Mircea Săucan (Blaga 2003, 108), „Filmul ăsta are o anumită virginitate pe care n-am încercat s-o deflorez niciodată. Am vrut să ne jucăm cu stelele, cu nisipul, cu universul. Microcosmosul include universul întreg. Într-un fir de nisip începe întregul univers. În gesturi, în mișcări puteam ascunde feminitatea, iubirea.”

Una din mărcile stilistice specifice lui Săucan încă de la acest film este repetitivitatea progresiv expresivă și edificatoare a replicilor, gesturilor, imaginilor. Însoțite de sunetele stranii ale coloanei sonore, valurile mării anticipează leit-motivul pe care, peste zece ani, avea să-l folosească Andrei Tarkovski în *Solaris*. Scena scoaterii din mare a unor statui ce reprezintă zeități din antichitatea greacă trimite la Federico Fellini (*La dolce vita*), iar astrele cu care eroii joacă volei prefigurează finalul din *Blow up* de Michelangelo Antonioni.

Meandre

Ce se întâmplă în *Meandre*? Nimic de neînțeles, nimic subversiv. Filmul prezintă — cu un limbaj cinematografic ce și-a devansat cu mult momentul istoric în care a apărut — două concepții diferite despre modul de a se realiza în viață a doi intelectuali (doi arhitecți), care văd în mod diferit vocația lor creatoare. Petru (Mihai Pălădescu) are prea multă imaginație, Constantin (Ernest Maftei) are prea puțină. Anda (Margareta Pogonat) iubește idealismul lui Petru, dar se mărită cu pragmaticul (și conformistul) Constantin. Gelu (Dan Nuțu), fiul lui Constantin dintr-o căsnicie anterioară, îl admiră pe Petru, în care vede un model.

Filmul este foarte geometric, și geometria lui se suprapune perfect peste acest univers fără limite spațiale sau temporale, din care aparatul decupează frânturi de fețe și de obiecte, adevărata mărime a adevărilor, ca de altfel și anatomia sufletului, neputând fi cuprinse cu privirea. Deslușirea stilului narativ al lui Săucan presupune o prealabilă „inițiere” și o doză însemnată de curiozitate intelectuală din partea spectatorului. Nefamiliarizat cu acest tip de cinematograf „bazat pe sincopări, pe alunecări de spațiu, pe translații temporale, un cinematograful care vorbește aluziv” (Littera 2012, 148), spectatorul pierde bătălia. Sporadic, unii critici își mai aminteau de *Meandre* și îi dedicau scurte comentarii elogioase, remarcând „știința compunerii și recompunerii continue a construcției filmice, dinamice, arhitectura modernă, voita discontinuitate epică, sugestivul flux al imaginilor agresiv-subiective, montajul inspirat urmărind cu voluptate caruselul senzațiilor, al emoțiilor cărora le împrumută un ritm de maximă expresivitate” (Mănoiu 1979, 35).

Compozitorul Tiberiu Olah considera că *Meandre* e filmul „cel mai stimulant la care a lucrat”, „foarte modern și azi” prin „totala concordanță între dramaturgia imaginii vizuale și dramaturgia imaginii sonore” (Olah 1982, 98). Armonia sunet-imagie din filmul lui Mircea Săucan avea să fie rezultatul unei concepții vizual-sonore noi, oferind spectatorului „o solicitare originală, o senzație nouă, cu adevărat specifică unei arte



noi”, prin felul în care volumele sonore și volumele vizuale ale filmului erau gândite „nu pe porțiuni, ci în ansamblu” (Olah 1980, 171).

Alerta

Am (re)descoperit cu mare uimire *Alerta* lui Mircea Săucan, alături de scurtmetrajul său utilitar, *Dosare deschise* (1975), pe platforma *on-line* cineclub.sahiaavintage.ro. După interzicerea versiunii de autor a *Sutei de lei*, în 1973, regizorul — în urma presiunilor extreme făcute asupra lui — a eșuat arbitrar la Sahia Film, unde, până la plecarea în Israel (la sfârșitul anilor '80) a realizat, cu mare dificultate, câteva documentare de scurtmetraj (*Un sul de ceară*, *Impresii din copilărie* etc.) și filme utilitare.

Pentru a potoli iminentul scandal stârnit de libertatea stilistică fără precedent pe care și-o luase din nou cu *Meandre*, doi dintre prietenii și susținătorii săi apropiați — Victor Iliu și Mihai Tolu — îi propun să realizeze *Alerta* (după un scenariu de Dumitru Cămîrzan, adaptat de Săucan), un film de protecția muncii în patru episoade, comandat de Ministerul Chimiei. Beneficiarul agreează viziunea regizorală, dar casa de filme solicită anumite modificări pentru ca mesajul să fie mai explicit, mai moralizator, mai puțin ermetic. Așa cum procedase și la *Țărmlul n-are sfârșit*, Săucan refuză să le opereze. Filmul, „cu totul deosebit și imposibil de clasificat” (Mihai Tolu în *Blașa* 2003, 287), este oprit și nu va fi difuzat niciodată până în 1990.

În *Alerta* „nu mai e vorba despre protecția muncii, ci despre protecția sufletului, a spațiului vital” (*Blașa* 2003, 91), iar salvarea vine prin iubire. „Demonstrația” primului ajutor se transformă într-un manifest de încredere în posibilitatea scăpării de rutină, de minciună, de care „trebuie să ne eliberăm cotidian, fiindcă mințim cotidian” — mărturisește Săucan (*Blașa* 2003, 95) — prin adevărul (adică iubirea) care ne unește. Respirația gură la gură se transformă, dintr-un gest didactic, într-un act erotic. Băiatul (Mihai Creangă) și Fata (Gabriela Alexandru) vorbesc „ca-n cărțile bune” (citatele sunt din „Micul Prinț”) despre responsabilitate și loialitate, iar sărutul lor „devine o chestiune de viață și de moarte în care cei doi dau impresia că trebuie să se salveze reciproc” (*Blașa* 2003, 93). Tiparul filmelor de protecția muncii e deconstruit și dinamizat de fantezia creatoare a regizorului. Camera lui Nicolae Mărgineanu (pe atunci student în anul III) îi filmează când în decorul industrial al combinatului chimic de la Săvinești — un „moloh care înghite oameni” (*Blașa* 2003, 94), foarte asemenea benzii rulante din *Timpuri noi* —, când în preajma frescelor exterioare de la Voroneț. Chipurile sfinților din frescele mănăstirii se întrepătrund cu chipurile medicilor-salvatori. Spitalul pare că se preschimbă în mănăstire. Pe de o parte, scara, ce pare infinită, pe care — ignorând normele de protecția muncii („Să nu fumezi, să nu urci fără mască, să nu urci fără centura de siguranță, să nu, să nu, să nu...”) — urcă Fata pentru a „testa puritatea aerului la cea mai mare înălțime”, pe de altă parte, „Scara raiului” din fresca medievală. Se aud mereu sunete de toacă și dangăt de clopot, iar geometriile metalice ale mastodontului au formă de cruce pentru că „moartea și învierea se întrepătrund la nesfârșit”.

Ca în *Țărmlul n-are sfârșit*, *Meandre* și *100 lei*, spațiul investigat de Săucan în *Alerta* — nu doar spațiul concret, fizic, ci și spațiul invizibil al volumelor sonore (compozitor:



Tiberiu Olah) — trece dincolo de lumea fizică în dimensiunea metafizică a artei, a dragostei. E însăși taina existenței: în viață, oricât ar suna de naiv-optimist, „nu există sentințe definitive” (Blaga 2003, 92).

100 lei

Suta de lei aduce în discuție tema succesului și insuccesului a doi frați. Petre (un adolescent întârziat, un „băiat cuminte”, cum era un alt personaj interpretat de același Dan Nuțu într-unul din filmele care l-au lansat¹⁷) fuge de acasă după ce descoperă aspecte întunecate din viața tatălui său (un funcționar la Poștă). Fratele său, Andrei Pantea (Ion Dichiseanu), este un actor la modă ce-și risipește talentul într-o existență boemă și opulentă. Metaforic, unul trece podul (spre „împărăția confortului”), iar celălalt preferă să traverseze apa murdară, „curățindu-se”. Andrei îi dă fratelui său un colț de canapea și o sută de lei, dar nu și „un gram de suflet”. Ileana Popovici (Dora) este redescoperită de Săucan și face rolul vieții ei: „Totul la ea mi se pare ieșit din comun: felul în care se joacă cu suvița, cu puloverul, cu degetele, replicile acelea rostite cu ochii dați peste cap, cuvintele acelea anticipate, subliniate, retezate de mutre și mutrițe, amestecul acela de candoare și insolență, puterea de a recrea textul, adică a crea impresia că-și inventează replicile, că-și pre-gândește vorbele.” (Oproiu 1973, 22)¹⁸.

Așa cum se mai găsește prin arhive, *Suta de lei* — în varianta *director's cut*, nu în versiunea trunchiată arbitrar de autorități (cu unele secvențe refilmate și altele amputate, cu tulburătoarea muzică lui Anatol Vieru¹⁹ complet eliminată și înlocuită de sonorități *easy listening*), niciodată agreeată de regizor, dar și aceea devenită repede *tabu*, până în 1990 — reprezintă, poate, cel mai bine cinematografia românească de autor din anii '70.

Tipul de cinema propus de Săucan — foarte modern, experimental, extrem de puțin accesibil și de popular, cu un „lirism atroce” și un „patetism feroce” (Blaga 2003, 228) — e, încă o dată, mult prea dificil pentru spectatorul nedepins cu poezia jocurilor secunde, neinteresat să-și părăsească starea de comoditate și obișnuința de a privi doar „acțiunea” și ce „se întâmplă”. Gândul cu care — „cu căldură” și preocupat să nu deprindă „miopia tehnicianului sau răutatea blazatului” — Săucan a filmat *Suta de lei*:

¹⁷ *Diminețile unui băiat cuminte*, 1967. Regizor Andrei Blaier. România: Studioul Cinematografic București.

¹⁸ Obiecțiile pe care Ecaterina Oproiu le aduce „concepției realiste a dramei” vizează nu versiunea de autor, ci varianta radical cenzurată (difuzată pe ecrane în toamna anului 1973), pe care, bună dreptate, o acuză de „bizarerie” în detrimentul „autenticului transfigurat de un simț poetic refractar la dulcegării”.

¹⁹ Prietenia dintre Anatol Vieru și Mircea Săucan — își amintește Radu Cosașu — era „o legătură de destine între doi oameni care pleacă să învețe la izvorul absurdităților, talentul lor răsturnând până la urmă absolut tot ce era politică” (Blaga 2003, 225). Amândoi, adaugă el, „au avut puterea să nu se lase zdrobiți de idealul pe care l-au văzut cu ochii lor că nu se mai întruchipează decât în urâtenie și în atrocitate. Se lămuriseră.”



„Dacă voi reuși să transmit prin film nevoia omului de a se ocupa nu numai de propria persoană, dar și de cel de alături, voi fi poate ceva mai împăcat cu mine. De asta îmi e și greu să fac acest film. Un film împotriva apatiei, despre oameni care n-au timp să se cunoască și să se ajute la momentul potrivit” (Mănoiu 1972, 35)..

BIBLIOGRAFIE

- BLAGA, Iulia, 2003. *Fantasme și adevăruri. O carte cu Mircea Săucan*, București: Editura Hasefer, în colecția „Caiete culturale” a revistei *Realitatea Evreiască*. Cartea este disponibilă și pe portalul Liternet.
- CĂLIMAN, Călin, 1977. „Izvorul izvoarelor: omul și omenia”, *Magazin Estival Cinema*.
- CĂLIMAN, Călin, 1982. „Mircea Săucan: Un cineast cu formulă unică”, *Almanah Cinema*.
- CĂLIMAN, Călin, 1985. „Diminețile și amiezile actualității”, *Magazin Estival Cinema*.
- CĂLIMAN, Călin, 2017. *Istoria filmului românesc 1897-2017*, București: Editura Ideea Europeană.
- DAMIAN, Horațiu, „Rebel fără voie”. Mircea Săucan I, <https://istoriafilmului.ro/articol/rebel-fara-voie/>
- DAMIAN, Horațiu, „Bolșevicul antisistem”. Mircea Săucan II, <https://istoriafilmului.ro/articol/bolsevicol-antisistem/>
- HAVAȘ, Eva, 1982. „Parola e autenticitatea”, *Cinema*, 9.
- FILIPPI, Gabriela, 2017. „Canonizarea lui Săucan”, în „Comori ascunse. Receptarea după 1989 a filmelor interzise în perioada comunistă”, *Filmul tranziției* (coordonatori: Andrei Gorzo, Gabriela Filippi), București: Editura Tact.
- ILIU, Victor, 1966. „Experimentul este necesar”, *Cinema*, 5.
- LAZĂR, Ioan, 1982. *Arta naratunii în filmul românesc. 50 de secvențe antologice*, București: Editura Meridiane.
- ITTERA, George, 1976. *Meandre, Cinema*, 10.
- LITTERA, George, 1969. „Simbolismul obiectelor”, *Cinema*, 9.
- LITTERA, George, 1993. „Altă filă de jurnal”, *Cinema*, 1.
- LITTERA, George, 2012. *Pagini despre film*, București: UNATC Press.
- LOVINESCU, Horia, 1972. „L-am scris cu plăcere”, *Cinema*, 6.
- MĂNOIU, Alice, 1972. „Primul tur de manivelă — O sută de lei”, *Cinema*, 7.
- MĂNOIU, Alice, 1979. „Meandre - Armonia contrapunctului”, *Almanah Cinema*.
- MĂNOIU, Alice, 1981. „De 24 de ori pe secundă adevăr”, *Magazin Estival Cinema*.
- MĂNOIU, Alice, 1988. „Bătălia pentru realism”, *Almanah Cinema*.
- MIHĂILESCU, Magda, 2003. „Un artist bolnav de imagini”, *Adevărul*, 22 aprilie.
- NICULA, Dinu-Ioan, 2019. „Hundert Lei”, în „Klassiker des rumanischen Films” (coord. Dana Duma, Stephan Krause, Anke Pfeifer), Schuren Verlag Marburg.
- NUȚU, Dan, 1972. „Portret la două voci”, *Cinema*, 9.
- NUȚU, Dan, „Preferam să stau cu spatele la cameră și să alerg”, <https://www.ziarulmetropolis.ro/dan-nutu-preferam-sa-stau-cu-spatele-la-camera-si-sa-alerg/>



- NUȚU, Dan, „Am murit după film toată copilăria”, <https://www.hotnews.ro/stiri-film-7614117-video-interviu-dan-nutu-murit-dupa-film-toata-copilaria-rugam-dumnezeu-noptile-vad-capul-mare-stalpul-patria.htm>
- OLAH, Tiberiu, 1973. „Există o dramaturgie a imaginii, dar...”, *Almanah Cinema*.
- OLAH, Tiberiu, 1980. „Nici cinema mut, nici muzică de concert”, *Almanah Cinema*.
- OLAH, Tiberiu, 1982. „O muzică dincolo de cuvinte”, *Almanah Cinema*.
- OPROIU, Ecaterina, 1973. „Suta de lei — Pseudonimul indiferenței”, *Cinema*, 11.
- PIVNICERU, Constantin, 2012. *Amintiri din actualitate. 50 de ani de cinematografie în România*, București: Editura Tritonic.
- POPESCU, Cristian Tudor, 2011. *Filmul surd în România mută*, București: Editura Polirom.
- POPESCU, Ioana, 1970. „Filmul-eseu”, *Cinema*, 9.
- POTRA, Florian, 1968. *Experiență și speranță. Ecran românesc*, București: Editura pentru literatură.
- POTRA, Florian, 1975: *Voci și vocații cinematografice*, București: Editura Meridiane.
- RÎPEANU, Bujor T., 2004: *Filmat în România vol. 1*, București: Editura Fundației Pro.
- RÎPEANU, Bujor T., 2005. *Filmat în România vol. 2*, București: Editura Fundației Pro.
- SAVA, Valerian, 1981. „Film experimental?! Da, film experimental!”, *Magazin Estival Cinema*.
- SAVA, Valerian, 1993. „Mircea Săucan și diluția utopiei”, *Noul Cinema*, 8.
- SAVA, Valerian, 1999. *Istoria critică a filmului românesc contemporan*, București: Editura Meridiane.
- SĂUCAN, Mircea, 1964. „Anotimpuri — cronică sunetului”, *Cinema*, 7.
- SĂUCAN, Mircea, 1964. „Simfonia bucuriei pe ecran”, *Cinema*, 10.
- SĂUCAN, Mircea, 1969. „Față în față cu publicul”, *Cinema*, 6.
- SĂUCAN, Mircea, 1986. „Pentru mine ei erau prinții artei filmului”, interviu de Vera Făgădaru, *Magazin Estival Cinema*.
- SĂUCAN, Mircea, 1998. „La mormântul prietenului meu”, *Actualitatea Muzicală*, 207, X.
- SĂUCAN, Mircea, 2007. *Colivia caută pasărea*, București: Editura Institutului Cultural Român.
- STEINHARDT, Nicolae, 2008. *Jurnalul fericirii*, Iași: Polirom.
- STIOPUL, Savel, 1986. „Acea aură inconfundabilă a actorului cult”, *Cinema*, 3.
- STIOPUL, Savel, 1991. „Mircea Săucan. Insolitul, dimensiune a culturii”, *Noul Cinema*, 8.
- VIERU, Anatol, 1973. „Se poate și mai simplu, dar...”, *Almanah Cinema*.
- VODĂ, Eugenia, 2003. „Lupta cea mare a lui Mircea Săucan”, *România literară*, 17.