

Rolul propagandei și al cenzurii în modelarea discursului artistic. Arta ca instrument al propagandei

Adriana BOANTĂ PhD

University of Arts Târgu Mureș
adriana.artdesign@gmail.com

Abstract: The Role of Propaganda and Censorship in Shaping Artistic Discourse. Art As an Instrument of Propaganda

Our study investigates the context, practice and forms of production and artistic representation during the communist political regime, when the dominant visual discourse is closely related to the imposed policies of representation, which took the place of aesthetic poetics. The study will highlight the way in which art changes its message, but also the stake under the propagandistic discourse, in order to impose a new visual rhetoric, which contributes to the (de) formation of representation strategies.

Key words: *communism; proletkult; propaganda; censorship; visual art.*

Dialectica răului

Instaurarea regimului comunist în România a determinat schimbări radicale la nivel economic, social și cultural, care au marcat profund întreaga societate românească, creând un ecosistem al terorii prin cei doi fermenți ai totalitarismului: *Propaganda* și *Cenzura*.

În studiul *Rape of the Masses: The Psychology of Totalitarian Political Propaganda analizează* (1940), sociologul rus Serghei Ceahotin analizează efectul *propagandei* asupra dinamicii și psihologiei maselor. Eficiența mesajului propagandistic presupune controlul asupra actanților implicați: grupurile-țintă, împărțite în „minoritate activă” (rafinată), reprezentată de elite și „majoritate pasivă” (rudimentară) formată de mase.



Ceahotin susține că eficacitatea oricărei campanii de *propagandă* este determinată de anumiți factori-cheie: cunoașterea grupurilor-țintă asupra cărora urmează să își exercite mesajul; stabilirea pârghiilor de comunicare și de persuasiune (seducție) specifice fiecărui grup; crearea instrumentelor și mecanismelor care vor duce la îndeplinirea acțiunii specifice fiecărui grup în parte; monitorizarea, evaluarea și controlul evoluției campaniei. Atât rolul, cât și responsabilitățile principalilor actanți ai sistemului propagandistic sunt clar definite, fapt care asigură fiabilitatea operațională a sistemului. Astfel, misiunea propagandistului este să expună o gamă largă de concepte (teme), care să se adreseze ambelor grupuri, cu scopul de a le câștiga încrederea, iar mai apoi, de a le controla și aservi intereselor grupului dominant (partidul). În România, controlul asupra funcționării sistemului propagandistic se făcea prin *Secția de Propagandă și Agitație*, care asemeni unui organism tentacular¹, sufoca întreaga societate. Primele semne ale „contaminării” și deturnării artei de la nobila misiunea spirituală au început să fie active din 1944, după semnarea *Convenției de armistițiu* cu guvernele *Națiunilor Unite*, când principalii vectori de diseminare a valorilor în societate: *presa și arta*, vor fi „curățate” de așa-zisele elemente reacționare, și vor fi subordonate (nu în totalitate) dispozițiilor *Comisiei Aliate*, mai exact a U.R.S.S. Sectorul artelor intră și el sub controlul strict al aparatului de control al partidului, iar vocea artistului este înăbușită sub presiunea exercitată de agenții *propagandei*.

Instituțiile de cultură și presa ca parte activă a *propagandei* de stat, pusă în slujba regimului totalitar comunist devin instrumente de consolidare a puterii având rolul de a transmite maselor, valorile și ambițiile noii hegemonii. Istoria ne dezvăluie logica de funcționare a mecanismului hegemonial, grefat pe forța expansiunii și influenței clasei dominante așa cum afirmau Marx și Engels în *Ideologia germane*:

Ideile clasei dominante sunt în fiecare epocă ideile dominante, ceea ce înseamnă că clasa care este forța materială dominantă a societății este totodată și forța ei spirituală dominantă. Clasa care dispune de mijloacele de producție materială dispune prin aceasta și de mijloacele de producție spirituală, așa încât, datorită acestui fapt, îi sunt în general subordonate totodată ideile acelorora cărora le lipsesc mijloacele de producție spirituală. Ideile dominante nu sunt altceva decât expresia ideală a relațiilor materiale dominante, cu alte cuvinte relațiile materiale dominante exprimate sub formă de idei; ele sunt deci expresia relațiilor care fac ca o anumită clasă să fie dominantă, sunt deci ideile dominării ei.

Marx și Engels, 1956, 44

¹ în subordinea *Secției de Propagandă și Agitație* funcționa: *Sectorul Propagandei de Partid, Sectorul Agitației, Sectorul Învățămintului Public, Sectorul Știință, Sectorul Literatură și Artă, Sectorul Muncii Culturale de Masă, Sectorul Edituri, Sectorul Presei Centrale, Sectorul Presei din Provincie, Sectorul Radio, Sectorul Sport, Sectorul Evidenței Cadrelor și al Informării.*



Miile de scrisori de adeziune, delațiune sau protest primite la redacția ziarului *Scânteia*² de la oamenii simplii (dar nu inocenți), entuziaștii naivi și agitatorii servili, până la profitorii perfizi și oportuniștii abjecți sau, dimpotrivă, scepticii timizi, relevă nivelul de intoxicare a societății sub acțiunea *propagandei*³, dar și traumele profunde prin care aceasta trecea. O societate scindată ca urmare a schimbărilor radicale petrecute odată cu instaurarea regimului comunist; o societate sfărmată, în derivă morală, constrânsă să adere la „noua ordine socială superioară” care urmărea stigmatizare și eliminarea „dușmanul poporului” și cultivarea „elementele conștiente”, implicate activ în lupta cu „dușmanul de clasă”. Transformată într-o adevărată vânătoare de vrăjitoare dusă inițial în interiorul partidelor politice, aceasta luptă, a fost extinsă ulterior la toate păturile sociale, conducând la instaurarea și întreținerea unui climat de teroare.

În luna octombrie 1947, la cel de-al II-lea *Congres al Uniunii Sindicatelor de Artiști, Scriitori și Ziariști*, iar mai apoi la *Congresul Partidului Muncitoresc Român*⁴ din februarie 1948 se declanșează lupta împotriva influențelor străine, a tuturor intruziunilor de factură occidentală în cultură, și la anihilarea oricărui gest admirativ față de „cultura în putrefacție din țările capitaliste” anunță ruptură ireductibilă cu valorile occidentale și orientarea României către U.R.S.S.

Impunerea „realismului” socialist ca valoare absolută⁵, deci unica direcție validată de aparatul ideologic de stat, intrarea artei și literaturii sub tutela politicului, a condus la crearea unui monopol de reprezentare, creat „după rețetar” care a generat un *pseudocanon* estetic „calibrat” și subordonat întru totul cauzei politice. Pe lista subiectelor dezirabile *Propagandei* erau temele care incitau la ură de clasă, anti-imperialismul, clasa muncitoare, șantierele, ogoarele, lupta împotriva risipei. Proletariatul și produsul muncii sale trebuia să fie reflectat de lucrările artiștilor, care la rândul lor aveau misiunea să educe masele prin intermediul culturii. Operele proletcultiste se remarcă prin titluri de impact care promovau spiritul militant, un nou limbaj, accesibil maselor în care sunt inserate sintagme-cheie, cu valoare de simbol, care ajung să fie este folosite, până la saturație, dar care sub penelul artistului

² „Organul de presă al Partidului”, principalul vector de diseminare a mesajului propagandei.

³ La *Scânteia* erau invitați să toți „oamenii muncii”: țărani muncitori, deopotrivă. Cu toate acestea de cele mai multe ori, scrisorile trimise redacției trebuiau revizuite sau chiar rescrise în integritate. Totuși, din rațiuni de lipsă de spațiu, dar și de conținut doar 3% din cele numărul de scrisorile primite au fost publicate.

⁴ Principiile comuniste cuprinse în *Manifestul Partidului Comunist*, publicat de Marx și Engels în 1848 devine unicul reper ideologic al partidelor comuniste. Acesta viza impunerea partidului unic, industrializarea masivă, ateismul și anihilarea dreptului individual la proprietate (aici incluzând și proprietatea intelectuală).

⁵ În *Caracteristicile a două culturi* din 1948, Vladimir Simionovici Kemenov susținea supremația URSS care în opinia sa devenise „țara cea mai progresistă din lume”, în timp ce iar cultura socialistă este văzută ca „cea mai progresistă și superioară din lume”.



propagandistic căpăta o aura de sacralitate: „munca”, „pacea”, „patria”, „poporul”, „lupta” și, paradoxal, „curajul”.

Creația literar-artistică din perioada 1947-1953 a fost sufocată de subiecte și teme în care este înfierat chiaburul, principalul „dușman de clasă”, care departe de lumina zilei, în spatele obloanelor, uneltește împotriva intereselor regimului și poporului, urmărind restaurarea capitalismului rapace, sub influența nocivă a „imperialiștilor occidentali”. Edificatoare în acest sens rămâne dramaturgia lui Aurel Baranga (*Într-o noapte de vară, Iarbă rea, Pentru fericirea poporului, Cântecul libertății*), Lucia Demetrius (*Oameni de azi*) și Mihail Davidoglu (*Minerii*), primele scrieri în proză ale lui Silvestru (*Bordeiul de la Poarta Albă*), proza lui Petru Dumitru (*Drum fără pulbere*) și poezia lui Eugen Jebeleanu (*În satul lui Sahia*), dar și articolul *O piesă despre intelectualul nou al satelor* scris de Sergiu Fărcășan, cronică spectacolului *Oameni de azi* în regia Mont Ghelerter, montat în 1952 la *Teatrul Municipal* din București:

[...] o piesă ce contribuie la educarea în spirit comunist a celor ce muncesc (...)
Un merit de seamă al piesei constă în felul veridic, artistic, în care ne înfățișează un portret multilateral al dușmanului. Din acțiunea piesei se desprinde ideea că dușmanul de clasă nu se dă îndărăt de la nici o mârșăvie; piesa te învață să-l cunoști bine, să știi ce-i în stare și să-l urăști și mai puternic.

Fărcășan, 1952, 5

De altfel, orice act de creație care refuza să se subordoneze canonului oficial sau programului estetic dominat este asociat disidenței politice, și prin urmare, reevaluat și/sau interzis. „În cultură – spune Aurel Baranga în *Jurnalul unui journalist fără jurnal– noi, nu admitem decât români proști sau foarte proști, cu condiția să fie cât mai mari lichele*” (Merișanu, Taloș, 2009, 5).

Regimul prin instrumentele sale de control *propaganda* și *cenzura* a construit și consolidat o rețea importantă de soldați servili, formată din cenzori și critici a căror misiune a fost reprimarea creativității. Agenții *propagandei* comuniste inventariați în *Raportului final al Comisiei Prezidențiale pentru Analiza Dictaturii Comuniste din România*⁶ au fost: Zamfir Brumar, Al. I. Ștefănescu, Horia Bratu, Ov. S. Crohmălniceanu, Sergiu Fărcășan, Paul Georgescu, Cornel Regman, S. Damian, Savin Bratu, Ion Istrate, Mihai Gafița, Traian Șelmaru, Mihai Novicov, Eugen Luca, Eugen Campus, Ion Vitner, Nestor Ignat, Mihnea Gheorghiu, Sorin Toma, Vladimir Colin, Andrei Băleanu, Mircea Deac, Radu Popescu, Vicu Mândra, Valentin Silvestru etc.

⁶ Potrivit *Raportului final al Comisiei Prezidențiale pentru Analiza Dictaturii Comuniste din România*, a cărui misiune este „recuperarea memoriei, dar și identificarea responsabilităților, sunt indispensabile funcționării unei comunități politice democratice”, de a documenta „dimensiunile și metodele represiei din România comunistă” pentru „a nu uita, pentru a condamna, spre a nu se mai repeta” (textul *Raportului*: http://old.presidency.ro/static/rapoarte/Raport_final_CPADCR.pdf)



În plan vizual, mesajul *Propagandei* a fost sprijinit de „brigazile de artiști” formate din graficieni, pictori, sculptori, scriitori (Eugen Taru, Cik Damadian, Dan Deșliu, Mac Constantinescu, Ion State, Gheorghe Cernăianu, Eugen Mihăescu, Adrian Lucaci, Pavlin Nazarie, Angela Petrescu-Tipărescu, Mariana Popa, Adina Paula Moscu, Paul Gherasim, Traian Trestioreanu, Virgil Almășan, Ștefan Sevastre, Vasile Pop-Negreșteanu, Ion Jalea etc.) aserviți cauzei socialiste, care au contribuit mod concret la ilustrarea și diseminarea „valorilor” comuniste prin afișe, caricaturi, sculpturi, picturi cu un vădit caracter agitatoric. Chiar și artiști mari, consacrați (Corneliu Baba, Alexandru Ciucurencu, Ion Irimescu, Camil Ressu, Ion Jalea, Sabin Bălașa, Ion Bițan etc.) s-au lăsat pradă compromisului și au urmat linia impusă partid, abordând teme predilecte ale *propagandei* socialiste.

În articolul „Realul în artă”, apărut în nr.5/1966 al revistei *Arta plastice*, iar mai apoi în „*Idealul și valoarea estetică*”, esteticianul Ion Pascadi, tributar al doctrinei marxiste, preciza ca valoarea estetică a *realismului în artă* românească rezidă în capacitatea ei de a integra, sintetiza și ordona, „o mare varietate de mijloace și procedee artistice, inclusiv cele apărute în afara sa⁷, în scopul transmiterii adecvate a mesajului comunist de idei” (Pascadi, 1966, 8).

Propaganda, instrumentul principal folosit în „educare” a maselor în spiritul luptei de clasă a deturnat arta de la misiunea ei nobilă, subordonând-o controlului politic pentru a-și propovădui mesajul agitatoric, însă este, evident, că aceasta aservire nu se putea obține doar prin intermediul ideologiei sau coerciției, ci a fost și voluntară, interesată, deci, asumată. (v. Foucoult, 2005, 33) Oamenii de cultură și artiști nu s-au sfiit să devină „propagandibili”, după cum cu tristețe remarca Virgil Ierunca – probabil, principala voce a disidenței din exil:

Eroare sau tribut? Câteodată tribut, dar niciodată eroare. Ci numai concesiile – ar putea răspunde propagandabilii. Însă concesiile nu stau pe loc, cresc și se dezvoltă ca niște vegetale maligne. Dacă a doua concesiie nu e mai vinovată decât prima, amândouă suprapuse – o știm de la Camus – «alcătuiesc o lașitate, iar două lașități reunite nasc dezonoare». Așa se face că avem și o moștenire a dezonoarei.

Ierunca, 1994, 221

⁷ În anii '60, în presa de specialitate, au început să apară (timid, ce-i drept), articole preluate din revistele din străinătate, reproduceri ale lucrărilor artiștilor momentului, și cronici apreciative la adresa direcțiilor artistice dominante în arta occidentală. În felul acesta artiștii români au intrat în contact cu tendințele artistice contemporane (*pop art*, *op art*, *neorealism*, *land art*, *kinetic art* s.a.m.d.) și cu noul limbaj vizual lasându-se „contaminați” de această influență benefică, care a contribuit la structurarea unui nou tip de vizualitate (ex: limbajul nfigurativ, abstractionist, su-prarealist,) și la adaptare canonului oficial de reprezentare.



Începând cu 1957 Virgil Ierunca începe să publice *Antologia rușinii*⁸, un demers moral atât de necesar de demascare și înfierare a atitudinii duplicitare și servile, a lipsei de măsură, a lașității și „prostituției spirituale” a unei bune părți a intelectualității românești pusă față în față cu acest teribil malaxor de destine care a fost aparatul represiv al regimului comunist.

Să știți că există și oameni care s-au exilat pentru a regăsi aceeași impostură. Eu, când am întocmit de-a lungul anilor o antologie a rușinii, am completat-o întotdeauna cu o rubrică a românilor exilați care nu și-au asumat condiția de exil, care nu priveau spre țară, sau priveau spre țară. Voci în vacarm așa cum societatea totalitară privea, și privirea societății totalitare se întâlnea cu privirea lor. Pe acești români nu i-am numit niciodată români exilați, i-am numit români deplasați.

Gogea, 2010. 20

În decembrie '89 vocea celor aflați în exil s-a întâlnit cu cea a românilor „exilați” din țară, prin intermediul radioului, în emisiunile *Europei libere*. În vacarmul de voci ivite în spațiul public s-a distins cea a dramaturgului Eugène Ionesco: „Sunt departe, dar sufletul meu suferă alături de voi! Vă doresc izbândă, pe care sunt convins că până la urmă o s-o aveți!”⁹ La București, în fața Comitetului Central, Ceaușescu convocată o manifestarea de adeziune populară ca urmare a „încercărilor provocatoare” de la Timișoara. Regimul își trăiește ultimele zile. Cu o disperare furibundă *Propaganda* aruncă în joc toate resursele de care dispune pentru a pune în scenă ultimul act al unui spectacol delirant, halucinant, grotesc: „marea manifestare populară”; sperând astfel, că va contracara din prejudiciul de imagine produs de evenimentele de la Timișoara. Ca într-o uriașă figurație, a unui spectacol *agit-prop*, zeci de mii de oameni sunt adunați de pe platformele industriale bucureștene și le sunt înmânate pancarte cu mesaje mobilizatoare la care se trudise toată noaptea. La câteva minute de la începerea discursului prezidențial, „păpușarul” egolatrul pierde controlul. Iluzia se rupe. Mulțimea se dispersează, iar în piața rămân doar „mașiniștii”: agenții propagandei și ai serviciilor de forță. Cortina de Fier cade!

Rezistența la „canon”

Până în anii '70, când a existat un amplu program de promovare a artei românești și de racordare a acesteia la mișcare artistică occidentală – organizarea în România a unor evenimente cu participare internațională: *Colocviul Brâncuși* (1967), *Congresul Internațional de Estetică* (1972); semnarea de acorduri culturale bilaterale și

⁸ Nicolae Merișanu și Dan Taloș, *Antologia rușinii după Virgil Ierunca*, Editura Humanitas, București, 2009, p.25. Virgil Ierunca a început să publice *Antologia rușinii* în revista *România muncitoare* (începând 1957 până în 1961), dar mai târziu a reluat-o în revistele *Ethos* (1973, 1975, 1982, 1983), *Limite* (nr.42-43/martie 1984), *Contrapunct* (1985, 1986), *Le combat* (1987, 1989).

⁹ În cadrul emisiunii *Buletin de știri*, la postul de radio Europa Liberă, marți, 19 decembrie, 1989.



programe de burse (*Fulbright*); accesul artiștilor la publicații culturale; organizarea de expoziții de artă occidentală prin intermediul *Comitetului de Stat pentru Cultură și Artă*; participarea la expoziții și evenimente internaționale *Congresul Asociației Internaționale a Criticilor de Artă din Cehoslovacia* (1966) –, *propaganda* prin vocea criticii literare și a criticii de artă a urmărit denigrarea sistematică a valorilor artei occidentale, acuzând-o de *estetism steril, formalism facil, experimentalism gratuit*. Creațiile artistice asociate expresionismului, suprarealismului, artei conceptuale erau adeseori etichetate ca fiind lipsite de coerență stilistică și valoare estetică, deci „iraționale”, „decadente” și „snoabe”.

În acest sens relevantă este poziția criticului de artă Anatol Mândrescu. În 1966, acesta publică în numărul 4 al revistei *Arta plastică* – pe a cărei copertă apare fotografia reformatorului artei, sculptorul Constantin Brâncuși –, articolul „Gândirea plastică și imperativele epocii”, al cărui discurs reacționist intră în contradicție cu anvergura universală a creației brâncușiene.

Limbajul abstracționist nu poate funcționa într-o estetică realistă [...] Noi nu negăm existența suprarealismului sau informalului; sunt fenomene obiective marcând istoria artei. Nu negăm valoarea estetică a unora dintre creațiile acestor curente, nu negăm nici faptul că din experiența acestor curente se pot extrage concluzii valabile și câștiguri de limbaj. Poziția noastră față de aceste curente este însă critică, pentru că avem o conștiința a realității (s.m). [...] Direcția fundamentală a artei românești contemporane este realismul (s.m) și noi optăm pentru realism fiindcă optăm pentru umanism.

Mândrescu, 1966, 12-16

Angajarea scriitorului în realitatea imediată – angajare pe care partidul a cerut-o întotdeauna – nu e o dorință sentimentală, o utopie, ci expresie a esenței artei însăși. Nu există decât artă realistă, toate celelalte forme sunt doar experiențe de laborator, fără nicio însemnătate. Talentul unui scriitor nu se poate demonstra decât într-o operă realist,

scria dramaturgul Teodor Mazilu în nr.31 al revistei *Contemporanul* publicat 7 iulie 1972.

În sfera artelor vizuale, rezistența la nou a fost atât de vehement exprimată, încât expresii precum *avangardă, experiment, conceptual art, abstracționism*, asociate practicii artistice erau privite cu reticență, în principal din cauza potențialului semantic subversiv pe care îl conțin fiind respinse *ab initio*, de către autorități.

În critica de specialitate din timpul regimului comunist, termenii asociați fenomenelor *avangardei și experimentului artistic*¹⁰ au fost înlocuiți cu formule cu un potențial ideologic mai puțin „contondent”, și astfel mai ușor de asimilat, spre exemplu: *inovare*.

¹⁰ Experimentul era folosit ca o strategie de eludare a canonului ideologic, de jalonarea a direcției impuse.



În iunie 1959 la *Congresul Institutului Internațional de Teatru (I.T.I.)* de pe lângă U.N.E.S.C.O., care a avut loc în Suedia, la Stockholm, dramaturgul Eugène Ionesco a susținut conferința „*Tendințe de avangardă în teatrul contemporan*”. Raportul a scandalizat delegația din România formată din dramaturgul Aurel Baranga și actrița Dina Cocea¹¹ prezenți la eveniment cu scopul afilierii la *I.T.I.* Într-un discurs virulent Aurel Baranga a combătut puternic „adevărata esență” a avangardei care

[...] propovăduiește îndepărtarea de viață, neîncrederea în om, pesimismul, disperarea [...] Tezele teoretice ale lui Ionesco nu sunt decât reluarea penibilă și dusă până la descompunerea maximă a unei gândiri viciate și morbide, pestilențiale, putând să trezească cel mult interesul unei minorități de pseudo-intelectuali, epave sociale, a căror derută psihică este savant întreținută de cei care au interesul să mențină omenirea în angoasă și nesiguranță.

Baranga, 1959, 3

Două decenii mai târziu, după încercările eșuate ale Securității prin *Direcției Generale de Informații Externe* de-al readuce în țară, în 1978, la inițiativa unui grup de intelectuali francezi, membrii ai *Le Comité des intellectuels pour l'Europe des libertés* (C.I.E.L.) creat de filosoful [Raymond Aron](#), organizație anticomunistă a cărui scop era „să lupte pentru asigurarea libertății de creație și de exprimare a ideilor, împotriva doctrinelor și practicilor totalitare”, Ionesco este numit președinte de onoare. În 1979 Ionesco face un apel adresat tuturor intelectualilor francezi și români, cărora le cere să reziste procesului de rinocerizare și „să întrerupă imediat orice contact cu instituțiile oficiale din România, orice legătură cu această țară, orice primire a reprezentanților oficiali atâta timp cât vor continua represivitatea și disparițiile în România.” De altfel, piesa *Rinocerii*, care apare în 1959 vorbește despre absurdul transformat în normalitate, despre dezumanizarea și bestializarea societății acaparată de forțele oculte ale regimurilor totalitare și a întregului aparat opresiv și propagandistic prin care acestea acționau, care a condus la dogmatismului ideologic, îngrădirea libertății, distrugerea sistematică a elitelor, exterminarea în masă. Virgil Ierunca, care împreună cu Monica Lovinescu, Dumitru Țepeneag și Virgil Tănase făcea parte din anturajul restrâns al dramaturgului spunea:

[...] nu trebuie să fetișizăm la modul excesiv aportul exilului. Există exil și exil. În planul creației pure, în ce mă privește, spre stupoarea confracților mei, scriitori din exil, am susținut întotdeauna, chiar și în epoca dură, epoca stalinistă, în epoca realismului socialist, sau în diversele etape ale erei Ceaușescu, că literatura adevărată, de pildă, se face la ea acasă, adică în România, noi nefiind decât niște componente provizoriu deportate peste graniță și sub vremi. Deci, din punct de vedere literar să spunem, ca să

¹¹Alături de Dina Cocea scena propagandei comuniste, a cooptat mari artiști ai scenei teatrale, a căror voce se auzea la congresele de cultură: amintim pe Sică Alexandrescu, Radu Beligan, Mircea Albulescu, Octavian Cotescu etc.



fim mai preciși, cultura în primul rând, literatura se făceau în țară [...] Ceea ce cred că e nevoie să fie de data aceasta împins spre revenire în România sunt mărturiile oamenilor care au trecut printr-o experiență concentraționară în România înainte de a se exila. Pentru că ei au scris în cărțile lor propria lor experiență pe care cei din țară n-au avut cum să și-o facă publică, din cauza cenzurilor de toate felurile. Deci, un aport important ar fi revenirea și tipărirea, sau retipărirea în România a acestui grup de mărturie, pentru ca memoria totală a fenomenului românesc să nu fi e știrbită.

Gogea, 2010, 17-18

Ion Caraion, vocea disidenței rămasă în țară, identifică două două tipologii de oameni: executanți și revoltații. Unii care acceptă docil istoria, iar alții care sunt „creați pentru a învinge istoriei limitele ei”. În 1946 Caraion publică în „*Jurnalul de dimineață*” și două articole *Criza culturii românești* și *Criza omului* care au valoare de manifest anticomunist, prin care se opune noii ordini, realizând o radiografiere extrem de exactă a climatului socio-cultural, decriptând întreg mecanismul care a condus la decăderea morală a societății românești în timpul regimului totalitar: „dependența politică a revistelor”, „repertoriul inadecvat al Teatrului Național”, „camuflarea adevărului”, „cenzura presei”, „autoizolarea (impusă) a artei”, „politizarea filosofiei”, „politizarea învățământului prin ignoranță”, „politizarea culturii practice de incuși”, „politizarea poporului sau meschinăria ideologică totalitară”, „pierderea libertății”.

Criza culturii – spune Ion Caraion – e criza libertății individuale. A libertății pe care colegul nostru nu îndrăznește să și-o ia întreagă. A libertății poetului de a fi poet. A libertății criticului de a fi critic. A libertății ziaristului de a vorbi în numele multîmilor care, nehotărându-se asupra multor probleme, sunt și într-un fel și-n celălalt și care sunt, de asemenea, ale tuturor felurilor de nevoi. A libertății profesorilor de a se ocupa de școală. A studenților și elevilor de a-și vedea de carte. A libertății de a lupta împotriva imposturii.

Carion, 1946, 1-4

Caraion, reper autentic al rezistenței față de regimul opresiv se distinge din „vacarmul vocilor” disidenței, și aidoma lui Bérenger, refuză să devină complice al imposturii, martor tacit al dezastrului social și spiritual al României: „*Am să mă apar împotriva lumii întregi, mă voi apăra, mă voi apăra! Sunt un om și voi rămâne așa până la cea din urmă suflare. Nu capitulez!*” (Ionesco, 1968, p.112)

Cenzura, malaxorul de destine și conștiințe

În deceniul cinci al secolului XX, odată cu impunerea prin decret a unei singure „metode de creație”, cea *realist-socialistă*, care a contaminat toate direcții artistice și generat o operă cu un explicit conținut mobilizator, o artă partinică pusă exclusiv în slujba *propagandei*, o artă controlată ideologic prin omniprezența *Cenzură*.

Actul de creație autentic a fost deturnat în dauna interesului legitim al culturii pentru a face loc „noului ordini” adoptarea *realismului socialist* ca unică direcție acceptată în



creația artistică. Desigur, impactul acestei mutilări de proporții apocaliptice a fost copleșitor, căpătând proporții hiperbolice și tușe grotești, amprentând puternic generații de creatori. Întreaga producția artistică a fost contaminată și parazitată de normele estetice impuse prin teroare spre educare estetică a maselor. În sistemele punitive, artistul nu devine o „unealtă” utilă *propagandei* decât în măsura în care este în același timp prolific și aservit, iar atunci când refuză subordonarea este considerat indezirabil, așa cum a fost cazul lui Ionel Teodoreanu, Șerban Cioculescu, Ion Barbu, George Bacovia, Nicolae Davidescu, Mircea Eliade, Radu Gyr, Cezar Petrescu, Radu Tudoran, Dimitrie Stelaru, Gib. Mihăescu, Hortensia Papadat-Bengescu, Tudor Arghezi, Iosif Naghiu, Eugène Ionesco, Ion Caraion, Monica Lovinescu, Virgil Ierunca s.a.m.d.

Acestui tratament erau supuși toți cei care prin ceea ce spuneau și creau s-au abătut de la linia oficială, refuzând categoric constrângerea tematică și orice formă de compromis estetic și ideologic, evitând orice fel de partizanat între artist și putere: scriitori și artiști plastici, muzicieni sau oameni de teatru. Marginalizare, iar mai apoi expulzarea din viața publică și artistică se făcea printr-o campanie de defăimare în presa locală sau centrală, cu aplicare de sancțiuni și stabilirea de interdicții, mergând până la interzicerea operei¹² și a dreptului de a profesa, culminând cu exilul, detenția și moartea.

Desigur, controlul politic și represiunea ideatică (s-a exercitat prin instrumentul perfid al *cenzurii*, adoptat după modelul stalinist, nu a mutilat doar vieți și a pervertit conștiințe, ci a schimbat radical destinul tuturor instituțiilor de cultură¹³: teatre, studiouri de filme, biblioteci, ateliere, filarmonici, casa de discuri, care își desfășurau activitatea sub atenta supraveghere a instituțiilor de forță. Gradul de dezirabilitate al dramaturgilor, scenariștilor, regizorilor s.a.m.d. era stabilit în funcție de calificativul primit din partea cenzorilor. Astfel, în funcție de activitatea artistică, dar nu numai, aceștia puteau purta „blazonul” de „neinterzis”, „parțial interzis” sau „absolut interzis”, fapt care dicta și frecvența cu care piesele lor erau jucate sau nu erau jucate, sau dimpotrivă, intrau într-un epuizat proces de (re)evaluare stilistică, de (re)modelare a limbajului, până când piesele erau mutilate până la desfigurare.

¹² Prin *Decretul-Lege* nr. 364 din 2 mai 1945, publicat în *Monitorul Oficial* Nr. 102 privind retragerea unor anumite publicații periodice și neperiodice, au fost șterse din viața culturală mii de titluri, iar în 1948 odată cu adoptarea legii *privind editarea și difuzarea cărții*, s-a întocmit lista publicațiilor și autorilor interziși, document care însuma sute de pagini. Ediția „revizuită și adăugită” a acesteia intra în atribuțiile *Direcției Generale a Presei și Tipariturilor* prin intervenția cenzorilor Iosif Ardeleanu și Al. I. Ștefănescu, antamați să gestioneze „lista neagră” ce număra aproape 9000 de titluri.

¹³ În 1948 are loc naționalizarea editurilor, tipografiilor instaurându-se astfel controlul absolut asupra conținutului editorial, iar Prin *Decretul nr. 303/1948* privind naționalizarea industriei cinematografice și reglementarea comerțului cu produse cinematografice, (text publicat în *Monitorul Oficial, Partea I* nr. 256 din 03 noiembrie 1948) „Se naționalizează toate întreprinderile în funcțiune sau care și-au încetat funcțiunea în totul sau în parte, în lichidare, sau depozit de producere și transformare (studiouri, laboratoare, etc.) de filme cinematografice care nu se găsesc în proprietatea Statului, fie ele întreprinderi individuale, societăți de orice fel, sau asociații”.



Establishment-ul Comitetului Central prin *Secția Propagandei* acționa prin așazisele „comisiile de îndrumare și control” și a „comitetelor de lectură” (*Direcția Generală a Teatrelor, Direcția Generală a Muzicii și Direcția Literelor și Manifestărilor Artistice Populare, Consiliu Superior al Literaturii Dramatice și Creației Muzicale*) – „populate de cohortele de cenzoari, care în virtutea respectării modelului-reper califica ca anarhice „căutările sincere, entuziaste, ale artiștilor ce se străduiau să găsească mijloace cu maximum de forță expresivă” pentru transmiterea conținutului artistic. (Cosma, 1956, p.2). Dar așa cum remarca Virgil Ierunca era „suficientă o singură voce, sau două, trei voci de mari intelectuali pentru a ieși dintr-un fel de inerție a angajamentului.” (Gogea, 2010, 10)

În 1970 după ce se interzice filmul *Reconstituirea* de Lucian Pintilie, pe motivul că „pune într-o lumină defavorabilă anumite organe de stat”, începe seria interzicerilor spectacole „incomode”. În iunie 1971, piesa *Gluga pe ochi* de Iosif Naghiu, în regia lui Valeriu Moisescu, jucată atât la teatrul *Teatrul Municipal* din București (actualul *Teatrul Bulandra*), cât și la *Teatrul Tineretului* din Piatra-Neamț este desființată de presa de partid, iar apoi exclusă din repertoriul ambelor teatre. În 1972, după doar 3 reprezentații este interzisă piesa *Revizorul* în regia Lucian Pintilie, montată la *Teatrul Municipal* din București, iar Liviu Ciulei, directorul teatrului, este demis. Pus față în față cu abuzul grotesc al cenzurii, care va interzice filmul *De ce trag clopoțele, Mitică?* încă dinainte de a fi terminat, acțiune „fără precedent chiar în anii sumbri ai «obsedantului deceniu»”, Pintilie îi scrie secretarul *Comitetului Central* al PCR, Ilie Rădulescu, declarându-se „paralizat și fascinat de abuz [...] Am stat cu gura căscată în dreptul gratiilor, ca țăranul din celebra anecdotă cu girafa de la grădina zoologică, murmurând - «așa ceva nu există!»” (apud. Predescu, 2017, 269). Pelicula a fost confiscată „ca un manuscris furat de pe masa de lucru” și depusă într-un subsol de la *Casa Scânteii*, de unde a fost recuperat abia în 1990 odată cu schimbarea regimului politic.

Atât Liviu Ciulei, cât și Lucian Pintilie vor lua calea exilului, iar odată cu ei o întregă generație de oameni de teatru și film: Vlad Mugur, David Esrig, Radu Penciulescu, Andrei Șerban, Helmut Stürmer, Radu Dinulescu, Dan Nemțeanu etc.

De partea opusă a „baricadei” morale se poziționează (prea) mulți creatori ai filmului și scenei românești: Sergiu Nicolaescu, Ion Popescu-Gopo, Amza Pellea, Octavian Cotescu, Radu Beligan, Mircea Albulescu etc. Mărturie stau nu atât creațiile lor cinematografice sau teatrale, cât atitudine servilă, ajungând uneori la exprimări delirante. Sarabanda elogiilor și retorica mistificării, orchestrată de *propagandă* ni se dezvăluie ca un spectacol grotesc, ce capătă proporții și forme hiperbolice sub penelul artiștilor, care au cedat în fața ispitei și confortului material fiind dispuși (sau constrânși) să facă concesii tematice, stilistice și morale:

Oamenii de cultură și artă l-au simțit întotdeauna aproape, i-au simțit ajutorul și sfatul și căldura inimii...

Beligan, 1978, 11



[...]un concept de o generozitate fără egal, care străbate opera teoretică și activitatea practică a tovarășului Nicolae Ceaușescu, este cel al dezvoltării armonioase a tuturor zonelor țării, astăzi putându-se vorbi cu deplin temei despre adevărate capitale ale industriilor, ale științei și învățământului, ale literaturii și artei.

Nicolaescu, 1989, 3

În fruntea partidului și a țării, un bărbat și-a asumat misiunea istorică de a fi întâiul mergător pe calea României spre comunism. Alături de el, sub conducerea lui, inspirați de curajul, clarviziunea și spiritul său de sacrificiu, să facem din creația noastră argumentele unui bilanț la fel de demn și de folositor patriei”, scria Dinu Sărașu, în Flacăra, Nr.4. (1181), din 26 ianuarie 1978.

apud. Merișanu, Talos, 2009, 35

În perioada comunistă, puterea politică a reușit să se impună prin-un mecanism represiv abil construit. Prin structurile de forță create și instrumentele sale de coerciție și de convingere reprezentate de *cenzură* și *propagandă*, a manipulat, constrâns, semănând teroare și temă, exercitând o presiune teribilă asupra întregii societăți, „modelând” ideologic conștiința, contribuind astfel la (de)formarea unei noi identități artistice, în care artistul a fost transformat într-un agent servil, pus în slujba unei ideologii toxice. De altfel, nici un produs artistic sau „text oficial aparținând perioadei comuniste și sechetelor ei nu ar trebui acceptat ca atare, fără o confruntare serioasă cu sursele nescrise [...] fără o identificare a scopurilor sale real [...] nu există text innocent, orice text produs de un sistem care fabrică deliberat și constant o realitate fictive trebuie suspectat din principiu” (Petre, 2000, 210).

REFERINȚE

- BARANGA, Aurel, 1959. *Al VIII-lea Congres al Institutului Internațional de Teatru*, a fost publicat în ziarul *Scânteia* nr. 4558, 25 iunie, București: Casa Scânteii. Disponibil la: http://www.bibliotecadeva.eu/periodice/scanteia/1959/06/scinteia_1959_06_4558.pdf accesat la: 12.02.2021;
- BELIGAN, Radu, 1978. *Aproape de gânduri și de inima noastră*, în revista, *Teatrul*, Nr. 1, XXIII, ianuarie. Disponibil la: <http://www.cimec.ro/Teatre/revista/1978/Nr.1.anul.XXIII.ianuarie.1978/index.html>, accesat la 16.01.2021.
- CARAION, Ion, 1946. *Criza culturii românești*, în *Jurnalul de dimineață*, anul VIII, nr. 579, 31 octombrie;
- CEAHOTIN, Serghei, 2002. *Violul mulțimilor prin propaganda politică*, studiu de Mihnea Columbeanu, Filipeștii de Târg: Antet;
- CIOROIANU, Adrian, 2014. *Comuniștii înainte de Comunism, procese și condamnări ale ilegaliștilor din România*, București: Editura Universității din București;



- coord. Micu, Daniela, Militaru, Petrișor, 2012. *Condiția scriitorului/intelectualului disident în România comunistă*, Craiova: Aius Printed;
- COSMA, Maxim, 1956. *O pictură a temelor mari. Interviu cu pictorul Ștefan Szönyi*, în *Contemporanul*, nr. 18 (500), 4 mai;
- FĂRCĂȘAN, Sergiu, 1952. *O piesă despre intelectualul nou al satelor*, în „Scânteia”, nr. 2464 din 27 septembrie, București: Combinatul poligrafic „Casa Scânteii”;
- FOUCAULT, Michel, 2005. *A supraveghea și a pedepsi: nașterea închisorii*; trad. din lb. franceză, postfața. și note de Bogdan Ghiu, ed. a 2-a, Pitești: Paralela 45;
- GOGEA, Vasile, 2010. *Voci în vacarm. Un dialog cu Monica Lovinescu și Virgil Ierunca*, postfață de Liviu Antonesei, Cluj-Napoca: Eikon;
- IERUNCA, Virgil, 1994. *Dimpotrivă*, București: Humanitas;
- IONESCO, Eugène, 1968. *Teatru vol.II*, trad. Rodica Șelmaru, București: Editura pentru literatură universală;
- KEMENOV, Vladimir Simionovici, 1948. *Caracteristicile a două culturi*, București: Editura Partidului Comunist Român;
- KOŁAKOWSKI, Leszek, 2009. *Principalele curente ale marxismului III. Prăbușirea*, trad. S.G.Drăgan, , București: Curtea Veche Publishing;
- MARX, Karl, ENGELS, Friedrich, 1956. *Ideologia germană*, București: Editura de Stat pentru Literatură Politică;
- MAZILU, Teodor, 1972. Revista *Contemporanul* (anul 26), nr.31 publicat 7 iulie , Disponibil la : https://adt.arcanum.com/ro/view/Contemporanul_1972_07-12/, accesat la data. 20.01.2021.
- MÂNDRESCU, Anatol, 1966. *Gândirea plastică și imperativele epocii*, publicat în *Arta plastică*, Nr. 4, București: Uniunii Artiștilor Plastici;
- MERIȘANU, Nicolae, TALOȘ, Dan, 2009. *Antologia rușinii după Virgil Ierunca*, București: Humanitas;
- MITCHIEVICI, Angelo, STANOMIR, Ioan, 2016. *Comunism inc.: Istorii despre o lume care a fost*, București: Humanitas;
- NICOLAESCU, Sergiu, 1989. *A patriei cinstire* articol apărut în publicația *Săptămâna* din 27 ianuarie;
- PASCADI, Ion, 1966. *Realul în artă*, apărut în revista *Arta plastică*, nr.5, București: Uniunii Artiștilor Plastici;
- PĂIUȘAN, Cristina, Ion, Narcis Dorin, Retegan Mihai, 2002. *Regimul comunist din România. O cronologie politică (1945-1989)*, București: Tritonic;
- PETRE, Zoe, 2000. Scris și oral în istoria recentă, în vol. *Istoria recentă în Europa - Obiecte de studiu, surse, metode*, Lucrările simpozionului internațional organizat de Colegiul „Noua Europă”, trad. Ciprian Tudor, Seria de publicații RELINK. Disponibil la: http://82.76.146.20/data/pdfs/publications/relink/istoria-recenta-in-europa/Istoria_recenta_in_Europa.pdf, accesat la 24 ian.2021.
- PREDESCU, Magda, 2017. *Uniunea artiștilor plastici în perioada 1954-1963: între „aparat de stat” și „dispozitiv”*. Studia Politica: Romanian Political Science



Review, 17(3). Disponibil la: <https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:0168-ssoar-55926-5> , accesat la 14.01.2021;

Comisia Prezidențială pentru Analiza Dictaturii Comuniste din România, 2007. *Raport Final*, București: Humanitas;

Arta plastică, nr. 4/ 1966;

Adevărul, 15 decembrie, 1946

Arta plastică, nr.5/1966;

Contemporanul, nr. 18 (500), 4 mai 1956;

Flacăra, nr.4. (1181), 26 ianuarie 1978;

Jurnalul de dimineață, nr. 579, 31 octombrie 1946,

Săptămâna, 27 ianuarie 1989;

Scânteia, nr. 2464 din 27 septembrie 1952;

Scânteia, 25 iunie 1959;

Secolul 20, nr. 7-8/1965;

Secolul 20, nr. 2/1961.

Surse internet:

<https://hi-storylessons.eu/ro/culture/proletcultism-si-realism-socialist-1948-1965/>;

<https://beta.dela0.ro/antologia-rusinii-ceausescu-ce-e-mai-bun-in-noi/>;

<http://arhiva.rador.ro/info4.shtml?cat=1281&news=338665>;

http://www.bibliotecadeva.eu/periodice/scanteia/1959/06/scanteia_1959_06_4558.pdf

http://old.presidency.ro/static/rapoarte/Raport_final_CPADCR.pdf.