

# POLITICĂ ȘI ISTORIE ÎN COMUNISM: ARTA OFICIALĂ, TEZELE DIN IULIE 1971 ȘI “MICA REVOLUȚIE CULTURALĂ” ROMÂNEASCĂ

Adrian Deheleanu\*

*Cuvinte-cheie:* comunism, România, ideologie, iulie 1971, revoluție culturală

*Keywords:* communism, Romania, ideology, July 1971, cultural revolution

Începând din anul 1945, în baza acordurilor de la Yalta din 4–11 februarie dintre Marile Puteri învingătoare, spațiul geopolitic european urma să includă țări libere în Apus și țări supuse, împotriva voinței lor influenței sovietice în centrul și estul continentului. Astfel, Polonia, Cehoslovacia, o parte din Germania, Bulgaria, Iugoslavia, Albania și România făceau parte din așa-zisa sferă de securitate a Uniunii Sovietice.<sup>1</sup> Fortându-se spiritul acordurilor de tip Yalta, conducerea sovietică a transformat acest spațiu dintr-unul de securitate într-unul de influență și ocupație: părți din Polonia, Prusia Orientală, Cehoslovacia și România au fost anexate sau reanexate la URSS.<sup>2</sup>

Prin lovituri de stat sau presiuni politice, sprijinite de armata sovietică de ocupație, în toate statele menționate s-au instaurat regimuri comuniste autointitulate democrații populare. În fapt, au fost suprimate libertățile democratice și introduse dictaturi represive ce și-au propus și au înfăptuit naționalizarea industriei, băncilor, transporturilor, comunicațiilor și reorganizarea agriculturii pe baze colectiviste.<sup>3</sup>

Până la un anumit punct, situația statelor din sud-estul Europei a fost similară, începând din anul 1947, când, în Ungaria, ținta atacurilor devenea Partidul Micilor Agricultori, Kovacs Bela, secretarul general al partidului fiind arestat; în Bulgaria, de asemenea, șeful Agrarienilor, Nikola Petkov, e arestat pentru complot, iar în România sunt arestați șefii PNT-ului, Iuliu Maniu și Ion Mihalache, în același an, 1947.<sup>4</sup>

\* Muzeul Național al Banatului Timișoara, P-ța Huniade, nr. 1, e-mail: adideheleanu@yahoo.com

<sup>1</sup> Francois Furet, *Trecutul unei iluzii. Eseu despre ideea comunistă în secolul XX* (București: Humanitas, 1996), 27.

<sup>2</sup> Henri Prost, *Destinul României (1918–1989)* (București: Compania, 2006), 150.

<sup>3</sup> *Ibid.*, 157.

<sup>4</sup> Alexandru Zub, *Anii 1954–1956. Fluxurile și refluxurile stalinismului* (București: Fundația Academia Civică, 2000), 44.

Comunismul care s-a pretins o nouă civilizație, superioară celei capitaliste pe care a negat-o cu pasiune, a forțat sute de milioane de oameni să trăiască într-un univers închis, represiv și umilitor. La nivelul teoretic, al scopurilor proclamate, comunismul s-a pretins întruchiparea umanismului absolut, o societate din care au dispărut distincțiile de clasă și în care oamenii ar putea trăi într-o deplină libertate.<sup>5</sup> Libertatea însăși, în concepția marxistă, singura permisă sub regimul comunist, era definită drept necesitate înțeleasă. Partidul comunist era proclamat deținător al adevărului universal, având astfel dreptul să definească modalitățile de înțelegere a necesității. Comunismul a fost o concepție utopică, înrădăcinată în visul suprimării, cu orice preț, a proprietății private și a construirii unui univers al egalității totale.<sup>6</sup>

Pe plan global, peste 100 de milioane de oameni au fost victime ale acestui sistem. Chiar această cifră este una minimalistă. În U.R.S.S., cel puțin 20 de milioane de oameni au pierit în sinistrul experiment bolșevic. Cartea Neagră a comunismului oferă probe zguduitoare privind dezastrul civilizațional al dictaturilor comuniste: s-a pierdut însăși noțiunea de umanitate prin ceea ce s-a numit mai târziu falsificarea Binelui. În nicio altă țară din Europa Centrală și de Est, cu excepția probabil a Albaniei, sistemul stalinist nu a avut o asemenea longevitate și intensitate precum în România. Din spațiul aflat sub directa supraveghere sovietică se va detașa la început Iugoslavia. Excluderea Partidului Comunist Iugoslav pentru “deviaționism și antisovietism” prin excluderea acestuia din Kominform, este urmată de mutarea Biroului Informativ la București, ca urmare a deciziilor exprimate de către reprezentanții a 8 partide comuniste. În anul 1949 URSS, urmată fidel de Ungaria, Polonia, România, Bulgaria, Cehoslovacia va denunța tratatele încheiate cu Iugoslavia și va rupe relațiile diplomatice cu acest stat.<sup>7</sup>

Tot pentru “devierile” de care fusese acuzat întreg partidul Comunist din Iugoslavia și, în plus, pentru activități periculoase în Polonia li se va ridica imunitatea parlamentară și vor fi trimiși în judecată: fostul vicepremier Wladislaw Gomulka și fostul ministru al Apărării, împreună cu cel al Poștelor și Telecomunicațiilor. Așa-ziii spioni sunt găsiți și în Ungaria și Bulgaria în persoana cardinalului Mindszenty și, respectiv, al lui Traiko Kostov, fost adjunct al primului ministru.<sup>8</sup>

“Trădători, troțkiști, sioniști și burghezo-naționaliști, inamici ai poporului

<sup>5</sup> Ibid., 61.

<sup>6</sup> Adrian Cioroianu, *Pe umerii lui Marx. O introducere în istoria comunismului românesc* (București: Curtea Veche, 2005), 33.

<sup>7</sup> Jean Francois Soulet, *Istoria comparată a statelor comuniste din 1945 până în zilele noastre* (Iași: Polirom, 1998), 77.

<sup>8</sup> Stelian Tănase, *Anatomia mistificării* (București: Humanitas, 1997), 80.

cehoslovac, ai regimului democrației populare și ai socialismului” sunt calificați ca fiind dușmani, precum Rudolf Slanski, fost secretar al Partidului Comunist din Cehoslovacia și vicepreședinte al Consiliului de Miniștri, împreună cu alți 13 “complici” (11 dintre ei fiind condamnați la moarte și executați în 1952).<sup>9</sup>

Pe lângă teroarea politică în furibundă manifestare în țările comuniste, consecințele dependenței de Uniunea Sovietică erau vizibile pe toate planurile: politic, militar, economic etc.<sup>10</sup> Pentru a controla cât mai bine fidelitatea și resursele economice ale țărilor aflate sub influența sa, URSS le-a impus în 1949 crearea Consiliului de Ajutor Economic Reciproc (C.A.E.R.), iar în 1955 integrarea în blocul militar “Pactul de la Varșovia”, tratat de prietenie, “cooperare și ajutor reciproc.” Trebuie precizat că în 1954 Iugoslavia semnase, împreună cu Grecia și Turcia, Pactul Balcanic.<sup>11</sup>

Ultimele două decenii și jumătate ale regimului comunist din România au devenit în ultimii ani o parte esențială a istoriei noastre recente, iar cercetarea producției artistice vizuale realizate în acest interval cronologic contribuie decisiv la înțelegerea epocii. Analiza atentă a lucrărilor de pictură, grafică și sculptură, se conjuga cu interpretarea faptelor istorice care le-au generat. În cele din urmă, mesajul ce ni se transmite dezvăluie rolul privilegiat al imaginii ca martor al istoriei.<sup>12</sup>

S-a constatat, în ultima perioadă, apariția în spațiul românesc a unor propuneri de reevaluare a plasticii comuniste în termeni strict estetici, excluzând componenta ideologică. Ca urmare a unui proces gradual de minimalizare a contextului istoric, s-a încercat reintegrarea și istoricizarea unui segment artistic până nu demult evitat. La nivel periferic acesta este un fenomen întâlnit și în alte state cu trecut comunist, după cum sesiza și Rastko Mocnik în analiza dedicată artei partizane iugoslave. Reintegrarea în câmpul artei, în accepțiunea ei modernă, a unui consistent corpus de opere eliberate, prin uitare, de conținutul ideologic originar, are probabil origini diverse și implicații sociologice complexe.<sup>13</sup>

Se poate observa că descifrarea corectă a poziției oamenilor de cultură, a intelectualilor în general, față de regimul comunist presupune buna înțelegere a elementelor comune, care țin de esența sistemului, pe de o parte, și a elementelor specifice românești, pe de altă parte.<sup>14</sup>

<sup>9</sup> Ibid., 88.

<sup>10</sup> Ibid., 94.

<sup>11</sup> Vladimir Tismăneanu, *Reinventarea politicului. Europa de Est de la Stalin la Havel* (Iași: Polirom, 1997), 19.

<sup>12</sup> Ibid., 22.

<sup>13</sup> Ibid., 25.

<sup>14</sup> Magda Cârnecki, *Artele plastice în România 1945–1989. Cu o addenda 1990–2010* (Iași: Polirom, 2013), 51.

Când ne referim la elemente comune, avem în vedere strict aspectele de factură ideologică, valabile în toată lumea, care stau la baza atitudinii oamenilor de cultură față de un regim politic autoritar sau dictatorial, iar prin elemente specifice înțelegem condițiile concrete românești care au determinat sau influențat pe etape atitudinea oamenilor de cultură față de regimul comunist din România.<sup>15</sup>

Între elementele comune pot fi enumerate următoarele: a) Elita intelectuală a fost în toate formele de organizare a societății o entitate destul de fluidă, mulți scriitori, artiști, oameni de știință, academicieni, universitari de renume acceptând să migreze în clasa politică și să fie părtași la guvernare, inclusiv în regimuri vădit totalitare sau dictatoriale, exemplele fiind numeroase. O explicație a acestei opțiuni pentru perioada comunistă rezidă în originea lor socială, majoritatea provenind din familii de muncitori și țărani, emancipați de regim; b) Deși ideologiile extremiste, atât de dreapta, cât și de stânga, s-au dovedit, la nivelul practicii politice, nocive pentru societate, ele au avut, între precursori, militanți sau doar susținători componenți ai categoriilor de intelectuali menționate; c) În ultimele decenii ale secolului al XIX-lea și în mulți ani din secolul XX, a existat un curent în lume, inclusiv în țări occidentale de primă mărime, de alunecare a unei părți semnificative a elitei intelectuale spre ideile de factură socialistă. Au existat destule minți luminate care au văzut în socialism sau comunism, cel puțin pentru anumite perioade, o posibilă alternativă de organizare a societății; d) Cu toate cele întâmplate în anii '90 (destrămarea sistemului comunist constituit de URSS și înlăturarea – prin revoluții de catifea sau violente – a regimurilor comuniste din centrul și estul Europei), tendința pentru marxism nu a dispărut complet, existând destui intelectuali tineri preocupați de această zonă doctrinară.<sup>16</sup>

Specificul românesc este conferit de faptul că în perioada 1964–1989, poate mai mult decât oricând, lumea culturală a fost divizată în grupuri și tabere care au consumat energii însemnate în conflicte interne, deseori alimentate de vanități personale și nu de puține ori încurajate de eșalonul politic. Creatorii de literatură și artă au început să se situeze, începând cu anii '60 ai secolului al XX-lea, pe poziții diferite în ce privește orientarea fenomenului cultural în țara noastră.<sup>17</sup>

Pe de o parte, adepții sincronismului cultural vedeau propășirea culturii române prin alinierea la valorile culturale ale țărilor mai avansate din Occident. Termenul îl găsim la Eugen Lovinescu, cu o funcționalitate specifică legată de

<sup>15</sup> Ibid., 60.

<sup>16</sup> Katherine Verdery, *Compromis și rezistență. Cultura română sub Ceaușescu* (București: Humanitas, 1994), 74.

<sup>17</sup> Ibid., 76.

modalitatea de difuzare și asimilare culturală în condițiile formării civilizației române moderne. Sincronismul cultural presupune introducerea bruscă, integrală, fără selecție, a unor valori culturale de la țări mai avansate ale Apusului, la cele mai puțin avansate ale Răsăritului. Totodată, el vizează și ritmul dezvoltării culturale, deoarece, datorită efectului imitației, se pot sări etape ale dezvoltării (exemplu: inexistența clasicismului în literatura română).<sup>18</sup>

Pe de altă parte, adepții protocronismului considerau că, datorită istoriei noastre, diferită de a altor popoare, îndeosebi prin vitregia ei, românii au o creativitate și un spirit anticipativ de excepție. Protocronismul este un termen care combină cuvintele grecești *protos*, însemnând “primul, originar”, și *khronos*, semnificând “timp”, pentru a aprecia caracterul creator al unei culturi prin anticipările denumite protocronii. Protocronismul românesc a fost creat de Edgar Papu, preluat ulterior de Paul Anghel și de alții.<sup>19</sup>

Protocronismul este gândit în opoziție cu sincronismul și are meritul de a pune în valoare acele anticipări purtătoare de caracteristici culturale noi ce funcționează ulterior în calitate de paradigme. Acest curent s-a manifestat mai ales în domeniul literar, dar și în cel al artelor plastice, în care s-au conturat, de asemenea, două tendințe diferite, una promovând arta figurativă, cu mesaj național, și alta arta abstractă. De asemenea, în domeniul istoriografiei au apărut adepți ai descendenței românilor direct din daci sau traci și nu ca urmare a osmozei daco-romane.<sup>20</sup>

Problema care a divizat major mediul creatorilor de literatură și artă a fost, în fapt, cea a modului de raportare la național și universal. Elocvente, în acest sens, sunt, pe de o parte, lucrările *Național și universal*, publicată de Pompiliu Marcea în 1975 la Editura Eminescu, și *Desthesis carpato-dunărean*, scoasă de Florin Mihăilescu în 1981 la Editura Minerva și, pe de altă parte, răspunsul dat prin articolul lui Andrei Pleșu intitulat *Rigorile ideii naționale și legitimitatea universalului*, apărut în revista *Secolul 20* în februarie 1982 (nr.1–3/1981). Diferențele dintre aceste orientări de abordare estetică au început să fie politizate.<sup>21</sup>

Adepții unei “direcții naționale în cultură” au sprijinit prin creația lor orientările partidului comunist, mizând din pornire pe faptul că ar fi putut găsi arbitri și interlocutori rezonabili în nomenclatura partidului de atunci. Și nu i-au găsit în cadrul acestei direcții, care a creat și ea destule probleme regimului comunist, s-au agățat în diverse faze, urmărind interese strict personale, și autori de poeme penibile despre “cârmaci” și “savantă”... Pe măsură ce situația

<sup>18</sup> Arhivele Naționale ale României, *PCR și intelectualii în primii ani ai regimului Ceaușescu (1965–1972)*, A. Pavelescu, L. Dumitru, eds. (București, 2007), 36.

<sup>19</sup> *Ibid.*, 40.

<sup>20</sup> *Ibid.*, 42.

<sup>21</sup> *Ibid.*, 45.

socială și economică a țării evolua dramatic spre un colaps total, direcția națională în speță a sfârșit prin a se împotmoli într-o contradicție de fond. În 1987, și membrii cei mai marcanți, dintre care mulți ar fi meritat o altă soartă, vor refuza să mai susțină prin cuvânt scris partidul.<sup>22</sup>

Cealaltă tabără de scriitori și artiști, care au refuzat permanent, cu dârzenie, imixtiunea ideologiei partidului comunist în scrisul și arta lor, trebuie să constatăm că a fost cu adevărat sprijinită cu metodă de postul de radio *Europa liberă* în toate acțiunile ei. Creatorii de literatură și artă de această orientare au fost categorisiți de către unii analiști ca occidentalști, iar de adepții direcției naționale ca “oamenii” *Europei Libere*.<sup>23</sup>

Rivalitățile și disputele dintre aceste grupuri au degenerat deseori în acțiuni de denigrare, în încercări de îndepărtare din poziții influente în mediu sau chiar de excludere din uniunile de creație, iar uneori chiar în violențe. Tensiuni și confruntări similare s-au manifestat în anii '70-'80 ai secolului al XX-lea și în domeniul artelor plastice între exponenții artei figurative și cei ai artei abstracte.<sup>24</sup>

O primă ciocnire mai violentă între cele două grupări s-a produs în anul 1975, când expoziția cu tema *Imagini ale istoriei, de la document la operă*, organizată de grupul de artiști promovați de criticul de artă Dan Hăulică la *Galeria Nouă* a generat un mare scandal. Exponenți ai grupului advers au reacționat prompt prin luări de atitudine în presă, dar și prin sesizări la forurile culturale, de partid și chiar la Securitate. Acuzele vizau încercarea organizatorilor și participanților la expoziție de a demitiza mari personalități istorice ale poporului român.<sup>25</sup>

Similar s-au produs lucrurile și puțin mai târziu, în 1976, pe marginea simbolisticii folosite de autorii tapiseriilor monumentale aflate în lucru în acel moment pentru Teatrul Național “I. L. Caragiale” din Capitală, având ca autori pe Șerban Gabrea, Florin Ciubotaru, Ion Nicodim și Virgil Almășanu. Exponenți ai orientării figurative au alertat forurile de partid și de stat, semnalând că tapiseriile respective ar conține simboluri cu semnificații oculte (iudaice, masonice etc).<sup>26</sup>

Un alt prilej de coliziune între cele două grupuri l-a ocazionat expoziția intitulată “8+1”, deschisă în aprilie 1981 la *Galeria Simeza* din București

<sup>22</sup> Ibid., 49.

<sup>23</sup> Boris Groys, *Post-scriptumul comunist* (Cluj-Napoca: Idea Design& Print, 2009), 55.

<sup>24</sup> Radu Ionescu, *Uniunea Artiștilor Plastici din România* (București: UAP, 2003), 64.

<sup>25</sup> Ibid., 66.

<sup>26</sup> Călin Dan, Kiraly Iosif, Anca Oroveanu, Magda Radu, coord., *Arta în România între anii 1945–2000. O analiză din perspectiva prezentului* (București: Fundația Noua Europă/ Colegiul Noua Europă, Editura UNArte, MNAC, 2016), 99.

de exponenți ai grupului Hăulică, ce includea și lucrări ale pictorului Horia Bernea, etichetate ca având mesaje mistico-religioase și chiar cu iz legionar. Și celelalte domenii cultural-artistice (cinematografie, teatru, muzică) au fost marcate în acea perioadă de existența unor grupări cu opțiuni estetice, dar mai ales interese diferite.<sup>27</sup> Disensiunile dintre diversele opțiuni estetice și chiar politice din lumea culturală au manifestări remanente și în prezent, pozițiile divergente, deseori ireconciliabile, dintre multe personalități culturale inducând ideea că resorturile intime sunt mai puternice decât ideologia.

Sculptura românească a trecut prin schimbări importante în anii '60-'70 ai secolului al XX-lea, pe traseul valorificării formale a sugestiilor preluate din zona artefactelor populare, revelație facilitată de redescoperirea lui Brâncuși, acesta fiind el însuși un punct de sprijin pentru mutația în discuție. S-a adăugat un gust extins pentru primitivism în arta modernă a tinerilor sculptori români în perioada liberalizării culturale, atracția pentru sculptura prin cioplire în lemn sau piatră – tot o consecință a prețuirii civilizației rurale și a lui Brâncuși.<sup>28</sup> Această schimbare la față a plasticii noastre, avându-l ca deschizător de drumuri pe George Apostu, e vizibilă mai ales în sculptura de simpozion ce debutează în 1970 prin tabăra de la Măgura Buzăului, iar ceva mai devreme în unele sculpturi de parc din a doua jumătate a anilor '60. Transformarea în discuție, se poate spune într-o altă formulare, este și dinspre figurativ către abstract.<sup>29</sup>

Sculptura monumentală de comandă socială pe teme istorice, culturale și social-politice s-a distanțat și ea de arta oficială anterioară, însă într-un registru mai restrâns decât cel descris în rândurile de mai sus, adică în unul în care constante au rămas aderența la figurativ, la un realism de bază cu o componentă clasicizantă sau cu discrete elemente de retorică romantică. Sculptura prin modelaj și turnare, bronzul, au continuat să fie o tehnică și un material favorite pentru plastica oficială de for public, dar s-a optat și pentru piatră ori alte materiale.<sup>30</sup>

Idealizarea ca figură de stil îngroșată, distorsionând realismul, apăsător uneori în anii '50 ai secolului al XX-lea și de un descriptivism fotografic retoric – trăsături ale realismului socialist în sculptură – se restrâng, se dizolvă, fără ca dispariția acestei specii de realism să fi fost declarată. Realismul plasticii monumentale a început să se relaxeze, să se nuanțeze, a căpătat uneori nuanțe poetice, metaforice. Unii artiști au introdus o componentă expresionistă, uneori

<sup>27</sup> Ibid., 102.

<sup>28</sup> Ibid., 107.

<sup>29</sup> Dan Drăghia, Dumitru Lăcătușu, Alina Popescu, Caterina Preda, Cristina Stoenescu, *Uniunea Artiștilor Plastici din România în documente de arhivă* (București: Editura Universității din București, 2016), 75.

<sup>30</sup> Ibid., 78.



accentuată, în reprezentare, iar sinteza formală (în unele cazuri cu influențe folclorice), câteodată chiar o tendință de geometrizare, au câștigat la rândul-le teren.<sup>31</sup>

Avem câteva exemple de sculptură de for public ale anilor '60 ai secolului al XX-lea și din prima jumătate a decadelor următoare<sup>32</sup>: *Eminescu* de Gheorghe D. Anghel, 1966, bronz, București; *Neagoie Basarab* de Doina Lie, 1968, piatră, Curtea de Argeș; *Mihai Viteazul* (ecvestră) de Oscar Han, 1968, bronz, Alba Iulia; *Lupeni*, 29 de Ion Irimescu, 1969, bronz, Lupeni; *Școala Ardeleană* de Romul Ladea, 1970, bronz, Cluj; *Electrificare* de Constantin Popovici, 1971, metal inox, Barajul de la Vidraru, Argeș; *Mircea cel Bătrân* (ecvestră) de Ion Jalea, 1973, bronz, Tulcea; *Ion Andreescu* de Paul Vasilescu, 1973, bronz, Buzău; *Sfatul bătrânilor* de Geza Vida, 1974, piatră, Baia Mare; *Horia, Cloșca și Crișan* de Ion Vlasiu, 1975, bronz, Cluj.<sup>33</sup>

Dar în același timp a existat și o modalitate de răspândire de tip propagandistic a ideologiei comuniste în România prin expozițiile tematice din muzee. În colecțiile Muzeului Național al Banatului din Timișoara, la secția Istorie, există o serie de tablouri realizate de către pictorul Franz Ferch (1900–1981).<sup>34</sup> Istoria a fost un domeniu care l-a atras întotdeauna pe pictorul Franz Ferch. Descoperirile sale arheologice, pe care le-a clasificat de-a lungul deceniilor într-o colecție demnă de remarcat, fac astăzi obiectul unor exponate valoroase din cadrul Muzeului Banatului din Timișoara, în timp ce considerațiile artistului cu privire la trecutul istoric al patriei sale au fost sintetizate în manuscrisul „Aufzeichnungeneines Scherbensammlers/ Consemnările unui colecționar de cioburi”.<sup>35</sup> Sălile departamentului de istorie din cadrul Muzeului Banatului Timișoara erau ornate în anii '70 ai secolului al XX-lea, cu imagini murale mari, exemplificative în ulei și tempera realizate de pictorul Franz Ferch, începând cu expoziția despre comunitatea preistorică până la istoria epocii moderne, acestea servind drept material didactic pentru privitori. Expoziția conținea îndeosebi planșe numeroase cu tema dezvoltării istorice a orașului Timișoara care au fost create de către Franz Ferch.<sup>36</sup>

Picturile cu tematică istorică, ca parte din arta oficială a regimului comunist,

<sup>31</sup> Ibid., 81.

<sup>32</sup> Mircea Grozdea, *Arta monumentală contemporană* (București: Meridiane, 1999), 178.

<sup>33</sup> Octavian Barbosa, *Dicționarul artiștilor români contemporani* (București: Meridiane, 1976), 23.

<sup>34</sup> Ibid., 24.

<sup>35</sup> Ruxandra Garofeanu, Dan Hăulică, Paul Gherasim, *Artistul și puterea. Ipostaze ale picturii românești în perioada 1950–1990*, catalog expoziție (București: Biblioteca Națională a României, Art Society, 2012), 119.

<sup>36</sup> Ibid., 120.



așa-numita artă angajată, realizate de Franz Ferch și care astăzi sunt parte din patrimoniul Muzeului Național al Banatului Timișoara, cuprind următoarele lucrări de pictură: *Despre dezvoltarea istorică a orașului Timișoara* (12 tablouri), *Timișoara în secolul XIV* (2 tablouri), *Doja la porțile Timișoarei* (1 tablou), *Doja – cei fără nume* (1 tablou), *Martiriul lui Doja* (1 tablou și 1 schiță), *Răsculații ce vor fi exilați în Banat* (3 tablouri), *Fântâna Prințului Eugeniu de Savoia* (1 tablou).<sup>37</sup>

Așadar, Franz Ferch a fost unul dintre cei mai îndrăgiți pictori ai șvabilor din Banat, și deci din România, datorită faptului că arta sa a izvorât din habitatul patriei sale și pentru că transmite înțelegerea profundă a pictorului pentru conaționalii săi. Opera sa vastă, care cuprinde conform artistului, peste 600 de tablouri, amintește de confruntarea cu diferitele tendințe artistice ale vremii, de abilitatea metamorfică și agilitatea spirituală a acestui pictor bănățean, de etnie germană, din România, care ne permite să retrăim, din nou și din nou, puterea sa creatoare neobosită prin fiecare tablou realizat.<sup>38</sup>

Dar sunt și cercetători din domeniul istoriei artelor din România care îl consideră pe Franz Ferch (1900–1981) ca fiind un artist plastic talentat și totodată îl cataloghează ca fiind un cameleon politic. Astfel C.S II dr. Gudrun-Liane Ittu<sup>39</sup> de la Biblioteca Universității Lucian Blaga Sibiu consideră că: “Dintre toți artiștii plastici germani din România, pictorul bănățean Franz Ferch (1900–1981) a fost cel mai versatil, un adevărat maestru al disimulării. În perioada interbelică, Franz Ferch a fost cel mai reprezentativ pictor german din vestul țării, fiind asimilat expresionismului. În deceniul al patrulea, lucrările sale sunt foarte apropiate de noua artă germană. A fost prezent în expozițiile artiștilor germani din România din 1942 și 1944, itinerate de Reich, motivul său preferat fiind țărani și șvabi, reprezentați monumental, cu referire la rolul civilizator pe care l-au avut în Banat. Apropierea sa de arta oficială a Germaniei, atât sub aspect formal, cât și ideologic, a făcut ca în 1940 să-i fie acordat premiul *Prinz Eugen* de către Universitatea din Viena. După război, Franz Ferch a trecut la asezonarea retroactivă, convenabilă a biografiei – biografie pe care a povestit-o și repovestit-o jurnaliștilor. Odată cu impunerea canonului realismului socialist, Ferch nu a ezitat să-l asimileze de îndată. În fond, asimilarea noii estetici nu a fost deloc dificilă, întrucât arta celor două dictaturi, a celei naziste și comuniste, este foarte asemănătoare.”<sup>40</sup>

Relaxarea ideologică parțială, progresul economic și liberalizarea culturală

<sup>37</sup> Ibid., 122.

<sup>38</sup> Ibid., 129.

<sup>39</sup> Răzvan Theodorescu, Marius Porumb, *Arta din România. Din preistorie în contemporaneitate*, vol. II (București, Cluj-Napoca: Editura Academiei Române, Mega, 2018), 603.

<sup>40</sup> Ibid., 604.

relativă ce se înfiripaseră și dezvoltaseră începând cu prima treime a anilor '60, ating apogeul și încep să descrească după 1971 și sunt frânate tot mai accentuat până spre mijlocul anilor '70.<sup>41</sup>

În iulie 1971, Nicolae Ceaușescu a anunțat noi măsuri pentru *Îmbunătățirea activității politico-ideologice*, rămase în istoria comunismului românesc sub numele de *Tezele din iulie*, denumire ce aduce aminte de tezele leniniste din aprilie. Vizita din 1971 în China, Coreea de Nord, Vietnamul de Nord și Mongolia, a lui Nicolae Ceaușescu l-a stimulat pe acesta să declanșeze o linie ideologică mult mai severă, făcută publică întâi prin așa-numitele *Teze din iulie 1971*, care pune bazele unei “microrevoluții culturale”, ale unei conduite neostaliniste.<sup>42</sup>

Politica oficială va fi aceea a unui naționalism comunist de stat, pe fondul căruia se va formula și se va amplifica agresiv cultul personalității, avându-l ca obiect pe Nicolae Ceaușescu – ales în 1974 (primul) președinte al Republicii Socialiste România-, apoi perechea conducătoare Nicolae și Elena Ceaușescu.<sup>43</sup> Restaurația ideologic-culturală inițiată în 1971 va fi consolidată și înăspriată din 1983, după cuvântarea de la Mangalia a secretarului general al Partidului Comunist Român (*Tezele de la Mangalia*). Nicolae Ceaușescu nu va stopa cultul personalității și îi va cădea victimă, ajungând să creadă că este cu adevărat “cel mai iubit fiu al poporului” și detașându-se tot mai mult de realitate, creditând varianta trucată a acesteia, alimentată din plin de structurile conducerii politice și economice.<sup>44</sup>

Tezele ceaușiste reprezentau un nou ghid pentru toate producțiile culturale din România comunistă. Din punct de vedere ideologic, tezele au fost mai degrabă dogmatice decât novatoare: noțiuni de mult abandonate în restul lagărului comunist, precum realismul socialist, erau readuse în actualitate de Nicolae Ceaușescu, care pune astfel capăt tuturor iluziilor de liberalizare a vieții culturale, întreținute în perioada de început a conducerii sale. Subliniind rolul conducător pe care trebuia să-l joace Partidul comunist în toate domeniile, secretarul general a lansat un atac neașteptat împotriva celor care încercau să mențină cultura română conectată la curentele artistice, modele culturale și tendințe novatoare din Occident.<sup>45</sup>

Cu alte cuvinte, intelectualii români trebuiau să se inspire exclusiv din surse autohtone, mai precis din realitățile României comuniste. Consecința implicită:

<sup>41</sup> Caterina Preda, ed., *The State Artist in Romania and Eastern Europe: The Role of the Creative Unions* (București: Editura Universității din București, 2017), 19.

<sup>42</sup> Ana-Maria Cătănuș, *Sfârșitul perioadei liberale a regimului Ceaușescu. Minirevoluția culturală din 1971* (București: Institutul Național pentru Studiul Totalitarismului, 2005), 92.

<sup>43</sup> Ibid., 94.

<sup>44</sup> Adam Burakowski, *Dictatura lui Nicolae Ceaușescu 1965–1989* (Iași: Polirom, 2011), 66.

<sup>45</sup> Ibid., 67.

după o scurtă perioadă în care fuseseră reluate legăturile firești cu Occidentul, cultura română era condamnată de regimul comunist- a doua oară după rusificarea forțată din anii stalinismului- să se dezvolte în completă izolare față de orice influență. Pe scurt, *Tezele din iulie 1971* au constituit începutul restalinizării culturii române prin întreruperea timidei încercări din anii 1960 de a relua ambiția generației pașoptiște de a produce o cultură națională în sincronism cu Occidentul, și, implicit, demnă de a sta alături de celelalte culturi europene.<sup>46</sup>

A fost înființat și Consiliul Culturii și Educației Socialiste (CCES), care avea misiunea de a “dirija și orienta orice activitate cultural-educativă” a țării. CCES a fost un organism dublu subordonat partidului și statului, respectiv CC al PCR și Consiliului de Miniștri.<sup>47</sup> Din 1977 i-au fost conferite atribuții mult mai importante, el devenind organismul care practic controla activitatea “tuturor instituțiilor cultural-educative de la orașe și sate, indiferent de subordonare, a uniunilor și asociațiilor de creatori”, colaborând cu organizațiile de partid din cadrul respectivelor instituții, în scopul asigurării îndeplinirii politicii culturale a partidului.<sup>48</sup>

În ceea ce privește cenzura, ca urmare a hotărârii Comitetului Central de desființare a Comitetului pentru Presă și Tipărituri, s-a procedat la împărțirea atribuțiilor în două direcții. Răspunderea pentru conținutul politic și ideologic a fost delegată la nivel instituțional prin constituirea unor comisii speciale în Radioteleviziune și colegii de redacție în presă, formate din activiști de partid și reprezentanți ai conducerii instituției.<sup>49</sup>

Aceste noi organisme deveneau responsabile pentru “conținutul politic și ideologic” al publicațiilor, emisiunilor, spectacolelor, filmelor etc. În al doilea rând, Nicolae Ceaușescu personal decide că un organism central care să supravegheze întreaga activitate a acestor comisii și comitete era în continuare absolut necesar, atribuindu-i CCES acest rol. Argumentul lui Nicolae Ceaușescu pentru necesitatea menținerii unui control strict și centralizat al publicațiilor semăna cu o descriere de tip orwellian a funcționării cenzurii: “Nu putem lăsa această activitate chiar așa la voia întâmplării. Libertate, libertate dar în toată lumea există un control asupra tuturor publicațiilor”.<sup>50</sup>

Societatea totalitară comunistă era una organizată în întregime raționalist, ca domnia neîngrădită a logocentrismului, mai ales în scrierile antiutopice, în criticile utopiilor. Antropologia modernă nu mai situează omul între fiară și

<sup>46</sup> Ibid.,70.

<sup>47</sup> Ibid.,72.

<sup>48</sup> Ibid., 80.

<sup>49</sup> Ibid., 83.

<sup>50</sup> Comisia Prezidențială pentru analiza dictaturii comuniste din România, *Raport final* (București: Humanitas, 2007), 118.

zeu, precum în trecut, ci între animal și mașină.<sup>51</sup> Autorii mai vechilor utopii aveau tendința de a sublinia mașinalul din om pentru a face cât mai netă deosebirea dintre acesta și animal, deoarece vedeau animalicul drept cel mai mare pericol pentru om. Autorii mai recentelor antiutopii au subliniat, dimpotrivă, animalicul, pasionalul, instinctivul din om pentru a-l deosebi mai net de mașină, căci ei vedeau mașinalul din om drept un pericol mai mare decât animalicul din acesta.<sup>52</sup>

Potrivit acestei antropologii, opoziția la constrângerea logicii reci, mașinale poate veni numai din sursele iraționalului, de dincolo de rațiune, din domeniul sentimentelor, care nu pot fi înlăturate cu argumente, care rămân imune la ceea ce e logic, pentru că sunt de la bun început ambivalente și contradictorii. Dorința sexuală și iubirea sunt, de regulă, cele care îi provoacă pe eroii romanelor antiutopice să se opună logicii constrângătoare a unei societăți utopice absolut raționalizate.<sup>53</sup> Scrierile teoretice îndreptate împotriva proiectului social utopic nu aduc, în fond, alte argumente decât romanele antiutopice. Când vrea să ironizeze idealul existenței securizate într-o societate perfectă, Nietzsche apelează la dorul de moarte al omului. Bataille vorbește despre exces, eros și sărbătoare ca surse ale suveranității- izvoare pe care societatea comunistă vrea să le sece în numele organizării raționale a procesului social de producție, fără însă a reuși.<sup>54</sup>

În contextul celor menționate până acum observăm că ambiguitățile discursului comuniștilor români asupra liberalizării în cultură devin chiar mai evidente după momentul de solidaritate națională de care beneficiază partidul și Ceaușescu, personal, în august 1968.<sup>55</sup> Întâlnirea conducerii PCR cu membrii conducerii Uniunii Scriitorilor, la 6 noiembrie 1968, pare să anunțe la nivelul discursului politic față de intelectuali, momentul de sfârșit al unei liberalizări abia începute. Ceaușescu vorbește, cu această ocazie, despre obligația scriitorilor de a nu confunda “coexistența pașnică între state” – un deziderat proclamat de propaganda oficială a partidului – cu “coexistență ideologică”, inacceptabilă din punctul său de vedere.<sup>56</sup>

Importanța pe care regimul Ceaușescu o acordă prezervării monopolului

<sup>51</sup> Victor Frunză, *Istoria stalinismului în România* (București: Humanitas, 1990), 140.

<sup>52</sup> Adrian Cioroianu, *Ce Ceaucescu qui hante les Roumains. Le mythe, les représentations et le culte du Dirigeant dans la Roumanie communiste (deuxième édition révisée)* (Bucharest: Éditions Curtea Veche, L'Agence Universitaire de la Francophonie, 2005), 196.

<sup>53</sup> Ibid., 219.

<sup>54</sup> Ghiță Ionescu, *Comunismul în România* (București: Litera, 1994), 302.

<sup>55</sup> Petre Oprea, *Două perioade din istoriografia artei românești moderne și contemporane* (București: Maiko, 2001), 100.

<sup>56</sup> Ibid., 111.

ideologiei sale ca unică interpretare legitimă a adevărului național devine manifestă așa cum am mai menționat odată cu formularea *Tezelor din iulie 1971* și inițierea “minirevoluției culturale”.<sup>57</sup>

Ideile de bază a “tezelor din iulie” erau creșterea controlului de partid și de stat asupra activității culturale și artistice și lupta cu “elementele ideologiei burgheze”. Ceaușescu atrăgea atenția asupra influenței – după părerea lui prea mare – pe care o aveau curentele culturale occidentale asupra vieții literare și artistice românești. Potrivit secretarului general, au fost prezentate prea multe opere de artă (mai ales filme) importate din Vest, ceea ce a făcut ca publicul din România să nu se mai poată regăsi în realitatea concretă.<sup>58</sup>

Ceaușescu deplângea de asemenea nivelul scăzut de “conștiință” a cadrelor din aparatul de stat. Argument cu atât mai realist cu cât în anii ’60 au fost simplificate procedurile de primire în partid, astfel încât în rândurile PCR au ajuns mulți care n-aveau nimic de-a face cu ideologia comunistă, principalul motiv pentru care au intrat în partid fiind numai dorința de a face carieră sau de a obține anumite avantaje. Comunistul Nicolae Ceaușescu, preocupat în primul rând de ideologie, a observat acest proces și dorea să-l contracareze prin creșterea îndochinării membrilor de partid.<sup>59</sup>

Mesajul politic al tezelor, considerat de mediile literare și artistice ca o reînnoțire brutală la practicile realismului socialist, a fost consemnat în istoriografia românească drept momentul de sfârșit al perioadei liberale a regimului Ceaușescu.<sup>60</sup>

Importanța *Tezelor din iulie 1971* și a *revoluției culturale* pentru mediul artistic din România, ca și pentru întreaga societate, a fost enormă. Pentru toți a devenit clar că liberalizarea sistemului de la jumătatea anilor ’60 ai secolului al XX-lea s-a încheiat definitiv și, dacă nu urmează o schimbare radicală a situației, nu se va mai putea vorbi de liberalizare. Dar populația nu părea să-și dea seama de acest lucru, având proaspete în memorie numeroasele vizite internaționale, ieșirea îndrăzneată a lui Nicolae Ceaușescu din 21 august 1968 și văzând uriașele schimbări produse în viața culturală, economică și socială din anii ’60.<sup>61</sup>

Așadar în 1971, odată cu “tezele din iulie”, în România s-a dărâmat mitul “socialismului cu față umană”. Nostalgia cu care unii români își amintesc astăzi

<sup>57</sup> Liliana Corobca, *Panorama comunismului în România* (Iași: Polirom, 2020), 597.

<sup>58</sup> Manuela Marin, *Originea și evoluția cultului personalității lui Nicolae Ceaușescu 1965–1989* (Alba-Iulia: Altip, 2008), 309.

<sup>59</sup> *Ibid.*, 313.

<sup>60</sup> *Ibid.*, 318.

<sup>61</sup> Cristian Vasile, *Viața intelectuală și artistică în primul deceniu al regimului Ceaușescu. 1965–1974* (București: Humanitas, 2014), 69.

vremea comunismului se referă, într-o mare măsură, tocmai la perioada primilor șase ani ai epocii Ceaușescu – adică perioada 1965–1971.<sup>62</sup> Spre sfârșitul anului 1971 a avut loc o înăsprire a cursului în așa fel încât să nu mai existe îndoieli în legătură cu intențiile conducerii. A crescut simțitor prezența tematicii ideologice și a persoanei conducătorului însuși în mass-media, în primul rând în programul televiziunii. Trebuie totuși să observăm că, în ciuda unei propagande foarte gălăgioase, schimbările au fost introduse treptat și o vreme s-au menținut anumite efecte ale liberalizării de la jumătatea anilor '60.<sup>63</sup>

La începutul anilor '70 ai secolului al XX-lea, în România au apărut două tendințe care, mai târziu, în perioada lor de înflorire, au constituit un eveniment insolit în blocul sovietic. E adevărat că, în momentul în care au apărut, ele n-au provocat o ieșire în evidență prea frapantă a României față de celelalte țări. Este vorba de cultul personalității și de promovarea unor membri ai familiei șefului de stat în organele de conducere ale partidului.<sup>64</sup>

Cultul personalității a fost însoțit de ample creații ideologice, istorice și literare, menite să justifice poziția de frunte a lui Ceaușescu și rolul său providențial. Național-comunismul românesc s-a remarcat astfel printr-un naționalism exacerbant, cu nuanțe de inspirație legionară pe alocuri, mai ales acolo unde era subliniată importanța autohtonismului, în raport cu influențele exterioare.<sup>65</sup>

Această pseudoideologie, aflată în strânsă legătură cu cultul personalității, a apelat din nou la istorie și literatură pentru a dobândi substanță și a fi răspândită în societate. Istoria a fost chemată să servească cultul personalității și pretențiile unui excepționalism românesc care ar fi ajuns la apogeu sub conducerea lui Nicolae Ceaușescu.<sup>66</sup>

Propaganda a introdus sintagma *Epoca de Aur* pentru a desemna perioada în care Nicolae Ceaușescu s-a aflat la conducere, și titlul de *Conducător* pentru Ceaușescu, similar celui avut de liderii de extremă dreapta din perioada interbelică a României. Dictatorul se vedea pe sine drept întruchiparea tuturor idealurilor naționale ale românilor, el era un produs al întregii istorii românești, pe care o personifica.<sup>67</sup>

Va urma perioada 1974–1989 care se va caracteriza în România printr-un naționalism comunist de stat în care reînnoirea la o metodologie stalinistă a puterii se combină cu amintita tactică de simulare a schimbărilor în toate

<sup>62</sup> Ibid., 71.

<sup>63</sup> Ibid., 74.

<sup>64</sup> Radu Popica, Anca Maria Zamfir, *Arta sub comunism. Arta oficială a regimului comunist în colecția Muzeului de Artă Brașov (1945–1989)* (Brașov: Editura Muzeului de Artă Brașov, 2011), 10.

<sup>65</sup> Manuela Marin, *Nicolae Ceaușescu-omul și cultul* (Târgoviște: Cetatea de Scaun, 2016), 287.

<sup>66</sup> Ibid., 290.

<sup>67</sup> Ibid., 295.

domeniile. Blocajul politic și economic de natură clar retrogradă, la care se adaugă controlul total al populației prin intermediul Miliției și Securității, face ca România acelor ani să devină o societate închisă, izolată de restul lumii, lovită de stagnare și de declin socio-cultural.<sup>68</sup>

**POLITICS AND HISTORY UNDER COMMUNISM:  
OFFICIAL ART, THE JULY 1971 THESES AND THE  
ROMANIAN “LITTLE CULTURAL REVOLUTION”**

*Abstract*

After the Second World War, with the establishment of the communist regime in Romania, culture in general and fine arts in particular evolved differently from the West, under the auspices of socialist realism. Thus, in the first decade and a half after the Great World War, during Gheorghe Gheorghiu-Dej's regime, Soviet cultural landmarks became the only source of inspiration. The communist ideology, indoctrination and manipulation will leave its mark on the Romanian society's way of thinking. This Stalinist-style Soviet influence proved to be harmful for the Romanian cultural space, distancing us from our own national landmarks. The resynchronization with the cultural values of Western Europe, the integration of Romanian culture and fine arts in the universal cultural heritage comes with the process of destalinization promoted by Nicolae Ceaușescu's regime between 1965–1971. So the process of gradual emancipation of communist Romania from the Soviet Union continued after Nicolae Ceaușescu came to power in 1965 and had an important moment in 1968, when the Romanian Army troops did not participate in the invasion of Czechoslovakia by the forces of some Warsaw Treaty member states, and Ceaușescu created a strong platform of sympathy both domestically and internationally, following his speech at the rally organized in Bucharest in August 1968. Relations with foreign countries would be based on and develop principles in line with those set out in the 1964 Declaration. In this first phase of the “golden age” (around 1965–1971), the ideological discourse relaxed, but hardened again in 1971. In July 1971, Nicolae Ceaușescu announced new measures for the “Improvement of political-ideological activity”, which have remained in the history of Romanian communism as the July Theses, a name reminiscent of the Leninist Theses of April. Ceaușescu's Theses were a new guide for all cultural productions in Romania. Ideologically, the Theses were dogmatic rather than innovative: concepts long abandoned in the rest of the communist camp, such as socialist realism, were brought back to the fore by Ceaușescu, who put an end to all illusions of liberalization of cultural life that had been entertained at the beginning of his leadership. In other words, Romanian intellectuals were to draw their inspiration exclusively from domestic sources, namely the realities of socialist Romania. The consequence: after a brief period in which normal relations with the West were resumed, Romanian culture was condemned by the communist regime for the second time, after the forced Russification of Stalin's era, to years of development in total isolation from any influence.

<sup>68</sup> Alexandra Țichindelean, *Inflența politicului asupra vieții culturale a românilor 1947–1971* (București: Eikon, 2023), 151.