

## Mircea MORARIU

*Nicolae Ceaușescu despre literatură și artă*

1. **Ceaușescu critic literar – ediție, studiu introductiv și note de Liviu Malița**, carte apărută în colecția „Fapte, idei, documente” a Editurii Vremea e, după părerea mea, una dintre cele mai importante apariții de pe piața editorială românească din ultima parte a anului 2007. În carte, profesorul clujean a antologat și adnotat patru stenograme ale unor întâlniri pe care încă tânărul secretar general al PCR, Nicolae Ceaușescu (tânăr, mai cu seamă prin raportare cu gerontocrația aflată la vârfurile nomenclaturii din celelalte țări comuniste), le-a avut cu scriitorii români în intervalul cuprins între august 1971 și aprilie 1975, adică într-un arc de timp a cărui limită inferioară e foarte apropiată de apariția nefastelor *Teze din iulie* pe care le-a lansat Plenara din 7–9 iulie 1971 a C.C. al PCR, și a cărui limită superioară e tocmai momentul în care nu mai era niciun secret pentru nimeni că „Ceaușescu încetează să mai fie *unul dintre* conducătorii PCR pentru a se transforma în *singurul Conducător al Românilor*” (cf. Adrian Cioroianu, *Pe umerii lui Marx – O introducere în istoria comunismului românesc*, Editura Curtea veche, București, 2005). Ceaușescu restructurase deja profund conducerea PCR, scăpase de incoezi, pe care ceva mai târziu o memorie defectivă de adevăr îi va transforma în „figurile luminoase ale comunismului românesc” (a se vedea în acest sens capitolele „Banalizarea comunismului” și „Profesioniștii nerușinării” din cartea lui Alexandru Călinescu, *Proximități incomode*, Editura Curtea veche, 2007), devenise primul președinte al României, care avea drept însemn al puterii absolute un sceptru.

În consistentul studiu introductiv „Ceaușescu și scriitorii”, Liviu Malița stabilește cu precizie contextul specific al întâlnirilor ale căror stenograme sunt reproduse în volum, stenograme ale unor documente provenind din *Arhivele Naționale ale României, Direcția Arhivă Istorică Centrală, Fondul 2898, Comitetul Central al Partidului Comunist Român, Secția Propagandă și Agitație, 1926–1976*). E vorba, de fapt, despre un dublu context. Primul, ce ține de întreaga istorie a comunismului românesc, de felul în care liderii săi supremi, fie că s-au numit Gheorghe Gheorghiu-Dej ori Nicolae Ceaușescu, au înțeles raporturile cu scriitorii, cu „oamenii de cultură și artă”, cu intelectualii în general, al doilea, de cel specific *domniei* lui Nicolae Ceaușescu. O domnie care pe măsură ce avansa, devenea din ce în ce mai puțin permisivă, în schimb, tot mai autocratică, limitând tot mai drastic libertatea de creație, dorind, la vedere, să transforme scriitorii și artiștii în simplii *agenți de influență*, în activiști care să îi slujească interesele. Realizând imposibilitatea punerii în practică a acestui obiectiv maximal, sesizând că nu toți intelectualii, scriitorii și artiștii sunt dispuși să accepte demisia morală, Ceaușescu a instrumentat în folos propriu polarizarea tot mai limpede din interiorul breslelor, favorizând ori lăsând impresia sau speranța favorizării acelor părți din ele ce s-au pus în serviciul obiectivelor *socialismului dinastic*, al cultului personalității, devenind ceea ce istoricul Vlad Georgescu avea să numească în cartea sa, *Politică și istorie – Cazul comuniștilor români* (Editura Humanitas, București, 1991), *culturnicii* regimului, gata să execute oricând reverențe și genuflexiuni în literatură, teatru, muzică, artele plastice, film, pe micul ori pe marele ecran.

EDITURA



VREMEA

# CEAUȘESCU CRITIC LITERAR

ediție, studiu introductiv și note de

LIVIU MALIȚA

**FID**

FAPTE, IDEI,  
DOCUMENTE

Atât pentru Gheorghe Gheorghiu-Dej cât și pentru Nicolae Ceaușescu era cât se poate de limpede *deficitul de legitimitate* (cum spune Vladimir Tismăneanu), adică slaba, îndoielnica fundamentare națională și istorică a comunismului românesc. Dej și Ceaușescu erau, deopotrivă, „oameni ai subteranei”, cum îi numește Stelian Tănase. În realitate, „ilegaliștii și discipolii lor au condus țara decenii din subterana de unde nu au ieșit, de fapt, niciodată. Au stat ascunși într-un buncăr, departe, străini de societate, complotând continuu împotriva ei. Nu au reușit să iasă la suprafață, să capete legitimitate o singură zi în aproape jumătate de secol cât au stăpânit lumea românească. Au rămas condamnați la condiția lor de veșnice ființe ale întunericii”. (cf. Stelian Tănase, *Clienții lu' tanti Varvara – istorii clandestine*, Editura Humanitas, București, 2005). Or, nu altfel decât ca „ființe ale întunericii” s-au arătat, în relația lor cu scriitorii și artiștii, atât Gheorghe Gheorghiu-Dej cât și Nicolae Ceaușescu.

Gheorghe Gheorghiu-Dej a practicat puțin, dacă nu chiar deloc, ceea ce Liviu Malița numește *audiența*. Dar, trebuie spus că spre sfârșitul domniei sale, când după 1962 se produsese o anumită liberalizare internă, dar și „când prea puțini erau cei care să realizeze că era vorba de fapt de efortul de autonomizare ale unei elite lipsite de legitimitate, care se străduia să evite destalinizarea prin utilizarea retoricii patriotice și naționaliste” (Vladimir Tismăneanu, *Democrație și memorie*, Editura Curtea veche, București, 2006), numărul gesturilor de „bunăvoință” față de intelectuali se mărește semnificativ. Artiștii de toate categoriile au beneficiat de un regim special. A contat, poate, și detaliul că Lica, fiica preferată a lui Dej, a optat pentru o carieră artistică (cf. Vladimir Tismăneanu, *Fantoma lui Gheorghiu-Dej*, Editura Univers, București, 1995). Evoluțiile Licăi Gheorghiu din filme precum *De-aș fi Harap Alb*, *Lupeni '29*, *Golgota* și altele asemenea, i-au entuziasmat la culme pe membrii de atunci ai Biroului politic al P.M.R., fapt ce nu i-a determinat însă să nu o uite pe „valoarea acتریță” instantaneu, curând după moartea tatălui său. Filmele i-au fost scoase de pe ecrane, ea însăși a trebuit să părăsească somptuoasa locuință de pe Bulevardul numit odinioară Kalinin. În schimb, Nicolae Ceaușescu a transformat „procedeele convorbirilor”, cum îl numește Liviu Malița, într-o practică ce a cunoscut pe parcursul anului 1971 o veritabilă efervescență.

Întâlnirile cu scriitorii, pe care le surprind stenogramele din cartea *Ceaușescu critic literar*, sunt simptomatice pentru *fenomenul audienței* amintit mai sus. Semnatarul studiului introductiv subliniază faptul că „analizii politici au clasificat *audiența* printre strategiile fatale ale regimului politic de conducere și de persuasiune ideologică”. *Audiența* – arată mai departe Liviu Malița – are „din perspectiva puterii totalitare” o seamă de avantaje. „Oferă dictatorului posibilități noi de manipulare, confirmându-l în megalomania sa”, iar autorul antologiei o citează undeva pe Florența Albu care scria în *Zidul martor (Pagini de jurnal)*, Editura „Cartea Românească”, București, 1994, că acest simulacru al dialogului e „un joc al puterii care ne folosește, ne lasă iluzia că suntem, că avem dreptul să fim”. Iar după expresia lui C. Stănescu, dintr-un articol din *Adevărul Literar și Artistic*, *audiența* îl investește pe dictator cu „dreptul de a negocia asupra talentului lor (al scriitorilor – n.m., M.M.), nenegociabil”. *Audiența* – își continuă argumentația Liviu Malița –, „deviază inițiative contestate și diminuează, prin coroziune psihologică, potențialul subversiv al revoltei, substituite de un spirit tranzacțional recurent falimentar. Cultivă o mentalitate de *copil rebel* (accentul este pus pe infantilizare) care consolidează societatea de tip paternalist: cetățenilor nu li se permite să fie adulți, responsabili și egali. Prin manipulare mediatică, acreditează, în opinia publică, sentimentul concordiei dintre dictator și elitele intelectuale”.

În urma unor calcule și manevre politice încă neîndeajuns elucidate, deși despre ele s-a scris deja enorm, Nicolae Ceaușescu devine prim-secretar al PMR, la 23 martie 1965. Încă din timpul lui Dej, se observase o modificare a atitudinii conducerii partidului față de cultura occidentală, dar și față de cea română. Reapăruseră scrierile lui Blaga și Ion Barbu, Vladimir Streinu și Șerban Cioculescu își recăpătaseră dreptul de semnătură, profesorul Liviu Rusu începuse opera de reabilitare a lui Maiorescu, înfuriindu-l astfel la culme pe un academician pe nume Gulian, detractor al filosofului, iar în februarie 1965 Mihai Beniuc fusese îndepărtat de la conducerea Uniunii Scriitorilor. „Obligat să continue o linie politică deja configurată – scrie Liviu Malița –, dar avid să se distanțeze de autorul acesteia și să devieze în folos personal deschiderea inițiată de predecesorul său, Ceaușescu se grăbește să supraliciteze și face propriile gesturi de relaxare politică”. De asemenea, neomițând de la început, niciun moment, să își consolideze puterea personală. În iulie 1965, cu ocazia Congresului PMR, transformat în Congresul al IX-lea al PCR, Nicolae Ceaușescu devine *secretar general*. Încă înainte de această alegere, la 19 mai 1965, Ceaușescu și „baronii” săi (dar nu numai, ci și cei puși deja pe „lista de transfer”), precum Chivu Stoica, Ion Gheorghe Maurer, Gheorghe Apostol, Emil Bodnăraș, Leonte Răutu, Ștefan Voitec, Constanța Crăciun și Manea Mănescu, se întâlnesc cu scriitorii. Întâlnirea aceasta, crede cu îndreptățire Liviu Malița, demonstrează că „partidul era pregătit, sub proaspătul nou secretar general, să guverneze nu (numai) prin directive, ci (și) prin seducție”. La Congresul al IX-lea al P.C.R., Ceaușescu admitea dreptul la „diversitatea de stiluri”. Fapt supralicitat de scriitori și de artiști care credeau în van că venise timpul libertății. Vreme de șase ani, „acaparată de obiective politice prioritare în consolidarea propriei poziții – scrie Liviu Malița – Ceaușescu pare să îi ignore pe scriitori, vizitându-i doar la ocazii protocolare, cum a fost Conferința Națională a Uniunii Scriitorilor din 1968. La rândul lor, scriitorii profită pentru a schimba complet peisajul literar românesc. Când în 1971, Ceaușescu decide să îl cerceteze din nou, nu îl mai recunoaște. Acolo unde el credea că nu au putut avea loc decât mici breșe, abateri reversibile, nu mai mult decât licențe, se produsese o adevărată mutație. Lumea politică și cea literară, deși coabita intim, era marcată de ruptură. Într-un interval scurt, literatura și puterea comunistă deveniseră două lumi distincte”. Așa încât, teritoriul care părea pierdut, trebuia urgent recucerit și subordonat. Subordonarea se va face progresiv, iar cele patru stenograme publicate în volum certifică faptul că tonul *Conducătorului* devine din ce în ce mai categoric, mai puțin dătător de speranțe. *Stenograma vizitei tovarășului Nicolae Ceaușescu la Casa Scriitorilor din Mangalia Nord (Neptun), 4 august 1971*, arată că vizita cu pricina seamănă cu un fel de „întâlnire informală”. Ceaușescu e mai curând cordial decât dictatorial, degajat, ironic, prins de aerul de vacanță, dar nu uită nicio clipă să combată și să amenințe. În *Stenograma întâlnirii tovarășului Nicolae Ceaușescu cu activul Uniunii Scriitorilor*, din 21 septembrie 1971, finalul cuvântării *Conducătorului* e de-a dreptul îngrijorător: „Ați spus aici că sunt înțelegător, dar să știți că toată înțelegerea mea e legată de înțelegerea necesităților poporului meu, ale națiunii, ale dezvoltării României socialiste, și niciun fel de înțelegere nu va putea să mă abată de la a servi cum trebuie cauza dezvoltării socialismului în România, poporul meu”[...] „Și aici, să fim destul de clari, tovarăși, că mi se pare că unii au înțeles că democrația aceasta socialistă înseamnă că fiecare poate să facă ceea ce îl taie capul. Vă rog, dacă ați înțeles, m-ați înțeles pe mine greșit și-mi fac autocritica, dar vreau să fim încă odată bine înțeleși, tovarăși, și sub acest spirit să dezbaterem în organizația de partid. *Vrem o literatură*

să servească poporul, socialismul, bazată pe concepția noastră." (s.m., M.M.) Semn clar că Ceaușescu se servește și de acest prilej spre a-și marca, ceea ce Adrian Cioroianu numește în cartea *Pe umerii lui Marx*, „principala victorie: identificarea cu românitatea”. Adică, demonstrează istoricul, „la începutul anilor '70, Ceaușescu reușește o asemenea identificare cu poporul său, încât a fi în opoziție cu Ceaușescu însemna, aproape automat, a fi în opoziție față de interesele fundamentale ale țării – într-un moment în care interesul principal al țării părea a fi o cât mai mare rezistență la planurile hegemonice ale Uniunii Sovietice. Altfel spus, pe scurt, a fi în opoziție cu Nicolae Ceaușescu, în acel moment, însemna a face jocul sovieticilor sau al celor interesați în subminarea independenței țării”. Tocmai „rezistența la planurile hegemonice ale sovieticilor” îi determină pe unii scriitori și artiști să se înscrie, în cursul anului 1968, în PCR. Printre ei, Paul Goma. Dar când Goma dădea primele semne că și-a început disidența, Ceaușescu contraataca, așa cum arată *Stenograma ședinței cu membrii și membrii supleanți ai C. C. ai PCR, de la Uniunea Scriitorilor din R. S. România, 4 februarie 1972*, întrebându-se retoric: „Ce poate căuta Goma în partid? El nu avea ce căuta, în general, în societatea noastră”. *Stenograma întâlnirii tovarășului Nicolae Ceaușescu cu conducerea Uniunii Scriitorilor, din ziua de 2 aprilie 1975* demonstrează că deja timpul dialogului, fie el și mimat, trecuse, fiindcă unicul scop al întâlnirii a fost acela de a-l impune pe Virgil Teodorescu ca președinte al Uniunii Scriitorilor. Prea puțin deschis acum spre „seducție”, Ceaușescu decretează: „În unanimitate, tovarășul Virgil Teodorescu a fost desemnat (s.m., M.M.) pentru a fi ales (s.m., M.M.) președintele Uniunii Scriitorilor”. Când în 1981, Ceaușescu îl va impune pe pretinsul „disident 100%” D. R. Popescu în fruntea Uniunii, nici nu se va mai deranja să se mai întâlnească cu scriitorii sau cu „reprezentanții” lor. Teamă? Siguranță? Probabil, mai curând un amalgam.

De fapt, încă de la începutul și până la sfârșitul domniei sale, Nicolae Ceaușescu le-a spus scriitorilor și artiștilor, sub diferite forme, același lucru: „În democrația noastră socialistă, fiecare are dreptul să creeze ce vrea, dar noi, statul, ca reprezentant al poporului, plătim numai ce ne place”. În editorialul *Ce-i place partidului din cultură?*, rostit de la microfonul *Europei Libere* la 7 februarie 1979, Noël Bernard observa: „Și domnul Ceaușescu ar fi putut să adauge, dar nu a făcut-o, că „plătim din ce în ce mai puțin”. (cf. Noël Bernard, *Aici e Europa Liberă*, Editura Observator, București, 1990). Problema drepturilor de autor revine, cum bine subliniază Liviu Malița, ca un laitmotiv în întâlnirile lui Nicolae Ceaușescu cu scriitorii, numai că „revoluționarul de profesie” doar promite soluții ale problemei. Iar când ele vor veni, se pare că nu vor fi deloc în folosul artiștilor.

Audiențele acestea colective erau, după cum afirmă Liviu Malița, „dorite de Ceaușescu” și „agreate de scriitori”. E adevărat, impresia „de joc de scenă e pregnantă”, iar „puterea totalitară și unii dintre cei mai recalitranti supuși ai săi se tatonează reciproc; fac incursiuni în teritoriul celuilalt, își dispută drepturi și privilegii; se privesc în ochi; se provoacă”. E clar, scriitorii și artiștii speră. Își fac iluzii. Poate că are dreptate Alex Ștefănescu – care numea Uniunea Scriitorilor din acei ani drept „zonă parțial liberă de comunism”. În capitolul, „Deconstrucții ceaușiste” din volumul al II-lea al cărții *Explorări în comunismul românesc* (Editura Polirom, Iași, 2005), Ioan Stanomir scrie: „Intervalul de după 1965 își are... propria sa istorie secretă, a cărei opacitate rămâne intactă și acum, datorită reticenței asumării unei memorii colective. Anamneza soldată cu identificarea culpei este împinsă în plan secund, privilegiindu-se compensarea mitică, în virtutea căreia intelectualitatea

Toma CARAGIU și Virgil OGĂȘANU în spectacolul *Gluga pe ochi* de Iosif NAGHIU.  
Regia: Valeriu MOISESCU



este investită, *post factum*, cu misiunea nobilă de lampadofor al conștiinței naționale în vremuri de cumpănă. Perpetuarea unui mit, precum cel al *rezistenței prin cultură*, traduce, abstracție făcând de eufemizare, o dificultate a raportării lucide la tipul de poziționare în plan cultural. Instituții ca Uniunea Scriitorilor, editurile, breasla însăși, devin, în acord cu această grilă de lectură, tot atâtea spații în care spiritul rezistă în fața agresiunii ideologice. Publicarea volumelor apare ca o victorie repurtată *in extremis*, iar colaborarea, reciproc avantajoasă, prin prisma acumulării de capital simbolic, dintre intelectualul ortografiat cu majusculă (e cazul lui Marin Preda, printre alții) și Putere, face parte dintr-un efort concertat de salvagardare a autonomiei teritoriului amenințat. În cele din urmă, anatomia relației, complicate și maculate, dintre centrul de comandă și intelectualitate este un posibil punct de plecare în formularea unei interogații asupra rădăcinilor unui rău care a sfârșit prin a contamina un întreg corp social”.

Cele patru stenograme reproduse în cartea *Ceaușescu, critic literar* de Liviu Malița arată, până la urmă, cât de „complicate și maculate” erau raporturile dintre intelectuali, scriitori, artiști de teatru și film, plasticieni, pe de o parte, și puterea comunistă, pe de altă parte. Iar dacă intelectualii ar fi avut, în momentul respectiv, nealterat, *exercițiul memoriei*, poate că ar fi fost mai puțin cheltuitori la capitolul *speranță*.

2. „Istoria lui Nicolae Ceaușescu este, înainte de toate, [...] istoria unor permanente *reînțarceri simbolice*, ale unor mereu reînnoite returnări și *priviri peste umăr*. Niciunul dintre evenimentele lungii sale cariere politice de *Conducător* nu





Regizorul Valeriu MOISESCU, dramaturgul Iosif NAGHIU și secretarul literar Mihai LUPU

poate fi analizat fără o permanentă raportare la un alt eveniment, situat în propriul trecut", scrie Adrian Cioroianu în deschiderea capitolului „«Epoca Ceaușescu» sau gloria și declinul comunismului românesc” din cartea *Pe umerii lui Marx*. Or, tocmai de acest detaliu care explică, într-o anumită măsură, apariția nefastelor *teze din iulie 1971* și interzicerea ulterioară a nenumărate cărți, filme ori spectacole de teatru se pare că nu au ținut cont aceia dintre creatori care mai credeau în „exercițiile de seducție”, altminteri foarte numeroase din anii 1971–1972.

Chiar înainte de a deveni „El Lider Maximo” al comunismului românesc, pe când nu era decât „cel mai tânăr membru al Biroului politic”, dar cu o putere nemăsurată din poziția de șef peste cadrele partidului, Nicolae Ceaușescu avea în palmare o seamă de decizii ce au dus la punerea sub obroc a unor piese de teatru sau spectacole finite sau aflate în preajma premierii. Se poate să aibă dreptate Liviu Malița, atunci când în studiul introductiv „Ceaușescu și scriitorii”, observă că Nicolae Ceaușescu „detesta teatrul, unde nu mergea nici din considerente mediatice”. Însăși prezența sa, în calitate de șef de Stat, la inaugurarea noii clădiri a Teatrului Național din București, în 1973, cu spectacolele *Apus de soare*, în regia Mariettei Sadova, și *Simfonia patetică*, piesă „revoluționară, cu ilegaliști”, în regia autorului, Aurel Baranga, moment în care directorul instituției, Radu Beligan, a rostit un discurs encomiastic „exemplar”, s-a produs sub însemnele repeziciunii. Evenimentele din anul 1973 sunt puse de Adrian Cioroianu (cf. *Ce Ceaușescu qui hante les Roumains*, Editura Curtea veche & L'Agence Universitaire de la Francophonie, București, 2004) într-o relație cel puțin interesantă care arată că

ciclul început în 1968, cu o semnificativă recrudescență în 1971, a ajuns la respectiva dată într-un moment de apogeu.

Cred că „faptele” pe tărâmul teatrului ale lui Nicolae Ceaușescu, înainte de a accede la funcția supremă în partid, dovedesc cât de străină îi era acestuia ideea toleranței. Ceva mai târziu, variațiile „replicii pline de suficiență” – cum o caracterizează Liviu Malița, „și cu aceasta am terminat, tovarăși” îl vor arăta pe Nicolae Ceaușescu în toată plenitudinea intoleranței sale.

Astfel, Nicolae Ceaușescu, prezent în 1961, împreună cu insignifianta Elena Ceaușescu, la o reprezentație a spectacolului cu piesa lui Horia Lovinescu *Mai presus de toate* de la Național, va cere suspendarea spectacolului și exilarea piesei. O exilare care a fost atât de perfectă încât astăzi nimeni nu mai găsește niciun exemplar din ea. Un an mai târziu, tot de pe poziția de membru al Biroului politic al PMR, Nicolae Ceaușescu va obține interzicerea piesei lui Teodor Mazilu *Proștii sub clar de lună*, reprezentată într-un spectacol al Teatrului „Lucia Sturdza Bulandra” din București, în regia lui Lucian Pintilie. Furia lui Ceaușescu trebuie să fi fost extrem de mare căci din cartea autobiografică a regizorului Valeriu Moiescu, *Persistența memoriei* (Fundăția Culturală „Camil Petrescu” și revista „Teatrul azi” – supliment, București, 2007), aflăm următoarele: „*Proștii sub clar de lună* de Teodor Mazilu, la Teatrul din Ploiești, cu Toma Caragiu în rolul principal (și în regia lui Valeriu Moiescu, *n.m.*, M.M.) nici n-a apucat premiera. Repetițiile au fost oprite cu o săptămână înaintea vizionării, în urma interzicerii de către Comitetul de Stat pentru Cultură și Artă a spectacolului cu aceeași piesă, jucat la Teatrul Bulandra”. Interdicție care venise, precizează Valeriu Moiescu, la solicitarea viitorului „cel mai iubit fiu al poporului”. Par, așadar, cel puțin deplasate alegațiile unui cercetător pe nume Ciprian Șiulea care, în cartea *Retori, simulacre, imposturi* (Editura Compania, București, 2003), îi va califica în bloc pe Teodor Mazilu, Dumitru Solomon și D. R. Popescu drept „scriitori semioficiali”, „cochetând cu o disidență incertă”. Extrem de obedient în postura de președinte al Uniunii Scriitorilor, pe care nu a făcut nimic să o păstreze ca „zonă parțial liberă de comunism”, nici măcar D. R. Popescu nu și-a transformat, după plasarea sa forțată, în pofida voinței scriitorilor, în respectivul post, opera sub semnul propagandei. Se poate spune, în schimb, că dramaturgul nu a făcut nimic să și-o salveze de intervențiile cenzurii. La vizionări îi asculta fără replică obiecțiile.

Ajuns secretar general al P.C.R., Nicolae Ceaușescu și-a continuat, cu avânt sporit, rolul de prim cenzor. Astfel, spectacolul cu piesa *Gluga pe ochi (Întunericul)* de Iosif Naghiu, de la Teatrul „Lucia Sturdza Bulandra” din București, în regia lui Valeriu Moiescu, a avut premiera la data de 17 noiembrie 1970 și, după cum scrie în cartea sa regizorul, „vreme de aproape o stagiune, din punctul de vedere al publicului...a avut o viață normală”. Dar, la una dintre reprezentațiile de la sfârșitul stagiunii, a luat parte tânărul ideolog-șef Dumitru Popescu, iar a doua zi spectacolul a fost interzis. La 22 iunie 1971, cu trei săptămâni înainte de apariția *Tezelor*, *Scânteia* tipărea un articol incriminator semnat de Nicolae Dragoș. Care, după ce opina că „nu este deloc greu de descifrat din metafora străvezie a textului – accentuat de viziunea scenică, de altfel – că autorul prezintă intelectualul ca având o condiție socială precară, supusă în permanență imixtiunilor, presiunii unor forțe brutale, desconsiderării”, edicta: „Prezența pe o scenă de prestigiu a țării a unei piese cum este *Întunericul* – gafă jenantă a conducerii Teatrului „Bulandra” – trebuie să constituie prilejul unei analize atente, al unei discuții responsabile asupra rolului, funcțiilor teatrului în societatea noastră socialistă”. Discuția aceasta a survenit



la 23 iulie 1971, deci după apariția *Tezelor*, la *Consfătuirea pe țară a oamenilor de teatru* prin *Referatul Comitetului de Stat pentru Cultură și Artă*, care îl confirmă pe Nicolae Dragoș și îi întărește verdictul „Faptul că această piesă a ajuns pe scenă și a fost jucată în această formă dovedește grave lacune în orientarea și exigența conducerii Teatrului L. S. Bulandra, ca și în orientarea ideologică a regizorului care a montat-o și care a accentuat în spectacol confuziile, cu contribuțiile actorilor”. Exact ca în anii '50, când se stabilea vinovatul și cei care „i s-au alăturat”. Pentru detalii referitoare la această afacere, se poate consulta dosarul întocmit de Ileana Popovici în nr. 2/1990 al revistei *Teatrul azi*, intitulat *Procesele dictaturii în teatru. Pe rol: Întunericul (Gluga pe ochi) de Iosif Naghiu la Teatrul „L. S. Bulandra”*.

Dar înaintea acestei analize, s-a pronunțat „esteticianul”, cum îl numește Ioan Stanomir în capitolul „Deconstrucții ceaușiste” din vol. al II-lea al cărții *Explorări în comunismul românesc* pe cel botezat de Liviu Malița „criticul literar” Nicolae Ceaușescu. În *Programul de măsuri pentru îmbunătățirea activității politico-ideologice, de educare marxist-leninistă a membrilor de partid*, aprobat în Ședința Comitetului Executiv al Comitetului Central al PCR din 6 iulie 1971, măsura a 12-a, se referea, în mod direct, la instituțiile de spectacole. „În orientarea repertoriilor instituțiilor de spectacole, teatru, operă, balet, estradă, se va pune accent pe promovarea creației originale cu caracter militant, revoluționar. Se va da, de asemenea, extensiune lucrărilor valoroase din creația artistică actuală a țărilor socialiste; se va asigura o selecție mai riguroasă a lucrărilor din repertoriul clasic și contemporan internațional. [...] Comitetele județene și municipale de partid răspund de orientarea justă a repertoriilor instituțiilor artistice profesioniste de spectacole, precum și ale caselor de cultură și căminelor culturale”.

„Orientarea justă” s-a manifestat în toamna lui 1972, când a fost interzis spectacolul cu piesa *Revizorul*, regizat de Lucian Pintilie, tot la Teatrul „Bulandra”. Istoria interzicerii e încă încurcată. Se pare că a fost mai degrabă vorba despre ceea ce Liviu Ciulei, pe atunci directorul Teatrului, numea „la querelle des chefs”. Adică, gelozia unor activiști mai mari ori mai mici, mai noi ori mai vechi, precum Leonte Răutu, Miron Constantinescu, Gheorghe Pană sau Cornel Burtică pe ascensiunea și pe pozițiile tot mai privilegiate deținute de Dumitru Popescu a contribuit la decizia scoaterii de pe afiș a spectacolului (cf. Mircea Morariu, *La querelle des chefs*, în *Adevărul literar și artistic*, nr. 643 din 19 noiembrie 2002). Fostul adjunct al lui Liviu Ciulei, Maxim Crișan, întărește în interviul publicat în dosarul *Procesele dictaturii în teatru. Pe rol: Revizorul la Teatrul „Bulandra”*, întocmit de Ileana Popovici pentru nr. 1 din 1990 al revistei *Teatrul azi*, spusele celor ce susțin că Aurel Baranga ar fi fost primul care l-ar fi „sesizat” pe „Tovarășul” că în spectacol s-ar face bășcălie la adresa vizitelor sale de lucru. Oricum, intervenția Ambasadei U.R.S.S., despre care amintește, între alții, George Radu în nr. 44/2002 al *României literare*, se pare că a fost o gogoriță. Cert e că la 30 septembrie 1972, *Scânteia* publica următorul text: „Din partea Consiliului Culturii și Educației Socialiste – Un mare număr de spectatori s-au adresat Consiliului Culturii și Educației Socialiste, exprimând protestul și nemulțumirea față de modul cum a fost pusă în scenă, la Teatrul „Lucia Sturdza Bulandra”, piesa *Revizorul* de N. V. Gogol. Montarea și adaptarea piesei denaturează opera marelui dramaturg, atitudine incompatibilă cu rolul teatrului românesc – tribună a prezentării autentice a valorilor culturii naționale și internaționale. Biroul Consiliului Culturii și Educației Socialiste a hotărât suspendarea spectacolului și interzicerea de a fi reprezentat pe vreo altă scenă din țară într-o asemenea adaptare și va lua măsuri pentru ca astfel de manifestări să nu

Mariana MIHUȚ și Toma CARAGIU în spectacolul *Revizorul* de Gogol.  
Regia: Lucian PINTILIE



mai aibă loc în viața culturală din România". Printre măsuri s-au numărat demiterea lui Liviu Ciulei și a lui Maxim Crișan din fruntea Teatrului, înlocuirea lui Toma Caragiu din funcția de secretar de partid, obligarea lui Liviu Ciulei de a monta, un an mai târziu, împreună cu Petre Popescu, piesa propagandistică *Puterea și Adevărul* de Titus Popovici. Iar interdicțiile au tot continuat până la căderea regimului comunist, spre sfârșitul lui decembrie 1989. Despre o parte dintre ele dau seama cele două volume ale cărții *Viața teatrală în și după comunism*, coordonator Liviu Malița, Editura EFES, Cluj, 2006.

În *Stenogramele* editate în cartea *Ceașescu, critic literar* de Liviu Malița, îl găsim pe Nicolae Ceaușescu ca un *apologet al interdicției*. Astfel, în întâlnirea cu scriitorii de la 4 august 1971, încă liberalul Adrian Păunescu va încerca să aperse filmul *Reconstituirea*, realizat de Lucian Pintilie după o năvelă de Horia Pătrașcu. Argumentele viitorului poet de curte vor ține de faptul că filmul a avut parte de o bună primire atât în presa de stânga cât și în cea de dreapta din Franța, dar „Lucian Pintilie, regizorul filmului, nu mai poate face film acum”. În replică, Nicolae Ceaușescu va spune că „este adevărat că în Occident (filmul, *n.m.*, *M.M.*) a fost primit bine, dar să nu credeți că orice este în Occident bine primit reprezintă și un lucru bun. *Eu consider că «Reconstituirea» nu este un film bun*”. Iar ceva mai departe, „esteticianul” Nicolae Ceaușescu va argumenta: „E un film mediocru, puțin spus, pentru că denaturează realitatea românească și clasa muncitoare nu este o gloată. Nu în spiritul *Reconstituirii* trebuie scris și făcut film”. La 21 septembrie 1971, în cadrul întâlnirii cu activul Uniunii Scriitorilor, Nicolae Ceaușescu va ajunge să spună, conform stenogramei reprodusă în carte: „Credeți că numai în România se interzic filme? Am să vă dau eu lista cu filmele interzise în așa-zisele cele mai democrat țări”.

Nu e limpede dacă Nicolae Ceaușescu le-a furnizat celor prezenți lista promisă. Dar „privirea peste umăr”, pe care o invocă Adrian Cioroianu, ne ajută foarte bine să ne reamintim că în 1967 se interzicea *Un film cu o față fermecătoare*, o peliculă de Lucian Bratu, cu Margareta Pâslaru în rolul principal. După câteva zile de ținere în beci, filmul a mai rulat doar în cinematografe periferice. Despre povestea de atunci avem mărturia scenaristului Radu Cosașu (cf. *Pe când eram și „confuz ideologic”, în Dilema veche*, nr.175 din 2007).

3. În studiul introductiv „Ceaușescu și scriitorii”, Liviu Malița face referire la cartea lui Anneli Ute Gabanyi, *Literatură și politică în România după 1945* (Editura Fundației Culturale Române, București, 2001), la cea a Sandei Cordoș, *Literatura între revoluție și reacțiune* (Biblioteca Apostrof, Cluj, 1999) și la o dezbateră publicată în revista *Vatra* nr. 8/2001 (participanți: Mircea Iorgulescu, Gabriel Dimisianu, Dumitru Chirilă). În toate acestea – observă autorul ediției – într-o formă sau alta, este subliniată ideea că *Tezele* din iulie 1971 „nu au răsărit din neant și nu au fost inspirate exclusiv de vizita lui Ceaușescu în China și Coreea de Nord, cum îndeobște s-a presupus”. *Tezele* sunt reflexul unor „convingeri adânci”. În 1971, spunea în dezbateră menționată Gabriel Dimisianu, Nicolae Ceaușescu „s-a simțit întărit politic pentru a nu mai tolera în cultură ceea ce sincer îi displăcea”. Consecvent teoriei sale asupra necesității „privirii peste umăr” în decodarea faptelor lui Nicolae Ceaușescu, Adrian Cioroianu (cf. *Ce Ceaușescu qui hante les Roumains*, ed. cit.) reface etapele periplului chino-coreean al *inițierii asiatică*, cum îl numește istoricul, îi evaluează consecințele, subliniind ideea că după aceea Ceaușescu „se închide în dogmatism, autarhie și un cult al personalității fără pereche în vreo altă țară din Europa”. Dar, adaugă, cercetătorul, „se poate presupune o predispoziție evidentă a *Conducătorului* pentru aceste tehnici de reprezentare a autorității, teoretic proprii lumii asiatică. Dacă aceste vizite în China și Coreea de Nord au contat, e fiindcă Nicolae Ceaușescu era *deja pregătit din 1968 pentru integrarea fără rezerve a acestor modele care vor prelungi în România un stalinism totuși peste tot gonit în alte părți ale Europei*” (s.m., M.M.) „Beneficiar al modelului de autoritate autohtonă și al modelului stalinist lăsat moștenire de conducătorii staliști precedenți – conchide Adrian Cioroianu – modelul de autoritate asiatică va pune tușa finală portretului politic al *Conducătorului*”.

E în afara oricărui dubiu că apariția *Tezelor* Plenarei din 7–9 iulie 1971 a determinat o mare agitație și o profundă îngrijorare în rândul oamenilor de cultură. Firește, au fost și naivi care, de pe plaja de la 2 Mai credeau că totul e doar o toană. Dar preponderent a fost numărul celor lucizi. Despre îngrijorare vorbește însuși Zaharia Stancu, pe atunci președintele Uniunii Scriitorilor, așa după cum rezultă din *Stenograma întâlnirii tovarășului Nicolae Ceaușescu cu Activul Uniunii Scriitorilor de la 21 septembrie 1971*: „Țin însă să vă spun că s-au iscat și unele nedumeriri în legătură cu aceste documente. Vreau să vă spun că aproape toți ziariștii și scriitorii străini care ne-au vizitat la Uniunea Scriitorilor în ultimele două luni au pus întrebarea *pentru ce această întoarcere în trecut* (s.m., M.M.) A trebuit să cheltuim o mare parte din timpul nostru explicându-le că nu e vorba despre întoarcere la trecut, ci de o hotărâre care ne ajută să mergem înainte și să izbutim în munca noastră să dăm cărți mai bune, mai frumoase, mai interesante decât acelea pe care le-am scris și le-am publicat până azi”. „Trecutul” însemna pentru scriitori anii '50. Dar, Nicolae Ceaușescu spune la finalul cuvântării sale de la 21 septembrie că au existat *opere reușite „și în anii '50, să știți!”*. Trecutul însemna pentru oamenii de artă realismul socialist. Care e reabilitat de același Nicolae

Ceașescu în aceeași cuvântare în termenii următori: „Dar prin *realism socialist*, noi trebuie să înțelegem a trata problemele realității societății în spiritul concepției noastre despre lume și viață. În acest sens, realismul socialist este o *necesitate* (s.m., M.M) și trebuie să stea la baza întregii noastre activități literare, dacă vrem să avem o literatură bună, o literatură care să contribuie la formarea conștiinței sociale a omului nou”. Nici urmă de echivoc în spusele *Conducătorului*. Realismul socialist era reactivat și readus la rangul de doctrină de partid și de stat.

Același Zaharia Stancu pune degetul pe rană în extrem de „vătuita” lui intervenție: „S-a întâmplat că au fost oprite câteva articole, s-a întâmplat că unele cărți au fost scoase din planurile editoriale și oamenii, unii au înțeles că e vorba despre instituirea, în munca noastră a scriitorilor, a unei situații care a fost în trecut, care mie mi se pare destul de îndepărtată – 1948, 1950, chiar după 1950”. Ceașescu nu făcea decât să confirme respectivele „înțelegeri”. Degeaba plusa Zaharia Stancu în intervenția sa: „Noi am scris articole în presa literară și în presa cotidiană, în *Scânteia*, în care am căutat să înlăturăm aceste păreri care, după părerea noastră, sunt greșite. *Nu se poate confunda conținutul documentelor cu greșelile, erorile, temerile unor oameni din aparat, care sunt puși să lucreze cu scriitorii*” (s.m., M.M). Or, Ceașescu tocmai legitima „confuzia” în cauză. Precizând, ca să nu mai existe niciun dubiu, că „toată presa este de partid, nu există presă fără de partid în România, așa cum nu există literatură fără de partid”.

Nu era vorba, așadar, despre niciun fel de „greșeli, erori sau temeri”. „Oamenii din aparat”, cum îi numea Zaharia Stancu, puneau deja în practică negreșit *Tezele*. La 4 august 1971, Ceașescu le spusese celor aflați la Neptun: „avem nevoie de o literatură militantă socialistă, nu de tot felul de... Sigur, fiecare poate să scrie ce vrea, e adevărat. Dar noi suntem în drept să promovăm ceea ce considerăm că ne servește”.

Despre efectul imediat în viața teatrală a promovării doar a „ceea ce ne servește”, despre modul în care au detonat în aceste medii *Tezele* din iulie 1971, avem mărturia prețioasă a regretatului regizor Vlad Mugur, pe atunci încă director al Teatrului Național din Cluj (cf. Florica Ichim, *La vorbă cu Vlad Mugur*, seria „Galeria Teatrului Românesc” – supliment al revistei *Teatrul azi*). Au fost drastic revizuite repertoriile de-abia întocmite pentru stagiunea ce urma să înceapă în toamnă, au fost scoase preventiv toate titlurile considerate neconvenabile sau „cu probleme”, cum se spunea în limbajul vremii, iar în instituțiile de spectacole se instaurase teroarea. Respectivele temeri care au generat oportuniste și lașități fără număr, vor persista și se vor amplifica până la căderea regimului comunist în decembrie 1989. Peste tot a funcționat „privirea peste umăr”, devenită regulă de existență în România. Bunăoară, un document aflat în Arhiva Teatrului Național din Cluj, *Proces-verbal luat azi, 7 aprilie 1977 la Ședința COM și BOB și a Comitetului Sindical* (reprodus în volumul al II-lea al cărții *Viața teatrală în și după comunism*, ed. cit.), o arată pe o anume regizoare ferm convinsă de faptul că „*Revizorul nu este o piesă indicată acum, e o piesă cu niște antecedente*”.

Ca efect al *inițierii asiatice* și al spectacolelor pe care Ceașescu le-a văzut cu ocazia respectivului periplu (spectacole de genul *Fata cu părul cărunt*), deja la 4 august 1971, Nicolae Ceașescu le va spune scriitorilor: „Anul viitor avem 10 ani de când s-a terminat cooperativizarea. Noi tot așteptăm ceva de la scriitori, dar văd că se lasă mult așteptați”. *Conducătorul* își va explicita imediat așteptările: „Un balet pe tema aceasta a cooperativizării, o *piesă de teatru* (s.m., M.M.) care să reprezinte satul din trecut, moșierii, chiaburii, viața aceasta, eliberarea, toate

frământările acestea cu cooperativizarea, și pentru și contra, și viața de astăzi". Așteptarea nu va mai dura mult. Va fi cine să o împlinească. Și pe scenă, și în ciclul "Oameni ai zilelor noastre" pe care foarte curând culturalnicul Dinu Săraru, ajuns șef al Redacției culturale din TVR, îl va introduce degrabă, distrugând însăși ideea de teatru TV. Iar plecarea sa din Televiziune, la cârma Teatrului Mic, nu va aduce izbăvirea.

4. Din cele patru stenograme reproduse de Liviu Malița în cartea *Ceaușescu, critic literar* rezultă că la întâlnirile cu scriitorii pe care le-a avut Nicolae Ceaușescu în arcul de timp cuprins între anii 1971 și 1975, au luat parte un număr relativ mic de dramaturgi. E vorba despre Aurel Baranga (cu două participări, la 21 septembrie 1971 și la 4 februarie 1972 și cu lungi luări de cuvânt în ambele ocazii), despre D. R. Popescu (prezent la reuniunile de la 4 februarie 1972 și de la 2 aprilie 1975, și cu o intervenție la prima dintre ele), despre Mircea Radu Iacoban (cu două prezențe, la 4 februarie 1972 și la 2 aprilie 1975 și o luare de cuvânt la întâlnirea din 1972), despre Sütő András (prezent în calitate de vorbitor la întâlnirea din 1972, însă doar fizic la cea din 1975), despre Dan Tărchilă (prezent la reuniunea din 2 aprilie 1975, fără a interveni în discuțiile oricum sumare) și despre Horia Lovinescu (cu o situație asemenea). Au mai participat pe lângă dramaturgii menționați și o seamă de scriitori în a căror fișă de creație figurează și scrierea de piese de teatru. E vorba despre Eugen Barbu (prezent la întâlnirile din 21 septembrie 1971, 4 februarie 1972 și la cea din aprilie 1975, cu intervenții lungi în primele două ocazii), despre Titus Popovici (cu o situație identică celei a lui Eugen Barbu), despre Kovács György (prezent și luând cuvântul la 4 februarie 1972), despre Marin Preda și despre Fănuș Neagu (ambii prezenți la ședința din 1975).

Dintre cei cunoscuți mai cu seamă în calitate de scriitori de literatură dramatică, cele mai ample și mai sfărăitoare intervenții le are, de departe, Aurel Baranga. Debutând literar încă de pe vremea *Sburătorului* lui E. Lovinescu (pe care l-a vizitat pentru prima oară, după propria mărturie, în 1928, adică la vârsta de 15 ani), autorul primului text al Imnului de Stat al nou proclamatei Republica Populară Română, admite, în tinerețe, să scrie ca „pe vremea Ofeliei Manole”, pe care o incriminează în luarea de cuvânt din septembrie 1971; intrat în conflict, la un moment dat, cu politrucul N. Moraru, căci își permisesese să afirme, pe marginea uneia dintre conferințele acestuia, că „noi credem că lucrurile stau altfel”, este pus la punct de Ion Călugăru, care proceda la clarificări „pentru Baranga și pentru alții” ce erau acuzați că au semănat confuzii ideologice (cf. Ana Selejean, *Trădarea intelectualilor ; Reeducare și prigoană*, Editura Cartea Românească, București, 1975), semnat, împreună cu N. Moraru, al piesei *Pentru fericirea poporului*, pe care o va rescrie ca unic autor în 1958, dându-i numele *Anii negri*, impus ca unul dintre „pontifii” comediei socialiste de moravuri, după ce, la 25 februarie 1954, i se joacă pe scena Naționalului bucureștean *Mielul turbat*, o vreme director adjunct al respectivului Teatru, redactor-șef la *Urzica*, membru în C.C. al PCR, Aurel Baranga reprezintă un caz spectaculos de supraviețuire politică în atât de turburele comunism românesc. Baranga va rezista în pofida faptului că fiul său, actorul Hary Baranga, va părăsi țara, lucru considerat ca deosebit de grav de conducerea partidului, ba chiar o vreme va funcționa în calitate de crainic la Serviciul românesc al *Europei libere* (despre trecerea lui Hary Baranga pe la Radioul de la München avem mărturii relativ convergente de la René Al. de Flers în *Radio Europa Liberă și exilul românesc*, Editura Vestala, București, 2005, și de la Ioana Măgură Bernard în cartea *Directorul postului nostru de radio*, Editura Curtea veche, București, 2007,



în pofida faptului că cei doi memorialiști se situează pe poziții clar diferite în chestiunile fundamentale). Faptul că un membru al familiei unui personaj admis de ierarhia comunistă părăsea ori dorea să părăsească țara era aspru pedepsit în epocă, cel mai răsunător exemplu fiind cel al fostului ideolog-șef Leonte Răutu, exclus din conducerea partidului și concediat din postul de rector al Academiei „Ștefan Gheorghiu”, în august 1981. De atari persecuții, Aurel Baranga va fi scutit. La ora bilanțului, el va scrie: „Și dacă am vreun orgoliu este că, puse cap la cap, piesele mele pot constitui, cu toate limitele lor, ale lor și ale timpului în care au fost scrise, un muzeu de ceară al năravurilor, împotriva cărora luptă și trebuie să lupte din ce în ce mai mult scriitorii comuniști (s.m., M.M., apud Antoaneta Tănăsescu, *Destin teatral Aurel Baranga*, Editura Eminescu, București, 1986).

Orgolios, plin de importanță, disprețuitor față de colegi, dar profund slugarnic față de Nicolae Ceaușescu – în luarea de cuvânt de la 21 septembrie 1971, va spune: „dacă eu sunt astăzi, cât sunt, scriitor, o datorez tovarășului Nicolae Ceaușescu și sprijinului să dat mie în 1960, și nu de pe poziție liberalistă, și nu de pe poziție dogmatică, ci de pe poziția comunistă a artei noastre” – se va arăta Aurel Baranga în toate intervențiile sale transcrise în cartea de la care au pornit aceste însemnări. Iar Nicolae Ceaușescu își va exercita rolul de „critic literar”, jucându-se cu înseși orgoliile lui Baranga: „A scris Baranga câteva piese bune, Everac are câteva piese bune”, edictează „criticul”. În pofida faptului că, la 21 septembrie 1971, Baranga va declara impetuos: „această literatură pe care o facem noi este plătită de clasa muncitoare și de poporul nostru cu sânge și nimeni nu are dreptul să își bată joc de acest tribut liber consimțit pe care-l dă realmente poporul pentru ca să se creeze realmente o artă legată de popor”, Ceaușescu admite că piesele dramaturgului pot fi criticate, „iar dacă Baranga n-o să accepte critica pieselor sale nu va mai fi dramaturg”. „Criticul” Nicolae Ceaușescu va fi dublat de „sociologul literar” omonim, atunci când își va nuanța spusele: „Nu în sensul că n-o să-l lăsăm noi, dar pentru că, în momentul în care nu i se vor mai critica piesele de către cei care vin să le vizioneze, înseamnă că pe nimeni nu-l mai interesează piesele sale și nici nu se va mai duce să le vadă”. Ceaușescu va adăuga: „Nimeni nu poate să împiedice ca o piesă a lui Baranga să fie văzută, chiar dacă e proastă; oamenilor le place Baranga și s-au obișnuit cu piesele lui”. Orgoliul despre care vorbeam îl va determina pe dramaturg să uite de orice disciplină, să îl întrerupă pe „estetician” și să îi spună „Eu vreau să știu dacă chiar o considerați proastă”.

Favoritul dintre dramaturgi pare să fi fost însă Paul Everac. Iată un „diagnostic” critic formulat în februarie 1972, „Am văzut acum două zile, la televizor, o piesă a lui Everac (probabil *Zestrea*, la origine un scenariu radiofonic, montată de TVR, în regia Letiției Popa, cu Victor Rebengiuc, Margareta Pogonat și Sanda Toma – n.m., M.M.) I-am spus și lui (Dumitru) Popescu să-i spună lui Everac să o facă și pentru teatru, că este bună, și dacă i se vor aduce anumite îmbunătățiri, va putea fi prezentată și pentru teatru”. Piesa nu va fi prezentată niciodată pe scena unui teatru, căci Everac nu va da curs sfatului „esteticianului”, ci va deveni scenariul unui film regizat tot de Letiția Popa, cu distribuția de la TVR. În schimb, lui Paul Everac i se va juca în stagiunea 1972–1973, într-un megaspectacol montat de Horea Popescu pe scena Naționalului bucureștean, *Un fluture pe lampă*, piesă despre care Valentin Silvestru scrie: „E drama unui transfug, un om care-și părăsește patria în iluzia că se va realiza într-o țară străină. Problema, cât se poate de reală, n-a mai fost abordată niciodată (s.m., M.M.) și dramaturgul dovedește curaj în a o propune nu numai ca obiect al unei lucrări teatrale, ci ca fapt de discuție” (cf. *Ora 19.30*, Editura Meridiane, 1983). Nu e deloc exclus ca respectivul

„curaj” să fi fost stimulat de „O.K.-ul” dat de însuși „criticul” Nicolae Ceaușescu, piesa făcând o incursiune grosolană și tezistă în intimitatea exilului românesc și caricaturizând o seamă de personalități cu existență reală.

În cuvântul său de la 4 februarie 1972, tânărul pe atunci Mircea Radu Iacoban – supărat că „recent mi s-au scos din revista *Cronica* două pagini dintr-un fragment dintr-o piesă pe motiv că criticam niște birocrați și mi s-a spus că aceștia sunt niște funcționari ai unei instituții de stat, ca atare matala ataci bazele statului român” – se va raporta, totuși, tot la Aurel Baranga: „Stimez foarte mult scrisul tovarășului Baranga, dar să știți că scriu și eu teatru și, dacă aș încerca să public o piesă de Iacoban în care să critic lucrurile pe care le critică tovarășul Baranga, ar fi imposibil. Or, nu există un adevăr al lui Baranga și un adevăr al lui Iacoban”. Câteva minute mai târziu, autorul *Opinie publice* îi va replica celui pe care îl numește „tovarășul de la Iași”: „Tovarășul de la Iași spunea că, dacă ar scrie cineva o piesă ca Baranga, n-ar afla nimeni (?!). Ca să fie el mulțumit, îi aduc la cunoștință că a fost cenzurat și Baranga, dar ca să fiți toți mulțumiți, vreau să vă spun că, nu demult, scriind eu un articol a fost cenzurat Nicolae Ceaușescu”.

D. R. Popescu nu se arată deloc preocupat în cuvântul său de problemele dramaturgiei; Sütő András, pe lângă preocupările ce țin de specificul literaturii maghiare din România, mai e interesat doar de „posturi străine (de radio – *n.m.*, *M.M.*) care vânează suflete de la noi”. În rest, dramaturgii tac.

„Spiritul tutelar” al „criticului” Nicolae Ceaușescu veghează însă asupra tuturor.

*Ceaușescu, critic literar*, ediție, studiu introductiv și note de Liviu Malița, Editura Vreamea, București, 2007.

**Andreea DUMITRU**

## *Amalia sau Cercul de cretă al ostalgiei*

Publicul care umple sala Teatrului ACT ori de câte ori se joacă **Amalia respiră adânc** e alcătuit, în proporție covârșitoare, din tineri. Îmi amintesc că a fost primul lucru care m-a mirat în seara de 13 ianuarie 2008, când am văzut spectacolul Mariane Cămărășan pentru întâia dată. O zi ce devenise, brusc, extrem de importantă pentru mine: cu câteva ore mai devreme fusesem să revăd filmul lui Cristian Mungiu, 4, 3, 2, la Sala „Elvira Popescu”, după care, în mare grabă – căci se apropia ora închiderii la Galeria Etaj ¾ – parcursesem cu un fior de emoție, dar și de gheață pe șira spinării, excepționala arhivă de „Fotografii interzise” realizate de Andrei Păndele în Bucureștii „Epocii de aur”.

Iar acum, respirăm în ritmul Amaliei și aveam strania senzație că mă întorc, asemenea milioaneilor de români trăitori înainte de '89, în „congelatorul memorial al comunismului”.

Pe 13 ianuarie 2008 am devenit – târziu, ce-i drept (*Good-bye, Lenin!* fusese filmat în 2003), dar nu mai puțin iremediabil – *ostalgită*. De ce să mă fi întors în trecut? De ce s-ar întoarce alții, încă și mai tineri decât mine, în trecut? Trebuia să