

Gabriel Moisa

Nicolae Ceaușescu și „creatorii din domeniul cinematografiei”

Momentul 5 martie 1971

Editura MEGA | Editura Muzeului Țării Crișurilor

Cluj-Napoca

2022



*Centrul de Studii Interdisciplinare
„Silviu Dragomir”*

DTP și copertă:
Editura Mega

Redactor:
Robert Cincu

© Gabriel Moisa, 2022

Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României

MOISA, GABRIEL

*Nicolae Ceaușescu și „creatorii din domeniul cinematografiei”: momentul
5 martie 1971 / Gabriel Moisa. – Cluj-Napoca: Mega; Oradea: Editura
Muzeului Țării Crișurilor, 2022*

Conține bibliografie

ISBN 978-606-020-523-4

ISBN 978-606-8925-39-4

94



EDITURA MEGA | www.edituramega.ro

e-mail: mega@edituramega.ro

CUPRINS

PREAMBUL / 7

UTILIZAREA CINEMATOGRAFIEI CA INSTRUMENT
DE PROPAGANDĂ DE CĂTRE REGIMUL
COMUNIST. TRASEE INCIPIENTE / 13

COMUNISMUL NAȚIONAL ȘI FILMUL ISTORIC / 19

5 MARTIE 1971. ÎNTÂLNIREA LUI NICOLAE CEAUȘESCU CU
„CREATORII DIN DOMENIUL CINEMATOGRAFIEI” / 61

ABSTRACT / 95

SOMMAIRE / 101

BIBLIOGRAFIE / 107

LISTA DOCUMENTELOR / 111

PREAMBUL

Utilizarea cinematografeii, a filmului istoric în primul rând, ca instrument de propagandă a devenit aproape un loc comun în cea de-a doua jumătate a secolului al XX-lea. Regimurile totalitare au fost și sunt în prim planul distorsionării trecutului în favoarea prezentului, însă nu sunt singurele întrucât și regimurile democratice, aici fenomenul nu este neapărat controlat politic, consemnează asemenea derapaje bolnăvicioase. Prezența fenomenul totalitar în cadrul cinematografeii românești a fost semnalat deja în câteva remarcabile realizări istoriografice la nivel național¹.

Potențialul propagandistic al cinematografeii a fost descoperit încă din primele decenii ale secolului trecut. În 1973, cunoscutul istoric francez Marc Ferro, reliefa într-un studiu definitoriu din această perspectivă, intitulat *Le film, une contre-analyse de la société?*², care

¹ Dumitru Furdui, *Teatrul în comunism*, Librairie Roumaine Antitotalitaire, vol. I–II, Alba Iulia-Paris, 1999; Călin Căliman, *Istoria filmului românesc (1897–2000)*, Editura Enciclopedică, București, 2000; Mihaela Grancea, *Filmul istoric românesc în proiectul construcției „națiunii socialiste”: 1965–1989*, în *Studia Politica: Romanian Political Science Review*, nr. 6 (3), 2006; Cristian Vasile, *Cinematografia în anii stalinismului (1948–1953)*, *Control ideologic și structuri instituționale*, în *Revista istorică*, tom. XXI, 2010, nr. 1–2; Cristian Tudor Popescu, *Filmul surd în România mută. Politică și propagandă în filmul românesc de ficțiune (1912–1989)*, Editura Polirom, Iași, 2011; Aurelia Vasile, *Le cinéma roumain dans la période communiste: représentations de l’histoire nationale*, Editura Universității din București, București, 2011; Bogdan Jitea, *Cinema în RSR. Conformism și disidență în industria cea-șistă de film*, Editura Polirom, Iași, 2021 etc.

² Marc Ferro, *Le film, une contre-analyse de la société?*, în *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*, vol. 28, nr. 1, 1973, p. 109–124.

sunt conotațiile unui astfel de demers³. Pentru a demonstra existența fenomenului încă din debutul anilor interbelici, acesta aducea în discuție exemplul cinematografeii sovietice, care a primit ordine precise de a distorsiona trecutul apropiat și prezentul prin intermediul industriei cinematografice. Scopul era acela de a manipula populația în sensul înțelegerii instaurării comunismului în maniera dorită de noua putere sovietică.

În acest sens, Marc Ferro a oferit un exemplu de analiză asupra a două producții cinematografice cu puternice conotații ideologice. În primul caz este vorba despre producția *Uplotnenie*, unul dintre primele filme sovietice realizate în anul 1918 sub oblăduirea ministrului culturii al tinerei republici sovietice, Anatol Lunacearski. Acolo nu s-a făcut niciun rabat de la a se demonstra necesitatea fuziunii intereselor clasei muncitoare, a celei țărănești și a intelectualilor pentru realizarea unei Rusii mai bune, a lupta împotriva rămășițelor țarismului și a moșierilor „exploataatori”.

În contrapartidă, Marc Ferro a analizat un alt film realizat în același an 1918 la Kiev, intitulat *Jours de terreur à Kiev*, de pe poziții antisovietice sub egida autorităților germane care-l protejau pe „albul” Skoropascki⁴ și în care se încerca demonstrarea contrariului celor prezentate în filmul precedent. Filmul, subtitrat în germană și franceză, venea să descopere un regim bolșevic terifiant pentru majoritatea locuitorilor.

Întrebarea lui Marc Ferro era cum se va raporta publicul la cele două filme și ce va lua pentru sine din perspectiva adevărului istoric și a opțiunilor sale sociale, politice, economice de viitor. El concluzionează că aici nu este vorba despre prezentarea unei viziuni raționale a istoriei, ci mai degrabă despre dorința de manipulare și control a societății, reflecție a unei relații nefirești dintre autorități și

³ *Ibidem*, p. 109.

⁴ Pavlo Skoropascki (1873–1945) a fost aristocrat originar din Ucraina, ofițer în armata imperială țaristă. În timpul revoluției bolșevice a fost un contestatar și luptător împotriva bolșevismului.

societate – „*dirigeants et la société*”⁵ – cum spune Marc Ferro, atribute dominante într-o societate totalitară, dar care pot fi și ale uneia care se găsește în parametri democratici, aici însă subterfugiile și sugestiile sunt mult mai fine, la fel și consecințele pentru societate.

Până la Marc Ferro însă, au existat o serie de deschizători de drumuri în această direcție. Unul dintre aceștia este considerat istoricul francez Robert Mandrou, care într-un articol apărut în anul 1958, intitulat *Histoire et cinéma*⁶, statuează într-un fel actul fondator al ceea ce avea să fie apoi un soi de istorie socială a cinematografului din perspectiva utilizării peliculei istorice ca instrument de propagandă politică și distorsionare a trecutului pentru coafarea prezentului în vederea pregătirii unui ipotetic viitor luminos. El atrage atenția aici că filmul istoric și cel politic nu sunt doar povești ale cinefililor cu întâmplări anecdotice benigne, ci pot fi artizani ai istoriei prezentului prin schimbarea mentalităților și chiar a modului de gândire și de acțiune a maselor⁷.

Studiul nu este un articol propriu zis, ci o analiză critică a cărții lui Edgar Morin intitulată *Le cinéma ou l'homme imaginaire*⁸, apărută în anul 1956 și care zăbovește suficient asupra puterii de modelare a cinematografiei asupra omului. Filozof și sociolog în primul rând, Edgar Morin stabilește alte paradigme interpretative decât cele stabilite de Robert Mandrou, trei ani mai târziu, atunci când discută despre relație trecut-prezent-viitor-propagandă-manipulare într-un context în care, într-o formulă foarte interesantă și incitantă în același timp, spune că de fapt adesea cinematografia „joacă teatru” și că uneori este un „joc periculos necesar” care creează de prea multe ori tensiuni.

⁵ Marc Ferro, *Le film, une contre-analyse de la société?*, în *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*, vol. 28, nr. 1, 1973, p. 124.

⁶ Robert Mandrou, *Histoire et Cinéma*, în *Annales ESC*, année 1958, vol. 13, nr. 1, p. 140–149.

⁷ *Ibidem*, p. 140.

⁸ Edgar Morin, *Le cinéma ou l'homme imaginaire. Essai d'anthropologie*, Editions de Minuit, Paris, 1956.

Nașterea simbolică a domeniului „istorie și cinema” în istoriografie a avut loc însă, în opinia celor mai mulți specialiști, în anul 1968 când Marc Ferro semnează un articol de numai cinci pagini, foarte dense însă la nivel simbolistic, intitulat sugestiv *Société du XXe siècle et histoire cinématographique*⁹. Marc Ferro afirmă direct că pentru a studia istoria contemporană trebuie analizate toate sursele produse în această perioadă astfel se poate ajunge foarte ușor la distorsionarea adevărului prin manipulare și propagandă. Prin urmare, spune acesta, cinema-ul trebuie trecut în categoria instituțiilor care produc informație istorică. Marc Ferro compară din această perspectivă posibilitatea ca descrierea evului mediu să se bazeze doar pe texte (documente), ceea ce ar însemna că nu se poate deoala societatea medievală în toate dimensiunile sale. Tocmai de aceea, afirmă Marc Ferro, pentru istoria contemporană este vital a ridica „dialectica interpretării” astfel încât să fim foarte atenți la relația dintre gesturi, dialoguri, imaginile din film, pe de o parte, și realitățile politice, economice și sociale ale epocii contemporane, pe de alta. Am fi surprinși de câte sugestii interpretative pot fi găsite găsim aici, dar mai ales ce realități ale societății sunt surprinse mai mult sau mai puțin fin de către pelicula cinematografică, realități pe care documentul nu are cum să le marcheze¹⁰.

Pentru ca toate acestea să fie posibile Marc Ferro sugera că ar fi necesar ca pentru o cât mai completă abordare aceste analize să fie realizate de istorici în combinație cu sociologi, lingviști și antropologi, iar pentru ca demersul să fie posibil din punct de vedere tehnic ar trebui creat un depozit legal de film care să fie accesibil cercetătorilor fără complicații legate de drepturi de autor, utilizarea acestora să fie realizată strict în scopuri științifice și pentru actul didactic¹¹.

Marc Ferro atrage așadar în 1968 atenția asupra potențialului manipulator al cinematografului și televiziunii în spațiul unor

⁹ Marc Ferro, *Société du XXe siècle et histoire cinématographique*, în *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*, 23e année, nr. 3, 1968. p. 581–585.

¹⁰ *Ibidem*, p. 582.

¹¹ *Ibidem*, p. 584.

colectivității umane „inconștiente”, așa cum le numește el, slab educate le-am spune noi azi, care pot schimba din punct de vedere psiho-social comunități întregi prin utilizarea în scop propagandistic, șlefuit ideologic, a adevărului istoric¹².

De aici pornind se naște o literatură istorică, încă nu foarte bogată, dar prezentă în istoriografia franceză. Amintim aici doar două puncte de reper în ultimele decenii. Este vorba despre studiul lui Jean Michel Frodon, *La projection nationale: cinema et nation*¹³, apărut în 1997, dar mai ales volumul semnat de Christian Delage, Vincent Guigueno, *L’Historien et le film*¹⁴, apărut în 2004. Istoriografiile portugheză, italiană și spaniolă mai ales, dar și alte istoriografii precum cea românească, chiar dacă mai timid deocamdată, au astfel de abordări referitoare la utilizarea acestei surse și resurse documentare pentru reconstituirea unor paliere ale societății puțin sau deloc reflectate în documentele oficiale ale epocii.

Cazul românesc este unul exemplar din această perspectivă. Și regimul comunist controlat de Gheorghe Gheorghiu Dej, și, mai ales, al lui Nicolae Ceaușescu au înțeles cât se poate de bine conotațiile pozitive pentru ei ca urmare a manipulării trecutului prin intermediul propagandei cinematografice. Nicolae Ceaușescu, consiliat de câțiva apropiați ai săi din domeniul ideologic, precum Dumitru Popescu, a demarat un proiect destul de bine articulat în direcția conturării unui anume profil cinematografeii naționale astfel încât aceasta să vină în sprijinul consolidării propriului cult al personalității.

Volumul de față accentuează asupra unuia dintre momentele definitorii a ceea ce a însemnat controlul ideologic al cinematografeii românești, a filmului istoric, politic și de „actualitate”. Este vorba despre „ședința de lucru cu creatorii din domeniul cinematografeii,

¹² *Ibidem*, p. 585.

¹³ Jean Michel Frodon, *La projection nationale: cinema et nation*, în *Les cahiers de médiologie*, nr. 3, 1997/1, p. 135–145.

¹⁴ Christian Delage, Vincent Guigueno, *L’Historien et le film*, Edition Gallimard, Paris, 2004, col. Folio Histoire, 362 p.

din ziua de 5 martie 1971¹⁵. Am adus în atenție acest moment deoarece este definitiv pentru evoluția cinematografului românesc pentru următoarele două decenii de existență a regimului comunist. Acolo au fost trasate principalele direcții propagandistice ale domeniului, aproape toate fiind menite a contribui la conturarea cultului personalității lui Nicolae Ceaușescu, la prezentarea trecutului în manieră histopolitografică, astfel încât să contribuie la delimitarea omului vechi de cel nou, să contribuie la sedimentarea unei noi conștiințe a poporului român, conștiința socialistă.

¹⁵ Arhivele Naționale Istorice Centrale, *fond C.C. al P.C.R. Secția Propagandă și Agitație*, dos. 2, 1971, f. 11–172 (în continuare A.N.I.C....).

UTILIZAREA CINEMATOGRAFIEI CA INSTRUMENT DE PROPAGANDĂ DE CĂTRE REGIMUL COMUNIST. TRASEE INCIPIENTE

La puțin timp după instalarea sa, regimul comunist de la București a înțeles importanța utilizării propagandei pentru impunerea pleneră a principiilor acestuia. Modelele urmate erau cele consacrate deja în Uniunea Sovietică, astfel că eterogena elită comunistă din România nu a avea decât să transpună în practică cele transmise de Moscova.

Era clar că vechii oameni și structuri cinematografice nu mai corespundeau comandamentelor „superioare” ale orânduirii socialiste pe cale să se consolideze în România. Acestea trebuiau înlocuite cu altele de inspirație sovietică. În acest sens, la indicațiile Moscovei legate de ridicarea nivelului propagandei prin intermediul cinematografului, teatrului, muzicii și artelor plastice, dar mai ales pentru a vedea la fața locului cum funcționează aceste domenii în Uniunea Sovietică, regizorul Dinu Negreanu a fost trimis în primăvara anului 1949 la „documentare” în URSS.

El a stat acolo în perioada 9 aprilie–6 iunie 1949¹⁶. La întoarcere acesta a elaborat un raport detaliat adresat Comitetului Central al Partidului Muncitoresc Român¹⁷ din care reiese faptul că a intrat în

¹⁶ A.N.I.C., *fond C.C. al P.C.R. Secția Propagandă și Agitație*, dos.16, 1949, f. 1.

¹⁷ *Ibidem*, f. 1–14.

contact cu diferite domenii de activitate artistică din URSS având drept scop urmărirea „activității institutelor de învățământ artistic, teatrelor, mișcării muzicale și plastice”¹⁸ pentru a contribui ulterior la implementarea modelului sovietic și în România.

Plecat din București în dimineața zilei de 9 aprilie 1949, după o escală la Kiev, Dinu Negreanu a aterizat pe aeroportul Vnukovo din Moscova, în seara aceleiași zile, la orele 19, unde a fost așteptat de un angajat al Ambasadei României și de un delegat al V.O.K.S.¹⁹ A fost cazat la Hotel Național din Moscova. Raportul ne arată un program extrem de intens vreme de aproape două luni. Astfel, acesta a vizitat instituții de învățământ din domeniul artistic, teatral, al mișcării muzicale și plastice din Moscova, Leningrad și Tbilisi.

Dinu Negreanu a descris cu lux de amănunte evenimentele și locurile pe care le-a vizitat cu scopul documentării în vederea edificării și în România populară a unor realități similare. Totul era laudativ la adresa realităților descoperite în URSS, iar concluzia era clară: modelul sovietic trebuia urmat și în țara noastră. Interesant este că Dinu Negreanu a participat și la activități cu studenții români desfășurate la Ambasada României de la Moscova. La una dintre acestea a rămas impresionat de modul în care au vorbit „tov. Liuba Kișinevski și tov. Cornea – prima despre aspecte din munca sindicatelor, celălalt despre Congresul Comsomolului”²⁰.

Regimul de la București, consiliat de Moscova prin consilieri prezenți în toate zonele politice, economice și sociale ale României, a înțeles rapid importanța utilizării peliculei de film în acțiunile de propagandă.

Caravanele cinematografice care își făceau veacul prin satele și orașele țării stau mărturie în acest sens într-o vreme în care instaurarea comunismului se făcea sub imperiul forței. Autoritățile comuniste au întocmit un plan bine pus la punct în vederea conexării

¹⁸ *Ibidem*, f. 1.

¹⁹ Denumirea completă era „Vsesoiuznoe Obschestvo Kulturnoi Sviasi s zagranitsei” (Societatea pentru relații culturale ale URSS cu țările străine).

²⁰ A.N.I.C., fond C.C. al P.C.R. Secția Propagandă și Agitație, dos.16, 1949, f. 2.

ideologice la modelul sovietic și a acestui domeniu încă de la sfârșitul anului 1948²¹.

Încă din momentul întocmirii Planului de Stat pe anul 1949, cinematografia a primit o atenție deosebită, fiind prevăzută inclusiv începerea construcției studiourilor cinematografice și achiziționarea din URSS a unei cantități însemnate de materiale și echipamente destinate extinderii rețelei de proiecție cinematografică²². Investiția era necesară în vederea creșterii numărului caravelor cinematografice din mediul rural, acolo unde țăranimea trebuia convinsă de superioritatea societății comuniste. Există aici și o legătură directă cu pregătirea pentru declanșarea procesului de colectivizare a agriculturii, care urma să debuteze în martie 1949²³, autoritățile comuniste anticipând rezistența lumii rurale în fața declanșării acestui fenomen.

Nu mai este niciun secret faptul că cinematografia era considerată un instrument de propagandă extrem de util, fapt recunoscut de oficialii vremii subliniind că aceasta reprezintă unul dintre „mijloacele puternice la dispoziția Partidului și a Guvernului în cadrul acțiunii de agitație și propagandă în masse în raport cu sarcinile mari legate de îndeplinirea primului Plan de Stat și punerii bazelor transformării socialiste în agricultură”²⁴.

Pentru dezvoltarea acestui segment propagandistic în anii 1949–1950 erau propuse investiții totale în valoare de 3.318.815 dolari, necesari pentru achiziționarea de tehnică și produse necesare din străinătate, în special din URSS și Cehoslovacia, alți 500.000.000 lei fiind alocați pentru piața internă. Pentru anul 1949 erau alocați 1.800.570 dolari, iar pentru 1950 1.518.245 dolari. Cei 500.000.000 lei erau doar pentru anul 1949²⁵. Pentru a nu impieta asupra domeniului

²¹ Cristian Vasile, *Cinematografia în anii stalinismului (1948–1953)*, *Control ideologic și structuri instituționale*, în *Revista istorică*, tom. XXI, 2010, nr. 1–2, p. 5–29.

²² A.N.I.C., *fond C.C. al P.C.R. Secția Propagandă și Agitație*, dos. 87, 1949, f. 1.

²³ Gabriel Moisa, *Colectivizare, rezistență și represiune în vestul României (1948–1951)*, Editura Muzeului Țării Crișurilor, Oradea, 1999, 176 p.

²⁴ A.N.I.C., *fond C.C. al P.C.R. Secția Propagandă și Agitație*, dos. 87, 1949, f. 1.

²⁵ *Ibidem*, f. 13.

se propunea ca materialele importate pentru dezvoltarea cinematografiei, „ținând seama de importanța acestei arme în lupta pe front ideologic, să fie scutite de taxe și suprataxe vamale iar diferența de lei, 41.019.616, să fie suportată prin virarea de la un alt post al planului de investiții al Ministerului Artelor și Informațiilor”²⁶.

În cadrul investițiilor generale și a obiectivelor imediate pe anul 1949, un loc aparte în dezvoltarea domeniului îl avea rețeaua cinematografică de propagandă. În vederea susținerii eforturilor regimului de colectivizare a agriculturii a fost înființată o rețea cinematografică la sate. Pentru buna sa funcționare erau propuse pentru achiziționare din URSS materiale în valoare de 1.039.500 dolari²⁷.

Ambițiile erau foarte mari în direcția dezvoltării cinematografiei și utilizării sale în sens propagandistic. Capacitățile momentului nu erau adecvate proiecțiilor de viitor ale regimului. Micul studio cu anexe (cabine de artiști și ateliere) din strada Wilson, nr. 8 din București și laboratorul special de pe șoseaua Mogoșoaia, nr. 3 erau total insuficiente.

În consecință s-a luat decizia construirii unui ansamblu de studouri moderne care să corespundă necesităților propagandistice ale regimului comunist de la București. Organizarea șantierului a început încă din toamna anului 1949, în aceeași perioadă fiind realizate și primele construcții în valoare de 100.405.824 lei. Pentru anul 1950 erau preconizate investiții în valoare de circa 300.000.000 lei.

Pentru a se putea urmări îndeaproape îndeplinirea acestor obiective, în cadrul Ministerului Artelor și Informațiilor a fost creat un post de consilier ministerial care urma să se ocupe exclusiv de problemele cinematografice.

Primul consilier a fost Nicolae Bellu²⁸. Acesta și-a început practic activitatea în 1950. El a condus o direcție din minister numită *Comitetul pentru Cinematografie de pe lângă Consiliul de Miniștri*. El avea și trei vicepreședinți în persoanele lui Pavel Constantinescu,

²⁶ *Ibidem*, f. 2.

²⁷ *Ibidem*, f.11.

²⁸ *Ibidem*, f. 26.

Dinu Negreanu și Victor Iliu, cu toții regizori bine integrați în peisajul proletcultist al epocii²⁹.

Ulterior, din această structură au mai făcut parte Elisabeta Luca, directorul scenariilor cinematografice, Vasile Ungureanu, directorul rețelei cinematografice, Alexandru Moldoveanu, directorul administrativ, Elian Edgar, șeful serviciului Planificare și Silvia Armașu, directorul Studioului de filme documentare³⁰.

Noul studio cinematografic a purtat numele de „Alexandru Sahia”, devenit ulterior „Sahia Film”. Acesta a preluat întreaga producție de filme de ficțiune, documentare și jurnalele de actualități. Aici au fost făcute toate filmele propagandistice dedicate noului regim. Era vremea marilor șantiere naționale, vremea colectivizării și toate acestea trebuiau să surprindă devotamentul și entuziasmul celor care participau la aceste acțiuni.

²⁹ Alexandru Racoviceanu, *Un regizor romantic: Pavel Constantinescu*, în *Cinema*, nr. 3, martie, 1969, p. 12.

³⁰ A.N.I.C., *fond C.C. al P.C.R. Secția Propagandă și Agitație*, dos. 91,1950, f. 4.