

Farmecul discret al propagandei

Haideți să ne reamintim... Un bar animat, luminos, plin cu lume dornică de distracție, dar și tensionat de mizele mult mai mari ale realității celui de-al doilea război mondial. Într-un colț, în jurul unui pian, un număr mic de ofițer naziști cântă *Die wacht am Rhein* (un imn militar din secolul al XIX-lea inspirat din conflictele istorice franco-germane), în timp ce majoritatea franceză din local ascultă enervată, dar docilă. Avem o serie scurtă de prim planuri. Renault, prefectul poliției, urmărește reacțiile compatrioților săi, Rick, patronul localului, este oarecum iritat de respectiva dezvoltare cu nuanțe politice, Ilsa, soția norvegiană a liderului ceh al Rezistenței, este îngrijorată, iar Viktor Laszlo, soțul ei, coboară furtunos treptele, se duce la orchestra franceză, supusă și ea asaltului muzical nazist și îi cere să interpreteze *La Marseillaise*. Muzicanții caută aprobarea patronului, Rick înclină aproape imperceptibil capul și trompetele răsună. Întreg localul se ridică în picioare și intonează imnul național al Franței de dinaintea înfrângerii și a ocupației. Vocile francezilor entuziaști le acoperă pe cele ale germanilor care renunță frustrați și revendicativi. *La Marseillaise* continuă triumfătoare, cântată de toată lumea. De un Viktor Laszlo transpus și incandescent, de o tânără frumusețe franceză care flirta cu inamicul, dar acum cu lacrimi în ochi revine în mijlocul națiunii sale, de barmani, chelneri, oameni în uniformă și pensionari. Pe chipul Isei îngrijorarea pentru soarta sa și a soțului ei se transformă în mândrie și în asumare. La finalul cântecului, tot localul, mai puțin partea nazistă a sa, strigă *Vive la France!*. Vorbim desigur despre celebrul film *Casablanca*, realizat în Statele Unite ale Americii în 1942 și laureat cu trei premii Oscar majore – cel mai bun film, cel mai bun regizor, cel mai bun scenariu.

În 1942, după devastatorul atac de la Pearl Harbour, US Office of War Informance (OWI) a căutat cele mai eficiente căi prin care să motiveze cetățeanul american în contextul războiului în care se trezise implicat. Conducerea instituției a înțeles că probabil cea mai eficientă

metodă de a injecta anumite idei în mintea publicului ar fi prin intermediul lumii spectacolului și a filmului, deoarece astfel exista șansa ca publicul să nu realizeze că este subiectul unei comunicări de tip manipulatoriu¹. Așa s-a născut și *Casablanca*, unul dintr-un lung șir de filme de propagandă, care vizau mobilizarea celor care aveau să plece pe front, întărirea moralului celor de acasă și impunerea unei opinii publice majoritare în vederea sprijinirii acestui efort. Într-un raport al Bureau for Motion Pictures, locul unde se decidea dacă un film apare sau nu în fața marelui public, filmul *Casablanca* este foarte lăudat pentru subiectele pe care le diseminează și modul în care acestea pot influența publicul larg. „Din punctul de vedere al propagandei de război, *Casablanca* este un produs excelent despre felul în care arată dușmanul, cum arată cei ale căror vieți au fost distruse de acesta și despre agenții rezistenței care îl înfruntă cu perseverență pe dușman, chiar pe teritoriul acestuia”². Povestea filmului este, în primul rând, despre trioul amoros dintre americanul Rick, norvegiana Ilsa și cehul Viktor Laszlo, despre localul populat cu tot soiul de personaje colorate, despre negrul Sam și cântecele sale, despre „începutul unei frumoase prietenii” și despre *of all the gin joints in all the towns in all the world, she walks into mine*. În secundar, spectatorul încântat a primit și mesajele preconizate – nemții sunt rigizi, răi și periculoși, dar unitatea celorlalți îi poate învinge, francezii sunt totuși alături de lumea liberă, italienii sunt guralivi, dar inofensivi, iar americanii sunt cei care, până la urmă, rezolvă problema. Dar pentru aceasta, americanii trebuie să se implice, să lase deoparte „splendida lor izolare” și să participe la luptă.

Propaganda este un concept complicat și înșelător. Intrat în conștiința publică, asociat „răului secolului al XX-lea”, este folosit adesea ca epitet împotriva „oricărei comunicări provenite dintr-o sursă care nu

¹ <https://independent.co.uk/arts-entertainment/films/casablanca-at-75-still-a-classic-of-wwii-propaganda-humphrey-bogart-ingrid-bergman-morocco-a8076041.html>.

² http://www.digitalhistory.uh.edu/active_learning/explorations/casablanca/bmp_report_casablanca.cfm.

ne place”³. Devine de multe ori foarte greu de acceptat că același termen se poate aplica filmului *Casablanca*, mai sus amintit, și emisiunilor de la RTLW din Rwanda care îi defineau pe tutsi ca fiind *inkotany* (gândaci de bucătărie), deoarece „tot ce fac este să mănânce și să distrugă”⁴ sau hidoasei dezlănțuiri de ură din „Der Stürmer”. La fel ca în cazul multor altor generalizări, propaganda este aproape orice și aproape orice este propagandă. În urmă cu un secol, Edward Bernays scria că „nu există nici un mijloc de comunicare umană care să nu fie, de asemenea, și un mijloc de propagandă, deoarece propaganda este pur și simplu stabilirea raporturilor de înțelegere reciprocă între un individ și un grup”⁵. Apariția marilor sisteme totalitare și controlul absolut instituit de acestea asupra *media* prin cenzură și apoi prin impunerea unei ideologizări a întregii existențe a persoanei au consacrat propaganda ca fiind instrumentul prin excelență al alinierii maselor, al fabricării supunerii unanime și al forjării omului nou din rămășițele individului crescut în vechile orânduiri.

Întors dintr-o vizită oficială care durase 24 de zile, și cuprinsese Republica Populară Chineză, Republica Populară Democrată Coreeană, Republica Democrată Vietnam și Republica Populară Mongolia, și inspirat într-o oarecare măsură din revoluția culturală chineză și din doctrina *juche* a nord-coreenilor, dar având foarte clar în minte manifestația studențească din decembrie 1968, ca și exemplele lui Imre Nagy și Alexander Dubcek, Nicolae Ceaușescu se declară din nou nemulțumit de calitatea activității de propagandă mai ales în rândul tineretului și anunță un plan de măsuri, 17 la număr, pentru îmbunătățirea activității de educare marxist-leninistă a membrilor de partid, a tuturor oamenilor muncii⁶. În esență, acestea se referă la creșterea controlului partidului asupra presei, culturii și educației, în scopul impunerii unui model de conștiință socialistă considerată

³ Joseph Schumpeter, *Capitalism, Socialism and Democracy*, apud Nicholas O’Shaughnessy, *Political Marketing and Political Propaganda*, în Bruce Newman, *Handbook of Political Marketing*, London, Sage Publications, 1999, p. 726.

⁴ <https://www.hrw.org/reports/1999/rwanda/Gen01-3-10.htm>.

⁵ Edward Bernays, *Propaganda*, Brooklyn, Ig Publishing, 2005, p. 161.

⁶ Adam Burakowski, *Dictatura lui Nicolae Ceaușescu. 1965-1989*, Iași, Polirom, 2011, p. 150-159.

fundamental, în contextul unei penetrări a pieței românești cu tot mai numeroase produse culturale occidentale. Nepledând neapărat pentru izolaționism, Ceaușescu solicită restrângerea importurilor în acest domeniu și atenta lor selecționare, dar mai ales o creștere a contribuției creative autohtone, orientată însă în direcția considerată corectă. Care ar fi direcția corectă? O definește chiar el la Plenara din 3-5 noiembrie 1971: „Avem nevoie de opere de artă de toate genurile și pentru toate vârstele; copiii vor să cunoască și pe Făt-Frumos creat de Ispirescu, dar vor să cunoască și pe Făt-Frumos de astăzi, eroul luptei pentru libertate socială și națională; ei vor să știe cum arătau balaurii din basme, dar și cum arată balaurii timpurilor moderne și cine a fost sau este voinicul care le-a tăiat capetele; oamenii vor să afle din romane, poezii, piese de teatru, opere, cum au luptat comuniștii și alți antifasciști și democrați, cum au înfruntat închisorile, lagărele, moartea chiar, pentru eliberarea poporului; și trebuie știut că nici unul dintre aceștia nu a fost plângător că viața este grea – au înfruntat dușmanul de clasă cu capul sus, au luptat încrezători în fericirea poporului, în cauza socialismului și comunismului”⁷. Totodată sunt marcate „lipsurile și greșelile” din cauza cărora a fost nevoie de punerea lucrurilor la punct. Acestea sunt, în marea lor majoritate, provocate de „folosirea mijloacelor statului socialist pentru propagarea unor concepții de viață opuse ideilor noastre”⁸. Ce spunea Ceaușescu în cele peste 60 de pagini de discurs? Dacă populația României va continua să fie expusă preponderent unor forme de cultură (locală sau străină) care promovează valori diferite de cele oficiale, comuniste, atunci va fi extrem de dificil ca actuala organizare socială și politică să fie conservată. „Fără nici o exagerare, trebuie spus că însuși viitorul comunist al patriei noastre depinde de dezvoltarea cu succes a activității ideologic-educative și a conștiinței socialiste”⁹. Identificăm paradigma clasică a comunicării totalitare.

⁷ Nicolae Ceaușescu, *Expunere cu privire la Programul PCR pentru îmbunătățirea activității ideologice, ridicarea nivelului general al cunoașterii și educația socialistă a maselor, pentru așezarea relațiilor din societatea noastră pe baza principiilor eticii și echității socialiste*, apud *În ajutorul activistului de partid*, București, Editura Politică, 1972, p. 83.

⁸ *Ibidem*, p. 50.

⁹ *Ibidem*, p. 46.

Cenzura, blocarea accesului publicului larg la informații considerate nocive de conducerea politică curăță terenul, astfel încât mesajele aceleași conducere să fie singurele la care au acces cetățenii. Cu cât eficiența cenzurii este mai mare și menținerea populației în afara circuitului informațional ilegal este mai reușită, cu atât tezele ierarhiei pot fi impuse mai eficient.

Înainte plecării în Orientul Îndepărtat, la „Întâlnirea cu oamenii de artă și de cultură” din februarie 1971, Ceaușescu solicită creatorilor să glorifice ceea ce este mai valoros, mai nobil în societatea socialistă, să nu se teamă de patriotism, să își aleagă sursele de inspirație din viața și munca eroică a poporului și să militeze activ împotriva teoriilor retrograde, mistice și a concepțiilor perimate și reacționare. De asemenea, atrage atenția împotriva celor care își caută subiecte „în trecut sau la cafenea, pe bulevard”¹⁰. Departe de a fi doar o consecință a unei vizite în țări semnificativ mai ideologizate și mai controlate, unde a putut vedea pe viu funcționarea unei cenzuri absolute, a unei propagande agresive și a unui cult al personalității dus la extrem, viziunea lui Ceaușescu este rezultatul deceniului de destindere pornit la finalul regimului Gheorghe Gheorghiu-Dej și a conștientizării pericolului la care s-ar expune propriul său regim (inclusiv prin pierderea monopolului puterii de către partidul comunist, așa cum se petrecuse în Cehoslovacia), dacă procesul de deschidere ar fi continuat. De ce exista acest pericol, din punctul de vedere al comuniștilor români? Fiindcă cetățenii români, după ce reușiseră să scape de „obsedantul deceniu” și de toate excesele acestuia, începuseră să spere. În perioada anilor '60 se trăia mai bine, se mânca mai bine, era mai puțină nesiguranță, teroarea se mai estompase și anumite lucruri care păreau pierdute pentru totdeauna existau din nou – dimensiunea religioasă, dimensiunea națională, unele dintre tradiții. „Se întâmplă cel mai adesea ca un popor care a suportat fără să se plângă, ca și cum nu le-ar fi simțit, legile cele mai împovărătoare, să le respingă cu violență de îndată ce povara lor se ușurează. [...] Răul îndurat cu stoicism pentru că era inevitabil devine insuportabil de cum apare ideea că poți să i te sustragi. Toate abuzurile

¹⁰ Nicolae Ceaușescu, *România pe drumul construirii societății socialiste multilateral dezvoltate*, vol. 5, București, Editura Politică, 1971, p. 457-474.

care sunt înlăturate par să le pună mai bine în evidență pe cele care se mențin, făcându-le mai aspre: răul este mai mic, dar sensibilitatea este mai mare”¹¹. Sporirea controlului actului de creație din România socialistă și limitarea importului de cultură – care au însemnat, pentru această zonă a societății, stoparea procesului de liberalizare – au făcut parte din programul mai amplu al Partidului Comunist, inițiat după anul 1968, de mărire a presiunii ideologice, de întărire a disciplinei doctrinare și de reprimare a oricărui gest de frondă. Dumitru Popescu, șef al Consiliului Culturii și Educației Socialiste, unul dintre artizanii propagandei epocii Ceaușescu, aprecia că „începutul înghețului” trebuie legat nu de vizita în China din 1971, ci de consecințele intervenției sovietice în Cehoslovacia, ale înăbușirii „primăverii de la Praga” și atitudinii părții române care a dus la o escaladare a unui conflict între Moscova și București, pe care Ceaușescu a fost nevoit să-l trateze cu mare prudență¹².

Prin acțiunile sale de până atunci, mai cu seamă cele din vara lui 1968, Ceaușescu obținuse o recunoaștere internațională semnificativă, susținerea unei părți mari din populația României și eliminarea rivalilor din partid, în mod special a celor din vechea echipă a lui Dej. Pentru a-și atinge aceste scopuri se expuse, pe plan intern, riscului unei scăpări a situației de sub control. O ușă deschisă prea mult, la un moment dat, nu se mai poate închide. De aceea, din 1971 până în 1989, șurubul controlului ideologic va fi strâns din ce în ce mai mult, iar realitatea va deveni, din perspectiva cetățeanului, cu fiecare zi, mai rea. Cultura română însă nu s-a mai întors niciodată la perioada realismului socialist. „Cu toate măsurile administrative luate și în pofida agitației politrucilor, a ziaristilor și a scriitorilor aserviți, preceptele minirevoluției ceaușiste au fost active doar în ședințe, în mass-media și în zona superficială a politicii culturale. Era, în fond, istoricește vorbind, prea târziu pentru o asemenea mișcare de tip asiatic. În spatele ei, spre a o propulsa, nu se

¹¹ Alexis de Tocqueville, *Vechiul Regim și Revoluția*, București, Nemira, 2000, p. 192.

¹² Dumitru Popescu, *Panorama răsturnată a mirajului*, București, Editura Curtea Veche, 2006, p. 232.

mai aflau nici tancurile sovietice, nici acei executanți siniștri și răzbunători din anii '50"¹³.

Pe 17 septembrie 1973, la Casa de Cultură a sectorului 1, se lansează Cenaclul de poezie, plastică și muzică Flacăra, condus de Adrian Păunescu. După 12 ani, pe 15 iunie 1985, cenaclul se închide în condiții dramatice. O furtună survenită în timpul unui spectacol pe stadionul din Ploiești determină o busculadă în urma căreia mor cinci persoane și sunt rănite peste 100. Între cele două borne se strânseseră peste 1600 de reprezentanți la care asistaseră peste șase milioane de spectatori. Un adevărat fenomen de masă, unic și nerepetabil, conform spuselor lui Dan Andrei Aldea, unul dintre membri fondatori ai cenaclului. „Nu cred să fi existat în orice țară din lume ceva asemănător. Nici nu cred că se va naște ceva asemănător, în orice țară de pe glob"¹⁴. Din primele sale momente de existență și până acum, la 35 de ani de la desființare, cenaclul a avut parte de toată paleta posibilă de percepții. Detractorii săi îl consideră doar o unealtă a propagandei comuniste. Admiratorii vorbesc despre calitatea actului de creație, despre importul de cultură occidentală (muzică și poezie) și despre senzația de libertate care exista în timpul manifestărilor.

Inevitabil, discuția ajunge la traiectoria și la personalitatea lui Păunescu și la rolul său determinant în funcționarea cenaclului. Aici, la fel, detractorii vorbesc despre „poetul de curte” și despre un „versificator” fără vreun talent deosebit, în timp ce admiratorii îl consideră un artist valoros care a avut și abilitatea de a se descurca în lumea puterii comuniste pentru a ține în viață un produs cultural major, dar nespecific epocii. Tot Dan Andrei Aldea spune că „perierea lui Ceaușescu era singura soluție posibilă pentru Păunescu în a-și proteja cenaclul și îl admir și astăzi pentru clarviziune"¹⁵. Fiu al unui fost deținut politic, deci posesor al unui dosar de cadre prost, Păunescu devine unul dintre cei mai vocali tineri scriitori ai începutului regimului Ceaușescu, ajungând de mai multe ori în conflict atât cu liderii de partid, cât și cu

¹³ Eugen Negrici, *Literatura română sub comunism*, București, Editura Fundației Pro, 2003, p. 233.

¹⁴ Interviu realizat de Alexandru Mamina pentru prezentul volum.

¹⁵ Idem.

conducătorii Uniunii Scriitorilor. În toată perioada comunistă, Păunescu a îmbinat textele și atitudinile favorabile lui Nicolae Ceaușescu și familiei acestuia cu poezii, cântece și replici extrem de îndrăznețe. Păunescu, de unul singur și apoi în cadrul Cenaclului Flacăra, a fost un mesager al unora dintre problemele și dintre nemulțumirile apărute în societate. Niciodată însă, indiferent de context, Păunescu nu a spus sau nu a sugerat nimic rău despre Ceaușescu și nici nu a întreprins vreun gest de frondă în relația cu acesta. Linia comunicării sale a coincis, de multe ori, cu cea a liderului de la București, cel puțin din perspectiva temelor majore abordate. Despărțirea de epoca dejistă și de excesele acesteia, necesitatea evitării conformismului și a îmburghezirii activiștilor de partid, naționalismul, lupta pentru pace ca o formă de umanism superior, critica, în general voalată, a hegemonismului sovietic. Teme atractive pentru tinerii epocii, dar și pentru ceilalți care încă purtau în memorie lozincile anterioare. Câtă diferență este între „Stalin și poporul rus / Libertate ne-au adus!” și versul lui Păunescu: „Ne-au luat și provincii, și râuri, și frații, / Ne-au luat și puțința de-a sta mână-n mână.../ Ce triste trecând spre mormânt generații,/ Dar este făcut și ceva să rămână. / Se află în noi – semn al singurei nații – / Adânc ilegală rostire română” (*Adânc ilegală rostire română*)¹⁶. Sau ironica trimitere la una dintre temele propagandei staliniste care afirma că toți românii trebuia să privească spre Răsărit, fiindcă de acolo venea lumina: „și ca un ultim, tragic, orgolios protest / al celui care suntem, în locul de uitare, / să m-așezați în groapă cu spatele la Est, / cu tot pământu-n față, cu lumea în spinare” (*Proiect al primului capitol din testamentul lui A.P.*)¹⁷. Desigur, Ceaușescu însuși dăduse semnalul depărtării de Moscova, ținuse un discurs celebru împotriva invadării Cehoslovaciei și, niște ani mai târziu, va boicota boicotul comunist împotriva Olimpiadei de la Los Angeles. Se vorbea împotriva URSS. Dar în gura mare și uneori atât de explicit ca Păunescu nu o mai făcea nimeni. Aceași tehnică a fost aplicată multor altor subiecte dificile din epocă. În anii '80, atunci când criza alimentară se instalase solid în România și penuria alimentelor de bază se traducea în cartele și în cozi nesfârșite la

¹⁶ Adrian Păunescu, *Cartea cârților de poezie*, Editura Păunescu, 1999, p. 189.

¹⁷ *Ibidem*, p. 222.

alimentare, Păunescu scria „Mi-e milă de soarta ta, țară, / Că n-ai nici noroc, nici merinde” (*Preocupare*)¹⁸. Într-o perioadă marcată de o nouă ofensivă în vederea impunerii ateismului și de combatere a misticismului și a gândirii tributare trecutului, Păunescu publica poezia intitulată *E prea lung drumul până-n comunism* – „Iluzia și panica mereu / Sunt cele două jalnice extreme, / De care avem și mâine a ne teme, / Că tot nu-l vom găsi pe Dumnezeu”¹⁹. Sau, încă și mai grav din perspectiva canoanelor timpului: „Ia seama, țara mea orientală, / Prin partea noastră s-a umplut paharul!” (*S-a umplut paharul*)²⁰.

Atât Păunescu, cât și Cenaclul Flacăra, mai ales în perioada de după preluarea sa de către UTC, au transmis mesaje utile puterii comuniste și au contribuit la cultul personalității lui Ceaușescu. Rețeta folosită însă a fost deosebită. Se poate afirma chiar că Păunescu și-a construit modelul de comunicare polemic cu al tuturor celorlalți propagandiști. De aceea a și avut succesul de masă cunoscut. Pe aceeași scenă, în același spectacol, erau momente de omagiere a Liderului (prin cântece, prin scandări, prin rostiri ale lui Păunescu) și critici tăioase ale situației din România. Unele dintre cele mai faimoase cântece ale Cenaclului, devenite șlagăre naționale, *Repetabila povară* și *Rugă pentru părinți*, conțineau versurile „Ce părinți! Niște oameni, acolo și ei, / Care știu dureros ce e suta de lei”²¹. Sau „Enigmatici și cumiști, / Terminându-și rostul lor, / Lângă noi se sting și mor / Dragii noștri dragi părinți. / Cheamă-i, Doamne, înapoi, / Că și-așa au dus-o prost”²². Suporter înfocat al Universității Craiova, Păunescu îi compune un imn ce va deveni la rândul său șlagăr. Primul vers al acestui cântec era: „De bucurie rar avurăm parte, / În unele duminici pe la nunți” (*Cântec pentru Oltenia*)²³. În interiorul acestui cântec, un elogiu adus și echipei de fotbal, dar și oltenilor în general, Păunescu introducea uneori referiri, de asemenea elogioase, și la „cel dintâi oltean al țării”. Trebuie reamintit însă că în România acelor timpuri toată lumea avea permanent parte de bucurie și

¹⁸ *Ibidem*, p. 188.

¹⁹ *Ibidem*, p. 194.

²⁰ *Ibidem*, p. 189.

²¹ *Ibidem*, p. 149.

²² *Ibidem*, p. 329.

²³ *Ibidem*, p. 1265.

nimeni nu o ducea prost, fiindcă țara se afla, conform variantei oficiale, „pe noi culmi de progres și civilizație”. Caracterul dual al prestației publice a lui Păunescu, identificabil într-un număr mare de exemple, îi va oferi acestuia un anumit tip de legitimitate absentă în restul manifestărilor epocii. Păunescu nu a fost un protestatar și nu a fost un adversar al regimului comunist. Nici în sine, nici în comparație cu alți oameni de cultură din România. Destui scriitori români au refuzat să intre în jocul puterii. Nu au scris texte la comandă, nu au participat la evenimente festive, au criticat în interiorul organizațiilor de creație imixtiunile ideologice în actul artistic. Unii dintre ei, riscând enorm, au semnat texte de protest împotriva situației din țară care, eventual, au devenit cunoscute prin intermediul posturilor de radio străine. Nici unul dintre aceștia însă nu a apărut, timp de mulți ani, în fața a milioane de români, structurile represive având grijă să limiteze la maximum expunerea de care beneficiau. Păunescu nu a fost comparat de marele public cu protestatarii, ci cu celelalte voci admise și promovate de structura politică. El era diferit de ceea ce era permis, nu de ceea ce era interzis în România comunistă. Față de falsitatea și șablonizarea celorlalți mesageri ai ideologiei, Păunescu părea autentic chiar și când îl omagia pe Ceaușescu. Deoarece nu folosea formulele clasice ale omagiului, deoarece nu vorbea în lozinci prefabricate (chiar dacă erau tot lozinci) și deoarece recunoștea pe scenă sau în versurile sale existența unor eșecuri pe care ceilalți nu le pomeneau.

Una dintre cheile propagandei de succes este ca grupul țintă să nu simtă că este supus acesteia. Aici ne întoarcem la *Casablanca*. Intensitatea și autenticitatea conflictului dintre personaje acoperă dimensiunea propagandistică a filmului și de fapt, o potențează. Fiindcă spectatorul o „înghite pe nemestecate”, fără nici o analiză critică a mesajului primit. Cu cât propaganda este mai „ascunsă” în interiorul actului artistic, cu atât efectul ei este mai puternic. Dacă actul artistic, cel de comunicare sunt exclusiv propagandă, atunci individul ori devine dezinteresat, ori îi rezistă. Efectul este, oricum, mult mai mic. Propaganda totalitară are tendința de a fi profund artificială. Făcută funcționărește, de multe ori de persoane și fără talent, și fără preocupare, aceasta se impune prin monopolul deținut de putere asupra *media*, prin cenzu-

rarea oricărei competiții și, nu în ultimul rând, prin coerciția exercitată de regim. Înainte de a discuta despre efectele pe care Cenaclul Flacăra le-a avut asupra tinerei generații din epoca Ceaușescu, putem afirma că produsul inventat și coordonat de Păunescu a fost unic în cadrul culturii de masă. Și de multe ori și-a promovat cu ostentație această unicitate. Un cântec al cenaclului din 1982 avea următoarele versuri: „Prea multă muzică ușoară proastă, / Nu vi se pare că e indecent / Să tot primim din partea dumneavoastră / Acest afront și fals divertisment? / Prea vă prefaceți fanii bucuriei / Și prea uitați că viața ne e grea. / Să curățăm Cântarea României / De orice rumeguș și tinichea. / Ce cântece muncitorești sunt alea / De care muncitorii n-au habar? / Spre inima poporului e calea, / Că altfel, tot efortu-i în zadar” (*Spre bine, spre frumos, spre adevăr*)²⁴.

Într-o rememorare din 2010 provocată de moartea lui Păunescu, antropologul francez Claude Karnoouh scria că a vizionat, în 1976, la televizor, o emisiune a Cenaclului Flacăra organizată la Suceava și a fost surprins de calitatea sa atât din perspectiva interpreților de folclor, majoritatea amatori, cât și a trupelor de folk-rock, dar și de diferența dintre acest eveniment cultural și celelalte ce se puteau vedea pe TVR. „Tot acest spectacol era prezentat, comentat, discutat, pe scurt, animat cu patos de un tânăr, un poet cu un talent incontestabil, care știa să toarne versul, dar care, mai ales, era stăpânit de verva unui animator energetic, cu o latură bătaioasă, amestecând umorul cu lacrimogenul melodramatic, râsul și emoțiile prefăcute cu cele reale, demagog în fața gloatelor și neuitând niciodată de osanalele convenite regimului și figurii emblematică a lui Nicolae Ceaușescu. [...] Pe la începutul anilor '80 ai secolului trecut, steaua lui a pălît întrucâtva și regimul de la putere a pus capăt spectacolelor, sortind României un interval de profundă mohoreală, de plictis și restricții drastice”²⁵.

Din perspectiva spectatorului Cenaclului Flacăra, dacă ceea ce vedea la TVR sau citea în „Scânțea” sau auzea la școală sau la ședințele de la locul de muncă era identificat ca propagandă, atunci ceea ce primea în timpul unui spectacol era cu totul altceva. Fiindcă pur și

²⁴ *Ibidem*, p. 1287.

²⁵ <https://www.criticatac.ro/cateva-amintiri-la-moartea-lui-adrian-paunescu>.

simplicele două demersuri comunicaționale nu semănau unul cu celălalt. Ceea ce oferea Păunescu avea calitatea de a-i face pe participanți să se simtă bine. Altfel, nu ar fi venit acolo de bună voie. Această preocupare este vizibilă, urmărind ponderile tipurilor de momente artistice din cei 12 ani ai Cenaclului. Alexandru Mamina a inventariat 2243 de astfel de momente, dintre care mai bine de jumătate nu au nici o conotație politică, o treime dintre ele fiind în registru afectiv-meditativ. Tema naționalist-patriotică a fost de asemenea foarte prezentă, dar analiza utilizării acesteia trebuie pusă în contextul acelor ani și mai ales trebuie raportată la constrângerile anilor anteriori. Păunescu a speculat creativ mai multe tendințe prezente în societatea românească. Una dintre ele s-a referit la nevoia cetățeanului de a-și regăsi identitatea națională după perioada de negare a ei din timpul stalinismului. Evocarea, insistentă și inexactă uneori, a unor figuri istorice sau a unor momente glorioase din trecut trebuie privită în contextul interdicțiilor aberante și agresive din „obsedantul deceniu”. Că Nicolae Ceaușescu a întrebuițat acest vehicul (național-comunismul și protocronismul) pentru a-și consolida poziția dominantă și în structurile de putere și în societate dovedește că a înțeles, într-un moment istoric, anumite dorințe ale celor pe care-i conducea și le-a exploatat în favoarea sa. Păunescu a făcut-o și el, fiind în consonanță atât cu ierarhia, cât și cu publicul cenaclului.

De-a lungul întregii activități a cenaclului, Păunescu s-a referit la nemulțumirile populației și a acceptat atât existența acestora, cât și dreptul cetățenilor de a cere condiții mai bune. Și, adeseori, a proiectat o solidaritate a sa cu cei mulți, invocând totodată rolul social al artei. „Un cântec nu-i nimic pe lumea asta / Mai bine să-l zdrobești și-apoi să taci / Când el cu o iluzie nu umple / Ghiozdanele copiilor săraci. / Dezmoșteniții caută o cale, / Nenorociții trec cu pașii grei / Nu ne putem închide-n cabinete / Făcând ușor abstracție de ei” (*Niciodată*)²⁶. A avut grijă, în același timp, să indice ca vinovați, atunci când a făcut-o, pe oricine altcineva decât ierarhia superioară de partid. Ceaușescu nu a fost niciodată problema. De la el însă putea veni soluția. Una dintre

²⁶ Adrian Păunescu, *op.cit.*, p. 428.

legendele acelei perioade, întreținută cu atenție de structuri abilitate, a fost că Nicolae Ceaușescu nu știe ce se întâmplă în țară și de vină pentru erori sunt activiștii locali și diverși politrucii insensibili și verosi. Propaganda are nevoie de dușman. Cum dușmanii epocii Dej – imperialiștii anglo-americani, bancherii de pe Wall Street, conspiratorii titoiști, „bandiții” autohtoni – își pierduseră din consistență, Păunescu a identificat noi portrete de natură a fi negativate – birocratul și îmburghezitul de partid, dogmaticul, dar și imperialismul sovietic sau revizionismul maghiar. Bineînțeles, campania împotriva acestor dușmani nu va avea virulența celei din anii '50, dar aceste personaje vor fi folosite pentru a atenua și disipa nervozitatea. Mitul țării „conduse extraordinar, dar administrate sinuos” va fi prezentat cu succes mulți ani, până când realitatea de zi cu zi a cetățeanului nu va mai admite nici nuanțe, nici interpretări și Ceaușescu va deconta personal criza în care adusese societatea românească.

Principala țintă a lui Păunescu a fost însă tineretul... „Există niște tineri marcați de folk și rock / Ce au nevoie-n țară de spirit și de toate / Și, dacă nu vom face cultură pentru ei, / Ei și-o vor lua în taină de prin străinătate” (*Te salut, generație-n blugi*)²⁷. Aici este fixată, într-un soi de crez al cenaclului, miza întregii desfășurări de forțe din cei 12 ani de existență și explicația longevității sale. Pentru a preîntâmpina un rău (luarea culturii din străinătate) trebuie să fie generat un antidot (o cultură de masă adecvată și atractivă). De ce era un risc accesul la cultura din străinătate și de ce se presupunea că aceasta ar fi urmat să fie luată în taină? Pentru că acea cultură nu venea încărcată cu necesara doză de ideologie obligatorie supraviețuirii oricărui stat totalitar. Spune tot Calude Karnoouh, „geniul lui Păunescu și al Cenaclului Flacăra rezidă în încercarea de a pune pe același drum România comunistă ceaușistă și mișcarea rock-folk *hippy* născută în Statele Unite. În fapt, Cenaclul Flacăra se plasa în aceeași dinamică culturală post-1968 în care intraseră toate țările europene, mișcări asemănătoare, precedate uneori de violente mișcări studentești (în Germania, Franța, Italia) înfiripându-se mai peste tot”²⁸. Tinerii veniți la cenaclu auzeau muzica pe care o doreau și pe care nu o

²⁷ *Ibidem*, p. 408.

²⁸ <https://www.criticatac.ro/cateva-amintiri-la-moartea-lui-adrian-paunescu>.

transmiteau nici TVR, nici Radio România, dar care putea fi ascultată în doze zilnice la excelențele emisiuni realizate de Europa Liberă, iar textele rostite sau cântate la cenaclu enunțau teme ale lor, ale tinerilor, respinse sau în cel mai bun caz trecute sub tăcere de restul comunicării publice. Nu afirmăm aici că, dintr-un început programatic, în urma unei „conspirații”, Păunescu, Ceaușescu și alții au pus la punct un plan diabolic de momire a tineretului, pe de o parte, și a artiștilor care ar fi putut să placă tineretului, pe de altă parte. Fiindcă nu există dovezi în acest sens. Mai mult, numeroasele rapoarte ale Securității indică o iritare crescândă a „organelor” împotriva lui Păunescu și a cenaclului, direct proporțională cu amplificarea fenomenului. Într-o poezie din 1980, *Eu, diversiunea*, Păunescu răspunde celor care-l atacau pe traseele oculte ale puterii comuniste, dar și în revistele rivale de pe piață: „Nu-i loc de mine, mă tot aflu-n calea / acelor ce merg spre monumente, / mă vor călca-n picioare, mă vor tunde, / mă vor ceda-nscenării indecente. / Nu-i loc de mine, n-are loc porumbul / să crească și să vină în hambare / de-acest poet retoric și habotnic / care-a ajuns în glume populare. / Nu-i loc de mine, sunt motivul tainic / din care cresc nevoile și prețul. / Când tac, sunt laș, când spun, doresc profituri / și-n general o fac pe îndrăznețul”²⁹. Este evident că nu a existat o unanimitate, nici măcar poate o majoritate a conducerii de partid în jurul său. În fapt, PCR nu funcționa pe principiul majorității, ci pe acela al puterii dominante. Or, Cabinetul Unu a fost alături de Păunescu. Într-o relatare apocrifă din epocă, se spunea că atunci când mai mulți lideri de partid ar fi ajuns la Ceaușescu încărcăți de dovezi împotriva lui Păunescu (de natură morală și de natură penală) și ar fi cerut mazilirea acestuia, secretarul general le-ar fi răspuns să mai găsească pe încă unul capabil să umple o sală cu 5000 de unguri care să strige convinși Partidul – Ceaușescu – România și atunci va renunța la Păunescu. Nu este foarte clar nici măcar de ce l-a susținut Ceaușescu atât timp. I-a intuit eficiența sau pur și simplu îl plăcea sau îi aprecia poeziile. Cert este că, nici după incidentul de la Ploiești, Păunescu nu a pățit-o foarte rău. Au existat sancțiuni administrative și pe linie de partid, a fost desființat cenaclul,

²⁹ Adrian Păunescu, *op.cit.*, p. 307.

dar tot i-au apărut patru volume de poezii până la revoluție. După revoluție, Păunescu nu și-a renegat trecutul, l-a asumat și a continuat să facă politică, literatură și gazetărie. A înființat și un cenaclu nou, Totuși Iubirea, cu care a concertat prin întreaga Românie. Cu un an înainte de moarte, în 2009, 30,7% dintre cei ce au răspuns la un sondaj efectuat de CURS îl considerau cel mai apreciat scriitor din epoca postrevoluționară. Pe locul doi se afla Mircea Cărtărescu cu 10.5%³⁰.

De fapt, ce a fost Cenaclul Flacăra? Un instrument bine construit al propagandei regimului care a folosit iluzia unor texte și muzici de calitate și a unor mai nuanțate abordări ale realității cotidiene pentru a manipula generații sau, din contră, un loc unde, la umbra unei propagande asumate și bine strunite, aceleași generații și-au găsit „oaza de libertate”? Păunescu și-a mințit publicul pentru a-și sluji Liderul și Protectorul sau și-a mințit Liderul și Protectorul pentru a-și sluji publicul? Și poate cea mai importantă dilemă. Consecințele Cenaclului Flacăra au fost favorabile sau defavorabile regimului comunist? La finele zilei, într-un imaginar borderou al utilității, din cei 12 ani ai cenaclului, regimul a ieșit pe plus sau pe minus? Tinerii care au asistat la spectacole au rămas cu mesajul dorit de regimul comunist? Sau cu un alt mesaj? Și dacă da, care a fost acela?

Prof. Bogdan Teodorescu

³⁰ <https://jurnalul.antena3.ro/special-jurnalul/cel-mai-apreciat-scriitor-roman-559111.html>.