

CZU: 94:070 (498)

## DERAPÂND PRIN ISTORIE. DISCURS IDENTITAR, CINEMA ȘI IDEOLOGIE ÎN ROMÂNIA COMUNISTĂ

*Gabriel MOISA*

*Universitatea din Oradea (România)*

Dezvoltarea cinematografului și a televiziunii într-un moment în care întreaga viață socială era extrem de controlată transformă inclusiv filmul istoric într-o sursă documentară, chiar dacă deseori discutabilă în ceea ce privește prezentarea adevărului. Propaganda totalitară a generat o distorsionare extremă a acestui tip de sursă istorică. În peisajul cinematografic românesc, cu foarte puține excepții, producțiile de film și de televiziune au distorsionat în diferite grade realitățile prezentate. În România, ca și în alte state totalitare, atât producțiile de ficțiune, cât și cele documentare pot fi folosite ca sursă istorică pentru reconstituirea trecutului, dar numai în anumite condiții. De fapt, urmărind filmul istoric produs în România în anii regimului comunist, putem constata cele mai fine accente ale cenzurii existente în România vremii.

Studiul urmărește câteva accente ideologice surprinse în evoluția filmului istoric românesc în timpul regimului comunist, o perioadă extrem de interesantă și adesea favorabilă pentru această categorie de filme. Ceea ce se poate constata este existența unui teribil control politic și ideologic în contextul în care rezultatul trebuia să reflecte punctul de vedere oficial asupra trecutului.

Noile realități românești favorizate de evenimentele din 23 august 1944 au avut consecințe negative asupra cinematografului românesc. Împreună cu alte zone din viața românească, cinematografia a suferit mai multe transformări pentru a se conforma noii fizionomii a României.

*Cuvinte-cheie: cinema, propagandă, ideologie, istorie, comunism.*

### DERIVING THROUGH HISTORY.

#### IDENTITY, CINEMA AND IDEOLOGY DISCOURSE IN COMMUNIST ROMANIA

The development of the cinema and television at a time when all social dimensions were severely controlled turns the film into a historical source, often questionable in terms of presenting the truth. The totalitarian propaganda did nothing but to distort to the extreme this type of historical source and to render it unusable. With very few exceptions, film and television productions distorted in varying degrees the presented realities. In Romania, as in other totalitarian states, both fiction and the documentary films were used as a historical source only on certain conditions. In fact, observing the film production, one can see how they were marked by the evolution of the regime's censorship and political emphasis.

Next we shall try to follow the evolution of the Romanian historical film during the communist regime, an extremely interesting and often favourable period for this category of films, through the ideological intrusion of the communist regime in this area and the way the communist regime interfered in this type of film production.

The new Romanian new realities favoured by the events of 23 August, 1944 had negative consequences on the Romanian cinema. Along with other areas of the Romanian life, the cinema underwent several transformations as to comply with Romania's new physiognomy.

*Keywords: cinema, propaganda, ideology, history, communism.*

Reconstituirea trecutului poate fi realizată recurgând la mai multe categorii de izvoare și prin reconsiderarea evenimentelor, fenomenelor sau proceselor istorice trecute. Pentru refacerea cât mai complexă a unor momente de istorie, Pierre Nora vorbește despre necesitatea unui „*le retour de l'événement*” [1] în condițiile în care, spune acesta, nicio epocă nu este atât de dinamică precum cea a noastră în considerarea și reconsiderarea istoriei contemporane. În opinia sa, această perioadă suferă de o mare infirmitate atunci când încearcă să-și afișeze propria identitate în raport cu celelalte epoci istorice.

În fața acestei realități, apelul la interdisciplinaritate poate oferi o soluție pentru trasarea unor coordonate specifice reconstituirii epocii contemporane. Bogdan Murgescu atrage, de altfel, atenția asupra acestei chestiuni, afirmând că nici aceasta nu este o rețetă foarte ușor de gestionat din cauza conotațiilor de natură practică a unui atare dialog [2].

Dar cum trebuie studiată istoria contemporană astfel încât propriile trasee intelectuale s-o definească clar în raport cu celelalte epoci istorice? Discuția este, desigur, foarte amplă și nu face obiectul abordării din aceste

pagini. Cu siguranță, reconstituirea trecutului recent nu poate fi opera unei viziuni unice, iar cercetătorii sunt obligați să nu refuze teoria și autorefecția atât în interiorul, cât și în exteriorul disciplinei.

Totul trebuie realizat la modul profesionist și în beneficiul meseriei noastre. În caz contrar, putem avea surprize de genul celor care vin spre istorie (prea mulți!!!) fără a-și însuși instrumentele de lucru necesare abordării în cunoștință de cauză și dau „opere” cu pretinse valențe istorice, însă departe de ceea ce înseamnă reconstituirea profesionistă a trecutului.

Cea mai facilă abordare a istoriei contemporane este legată de recursul la documentul de arhivă. Incontestabil, fără el nu se poate apela sub nicio formă la cunoașterea trecutului. Cât de complet este însă acesta? Răspunsul nu poate fi decât acela că „adevărurile” revelate de document sunt de la bun început susceptibile de a fi serios chestionate, întrucât ele reflectă în general poziția autorității vremii. Lucrurile se complică, bunăoară, atunci când analizăm perioada comunistă a istoriei României, atunci când documentul este adesea construit uneori deliberat fals și într-un desăvârșit limbaj de lemn care trebuie cunoscut foarte bine pentru a înțelege adesea despre ce este vorba [3]. Aici intervine, desigur, arta istoricului de a desface documentul și a-l interpreta astfel încât acesta să nu se limiteze la simpla lui redare, ci să-l pătrundă critic și, mai ales, să analizeze epoca fără patimă și eliberat de orice prejudecăți [4].

Secolul XX aduce însă cu sine o teribilă multiplicare a surselor care pot fi utilizate în reconstituirea faptelor sau fenomenelor, cu atât mai mult cu cât de-a lungul acestui veac se impune o mobilitate foarte mare și o regândire permanentă a scrisului istoric sub presiunea mutațiilor tot mai rapide și frecvent intervenite în realitate [5]. Istoria, la rândul său, a fost nevoită să se adapteze „secolului vitezei”. Uneori a făcut acest lucru cu o anumită lentoare, ceea ce a făcut ca, cel puțin aparent, să piardă teren în disputa cu celelalte domenii, inclusiv cu cele din sfera socioumană, precum politologia, relațiile internaționale, sociologia, psihologia, economia, jurnalismul etc., care par a fi obținut o alonjă în plus în detrimentul istoriei.

Sunt, trebuie să recunoaștem, domenii care s-au prezentat mai bine la întâlnirea cu complicatul și confuzul prezent, chiar dacă până la urmă ele își trag seva, argumentele și unele metode de lucru chiar din arealul de lucru al istoricului. Același istoric Bogdan Murgescu atrage atenția asupra acestui fenomen, subliniind apăsător că „fără aportul istoricilor toate celelalte discipline socioumane ar fi practic lipsite de materia primă necesară elaborării și verificării teoriilor și metodelor lor” [6]. Desigur, toți aceștia construiesc adesea eșafodaje teoretice care de multe ori nu au nimic de-a face cu realitatea. Pentru a le lega de realitate au nevoie de „experiența trecută a omenirii. Or, această experiență le este făcută accesibilă tocmai prin intermediul istoricilor de meserie” [7], conchide Bogdan Murgescu.

Tocmai de aceea se impune și pentru istorie o mai mare aplecare asupra metodelor de lucru și a metodologiilor de „exploatare” a documentelor produse în regim de viteză. Disciplina noastră trebuie să rămână în continuare una profundă, ancorată în metodele sale clasice de lucru, dar mult mai atentă la noi posibilități de investigare care să o facă (de ce nu?) atractivă pentru un public în continuă mișcare.

În aceste condiții, se impun inclusiv noi soluții interpretative bazate pe surse, care până acum nu au fost privite ca fiind utile reconstituirii istorice. Desigur, în condițiile în care, parafrazându-l pe academicianul Alexandru Zub, zeița *Clio* stă în permanență sub semnul interogației [8], multiplicarea posibilităților de investigație a trecutului recurgând la noi soluții documentare se impune ca o necesitate absolută mai ales pentru ultima jumătate de secol, în care progresele tehnologice erup pur și simplu influențând vizibil mersul istoriei. Semnale clare în acest sens sunt trase de câteva decenii în istoriografia europeană și universală deopotrivă. Jerzy Topolsky, bunăoară, ne oferă noi modele de cercetare și de interpretare istorică încă la începutul anilor '70 în contextul în care rediscută, inclusiv, etimologia și evoluția semnificației termenului „istorie” care, în opinia acestuia, se schimbă de la o etapă istorică la alta, iar aceste modificări conceptuale sunt tot mai accelerate în ultimele decenii [9]. Tocmai de aceea, spune Jerzy Topolsky, explicația în istorie suferă la rândul său noi interpretări [10].

Desigur, poate cele mai ofertante sugestii în acest spațiu al ideilor ce vizează multiplicarea surselor care trebuie investigate pentru o cât mai completă cunoaștere sunt oferite de istoriografia structuralistă, franceză și anglo-saxonă deopotrivă. Poate cel mai aproape de noi sunt cele oferite de istoriografia franceză, în mod special de Școala Annales.

Pentru exemplificare am ales o singură sugestie „documentară” care este, cel puțin în istoriografia românească, foarte puțin spre deloc exploatată. Este vorba despre utilizarea filmului de ficțiune ca document istoric pentru reconstituirea istoriei comunismului românesc, mai exact – a nuanțelor ideologice ale acestuia. Desigur, dacă pentru istoricul tradițional care-și oficiază meseria recurgând la izvoarele clasice nuanțele sunt poate

mai greu de decantat, întrucât acesta discută cu armele macroistoriei, pentru istoricii care utilizează un areal de izvoare mai amplu sugestiile interpretative și, în consecință, produsul istoriografic este mult mai atent la nuanțe.

Filmul de ficțiune poate fi, așadar, un asemenea document utilizat în reconstituirea trecutului, iar pentru înțelegerea modului în care istoria a fost trecută prin filtrul ideologic al epocii comuniste filmul de ficțiune din epocă este, îndrăznesc să spun, un document fundamental. Acesta, filmul, surprinde mai bine poate decât orice alt lucru evoluțiile survenite în interiorul regimului comunist din România și modul teleologic în care sunt analizate diversele epoci și personalități ale istoriei naționale care veneau să sprijine prezentul comunist și pe liderii săi în efortul lor de a crea un viitor „luminos”. De fapt, cinematografia, filmul istoric în speță, era poate cureaua de transmisie cea mai directă și eficientă către marele public care trebuie neapărat să afle informații despre istoria națională așa cum era ea filtrată ideologic. Trecutul devenea pentru viitor un tezaur pe segmente aproape exclusiv utile regimului din perspectivă ideologică. O carte era mai greu de citit și de înțeles, însă un film intra mult mai ușor în mintea omului obișnuit cu doze și cantități de trecut dinainte pregătite și șlefuite ideologic. Nu întâmplător generații întregi de conaționali cunosc și astăzi istoria de la televizor sau de la cinematograful. Mihai Viteazul, spre exemplu, este mai degrabă încă pentru mulți Mihai Viteazul lui Sergiu Nicolaescu sau Constantin Vaeni, nicidecum al lui Nicolae Iorga sau Petre P. Panaitescu, iar dacii sunt mai degrabă ai aceluiași Sergiu Nicolaescu, Gheorghe Vitanidis sau Mircea Drăgan decât ai lui Hadrian Daicoviciu [11], Mircea Petrescu-Dîmbovița [12], Ioan Glodariu și Eugen Iaroslavski [13]. Și exemplele pot continua. În aceste condiții, exceptând mediul academic, cu greu se poate dialoga încă și astăzi pe teme istorice distorsionate ideologic în anii regimului comunist cu cei care cunosc istoria doar de pe această traiectorie.

Desigur, utilizarea cinematografului, a filmului istoric, ca document, este încă la început în istoriografia românească. Aceste demersuri sunt însă mult mai avansate în alte istoriografii, precum cea franceză, bunăoară.

Deși puțini ar crede, deschizător de drumuri în această direcție poate fi considerat Robert Mandrou, care într-un articol apărut în anul 1958, intitulat *Histoire et cinéma* [14], scrie într-un fel actul fondator a 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 cineaștilor cu întâmplări anecdotice benigne, ci pot fi artizani ai istoriei prezentului prin schimbarea mentalităților și chiar a modului de gândire și de acțiune a maselor [15]. Studiul nu este un articol propriu-zis, ci o analiză critică a cărții lui Edgar Morin intitulată *Le cinéma ou l'homme imaginaire* [16], apărută în anul 1956, care zăbovește suficient asupra puterii de modelare a cinematografului asupra omului. Filosof 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 relația trecut-prezent-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 este un „joc periculos necesar” care creează de prea multe ori tensiuni.

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, intitulat sugestiv *Société du XXe siècle et histoire cinématographique* [17].

Marc Ferro afirmă direct că pentru a studia istoria contemporană trebuie analizate toate sursele produse în această perioadă. 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 devoala 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 altă parte. Am fi surprinși de câte sugestii interpretative găsim aici, dar mai ales ce realități ale societății sunt surprinse mai mult sau mai puțin din de către pelicula cinematografică, realități pe care documentul nu are cum să le surprindă [18].

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 didactic [19].

Marc Ferro atrage, așadar, în 1968 atenția asupra potențialului manipulator al cinematografului și televiziunii în spațiul unor colectivități umane „inconștiente”, așa cum le numește el (slab educate le-am spune noi azi), care pot schimba din punct de vedere psihosocial comunități întregi prin utilizarea în scop propagandistic, șlefuit ideologic, a adevărului istoric [20].

Cinci ani mai târziu, același Marc Ferro, într-un studiu definitoriu pentru această direcție de cercetare, intitulat *Le film, une contre-analyse de la société ?* [21], se întreabă încă de la început dacă filmul este un document indezirabil pentru istoric [22], întrucât, spune acesta, aproape centenar, cinematograful nu a intrat încă în universul mental al istoricului [23]. Pentru a demonstra necesitatea utilizării filmului istoric ca un document pentru reconstituirea adevărului istoric în cât mai multe dintre componentele sale, Marc Ferro a oferit un exemplu de analiză asupra două producții cinematografice cu puternice conotații ideologice. Este vorba despre *Uplotnenie*, unul dintre primele filme sovietice realizate în anul 1918 sub oblăduirea ministrului culturii al tinerei republici sovietice, Anatol Lunacearski, în care nu s-a făcut rabat de la a se demonstra necesitatea fuziunii clasei muncitoare și a celei țărănești cu intelectualii pentru o Rusie mai bună.

În contrapartidă era 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” Skoropascki 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 societate – „*dirigeants et la société*” [24] – cum spune Marc Ferro, atribute dominante într-o societate totalitară, dar care pot fi și ale uneia care se găsește în parametrii democratici; aici însă subterfugilele și sugestiile sunt mult mai fine, la fel și consecințele pentru societate.

De aici pornind se naște o literatură istorică, încă nu foarte bogată dar prezentă în istoriografia franceză. Amintim doar două puncte de reper în ultimele decenii. Este vorba despre studiul lui Jean Michel Frodon, *La projection nationale: cinema et nation* [25], apărut în 1997, dar mai ales despre volumul semnat de Christian Delage, Vincent Guigueno, *L'Historien et le film* [26], 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.

În cazul românesc, pentru reconstituirea regimului comunist, a nuanțelor sale și a modului în care ideologia controla trecutul pentru a-l transmite cât mai facil prezentului în vederea construirii unui viitor fericit, filmul este unul dintre documentele de primă mărime.

Discursul identitar a luat forme și manifestări specifice inclusiv prin intermediul cinematografului național. Este cunoscut faptul că în anii regimului comunist din România chestiunea dacă, romană și simbioza daco-romană în formarea poporului român a fost un aspect amplu discutat cu decibeli și nuanțe diferite de la un deceniu la altul sau chiar de la un an la altul. Fără a stăruii prea mult asupra acestei chestiuni și a disputelor istoriografice, trebuie spus că în anii '50, în contextul unei teribile ofensive sovietice asupra scrisului istoric, componenta romană din procesul de formare a poporului român pierde teren în fața celei slave care câștigă puncte importante în raport cu romanii. Niște romani „imperialiști”, care oricum nu ar fi putut aduce nimic pozitiv profilului poporului român, întrucât erau hidoși, răi și au cucerit teritoriile dacilor cărora le-au furat întreg avutul transformându-i în sclavi. Este etapa în care slavii devin foarte importanți în procesul etnogenezei, iar în limba română se descopereau foarte multe elemente slave. Inclusiv numele țării este schimbat din România în Romînia (1953 până în 1964).

Anii '60 aduc cu ei noi poziționări în plan politic ale României în raport cu Uniunea Sovietică, care se traduce în ceea ce ne privește, inclusiv în redobândirea pozițiilor elementului latin în formarea limbii și a celui roman în etnogeneza românească. Anii '70-'80, chiar dacă mai cunosc oscilații, nu mai sunt atât de diametral opuse precum cele din primele două decenii comuniste.

Cinematografia, filmul istoric în speță, surprinde excelent această stare de lucruri. Noi am început explicația pornind de la scrisul istoric înspre filmul istoric, însă un specialist în film poate porni investigația oricând în sens invers, urmărind această traiectorie interpretativă dinspre peliculă spre scrisul istoric pentru a descoperi de ce se produc aceste poziționări uneori diametral opuse față de trecutul istoric în perioade diferite

cu privire la diverse momente ale istoriei naționale, în cauză chestiunea daco-romano-slavă. În paralel trebuie neapărat urmărit și foarte bine cunoscut contextul politic intern și extern, în primul rând relațiile româno-sovietice, fără de care nu poate fi oferită nicio explicație solidă, în egală măsură și discursurile oficiale.

Dar să vedem cum este rezolvată spinoasa chestiune a etnogenezei românești de noul curs al politicii interne românești, în condițiile în care multă vreme dacii și romanii fuseseră incompatibili din punct de vedere ideologic, de-a dreptul marxizați înainte de vreme și plasați în arealul „luptei de clasă”. Realizarea este, trebuie să recunoaștem, ingenioasă în condițiile în care noile nuanțe ale regimului în această direcție urmau a fi aduse la cunoștința publicului larg ce necesita reeducat rapid pe noile coordonate interpretative. Acesta avea alte repere relaționale pe complicatul traseu ideologic daci-romani, așa cum fuseseră ele stabilite în anii '50. Elevii și studenții puteau afla noutățile ideologico-interpretative din manuale sau din lucrări de specialitate.

Noile comandamente ideologice sunt însă surprinse treptat. Era și greu să se schimbe brusc interpretarea. Tocmai de aceea totul a fost dezvoltat gradual între anii 1967 și 1980. Astfel, prima producție cinematografică de anvergură care încearcă să abordeze și această chestiune a fost *Dacii*, un film istoric româno-francez, regizat de Sergiu Nicolaescu. Din punct de vedere ideologic, ne aflăm încă departe de a tranșa disputa legată de etnogenază, regimul nefiind încă dispus la foarte mari concesii din acest punct de vedere. Noul curs intern și extern al României nu era încă foarte bine definit. Modul în care începe filmul ne lămurește deplin și ne spune că va mai trece timp până ce romanii „imperialiști” vor fi parte a procesului de formare a poporului român. De altfel, după ce mai bine de un deceniu aceștia fuseseră mult huliți, era și imposibil să intre direct în gena românească fără a parcurge un meritat purgatoriu. Începutul filmului, a cărui acțiune se desfășoară în anii 86-87 d.Hr., este elocvent din acest punct de vedere, iar dialogul dintre dacul apărător al pământului strămoșesc și romanul „imperialist” este definitoriu pentru menținerea în interiorul dogmei ideologice. Filmul se deschide cu o scenă-parabolă din această perspectivă. Pe de o parte, o imagine foarte largă în care era prezentă o imensă armată romană condusă de un comandant aflat mult în fața trupei, iar, pe de alta, zidurile unei cetăți pe ale cărei metereze se află un singur dac. Dialogul dintre cei doi este scurt, electrizant și definitoriu pentru logica în care se desfășurau încă lucrurile din punct de vedere ideologic:

- Romanul: *Deschideți porțile. Vă dăm viața și libertatea.*
- Dacul: *Cine sunteți voi ?*
- Romanul: *Stăpânii lumii.*
- Dacul: *Veți ajunge. Dacă noi vom pieri.*

Dialogul acesta este chintesenta ideologică pură a epocii: de o parte – cei buni, dacii, puțini, viteji, luptători pentru palma lor de pământ, capabili de sacrificiul suprem pentru asta, iar pe de alta – cei răi, romanii, imperialiști (*stăpânii lumii*), stăpâni posesori ai dreptului asupra vieții și morții celor din jur (*vă dăm viața și libertatea*), care vin să fure bogățiile celor săraci pentru a-i face și mai săraci, iar pe ei și mai bogați. Ne găsim aici în interiorul clasice interpretări a ideologiei comuniste în raport cu occidentul imperialist, putred, decadent care trăiește pe spatele celor săraci din ceea ce se numea în epocă „lumea a treia”. Dacă dialogul ar fi fost purtat de un român și un american al anului 1965, conținutul putea fi identic de altfel, ceea ce înseamnă că ne găsim pe tărâmul teleologiei istorice. Această interpretare va face carieră în peisajul cinematografic în ultimele două decenii ale regimului comunist, reflexie a unui tip de istoriografie aflată sub teribil control ideologic pe care o întâlnim din ce în ce mai mult și va fi tot mai vizibilă pe măsură ce regimul comunist intră în criză și devine una dintre puținele arme prin intermediul căreia se încerca găsirea unor argumente de coagulare națională în jurul liderului politic de la București. Este tipul de istoriografie în alb și negru, buni și răi, care, din păcate, a lăsat urme vizibile până astăzi în societatea românească.

Filmul începe după acest dialog cu bătălia dintre armatele dacă și romană. Se trece direct la violență, nimic pașnic, la fel cum va fi aproape întreaga peliculă. În anul 1965-1966, când filmul a fost realizat, încă nu era loc de o apropiere serioasă daco-romană. Tot filmul este supus acestei logici a violenței. Mai puțin un episod trecător unde se face totuși o concesie nesperată și care anunță viitoarele interpretări din peliculele destinate acestei problematici, precum cele din *Columna*. Este vorba despre o poveste de dragoste „comunistoidă”, în care ne găsim într-un soi de compromis estetic, unde povestea de iubire este sugerată cel mult de priviri ușor neideologizate și prin strângeri de mâini tovarășești, o poveste emblematică însă pentru ceea ce va fi revirimentul romanilor în etnogeneza românească. Aceasta constă într-o relație ascunsă de ochii tuturor dintre un roman (legionarul Marcus) – căzut rănit și îngrijit de o dacă (Meda, care nu este altcineva decât fiica lui Decebal, aleasă poate deliberat în mod simbolic), întâmplare care se va lăsa cu amintita apropiere dintre cei doi, dar doar atât.

Regizorul nu putea trece încă la nivelul următor în care, eventual, să apară un urmaș al celor doi care nu putea fi (nu-i așa?) nimeni altcineva decât la nivel simbolic însuși poporul român. Aspectul putea fi complicat de explicat pentru un public care știa că romanii sunt răi, iar dacii buni și, în consecință, poporul român nu putea fi opera acestei singure combinații, în afara slavilor. Or, în această ecuație a războiului daco-roman din 85-87 d.Hr. era complicat a-i introduce și pe slavi, întrucât aceștia apar mai târziu în peisajul istoriei. Tocmai de aceea poate că povestea de dragoste se încheie brusc și romanul este nevoit să se întoarcă la Roma. Deși există această apropiere între cele două elemente ce vor constitui pe viitor poporul român, relația lor este totuși bazată pe multă neîncredere și suspiciune. Dialogurile dintre cei doi parteneri sunt revelatorii din acest punct de vedere. Unul dintre acestea iese însă în evidență:

- Meda: *Îți place carnea de urs?*
- Marcus: *Da.*
- Meda: *Am auzit că la Roma mâncați limbi de păun.*
- Marcus: *Și ce mai facem noi la Roma?*
- Meda: *Tot felul de ticăloșii.*

În aceste condiții era clar că poporul român un se putea naște din daci cu trăsături exclusiv pozitive și romani care fac „tot felul de ticăloșii”. Dialogul arată existența unei rezerve ideologice serioase din acest punct de vedere și o neîncredere evidentă între cele două părți. Asta și explică, credem, motivul pentru care tânăra dacă nu se poate implica foarte mult în relația cu romanul Marcus.

În scurt timp se va trece însă la o altă etapă a relației daco-romane și la un alt nivel al explicației apariției poporului român. Pasul va fi făcut în *Columna*, un film realizat în anul 1968, după noile canoane ideologice. Între cele două creații cinematografice, deși sunt la o distanță de trei ani de zile, se schimbă multe în nuanța regimului, iar punctul de rezistență din această perspectivă este expunerea PCR – *continuator al luptei revoluționare și democratice a poporului român, al tradițiilor mișcării muncitorești și socialiste*, ținută în 1966, cu prilejul aniversării a 45 de ani de la crearea Partidului Comunist Român [27]. Intrăm într-o zodie a comunismului românesc, în care nuanțele se schimbă cu repeziciune în funcție de interesele de moment și de proiecțiile de viitor ale liderului politic și ale celor din jurul său. Începe exploatarea dură și secvențială a trecutului în folosul prezentului, astfel încât trecutul să servească ca argument prezentului pentru a susține promisiunile unui viitor incert, în care bunăstarea va sta la masă cu românul. Totul se desfășura în viitor, chiar și copiii șoimi și pionieri aveau cel mai apropiat orizont de viață anul 2000, când „nu vor mai fi copii” și vor trăi într-un viitor luminos comunist. Pentru asta însă trebuiau acceptate greutățile prezentului, greutăți care se vor agrava, nu se vor ameliora însă pe măsura trecerii anilor. Ori, pentru a accepta mai ușor situația, urmau a fi livrate publicului exemple grele și mobilizatoare din istoria națională pentru a dovedi că înaintașii au trăit și mai greu decât cei din prezent, desigur pentru un viitor luminos. În aceste condiții, problemele prezentului urmau a fi mai ușor acceptate de cei care străbăteau în marș istoria spre statutul de om nou, de cetățean multilateral dezvoltat.

În *Dacii* suntem, așadar, încă într-o epocă a incertitudinilor, iar etnogeneza românească avea suficiente semne de întrebare, de altfel, așa cum avea și istoriografia, romanii nefiind încă bineveniți, lucru sugerat inclusiv de dialogul de mai sus, în care romanii fac „ticăloșii” și deci nu sunt demni de a fi parte a noului popor apărut în spațiul carpato-danubiano-pontic.

În *Columna* însă lucrurile sunt total diferite. Filmul debutează cu o scenă de război, momentul 106 d.Hr., cu asediul și cucerirea cetății Sarmisegetusa de către romani. Dacă în *Dacii* romanii sunt învinși, iată că în *Columna* romanii înving încă din debutul filmului, ceea ce sugerează clar pozițiile pe care ne situăm și ambianța în care se va desfășura întreaga peliculă, aceea a simbiozei daco-romane. Dacă în *Dacii* totul este în zodia conflictului, aici constatăm o translație dinspre conflict, menționat la începutul filmului, spre conviețuirea daco-comană care va da naștere poporului român. Pe întreaga durată a filmului caracteristicile romanilor sunt îndulcite. Aceștia nu mai sunt duri și nemiloși, cu atât mai puțin imperialiști și aroganți precum fuseseră în *Dacii*, aici existând o permanentă colaborare daco-romană la construirea de castre, așezări civile și chiar întemeierea de familii etc. Există relaționări diverse între romani și daci în această peliculă, cu toate că o anumită suspiciune persistă încă între daci și romani. Acest fapt este reliefat de conținutul relației dintre romanul Tiberius și nobila dacă Andrada. Ea este temătoare și îl atenționează totuși pe Tiberius, deși ei erau de acum soț și soție: „*Niciodată pe acest pământ nimeni nu-ți va spune nimic din ceea ce nu trebuie să știi. Nimeni nu-ți va da nimic din ceea ce nu trebuie să ai*”. Este un avertisment dur pentru roman, trebuie să recunoaștem, care era prevenit că era totuși oaspete în Dacia fără a avea acces la toate datele țării în care se afla. Este însă

doar o reminiscență a dârzeniei dacice, așa cum era ea definită și în istoriografie, de altfel și cum este foarte vizibilă în pelicula *Dacii*. Totuși, spre deosebire de filmul *Dacii*, *Columna* ne rezolvă multe dintre întrebările legate de etnogeneza românească întrucât (surpriză!) cei doi, Tiberius și Andrada, au un copil. Dar cum se va numi acesta însă și, mai ales, ce va fi sub aspectul identității? Chestiunile sunt rezolvate strălucit de scenaristul Titus Popovici și regizorul Mircea Drăgan, astfel încât publicul, dacă mai avea dubii după anii '50, afla acum că în procesul etnogenezei românești au intrat exclusiv dacii și romanii. Pe copil îl cheamă Tiberius Ulpius Traianus, un nume clar care nu mai lasă loc de interpretări, chiar numele cetății noii provincii Dacia romană. Mai mult, amprenta romană a numelui este evidentă în detrimentul nuanțelor de origine dacică. Ne întoarcem oarecum în sfera curentului latinizant din secolul al XIX-lea după excesele slavizante din urmă cu câțiva ani.

La întrebarea ce este din punct de vedere etnic, avem răspunsul chiar din gura copilului Tiberius Ulpius Traianus. Foarte interesant e faptul că un copil este cel care dezleagă aici nodul gordian al definirii poporului român, iar asta este, evident, meritul scenaristului Titus Popovici, care dezvoltă un dialog extraordinar din această perspectivă între Tiberius Ulpius Traianus și Gerula, un lider dac din rezistența antiromană. Interesant este că, după acest dialog, filmul sugerează că Gerula abandonează lupta.

- Traianus: *Ce faci aici?*
- Gerula: *Te arunc în apă... glumind*
- Traianus: *Ei și. Ies afară și-ți crăp capul cu o piatră.*
- Gerula (râde)
- Traianus: *Nu te-am mai văzut pe aici. Cum te cheamă?*
- Gerula: *Gerula.*
- Traianus: *Dacă vii în urbe, am să te duc la Terme. Avem Terme ca la Roma. Trebuie să te speli, deoarece cam puți. Ce frumoasă sabie ai. Dă-mi-o mie. Când am să fiu mare, o s-o învârt ca marele rege Decebal.*
- Gerula: *Cum te cheamă?*
- Traianus: *Traianus.*
- Gerula: *Al cui ești?*
- Traianus: *Tatăl meu se numește Tiberius Ulpius și este comandantul castrului.*
- Gerula: *Și mama?*
- Traianus: *Pe mama o cheamă Andrada. E dacă. Dar acum toți suntem cetățeni romani.*

Câtă diferență față de percepția din *Dacii*, unde romanii sunt răul absolut, imperialiștii, cotropitorii, pentru ca acum ideea de cetățean roman să devină o virtute. Filmul este realizat în anul 1968, an în care Nicolae Ceaușescu are o anumită poziție în raport cu Occidentul și Răsăritul sovietic. Expresia lui Traianus „*acum toți suntem cetățeni romani*” poate sugera o opțiune clară a apartenenței la lumea latină de factură occidentală, fără însă să credem că Nicolae Ceaușescu ar fi mers serios pe această cale. Parabola trebuie văzută mai degrabă ca o „șicană” la adresa lumii răsăritene sovietice decât la o posibilă opțiune politică clară de viitor. Asemenea șicane vor mai fi în timp pe relația București-Moscova în condițiile în care o reacție deschisă politică a Bucureștiului la adresa Moscovei era practic imposibilă.

Ideea latinității, a bagajului pozitiv cu care au venit romanii în procesul etnogenezei românești, este un laitmotiv al filmului. Dintr-un oraș mult hulit în *Dacii*, în *Columna* Roma devine un spațiu al luminii și bunului-simț, al bunăstării care se revarsă și peste Dacia. Centurionul Sabinus, rămas la rândul său în Dacia și căsătorit cu o femeie dacă, devenit profesor al copiilor născuți din daci și din romani, le spune direct acestora: „*Copii, sunteți cetățeni romani. Într-o zi o să vă duc la Roma, cel mai frumos oraș al lumii*”. Trebuie reținut însă că ne găsim în anul 1968, în plin război rece și când, iată, Roma, nu Moscova, este cel mai frumos oraș al lumii și când Bucureștiul are o anumită poziție singulară în cadrul blocului comunist vizavi de intervenția în Cehoslovacia.

Toate acestea relevă o deschidere impresionantă într-un context carceral general central și est-european. Cenzura, căci despre lipsa ei nu poate fi vorba, a dat undă verde acestor dialoguri care s-au înșurubat adânc în conștiința celor care priveau peliculele pe fondul unui sentiment antisovietic din ce în ce mai bine conturat la nivelul populației, sentiment susținut inclusiv prin asemenea producții cinematografice.

Din păcate, un deceniu mai târziu, în 1980, odată cu filmul *Burebista*, ne găsim pe o pantă a involuției evidente din perspectiva celor discutate până aici. Ceea ce părea o rază de lumină la sfârșitul anilor '60 s-a

transformat într-un orizont întunecat în care nuanțele devin din ce în ce mai puțin luminoase alunecând spre gri închis și chiar negru.

Filmul *Burebista*, realizat de Gheorghe Vitanidis, ne aruncă înapoi în timp în zona *Dacilor* lui Sergiu Nicolaescu și chiar mai rău, întrucât peste imaginea dihotomică daci buni - romani răi se așează cultul personalității lui Nicolae Ceaușescu și, poate și mai grav, consecințele curentului protocronist. Burebista este un rege factotum, cel mai mare rege al lumii, este un rege unificator care ține toți dacii strâns uniți în jurul său. Statul său are toate atributele unui stat totalitar, așa cum era cel al lui Nicolae Ceaușescu. Imaginea lui Burebista din acest film este aceea a unui tiran care are instrumente de forță la dispoziție, precum este cel de șef al poliției dace (un fel de șef al Securității), o instituție inventată în film de un scenarist, Mihnea Gheorghiu, aflat în fruntea propagandei oficiale a regimului. Toți sunt supuși orbește lui Burebista, toți sunt pedepsiți dacă greșesc, inclusiv șeful securității sale care face trafic cu bunuri din Orient și de la cetățile grecești, ceea ce-i va atrage oprobiul din partea lui Burebista. Nu putem să nu ne gândim la faptul că numai cu un an înainte șeful Securității lui Nicolae Ceaușescu, Ion Mihai Pacepa, defectase, fiind acuzat inclusiv de infracțiuni similare. Prins de Burebista, șeful securității sale, pe nume Viezure, este amendat însă de marele rege și pus să ducă înapoi bunurile traficate. Sunt foarte multe sugestii în acest sens, ele putând fi înțelese doar de cineva care cunoaște foarte bine istoria vremii. Altminteri lucrurile pot intra, pe de o parte, în derapaj, iar, pe de alta, într-o neînțelegere a mesajului.

Burebista scenaristului Mihnea Gheorghiu și al regizorului Gheorghe Vitanidis seamănă până la identificare pe alocuri cu liderul politic al României. De altfel, acestuia îi face o deosebită plăcere să se identifice cu unii dintre marii oameni de stat ai acestui spațiu, iar Burebista, nu Decebal, este favoritul dintre regii daci. Filmul este de fapt o comandă ideologică și a fost pregătit pentru cel de-al XV-lea congres de științe istorice care urma să se desfășoare la București în august 1980. Toți participanții la congres au vizionat filmul, acesta fiind în programul oficial al manifestării.

Burebista nostru își expune filosofia sa despre stat și lume încă de la început, ca să știm cum stau lucrurile. Nu putem să nu constatăm că filosofia sa aduce mult cu una totalitară, asemănătoare epocii în care este realizat filmul. O transpunere în România lui Nicolae Ceaușescu, urmărind un scurt dialog, credem că este ușor de făcut, mai exact la unul dintre congresele partidului și la un discurs al lui Nicolae Ceaușescu. Burebista devine un fel de prim secretar care vorbește membrilor de partid cu nuanțe ale prezentului ceaușist.

Filmul începe cu marele preot Deceneu care spune:

- Deceneu: *Glorie marelui Burebista, regele tuturor dacilor. (o masă imensă de daci, urale: glorie, glorie, glorie...)*
- Burebista: *Glorie Daciei mari, unite și libere. În țara cea mare, unită și liberă, loc de robie nu mai este; și ostaș, și plugar, și meșteșugar deopotrivă vor fi întru viață și moarte. Să fim mândri de gloria marelui neam al tracilor și de puterea gândului nostru nemuritor... (urale: glorie, glorie, glorie...)*

Trimiterile la prezent erau evidente, Burebista ține un discurs politic valabil în România anilor '80. Publicul românesc descoperea un Burebista lider al unei lumi care se opune oricui ar atenta la cucerirea țării sale, el fiind sprijinit de întreg poporul într-o anticipare a ceea ce avea să fie doctrina luptei întregului popor pentru apărarea patriei elaborată de Nicolae Ceaușescu și apropiații săi, în care inclusiv elevii de la 14 ani erau instruiți prin programa școlară pentru a-și apăra patria strâns uniți în jurul comandantului suprem. Iar participanților la congres trebuia să le fie clar.

Urmează o voce care precizează clar din punct de vedere ideologic lucrurile din perspectiva raporturilor dintre dacii buni, harnici, viteji, apărători ai propriului popor și romanii imperialiști: „*La mai puțin de șapte secole de la întemeierea cetății ei, Roma devine centrul lumii antice și se pregătește să devină cel mai mare imperiu al tuturor timpurilor. În anul 70 ÎEN expansiunea mondială a Romei se apropie la sud de Dunăre de unde se întindeau bogatele pământuri ale geto-dacilor uniți acum într-un mare și puternic regat sub sceptrul viteazului și enigmaticului Burebista. De acum înainte în fața ambițiosului Iuliu Cezar și a invincibilelor sale legiuni romane și barbare rămâne un singur regat nesupus: Dacia, și un singur rege neînving: El. Burebista*”.

Scena continuă cu un dialog între Deceneu aflat la plimbare cu Burebista.

- Burebista: *Spune-mi, Deceneu. De ce ai cerut dacilor tăi să-mi jure mie credință, mie, un prinț al geților, și m-ai încoronat rege aici la Sarmizegetusa?*
- Deceneu: *Aceasta a fost porunca marelui gânditor. Unirea face puterea. Și dacii, și geții suntem mlađițele aceluiași trunchi tracic, iar astăzi tu ești cel mai mare dintre toți regii care au domnit asupra tracilor. ...*



Așadar, avem aici precizări metodologice, ideologice, avem rezolvate probleme spinoase istoriografice precum identitatea daco-getică, originea lui Burebista. Aflăm aici fără niciun fel de dubiu că Burebista este din câmpia munteană sau din Oltenia fără a se sugera prea exact locul, deși ne putem gândi la spațiul oltean, locul de naștere a lui Nicolae Ceaușescu. Interpretarea nu este deloc deplasată, întrucât alte descoperiri arheologice din anii '60 sunt interpretate ideologic ca cele mai vechi din Europa în această perioadă, circa 2 milioane de ani se spunea. Este vorba despre descoperirile de la Bugiulești de pe valea Dârjovului, din vecinătatea Scorniceștiului. Toate muzeele aveau semnalate aceste descoperiri cu harta care specifica legătura locului de descoperire cu Scorniceștiul. Locul trebuia să aibă ceva cu totul special, de vreme ce acolo se considera că avem cei mai vechi oameni din Europa și printre cei mai vechi din lume, posibil pe Burebista lui Vitanidis și Mihnea Gheorghiu, lista sfârșind cu liderul politic de la București dintre 1965 și 1989.

Poate cea mai gravă denaturare a dacilor lui Vitanidis-Gheorghiu-Ceaușescu în raport cu ei înșiși și cu românii a fost generată de curentul protocronist. Astfel, întreg filmul se străduiește să demonstreze superioritatea civilizației dacice în raport cu cea romană. Sunt numeroase exemple în acest sens. Vom da unul singur, dintre cele mai evidente din acest punct de vedere dintre multe altele, așa cum este el prezent în film. Într-un moment al filmului (min. 10.30) este prezentată întâlnirea dintre un soldat roman și un țaran dac, apropiat însă de Burebista, unde dialogul este unul mai mult decât sugestiv pentru nuanța regimului și a unei părți a istoriografiei controlate ideologic.

- Roman: *Pax Vobiscum.*
  - Dac: *Ad vitam eternam* (răspunde dacul în latină fără să clipească) și continuă. *După vorbă și port nu prea sunteți de pe aici.*
  - Roman: *Nu. Nu suntem. Da voi ce sunteți, că înțeleg graiul vostru.*
  - Dac: *Străinul trebuie să răspundă la întrebările stăpânului casei. De unde ne știți graiul? De unde veniți?*
  - Alt roman (rănit): *Suntem... și cade de pe cal.*
  - Dac: (strigând la cei din jur) *Ce vă uitați. Luați pe fratele vostru și duceți-l la muierile voastre să-l oblojească, iar oaspeților dați-le toate cele de trebuință să se întremeze.*
  - Primul Roman: (în semn de recunoștință pentru tratament îi întinde un pumnal frumos și spune întinzându-i-l) *Meștere...*
  - Dac: *Nu ne trebuie. Avem și noi și mai bune. Ai fost gladiator?*
  - Roman: *Da. Am fost în oastea lui Spartacus.*
- Cei doi intră într-o fierărie unde doi daci bat un fier plug.
- Roman: *Asta la care lucrezi. Ce fel de armă este?*
  - Dac: *Brăzdar de fier.*
  - Roman: *De fier? La Roma oamenii ară cu pluguri de lemn...*

Avem aici unul dintre dialogurile cele mai complexe. Avem o demonstrație pură a curentului protocronist. În primul rând descoperim de aici că dacii vorbesc fluent limba latină; dacul se înțelege cu cetățeanul venit de la Roma în limba latină. Această informație trebuie corelată cu teoria intens exploatată ideologic încă de atunci referitoare la supremația civilizației dacice asupra celei romane. Potrivit acesteia, dacii ar fi colonizat Peninsula Italică și au dus limba latină acolo, ei fiind vorbitori de latină de fapt, ceea ce și explică lipsa unei scrieri în limba dacă. Deci, românii au preluat semnele civilizației de la daci, nu invers. Acest fapt este întărit în acest dialog de prezența brăzdarului de fier la daci în vreme ce la Roma se folosea doar cel de lemn. Mai avem aici etalate principalele virtuți ale dacilor: bunătatea, generozitatea, eleganța etc., atribute transmise apoi poporului român.

Constatăm cu această peliculă o întoarcere secvențială în timp la ideologia anilor '50. Secvențială, deoarece dacii romanii sunt acum păstrați în etnogeneză, în schimb sunt aruncați din nou în derizoriu atunci când vorbim despre calitățile lor, aceștia redevenind „imperialiști”, hidoși, cuceritori etc. Agravante sunt aici nuanțele protocroniste care încearcă să acrediteze ideea superiorității civilizației dacice în raport cu cea romană, reflex al dorințelor liderului politic de la București care se vedea un continuator al acestor coordonate, coordonate care vor fi tot mai vizibile odată cu trecerea anilor, când trecutul va deveni singurul său aliat în prezentul anilor '80.

Toate acestea și multe alte asemenea exemple demonstrează faptul că istoria poate deveni un instrument de propagandă și manipulare teribilă atunci când este utilizată de neprofioniști și cu rea-voință. Tocmai de aceea, tot ceea ce am făcut aici este nu altceva decât o pledoarie pentru meseria de istoric profesionist. Istoria nu trebuie să fie practică decât de oameni care stăpânesc instrumentele de lucru, altminteri poate deveni un „sport extrem” cu consecințe dintre cele mai nefaste pentru societate.

**Referințe:**

1. NORA, P. Le retour de l'événement. En: Jacques Le Goff et Pierre Nora. *Faire de l'histoire*. Paris: Gallimard, 1974, p.283.
2. MURGESCU, B. *A fi istoric în anul 2000*. București: All Educațional, 2000, p.55.
3. THOM, F. *Limba de lemn*. București: Humanitas, 2005, passim.
4. POP, I.A. *Istoria, adevărul și miturile*. București: Editura Enciclopedică, 2014, p.XIII.
5. Teodor, P. *Introducere în istoria istoriografiei universale*. Cluj-Napoca: Presa Universitară Clujeană, 2000, p.7.
6. MURGESCU, B. *Op. cit.*, p.15.
7. Ibidem.
8. ZUB, A. *Clio sub semnul interogației. Idei, sugestii, figuri*. Iași: Polirom, 2006, passim.
9. TOPOLSKY, J. *Metodologia istoriei*. București: Editura Științifică și Enciclopedică, 1987, p.38-42.
10. Ibidem, p.369-371.
11. DAICOVICIU, H. *Dacia de la Burebista la cucerirea romană*. București: Dacia, 1972.
12. PETRESCU-DÎMBOVIȚA, M. *Scurtă istorie a Daciei preromane*. Iași: Junimea, 1978.
13. GLODARIU, I., IAROSLAVSCHI, E. *Civilizația fierului la Daci: (sec.II î.e.n.-I e.n.)*. București: Dacia, 1979.
14. MANDROU, R. Histoire et Cinéma. En: *Annales ESC*, année 1958, vol.13, no.1, p.140-149.
15. Ibidem, p.140.
16. MORIN, E. *Le cinéma ou l'homme imaginaire*. Paris, 1956.
17. FERRO, M. Société du XXe siècle et histoire cinématographique. En: *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*, 23e année, 1968, no.3, p.581-585.
18. Ibidem, p.582.
19. Ibidem, p.584.
20. Ibidem, p.585.
21. Idem, Le film, une contre-analyse de la société? En: *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*, vol.28, no.1, 1973, p.109-124.
22. Ibidem, p.109.
23. Ibidem.
24. Ibidem, p.124.
25. FRODON, J.M. La projection nationale: cinema et nation. En: *Les cahiers de médiologie*, 1997/1, no.3, p.135-145.
26. DELAGE, C. GUIGUENO, V. *L'Historien et le film*. Paris: Gallimard, 2004, col. Folio Histoire, 362 p.
27. CEAUȘESCU, N. *PCR – continuator al luptei revoluționare și democratice a poporului român, al tradițiilor mișcării muncitorești și socialiste din România. Expunere la adunarea festivă organizată cu prilejul aniversării a 45 de ani de la crearea PCR. 7 mai 1966*. București: Editura Politică, 1966.

*Prezentat la 18.03.2017*