

UNIVERSITATEA „BABEȘ-BOLYAI” CLUJ-NAPOCA  
FACULTATEA DE ISTORIE ȘI FILOSOFIE  
ȘCOALA DOCTORALĂ DE RELAȚII INTERNAȚIONALE  
ȘI STUDII DE SECURITATE

REZUMAT  
TEZĂ DE DOCTORAT

**PROPAGANDA ȘI ARTA ÎNSCENĂRII.  
ROLURI, DRAME ȘI SPECTACOLE ÎN TEATRUL ROMÂNESC DIN ANII '70.  
STUDIU DE CAZ: TEATRUL NAȚIONAL DIN  
CLUJ-NAPOCA**

Conducător de doctorat:

CS. I. dr. LUCIAN NĂSTASĂ-KOVACS

Student doctorand:

BIANCA ADELA FELSEGHI

2015

**Cuvinte cheie:** teatru, propagandă, comunism, repertoriu, dramaturgie

## **1. Ipoteza cercetării**

Subiectul cercetării de față este manipularea artei prin mecanismele ideologiei, plasate în contextul istoric al instaurării, iar apoi al maturizării regimului comunist din România.

Dacă tot ceea ce s-a produs din punct de vedere artistic în timpul comunismului a fost sau nu o extensie a politicilor de propagandă dirijate, este dificil de emis o ipoteză. Mecanismele interne, interinstituționale și inter-umane care duceau, la un moment dat, la editarea unei cărți sau la premiera unui spectacol au fost relativ puțin studiate, atenția cercetătorilor fiind concentrată pe demonstrații cu o anvergură mai largă și unidimensionate.

Ne-am oprit asupra teatrului, artă a înscenării<sup>1</sup> ale cărei resorturi mitice, sunt cel mai aproape de magie. Prin forța lui de reprezentare, iluzia veridicității, dublura și „oglinzile paralele”, teatrul a introdus în mentalul românilor o serie de fantasmе dirijate, care au cimentat mitologia națională din ultimii 20 de ani ai erei comuniste. Premisa de la care plecăm în demersul nostru este că depozitarii memoriei teatrului românesc, accesate în prezent fie grație memorialisticii, interviurilor ori studiilor de teatrologie și critică, sunt intelectualii umaniști ai perioadei de referință (1970-1989). Cu alte cuvinte, realitatea la care am avut până acum acces a fost una mediată și a transpărut și s-a revelat doar prin acest filtru.

Dramaturgia contemporană din România ceaușistă ridică o serie de întrebări ale căror soluții nu pot fi angajate decât analizând perioada interdisciplinar. Multi-perspectiva istorică, a științelor politice, sociologică, literară și teatrologică ne pot ghida înspre identificarea unor răspunsuri obiective care privesc un trecut subiectiv: Cum se opera selecția repertoriului într-un teatru comunist? Care era circuitul deciziei? Cine erau dramaturgii cei mai adesea reprezentați și pe ce baze erau propuși? Cât de întâmplătoare era distribuția în stagiunea teatrului a pieselor cu autori străini? Cât de contextualizată era producția dramatică autohtonă? Ce rol avea poliția secretă în asigurarea calității ideologice a spectacolelor? Care era răspunsul publicului? Care era relația dramaturgiei contemporane cu publicul? În ce măsură situația economică și socială au influențat calitatea spectatorilor și calitatea pieselor reprezentate? Și, în cele din urmă, ce este ficțiune și ce este realitate din ceea ce știm și ce ni s-a transmis despre teatrul din perioada

---

<sup>1</sup> M. Runcan; C.C. Buricea-Mlinarcic, *Cinci divane ad hoc*, București, Edit. Unitext, 1994, p. 83.

comunistă? Cercetarea de față se bazează, în cea mai mare parte, pe analiza repertorială a Teatrului Național din Cluj-Napoca. Putem considera această instituție ca fiind punctul de plecare al unui elaborat studiu de caz, cu ramificații complexe.

Obstacolele evidente ale acestui demers țin de mistificarea, uneori involuntară, a unor mari actori, regizori sau dramaturgi ai perioadei. Veritabile efigii situate dincolo de limita accesibilității interogative, invocarea lor în contextul politic deosebit de complex al acelor ani, poate fi desconsiderată și catalogată ca o împietate sau ca un atentat la valorile perene ale culturii noastre.

Istoriografic, modernitatea târzie din era comunistă reflectată în lumea artelor spectacolului, reprezintă un prim nivel de panoramare critică a subiectului. Schimbarea statutului actorilor, prin instituționalizarea teatrelor, normarea activității de pe scenă și adoptarea primei „metode” de educare în arta actorului, cea a lui K. Stanislavki au fost printre măsurile imediate luate de reprezentanții noului regim, la sfârșitul celui de-al doilea război mondial. Profesionalizarea a fost, pentru actori, o sabie cu două tăișuri: pe de o parte le-a oferit siguranța unui loc de muncă, pe de alta i-a pus la dispoziția propagandei ca pârghii necesare „traducerii în artă” a politicii Partidului Comunist. Am urmărit evoluția breslei actricești în relația cu stânga politică, din interbelic și până la consacrarea grație Televiziunii și Cinematografiei începând cu anii '60 a generațiilor tinere. În ceea ce privește dramaturgia, am analizat recurența în repertorii a unor nume aflate în prim-planul cultural al anilor '70, între care D.R. Popescu, Titus Popovici, Horia Lovinescu, Aurel Baranga, Paul Everac. Documentele din arhiva CNSAS, ne-au oferit o serie de argumente despre dinamica internă a teatrelor și natura conflictelor, precum și o nouă ipoteză cu privire la cenzurarea sau interzicerea unor spectacole-etalon pentru perioada în discuție.

Asistența permanentă din partea statului, singurul ordonator de credite la acea dată, a oferit, până în momentul crizei economice de la sfârșitul anilor '70 și anii '80, clauze preferențiale scriitorilor și intelectualilor aflați în funcții de conducere. Ignorând cerințele pieței, dar chiar și directivele oficiale, logica publicării cărților, spre exemplu, a urmat regulile nescrise ale legăturilor informale din interiorul breslelor vocaționale. Că autoritățile comuniste au investit semnificativ în cultură, nu mai este azi o afirmație hazardată. În sprijinul ei, istorici precum Alina Pavelescu, Ioana Macrea-Toma sau Alexandru Murad Mironov au adus argumente de arhivă. Este cert, însă, că trierea produsului cultural livrat pe piață în perioada comunistă nu se

făcea doar ca răspuns la nevoile politicului. Situația este mai complexă și poate fi explicată doar dacă luăm în discuție cel puțin următorul binom de presiune: ideologia Partidului opera asupra produselor culturale în aceeași măsură în care o făcea și respectarea unor norme nescrise din interiorul câmpului artistic. În perioada de criză a uniunilor de creație (1975-1989), produsele culturale depindeau de opoziția între producătorii de cultură care se simțeau „excluși de la influență” și cei pe care-i vedeau „blocându-le calea”. Mizele, scrie Verdery, erau „cine obține să scrie manuale școlare”, „ale cui cărți vor fi publicate și în ce tiraje” ori, „ale cui proiecte vor primi investiții care vor facilita alte investiții mai târziu”<sup>2</sup>. În lumea teatrului, rețeta procesului de selecție rămâne în linii mari aceeași. Problemele care se cereau rezolvate și care inundau cancelariile de resort erau cine producea piese pentru teatrele naționale din județele de prim rang și din capitală, București, Cluj, Timișoara, Craiova, Iași, ce teatre nu prioritizau spectacolele după autori contemporani agreeți de regim (sau susținuți de diverse paliere ierarhice, de către reprezentările metonimice ale regimului), cine era distribuit într-o piesă importantă și cine nu era, ce teatre alegeau primele actorii proveniți din absolvenții Institutului și cum ajungeau să joace la teatre mari tineri care fuseseră refuzați și trimiși în provincie?

Puterea simbolică a fost cel mai prolific generator de resurse. Dacă ne referim la aceleași două categorii de intelectuali umaniști, scriitorii și artiștii, la finalul anilor '70 pot fi identificate trei tipologii aferente: cei remunerați foarte bine, care puteau câștiga din publicarea unei cărți chiar și contravaloarea a 25 de salarii, cei cu venituri medii, care obțineau între 5-10 salarii pe o carte sau actorii talentați, dar cărora nu li se distribuieră roluri importante în constructul ideologic și autorii sau actorii slab retribuiți. Evoluția acestora din urmă fusese blocată atât de reducerea accesului în interiorul breslelor, deopotrivă uniuni de creație sau teatre, cât și din pricină că, după 1975, subvențiile de stat acordate culturii au scăzut considerabil din pricini de natură economică co-dependente de natura coercitivă a statului comunist. Însă, până ca statul comunist să-și formuleze celebrele pretenții de autofinanțare, el s-a ocupat, cum spune D. Popescu, ca artistul să „nu simtă impactul negativ al marilor penurii”. Chiar dacă statutul de VIP era diferit în cele două sisteme de referință, dacă ar fi să comparăm Occidentul și Europa de Est, un atare demers comparativ nu este, credem, hazardat. Nu doar potența financiară - în special într-o țară în care serviciile rămăseseră puțin diversificate și nu ofereau mari satisfacții materialicești - a fost generatoare de privilegii. „Intrările” la cabinetele ministeriale, posibilitatea

---

<sup>2</sup> K. Verdery, *Compromis și rezistență, cultura română sub Ceaușescu*, București, Edit. Humanitas, 1994, p. 68-71.

de a investi în bunuri de import, facilitățile de călătorie și altele care ușurau (sau îmbunătățeau) considerabil traiul sub regimul comunist, pot fi considerate, păstrând rezonabil proporțiile, atuurile unor *very important persons*.

Perioada la care ne referim, 1970-1980 este deja un stat comunist consolidat, după mai bine de două decenii în care regimul a operat tăieri masive și reorganizări nu doar ale valorilor și eticii cotidiene, ci și în structura populației. Arbitrariul arestărilor care s-au succedat imediat după război și până spre finalul anilor '50, sistemul penitenciar luat cu asalt de deținuții politici și efectele sociale conexe valurilor de teroare au dus, într-o mare parte la extincția opoziției critice. Cei dispăruți, dacă nu muriseră în Gulag, măcar fuseseră reduși la tăcere și, treptat, înlocuiți de generațiile postbelice care nu cunoscuseră niciodată un alt fel de trai decât cel normat de logica socialistă. În anii '70, acești oameni, cu adevărat noi, ajungeau la maturitate. Este vorba de o schimbare în straturile profunde ale societății, o mutație, cum constată și Bogdan Murgescu „încă mai amplă decât rezultă din simpla prezentarea a datelor statistice”, dacă avem în vedere deopotrivă migrarea tinerilor la oraș și îmbătrânirea populației rurale.. La recensământul din 1966 deja 59% din populația stabilită la oraș era formată din oameni care nu se născuseră în localitatea în care au fost recenzați<sup>3</sup>. În viața lor intervenise, deci, o ruptură constitutivă din punct de vedere al identității. Cine (mai) erau acești oameni, ne putem întreba?

Dezvoltarea personală avea, în retorica ideologică, următoarea evoluție: țărani trebuia să devină muncitori, iar muncitorii, intelectuali-muncitori. În mitologia științifică a comunismului, care privilegia munca manuală în detrimentul gândirii<sup>4</sup>, handicapul de care suferea intelectualitatea umanistă „burgheză” deja existentă era că, în loc să producă plus-valoare, consuma doar resurse. Acest model de intelectual, căruia i s-a înlesnit proliferarea inclusiv pe parcursul anilor '50 și '60, este pus sub semnul întrebării în deceniile următoare. Instituirea muncii fizice obligatorii, încă din timpul școlii (practica în uzine, munca patriotică în agricultură), politica de diseminare la sate a cadrelor pregătite în domeniul educației sau sănătății în virtutea datoriei față de partid și de țară, achiziționarea în regim renașcentist<sup>5</sup> a operelor „comandate” care să slujească politicii, au contribuit la această reconversie. „Datoria” morală a intelectualilor față de benevolența Partidului a fost imputată mai cu seamă după 1980, când

<sup>3</sup> B. Murgescu, *România și Europa. Acumularea decalajelor economice (1500-2010)*, Iași, Edit. Polirom, 2010, p. 350.

<sup>4</sup> L. Boia, *Mitologia științifică a comunismului*, București, Edit. Humanitas, 2011, *passim*.

<sup>5</sup> D. Popescu, *Cronos autodevorându-se... Memorii vol. III. Artele în mecenatul etatist*, București, Edit. Curtea Veche, 2006, p. 17.

raporturile dintre cele două câmpuri erau filtrate prin paradigma „trădării”. Ceea ce li se reproșa instituțional (ca să folosim un termen neutral), era că în acea perioadă critică nu sprijineau cu convingere retorica ideologiei.

Am urmărit succesiunea deciziilor politice menite să reducă hazardul pe care îl implica actul artistic și să calculeze o ritmicitate a pastilelor culturale diseminate maselor. Ideologii au încercat să funcționalizeze inspirația și să cuantifice în funcție de niște norme prestabilite operele literare și dramatice. Mecanismul instituit se aseamănă cu cel accesat, în prezent, de artiștii independenți, care în lipsa unei finanțări constante, își organizează activitatea în baza proiectelor cu bugete care provin, deseori, din surse multiple. Diferența este că, în perioada comunistă, finanțator era doar statul. Astfel, într-o lume în care inițiativa privată nu fusese apropiată, s-a pus un preț „la bucată” pe versuri, piese de teatru, articole critice, apariții televizate sau în spectacolele de poezie omagială. Pe de o parte, statul a plafonat contribuția sa către instituțiile de cultură în care acești artiști, poeți, scriitori erau angajați, pe de alta a lăsat deschisă porțița contribuției personale, care putea să aducă venituri suplimentare.

Am privit evoluția dramaturgiei ca pe un *experiment politic* cu rezultate greu de măsurat cu instrumente cantitative. De la teatrul senzorial din prima parte a anilor '50 care sonda la nivel psihologic determinând o regresivitate controlată și până la căpтуșirea *celui de-al patrulea perete*, invizibil și care despărțea simbolic publicul de scenă, cu artificii menite să blocheze reveria, tehnicile spectaculare urmăreau să provoace o schimbare în conștiința privitorilor.

Șantierul pe care au muncit scriitorii, dramaturgii și talenții actori ai deceniului al '7-lea viza construirea ficțiunii despre realitatea socialistă. Forțarea imaginarului pentru a produce acele fantasmе necesare, cum spune Wunenburger, asigurării legitimității politice a unui regim a fost un obiectiv în sine pus în sarcina acestor generații. Achitarea de datorie s-a făcut, în general, cu naturalețe pe cale administrativă în virtutea faptului că finanțatorul avea dreptul să „impună transmiterea unor mesaje care îl interesau”. Dincolo de acest cadru au acționat fie oportunismul, fie apatia, ambele la fel de nocive căci, fără să-și asume un statut critic la adresa regimului, au generat (proliferat) o schizofrenie socială.

## 2. Structura lucrării

Cercetarea a fost structurată în patru capitole, după cum urmează: primul capitol este dedicat **relației dezvoltate de actorii români cu activismul politic de stânga** începând cu

perioada interbelică și până în 1989. Cel de-al doilea capitol reprezintă un elaborat studiu de caz al repertoriului Teatrului Național din Cluj-Napoca, grație căruia introducem în dezbatere noțiuni de teatrologie și teorie literară despre **resorturile estetice ale artelor spectacolului în comunism**, dar și informații edite și inedite despre mecanismul de avizare al repertoriilor și cel al comenzilor ideologice. Capitolul al treilea este un studiu calitativ de public. Având drept bază o serie de sondaje sociologice, precum și o cercetare de teren, avansăm aici o perspectivă revizionistă cu privire la **calitatea spectacolelor de teatru existente pe piața culturală** a anilor '70 și '80. Rezultatele istoriilor orale sunt analizate coroborând date despre migrația internă a populației de la sat la oraș, despre industrializare și concentrarea muncitorimii în centre urbane, despre situația învățământului și cifre despre dinamica pieței de carte. Ultimul capitol este o **analiză critică** a documentelor inedite descoperite în arhiva Consiliului Național pentru Studierea Arhivelor Securității (CNSAS), în dosarul de obiectiv al Teatrului Național din Cluj-Napoca. Demonstrația se bazează și pe o serie de **interviuri** cu reprezentanți ai domeniului cultural-artistic, foști directori ai Teatrului Național din Cluj-Napoca, cum este cazul profesorului Ion Vlad, al secretarului literar Justin Ceuca și al dramaturgului Constantin Cubleșan, actori ai scenei precum Dorel Vișan, Magda Știef.

Tematica luată în discuție este abordată dintr-o perspectivă multiplă și interdisciplinară. Valorificarea din surse corelative a informației analizate este, credem noi, o metodă sincretică de a ajunge cât mai aproape de adevărul istoric, chiar dacă acesta rămâne într-o anumită măsură subiectiv, fiind subiectivat de surse. Punerea în conjuncție a datelor care provin, pe de o parte, din documentele redactate de ofițerii de Securitate care urmăreau **dinamica sectorului cultural-artistic** cu mărturiile directe (interviuri) și indirecte (volume de memorialistică) ale martorilor oculari ai fenomenelor care caracterizează deceniul luat în discuție, ne oferă o perspectivă nouă și mai puțin viciată asupra acestui trecut. Verificând în permanență informația de arhivă, care, așa cum demonstrează Gabriel Andreescu, este într-o anumită măsură manipulată, suntem în măsură să decantăm și să argumentăm pe marginea contextelor și raporturilor de putere care au generat **calendarul ideologic aplicat teatrului. Interpretarea deciziilor de repertoriu** în acest cadru clarificat ne oferă o optică nouă asupra relațiilor simbolice dintre reprezentații artiștilor și decidenții din politica locală și de la Centru, dar și despre micile istorii subiective care au ajuns, în numeroase cazuri, să dicteze canonul istoriografic al întregii perioade comuniste.

### 3. Obiectivele asumate

Obiectivele specifice ale cercetării urmăresc dezbaterea pe marginea a trei problematici care reprezintă, în zilele noastre, un *blind-spot* (punctum caecum) al istoriei noastre recente. Privind înapoi spre trecut din acest unghi orb, s-a putut doar intui adevărata natură a legăturilor dintre cultura română și Partidul Comunist, fie din pudoare investigativă, fie din prelungirea în contemporaneitate a acelorași raporturi de putere.

#### 3.1. Relația teatrului cu politica

A fost sau nu teatrul o unealtă cu ajutorul căreia s-a construit eșafodajul ideologic al regimului comunist? Naturile disjuncte ale artei și dictaturii, una guvernată de libertatea de creație, cealaltă de constrângerea birocratică, funcționează încă asemeni unor axiome în baza cărora s-a clădit un adevăr conex: acela că, deși înregimentate politic și infiltrate de activiști, artele și literatura s-au constituit, în epoca comunistă, într-o opoziție implicită, subminând sistemul prin însăși activitatea și nesfârșitele lor resurse de expresie.

Demersul nostru analitic nu pledează pentru întocmirea unor procese de opinie pe numele unora dintre numele sonore ale teatrului românesc din comunism. Este nevoie, însă, să explicăm în ce măsură „mesianismului negativ”<sup>6</sup> care a dominat epoca interbelică și care a radicalizat elita societății (în sensul cel mai larg al accepțiunii termenului) pe axa dreapta-stânga, nu doar în România, ci și în Europa, a înrolat intelectualitatea umanistă și în special artiștii într-o pasională cursă de distrugere a fundamentelor democrațiilor liberale socotite generatoare ale inechităților sociale.

#### 3.2. Dramaturgia contemporană sau traducerea în artă a eticii omului nou

Cea de-a doua componentă a demersului nostru teoretic este luarea în discuție a rolului jucat de dramaturgia contemporană în repertoriul agreat al teatrelor. În contextul anilor '70 caracterizați, la nivel declarativ, de urgența legitimării la nivel internațional a unei culturi populare provenind dintr-o rădăcină comună cu politica de stat și de partid, putem spune că efectul real a fost unul cu totul opus, și anume, a generat o endemizare a culturii. Autoreferențialitatea a fost o urmare a naționalizării comunismului, confruntat în deceniile 7 și 8

---

<sup>6</sup> D. Sdrobiș, *Limitele meritocrației într-o societate agrară. Șomaj intelectual și radicalizare politică a tineretului în România interbelică*, Iași, Edit. Polirom, 2015, p. 8.



cu o criză de imagine. În ceea ce privește modelul teoretic al operei dramatice contemporane pe care s-a lucrat, dramele de idei și dramele individuale de conștiință ale unor eroi au atras și în epocă, dar și mai târziu, interpretări antagoniste. Încadrabile într-un fel de „umanism socialist”, personajele acestor opere își negau originea socială sau genetică și ajungeau la un liman numai odată cu *epoca luminilor*, a dictaturii lui Nicolae Ceaușescu.

Pornind de la această fundație teoretică, am analizat repertoriul jucat pe scena Teatrului Național din Cluj-Napoca în perioada 1971-1989. Am utilizat baza de date disponibilă pe site-ul oficial al instituției și am alcătuit topuri ale celor mai jucați dramaturgi. În mod deloc surprinzător, numele acestora se suprapun peste nevoile ideologice formulate de Partid, căci majoritatea sunt investiți nu doar în funcții de responsabilitate în domeniul culturii, ci dețin funcții onorifice în cele mai înalte organisme de conducere a statului. Validarea lor politică care genera și o putere simbolică în interiorul breslei servea drept exemplu vivanț a ceea ce înțelegeau activiștii de la vârful Consiliului Culturii și Educației Socialiste (C.C.E.S.) prin expresia „traducerii în artă a politicii Partidului”.

Dialectica repertorială devine și mai interesant de analizat, dacă luăm în discuție selecția dramaturgilor străini pentru stagiunile teatrului clujean. Putem observa că logica distribuirii merge în continuarea obiectivelor ideologice asumate. Se alegeau piesele din spațiul vestic folosind o tehnică a oglinzii inversate: subiectul lor era o societate anarhică în decădere, de o moralitate precară, aflată într-o criză de identitate care genera violență și în comparație cu care, lumea socialistă avea o liniaritate consolidată, era pacifistă și interesată de valorile umaniste.

### 3.3. Acțiunile Securității în sfera artelor spectacolului

Ca și în celelalte țări comuniste, autoritățile din România au încercat să descurajeze emigrația mai cu seamă prin măsuri legislative care s-au intensificat în ultimii douăzeci de ani ai regimului, către sfârșitul anilor '60. Involuția resimțită dramatic dinspre liberalizarea mobilității sociale, înspre o tot mai agresivă limitare a dreptului la libera circulație coincidea cu perioada unei relative deschideri către țările din Occident a societății comuniste ajunse după aproape 25 de ani, la o maturitate consolidată. Vizitele profesionale, rezidențele temporare pentru studiu, acceptarea unor burse sau excursiile în străinătate păreau să confirme înainte de debutul ideologic dur al anului 1971, ipoteza configurării în Est a unei noi civilizații, care atinsese un anume nivel de bunăstare pe alte căi decât cea capitalistă. Beneficiară a programelor de schimb

cultural a fost cu precădere intelectualitatea și în special intelectualitatea umanistă și cea provenind din lumea artelor. Pe parcursul ultimului capitol dedicat analizei documentelor identificate în dosarul de obiectiv al Teatrului Național din Cluj-Napoca, demersul nostru constă în conturarea a două ipoteze care decurg din actele de urmărire studiate. Pe de o parte, credem că acțiunile de supraveghere întreprinse de Securitate nu erau scoase din contextul internațional caracterizat de acutizarea tensiunilor Est-Vest din a doua parte a Războiului Rece.

Considerăm că preocuparea poliției politice era mai curând canalizată înspre întreruperea fluxului informațional despre criza de sistem politic din țară către străinătate. Colportarea prin intermediul rețelelor personale transfrontaliere create de intelectualii umaniști în timpul succesivelor lor călătorii *afară* dăuna la nivel internațional imaginii insulei ceaușiste, individualizate în rândul țărilor membre ale Pactul de la Varșovia, ca urmare a seriei de acțiuni întreprinse pentru a se delimita de politica hegemonică a URSS-ului, după 1963. Aportul la această depreciere, adus de *Radio Europa liberă* pentru care lucrau o mare parte a românilor, personalități importante rămase în străinătate era considerat unul din punctele nevralgice care se cereau contracarate prin strategia de *neutralizare*.

Analizând comportamentul social al tuturor factorilor implicați în desfășurarea actului teatral din România anilor '70, actori, dramaturgi, regizori, ideologici, politicieni și până la simplul spectator, am încercat să răspundem sistematic la două întrebări: a existat un rol alocat teatrului în eșafodajul propagandistic al Partidului Comunist din România și dacă da, care era scopul său determinat?

#### **4. Concluzii**

Relația intelectualilor contemporani cu regimul comunist din România nu poate fi citită folosind o grilă maniheistă. O parte a intelectualilor de stânga, dar nu numai, rămasă nemarginalizată după 1945 nu a luat, niciun moment în considerare ruptura permanentă a legăturilor care o interconecta cu regimul, nici chiar în perioadele de constricție ideologică. În concluzie, putem spune că relația dintre sectorul artă-spectacole și regimul politic nu a fost unidirecționată, impunând directive de la Centru. Instituțiile componente ale infrastructurii culturală nu au funcționat în virtutea unei pasivități ierarhice, executând normativele ideologice, ci s-au implicat activ, pe cale oficială și neoficială, în amendarea acestora. Ingerințele asupra calității reprezentațiilor de teatru nu au avut doar resorturi de ordin politic, coercitiv și punitiv, ci

și cauze anodine, hrănite de conflicte interpersonale minore și fără corespondent în macro-tabloul istoric al perioadei 1970-1980.

## Cuprins

<b>Introducere</b> .....	<b>5</b>
Argument .....	5
Abordarea istorică .....	8
Politici culturale .....	8
Mentalități și semnificații .....	10
Structura lucrării .....	14
Obiectivele asumate .....	15
Relația teatrului cu politica .....	15
Dramaturgia contemporană sau traducerea „în artă” a eticii omului nou .....	17
Acțiunile Securității în sfera artelor spectacolului .....	19
<b>Capitolul I. Actorii și comunismul</b> .....	<b>21</b>
Stângismul Boemei .....	21
Ilegaliștii români și teatrul .....	24
Actorii în slujba mitologiei naționale .....	36
Interpreții eroilor neamului: Amza Pellea, Ion Caramitru, Radu Beligan, Florin Piersic .....	37
Avatarurile femeii în comunism .....	45
Charisma actorului transformată în capital politic .....	47
Teatrele în campania electorală .....	49
<b>Capitolul II. Repertoriul teatrelor și comanda ideologică. Repertoriul Teatrului Național din Cluj-Napoca</b> .....	<b>55</b>
Istoria repertorială a Teatrului Național din Cluj-Napoca, de la înființare și până în 1970 .....	55
Autori și spectacole în perioada 1970-1989 .....	61
Teatrul modern s-a născut în Est.....	62

Principalii dramaturgi jucați pe scena Teatrului Național clujean și transferul simbolic de putere .....	65
Autorii străini din repertoriu .....	74
Repertoriul Teatrului Maghiar de Stat .....	77
Procedura de selecție a unei piese în repertoriu .....	81
Studiu de caz. Piesa „O pasăre dintr-o altă zi” de D. R. Popescu .....	83
Calendarul ideologic reflectat în repertoriul teatrului .....	88
Saturația pieței de spectacol .....	91
Costurile de producție ale unui spectacol .....	93
<b>Capitolul III. Publicul de teatru al anilor ‘70 .....</b>	<b>96</b>
De ce era considerat periculos teatrul? .....	96
Portret-robot al destinatarului cultural din anii ‘70.....	98
Profilul publicului - așa cum apare în Revista Teatrul .....	99
Industrializarea și teatrul .....	104
Educația de masă și nivelul de cultură al potențialilor spectatori.....	107
Consumul de carte al românilor și predispoziția lor către teatru .....	109
Succesul de public în anii ‘70.....	114
Studiu calitativ: memoria afectivă și teatrul. Barometre culturale .....	119
<b>Capitolul IV. Dosarul de obiectiv al Teatrului Național din Cluj-Napoca .....</b>	<b>124</b>
Miza: Ce căuta Securitatea în sectorul artă-cultură? .....	124
Informatori și voluntari în lumea teatrului.....	135
Conspirații, conflicte și sabotaje .....	142
Studiu de caz: Vlad Mugur și dosarul de spionaj .....	145
Teatrul Național din Cluj-Napoca sub directoratul lui Petre Bucșa .....	150
Anii ‘80. Turneul în RFG al Teatrului Național din Cluj-Napoca .....	155
Actorii din Teatrul Maghiar de Stat .....	156
Date despre emigrația în rândul artiștilor clujeni.....	158
Cultivarea rețelelor personale și rutele de migrație .....	160
Studiu de caz: <i>Rămânerea</i> lui Zigy Munte și a Gittei Popovici în Italia (1970) .....	162

<b>Concluzii .....</b>	<b>166</b>
<b>Anexe .....</b>	<b>180</b>
<b>Bibliografie .....</b>	<b>215</b>