Profesioniști contra amatori: false narațiuni și mize politice despre „Cântarea României”

Iulia POPOVICI
University of Arts Târgu-Mureș
Corresponding author emails: iuliapovici@me.com

Professionals versus Amateurs: False Narratives and Political Stakes Around „Song of Romania” Festival

Abstract: Within the collective public memory of the Romanian cultural field, especially in the field of performative arts, two distinct policies introduced by the communist regime at the end of the 1970s and during the 1980s have been conflated into a single ideological plan intending to dismantle the professional artistic movement. The first such policy was founding the mass culture festival „Song of Romania” in 1976, which explicitly celebrated amateur art and popular creativity; the other policy was significantly cutting the subsidies received by cultural (professional) institutions, which were thus forced into a so-called self-financing system starting in 1981–1984. The general – but, as the present research shows, erroneous – belief that the regime was spending on amateurs the money the rest of the cultural field was lacking had the effect of a total rejection of everything that was not high art, including non-professional initiatives with previously proven experimental, counter-cultural, or politically critical bona fide. The self-gratifying narrative of a high culture that presented such a political menace that the regime wanted it destroyed missed, in fact, the underlying rationale for Ceaușescu's inventing of the „Song of Romania” Festival: the search for a locally made form of mass entertainment to replace the ever-expanding access of the youth to Western pop culture.

Keywords: self-financing, Ceausescu, mass culture, alternative art.

Citation suggestion: Popovici, Iulia. “Profesioniști contra amatori: false narațiuni și mize politice despre „Cântarea României” *Transilvania*, no. 04 (2024): 57-65.
https://doi.org/10.51391/trva.2024.04.07

Ultimul deceniu comunist a fost cadrul temporal a două politici cu impact asupra culturii, distincte și cu motivații autonome (deși ambele ancorate în rama ideologică a culturii ca „muncă neproductivă”) – e vorba despre reunirea întregii mișcări de amatori în Festivalul Național „Cântarea României” și de autofinanțarea instituțiilor culturale. Cu toate că momentul inițierii lor e departe de a coincide (1976 pentru „Cântarea României”, 1981-1984 pentru autofinanțare), debutul celor două fiind separat de evenimente economice neanticipabile de la sfârșitul anilor 1970 (criza mondială a petrolului și criza locală a datoriei suverane), în mentalul colectiv, mai ales al mediului artistic, înregimentarea unei considerabile părți a culturii într-un mega-festival de partid și de stat și reducerea ponderii subvenției de stat în bugetul instituțiilor (de la 80% la 25% sau chiar zero) au fost contrase într-un unic masterplan îndreptat programatic împotriva culturii înalte și a artiștilor profesioniști. „Eficiența” și formele controlului ideologic asupra culturii depind, prin natura diferită a creației/producției și consumului/distribuției, de fiecare domeniu artistic – textul scris e fixabil, relativ ușor de copiat/multiplicat (inclusiv de mână, ca să nu mai spunem că poate circula și în formă orală) și destinat consumului privat, spectacolul teatral e nefixabil și inevitabil public, tipul de consum pentru muzică și film depinde de disponibilitățile tehnice la îndemână, însă producția cinematografică în regim individual-privat e limitată de accesul la resurse (cu precădere, în condițiile anilor 1980, accesul la peliculă). Din acest motiv, impactul „Cântării României”

și cel al autofinanțării au fost disproporționat resimțite de artele performative, inclusiv cinematografia, iar analiza are în vedere aceste domenii (și mai ales cel al teatrului).

Una dintre narațiunile menite să susțină această idee este cea a subfinanțării artei profesioniste în beneficiul financiar al unei „Cântări a României" suprabugetate (ceea ce documentele vremii nu confirmă). O a doua construia o imagine a culturii de amatori ca mediocră, sămănătoristă, născută exclusiv la și din indicațiile de partid, ceea ce conducea la delegitimarea nu doar, de pildă, a întregii mișcări folk, de inspirație în bună parte occidentală, ci și oricărui underground artistic de critică politică, el însuși impulsionat de vasta deschidere către Vest din anii 1960.

Arta de amatori și competiția profesioniștilor

Inițiat începând cu 1976, dar căpătând amploare după 1978, Festivalul „Cântarea României" era dedicat revigorării culturii de masă și mișcării de amatori, cu accent pe cea din întreprinderi – în fapt, era destinat relegitimării regimului și legăturii lui cu muncitorimea industrială, în competiție cu noile forme de divertisment accesibil public sau privat, pe de o parte, și, tributar unei viziuni utilitariste asupra culturii, „controlării producției" despre care scria (vitriolant) Katherine Verdery, pe de altă parte:

> „[Ceaușescu] a resimțit estomparea spiritului revoluționar și a încercat să-i contrapună pe de o parte o anumită reînsuflețire ideologică, pe de altă parte mișcarea culturală de masă, gândită ca expresie a suflului democratic popular în contrapartidă cu pretențiile de autoritate ale specialiștilor, inclusiv ale specialiștilor din literatură și artă", „democratismul afirmat nu era însă autentic, mișcarea culturală de masă, organizată în cadrul Festivalului Cântarea României, nefăcând în majoritatea cazurilor decât să transpună, la un nivel estetic mediocru, indicațiile de la vârful partidului"[1].

Încă de la apariția lui, așa cum se observă din notațiile contemporane ale Monicăi Lovinescu (un bun seismograf al opiniilor mediului cultural), Festivalul a fost înțeles ca un atac direct la adresa artiștilor profesioniști, conotând puternic negativ nu doar conținutul efectiv, propagandistic prin definiție, al manifestării, ci însăși ideea de artă de amatori:

> „«Cântarea României» (...) pune trei probleme precise: scopul exaltării trecutului, rolul pe care-l are de jucat mișcarea de amatori și cel pe care urmează să nu-l mai joace scriitorii, artiștii, compozitorii profesioniști. (...) «Cântarea României» are drept țel principal promovarea amatorismului împotriva profesioniștilor care se încăpățânează să facă artă și literatură. Amatorismul împotriva profesionalismului înseamnă de fapt propagandă împotriva artei"[2].

De altfel, dosarele fostei Securități abundă de considerații similare, înregistrate „la cald", în care artiștii profesioniști acuzau privilegierea financiară a „amatorismului", reprezentat de „Cântarea României". De pildă, o „Notă" nedatată (dar plasabilă în primăvara lui 1983, relata opinia unor actori din București cum că eliminarea din repertoriu a pieselor străine „se face din motive economice întrucât banii cuveniți teatrului se cheltuiesc toți la festivalul «Cântarea României»", iar „conducerea superioară de partid și de stat nu sprijină decât «Cântarea României» și nu au nevoie de artă"[3].

„Personalizarea" autofinanțării, ca fiind îndreptată țintit în contra artiștilor profesioniști[4], din decizia individuală și subiectivă a „Ceaușeștilor", avea să fie o constantă din 1984 (momentul introducerii

1. Alexandru Mamina, *Cenaclul Flacăra: istorie, cultură, politică* (Târgoviște: Editura Cetatea de Scaun, 2020), 304-305.

2. Monica Lovinescu, *Unde scurte II. Seismograme* (București: Humanitas, 1993), 185-187, citată în Cosmin Năsui, „Maeștrii și poporul în lada de gunoi a istoriei", în Cristina Anisescu, Daniela Apostol, Florin Dumitrescu, Călin Hentea, Cosmin Năsui, Oana Năsui, Cristian Vasile, *Cultura de masă în „Epoca de aur": Cântarea României & Cenaclul Flacăra* (Voluntari: Postmodernism Museum, 2019), 159.

3. ACNSAS, Fond Documentar, dosar 008932, vol. 12, f.-fv. 313.

4. Dintre memorialiștii de la vârful puterii comuniste pe care i-am cercetat, Ștefan Andrei este singurul care afirmă că Ceaușescu era împotriva „elitiștilor și a artiștilor profesioniști", căci considera că un cântăreț popular merită o recunoaște similară unui profesionist. Nici Andrei nu susține, totuși, că vreo acțiune a cuplului Ceaușescu viza „desființarea" artei profesioniste, iar „sursa" informației despre opoziția la adresa artiștilor profesioniști e o conversație a lui Ceaușescu în prezența soției lui Șt. Andrei, actrița Violeta Andrei, față de care cuplul prezidențial avea o aversiune recunoscută. V. Ștefan Andrei în dialog cu Lavinia Betea, *I se spunea Machiavelli* (București: Adevărul Holding, 2011), 333.

autofinanțării în teatre și instituții muzicale) până în 1989, cu acribie înregistrată de Securitate. Și pe 16 august 1987, în ajunul Congresului Educației Politice și Culturii Socialiste, se raporta că mai mulți oameni de artă „au exprimat părerea că la congres se va hotărî «autofinanțarea totală a culturii, măsură absolut utopică, amatorismul trecând pe primul plan, în dauna artei de calitate»"[5]. Aceeași lectură a „Cântării României", ca o confruntare întru excludere, avea să facă nota dominantă a primelor analize critice ale fenomenului, în perioada de tranziție, considerând că „prin încurajarea veleitarilor de tot felul, se urmărea compromiterea artiștilor și scriitorilor nealiniați festivismului național. Mișcarea de amatori devenea un instrument de luptă împotriva artei neangajate, a libertății de conștiință, împotriva celor care, prin scrisul lor, refuzau să elogieze «realizările» regimului"[6].

În contextul amplelor măsuri de austeritate suferite de instituțiile profesioniste de spectacole, gigantismul Festivalului era, cu certitudine, mai vizibil decât faptul că principalele pepiniere ale mișcării de amatori, școlile populare de arte, casele și căminele culturale, fuseseră și mai lovite de politica austerității decât teatrele, operele și filarmonicile (erau autofinanțate integral și-și văzuseră personalul înjumătățit).

Ideea „Cântării României" ca un atac programatic împotriva artei profesioniste, de la care „suge" resurse, era, în anii 1980, și este încă larg răspândită în mediile culturale, un rezumat comprehensiv al respectivei idei regăsindu-se, de pildă, la Miruna Runcan:

> „În timp ce, treptat, artele profesioniste sunt din ce în ce mai subfinanțate – culminând cu criza produsă de «autofinanțarea» brutală din 1983 –, statul ceaușist investește sume exorbitante în inventarea și creșterea exponențială a unui aparat administrativ și organizatoric dedicat mișcării de amatori, cu spectacole și festivaluri organizate piramidal, de la nivel local la nivel județean și apoi național: sute și sute de instructori, zeci și zeci de jurii menite să premieze concursurile, competițiile și festivalurile de amatori de toate felurile, cercuri și cenacluri, organizatori «profesionalizați» (...) și plătiți de la buget, infrastructură, logistică, transporturi și, desigur, tone de materiale publicistice care depun mărturie despre această avalanșă. Evident, arta profesionistă ajunge, astfel, sub un fel de asediu permanent, apărându-se crâncen și cu puține șanse de izbândă"[7].

Deși, practic, economia „Cântării României" e un subiect neabordat în literatura de specialitate, există multiple documente de arhivă care indică mecanismul de finanțare al acestui festival, iar în ciuda convingerii oamenilor de cultură că Festivalul era subvenționat de Statul comunist, ceea ce arată materialele în cauză este nu doar că și el era, în egală măsură, supus regulilor autofinanțării, dar, mai ales, că scopul lui nu era „asedierea" profesioniștilor.

Discuțiile de la nivelul conducerii RSR, în 1977-1979, indică accentul pus pe caracterul de masă și nu de concurență, ca și absența, la acea dată, a unor orientări împotriva artei profesioniste (adică a artei înalte). Pe 5 aprilie 1977, Secretariatul CC al PCR a dezbătut regulamentul de organizare a manifestării pandant pentru „Cântarea României", și anume Daciada. Despre aceasta din urmă, Ceaușescu afirma (făcând trimitere și la „Cântarea României"): „Eu am înțeles că aceasta trebuie să fie o puternică mișcare de masă de pregătire, inclusiv pregătirea pentru apărare, pentru muncă, educație fizică, pe o concepție largă, iar concursul să fie o *manifestare de masă nu de competiție* [*subl. I.P.*]. În cadrul acesta am înțeles, chiar așa cum facem cu activitatea Festivalului educației și culturii"[8].

În aceeași ședință, Gheorghe Pană (pe atunci, președinte al Consiliului Central al Uniunii Generale a Sindicatelor din România și ministru al Muncii) cerea clarificări privind caracterul competițional al Festivalului, în ceea ce privește instituțiile profesioniste de spectacol: „Înțeleg ce se realizează acum în țară în cadrul festivalului «Cântarea României», dar nu înțeleg cum este cu întrecerea în același cadru între teatrele profesioniste din toate județele din țară, se face și acest lucru?", primind, din partea lui Leonte Răutu (și în asentimentul lui N. Ceaușescu), precizarea fermă că „nu se adună punctajul între profesioniști și amatori"[9] (profesioniștii și amatorii nu concurau unii contra altora, iar premiile erau acordate distinct pe cele două categorii).

---

5. Serviciul Român de Informații, *Cartea albă a Securității. Istorii literare și artistice (1969-1989)* (București: Editura Presa Românească, 1996), 370.
6. Dragoș Petrescu, „400.000 de spirite creatoare: «Cântarea României» sau stalinismul național în festival", în Lucian Boia (ed.), *Miturile comunismului românesc* (București: Nemira, 1998), 241.
7. Miruna Runcan, *Teatru în diorame, Discursul criticii teatrale in comunism. Viscolul (1978-1989)* (București: Tracus Arte, 2021), 17-18.
8. ANIC, Fond CC al PCR – Secția Cancelarie, dosar 46/1977, fv. 34.
9. Ibid., fv. 38.

Autofinanțarea în producția de divertisment socialist

Cel mai timpuriu document pe care l-am putut identifica despre „Cântarea României" ca fiind autofinanțată datează din cel de-al doilea an de organizare a Festivalului, cu mult înainte de orice discuție despre autofinanțarea instituțiilor de cultură: pe 5 mai 1978, Cancelaria CC al PCR îi comunica „tovarășului Virgil Cazacu" (la acea dată, proaspăt viceprim-ministru în Guvernul Manea Mănescu) faptul că Secretariatul CC al PCR a decis ca Consiliul Culturii și Educației Socialiste (CCES) să „ia măsuri" ca „manifestările organizate în cadrul Festivalului Național «Cântarea României»" (și, de altfel, și din cadrul „Daciadei") „să fie finanțate din încasările realizate la manifestările respective".[10]

Cum funcționa această finanțare din încasări e mult mai limpede în alte documente, ulterioare. Pe 11 martie 1980, Pantelimon Găvănescu (prim-secretar al CC al UTC și, peste mai puțin de trei săptămâni, ministru al Tineretului), a prezentat în ședința Comitetului Politic Executiv – CEx – al CC al PCR „Raportul privind desfășurarea Festivalului național «Cântarea României» în perioada 1977-1979 și propunerile de îmbunătățire a Regulamentului-cadru al Festivalului" (a vorbit Găvănescu, deși la ședință a participat și Suzana Gâdea, președinta CCES, responsabilă de organizarea Festivalului și membră, și ea, în CEx, ceea ce indică importanța Festivalului pentru „sectorul tineret" mai mult decât „cultură-artă"), Regulamentul-cadru cuprinzând și regimul de finanțare.[11]

Intervențiile lui Nicolae Ceaușescu din această ședință indică destul de clar viziunea lui asupra manifestării și, mai ales, că accentul (și interesul lui pentru „Cântarea României") cădea nu pe componenta de producție artistică, ci pe cea de participare a „publicului", pe dimensiunea de implicare activă și *continuă* (pentru a ocupa cât mai mult din așa-zisul timp liber).

Principala preocupare a secretarului general al partidului ținea de „caracterul permanent" al activității brigăzilor și formațiilor artistice participante la Festival, în condițiile în care „Faptul că se aducă [adună, *n. I.P.*] și fac repetiții nu este activitate permanentă". Exemplul de neîndeplinire a acestei obligații de permanență erau brigăzile de la Uzina „23 August" din București, despre care Gheorghe Pană (primar general al Capitalei și prim-secretar al Comitetului de partid al municipiului București) afirma că „Sunt puține formațiile de brigadă care să dea spectacole la două săptămâni și puține formații au dat spectacole pe lună".[12]

În acest context, în care, în ciuda justificărilor date de Suzana Gâdea, era clar că activitatea brigăzilor și formațiilor era mai curând ocazională și impulsionată de calendarul prezentărilor publice din „Cântarea României", Ceaușescu cerea ca peste tot, în fabrici, uzine și la țară, să existe în fiecare weekend ceea ce, în alte vremuri, s-ar fi numit șezători: „În fiecare săptămână, la Uzina «23 August» ar trebui să fie program artistic urmat de dans. Aceasta este obligația. În fiecare săptămână, în comune, în afară de vară, când se strânge grâul, să aibă program artistic urmat de dans. Eu așa înțeleg, ca să discutăm concret. (...) Să cânte trei cântece, să declame"[13]. Liderul PCR insista, în această discuție, de pildă, că nu pretinde spectacole de teatru, ci acțiuni simple, care să țină ocupat tineretul, expus, în lipsa acestor acțiuni, la alte tentații de divertisment, care le pot „dăuna" politic:

> „Aceste formații artistice care prezintă spectacole în concurs trebuie să desfășoare o activitate de masă pentru cetățeni, în uzine. Noi am conceput și concepem această activitate cultural-artistică de masă ca o activitate care să fie adresată maselor populare și în acest cadru vin și în concurs, dar în primul rând pentru a da spectacole de diferite genuri pentru cetățeni, de a angaja tineretul să participe dar să fie și artiști cei care participă în formații și să găsim formele cele mai atractive. (...) Nu trebuie să fie neapărat teatru, dar să aibă o declamație, să cânte 2-3 cântece și să danseze tineretul, așa cum s-a făcut întotdeauna, că și acestea sunt educative. (...) Dacă nu organizăm noi această activitate, înseamnă că lăsăm activitatea pentru alții și aceștia o fac foarte activ"[14].

„Să danseze tineretul, așa cum s-a făcut întotdeauna" este o trimitere evidentă la șezătorile tradiționale, pe care Ceaușescu le cunoștea din copilărie, dar și, foarte posibil, la activitățile similare inițiate de organizațiile legale asociate PCdR în perioada ilegalității acestuia, cu precădere de sindicate, de exemplu, așa-numitele ceaiuri dansante (cu care secretarul general era, de asemenea, familiarizat).

În ciuda opiniei general persistente a mediului cultural, conform căreia „Cântarea României" era „un

10. ANIC, Fond CC al PCR – Secția Cancelarie, dosar 691/1978. Dosarul cuprinde o singură filă.
11. „Stenograma ședinței Comitetului Politic Executiv al Comitetului Central al PCR din ziua de 11 martie 1980", ANIC, Fond CC al PCR – Secția Cancelarie, dosar 13/1980, f. 54.
12. Ibid., fv. 54.
13. Ibid., f. 55.
14. Ibid., f.-fv. 57.

festival printre ale cărui rosturi principale se afla instituirea supremației artei neprofesioniste"[15], în ceea ce-l privea pe Ceaușescu, esențial în respectiva manifestare era funcția ei politică, în fața amenințărilor ideologice concurente – în care nu era vorba despre cultura înaltă ori artiștii profesioniști, ci despre alte forme de socializare, nesocialistă, ca, de exemplu, biserica: „Avem și lucruri bune, dar, luând pe ansamblu, sunt lipsuri în ce privește activitatea permanentă cultural-artistică, educativă și așa se explică că s-au înmulțit formațiile artistice la biserici, inclusiv formații de muzică instrumentală, coruri, dansuri, din lipsă activității artistice desfășurate de tineret și pe care ar trebui s-o desfășoare organizațiile noastre"[16].

Faptul că liberalizarea de la începutul regimului Ceaușescu generase un reviriment al practicilor religioase e remarcat și de istoricul Cristian Vasile, care vede în interesul conducerii pentru revitalizarea ruralismului o strategie de combatere a acestor practici:

> „După 1964-1965, aplecarea puterii politice spre folclorism, ruralism și instrumentalizarea ansamblurilor folclorice a fost potențată și din motive tactice; era pur și simplu menită să concureze și/sau să descurajeze orice adunări spontane din zona rurală, necontrolate de partid, precum pelerinajele (...). Acest fenomen de masă ia proporții în mai multe zone ale țării, beneficiind de condițiile de relaxare de după 1965-1966; cum astfel de forme trebuiau descurajate, după 1971 N. Ceaușescu și anturajul său au încercat să găsească o alternativă viabilă care să deturneze acest tip de energii spirituale și culturale"[17].

Altfel spus, e foarte posibil ca Tezele din iulie 1971 (la care face trimitere Cristian Vasile) să fi reprezentat o etapă în căutarea acestei „alternative viabile", însă una primară, nici „Cântarea României", nici autofinanțarea nefiind simple declinări ale Tezelor – efortul regimului de a controla domeniul cultural a fost gradual și a îmbrăcat forme evolutive, în dependență directă față de schimbările societale (care includ accesul crescut la tehnologii permițând consumul de divertisment neautorizat politic).

Căci „lăsăm activitatea pentru alții și aceștia o fac foarte activ" e foarte posibil să trimită, în contextul anilor 1980, nu doar la „biserici", ci și la răspândirea concertelor de rock și folk etc., paradoxul fiind că, odată cu reducerea subvenției, cerințele de rentabilizare a teatrelor și filarmonicilor le-au transformat tocmai, printre altele, în organizatori de concerte de acest tip. *Poeziei muzicii noi*, spectacol inițiat de actorul Florian Pittiș, la Teatrul Bulandra din București, în perioada de deschidere de la începutul anilor '70, este exemplul ideal pentru tensiunea dintre dezideratul eliminării din viața tinerilor a divertismentului occidental și cel, mult mai concret, al creșterii veniturilor din cultură. Interzis să se joace la București, în anii 1980, spectacolul înregistra succese remarcabile în alte orașe („se vând 100-200 de bilete în plus") și, deși muzica (înregistrată) era predominant occidentală, iar Securitatea primea constant informații despre insinuările politice ale lui Pittiș, pe scenă, teatrul producător refuza să oprească reprezentațiile fiindcă: „S-a argumentat de către direcția teatrului, în finalul ședinței avute în COM [Comitetul Oamenilor Muncii, *n. I.P.*], că teatrul își realizează sarcinile de plan în mare parte prin acest spectacol".[18]

Iar Cenaclul Flacăra însuși era un competitor serios al partidului în operațiunea de captare a imaginației tinerilor, primii ani ai „Cântării României" suprapunându-se, până la interzicerea lui în 1985, cu perioada de glorie a cenaclului inițiat începând cu 1973 (altfel spus, după faimoasele Teze).

E adevărat că memoriile fostului vicepreședinte CCES Ion Traian Ștefănescu identifică încă din 1970 nemulțumiri ale Nicolae Ceaușescu față de concertele de „muzică ușoară" care atrăgeau tinerii. Un astfel de concert, organizat la Sala Palatului de către Club A („clubul studențesc al Institutului de Arhitectură «Ion Mincu»"), cu „muzica prea tare" și „publicul – studenții – foarte zgomotoși", eveniment „pârât" de secretarul CC al PCR Vasile Patilineț la liderul suprem, a generat o criză de furie a lui Ceaușescu, care l-a etichetat drept „debandadă".[19] Însă faptul că emisiunile muzicale de la Europa Liberă (de pildă, „Metronom", continuată și după asasinarea lui Cornel Chiriac, în 1975), ca formă de divertisment individual, putea deveni, la o adică, unul de grup sau colectiv[20] e în strânsă legătură cu disponibilitatea

15. Mircea Morariu, „Viscolul din teatrul românesc al ultimului deceniu comunist", *Contributors.ro* (1 noiembrie 2021), *https://www.contributors.ro/viscolul-din-teatrul-romanesc-al-ultimului-deceniu-comunist/*.
16. ANIC, Fond CC al PCR – Secția Cancelarie, dosar 13/1980, f. 57.
17. Cristian Vasile, *Viața intelectuală și artistică în primul deceniu al regimului Ceaușescu: 1965-1974* (București: Humanitas, 2014), 82.
18. ACNSAS, Fond Documentar, dosar 008932, vol. 12, f.-fv. 320.
19. Ion Traian Ștefănescu, Întâlniri cu Nicolae Ceaușescu (București: Editura Mediafax, 2019), 30-31.
20. Regizorul Alexandru Belc ficționalizează o astfel de situație, bazată pe cazuri reale, în filmul *Metronom* (2022).

tot mai largă a tehnologiei de înregistrare, copiere și redare (inclusiv amplificare) a muzicii nu atât zgomotoase cât occidentale, un fenomen cu precădere al anilor 1980.

De altfel, audierea de muzică occidentală era indubitabil o practică de socializare pentru tinerii anilor 1980 (observabilă și prin dezvoltarea contraculturii discotecilor[21]), puternic intermediată, ca și videotecile din același deceniu, de progresul tehnologic și accesibilitatea (tehnică) a echipamentelor audio-video: „Aveam viniluri. Ne strângeam la cineva acasă și ascultam câteva ore pe zi muzică. Ascultam cam tot ce era la modă în vremea aceea (...). Noi, în afara muzicii, trăiam, aveam o nișă, ne adunam și ascultam, făceam schimb de discuri, casete, noutăți, top- uri muzicale"[22]. Bătălia pe care o ducea PCR nu era cu profesioniștii, era lupta pentru conștiința tinerilor – pe terenul divertismentului.

Cultura de amatori ca alternativă refuzată

În cartea sa despre critica de teatru în perioada comunismului, cercetătoarea Miruna Runcan afirmă că „[u]riașa desfășurare de forțe amatoare e menită să înghesuie producția de artă profesionistă către marginea orizontului cultural, s-o împacheteze umilitor drept destinată unor elite minoritare, irelevante – exact inversul ideologiei anilor '50- '60"[23],

în timp ce, mult înainte (în 1998), Dragoș Petrescu punea interesul pentru participarea la „Cântarea României" pe seama a ceea ce poate fi interpretat drept inferioritatea intelectuală a amatorilor: „Fascinați poate de spațiul aproape sacru al scenei în care nu pătrunseseră până atunci, numeroși artiști amatori au participat cu sinceritate la spectacolul ridicol al «cântării muncii și a omeniei»"[24], iar Călin Hențea, într-un articol recent, prezintă accentul pus pe arta populară drept o tentativă de anulare a specificurilor artistice: „Meșteșugul «talentaților izvoditori anonimi de frumos» era în mod tendențios confundat/asimilat cu arta în sensul cel mai profund al termenului, în scopul nivelării deosebirilor adânci dintre artiștii amatori și cei profesioniști"[25].

Această opoziție – cu accent pe distanța valorică dintre cele două forme de artă (în favoarea profesionismului) – traversează constant, în 1977-1989, percepțiile mediului cultural, așa cum erau ele reflectate, de pildă, de cutia de rezonanță numită Radio Europa Liberă. Monica Lovinescu anticipa de la începutul perioadei că „amatorii vor fi încurajați împotriva profesioniștilor, iluzia cantității înlocuind necesitatea calității"[26], iar șefa secției de cercetare de la Europa Liberă, Anneli Ute Gabanyi, revenea constant, în analizele de după 1976, asupra ideii că partidul prefera „să se încreadă (...) în amatori descoperiți din rândul maselor" și că tendința generală din politica culturală din România era că „artiștii nu ar trebui să fie profesioniști, ci amatori idealiști".[27] Mai mult decât atât, Gabanyi nu accepta posibilitatea ca cel puțin o parte a manifestărilor de amatori să fie genuine, astfel încât, în ciuda faptului că amatorii erau creditați încă de la jumătatea anilor 1970 pentru introducerea în mainstream a „stilului și chiar a instrumentelor (...) folosite în muzica modernă occidentală" (ceea ce arată nivelul în care pătrunsese în România cultura populară occidentală și ajunsese să fie integrată sistemului local), ea insista că, în exact același timp, „entuziasmul tinerilor" a și fost preluat „în scop propagandistic".[28]

Gabanyi surprindea, de fapt, esența rațiunii pentru care mișcarea de amatori a dobândit, în România, o proastă reputație, spre deosebire de cele din alte state socialiste: integrarea ei în structura oficială a culturii și propagandei de partid și de stat. Acest efort de integrare a creat canavaua unei concurențe,

21. Documentarul *Playback*, regia Iulia Rugină (producător Parada Film, coproducător TVR, 2023), explorează această contracultură urmărind activitatea DJ-ului Sorin Lupașcu în contextul discotecilor studențești și a discotecii „Ring" din „stațiunea tineretului" de pe litoral, Costinești.

22. Cristina Anisescu, „Underground spirit. Supravegherea tinerilor pasionați de muzica «imperialistă»", în Cristina Anisescu, Daniela Apostol, Florin Dumitrescu, Călin Hentea, Cosmin Năsui, Oana Năsui, Cristian Vasile, *Cultura de masă în „Epoca de aur"*, 262. Despre răspândirea videotecilor în anii 1980 și circulația comercială a aparatelor video, v. Alexandra Bardan, „Fenomenul video în România anilor '80: între secretul lui Polichinelle și Operațiunea «Mica publicitate»", *Iscoada* (octombrie 2021), https://iscoada.com/text/fenomenul-video-in- romania-anilor-80-intre-secretul-lui-polichinelle-si-operatiunea-mica-publicitate/.

23. Runcan, *Teatru în diorame*.

24. Petrescu, „400.000 de spirite creatoare", 241.

25. Călin Hentea, „Avatarurile artiștilor amatori, 1976-1989", în Cristina Anisescu, Daniela Apostol, Florin Dumitrescu, Călin Hentea, Cosmin Năsui, Oana Năsui, Cristian Vasile, *Cultura de masă în „Epoca de aur"*, 274.

26. Monica Lovinescu, *Seismograme. Unde scurte II* (București: Humanitas, 1993), 183 (text datat 6 ianuarie 1977).

27. Anneli Ute Gabanyi, *Ceaușescu și scriitorii. Analize politico-literare în timp real* (București: Litera, 2023), 472-473, 476.

28. Ibid., 480.

percepute de mediul profesionist, cu amatorii și la negarea potențialului contracultural al mișcării (ceea ce se observă și în notația lui Anneli Ute Gabanyi, și, printre altele, în lipsa de interes pentru rezervele de limbaj inovativ ale brigăzilor artistice studențești din deceniul nouă). Această „absorbire" a amatorismului în cultura oficială și, mai mult decât atât, modul în care arta profesionistă a reacționat la această subjugare (prin refuzul înseși ideii că ar putea exista valoare în afara scenei profesioniste, întâmplător integral administrată și finanțată de stat, ignorând, așadar, faptul că, într-un regim socialist, arta profesionistă se confunda cu instituționalizarea și geamănul ei, controlul ideologic[29]) a condus la inexistența, după decembrie 1989, a unui proiect alternativ de creație la care să se raporteze ca model – cu precădere în ceea ce privește artele performative tradiționale. (Faptul că modul în care a fost aplicată „economicizarea" optzecistă în domeniul cinematografiei – și interesul personal al conducerii RSR pentru filmele americane de mare public – a făcut ca modelul aspirațional de producție al cineaștilor români post-1989 să fie Hollywood-ul e, deși fascinant, un alt subiect.)

Dragan Klaic descrie „alternativa informală" (neoficială) apărută începând cu anii 1960 în Polonia, Cehoslovacia, Ungaria și Iugoslavia ca reprezentând grupuri neprofesioniste ori semiprofesioniste, adeseori studențești, susținute de asociații culturale de amatori și centre culturale universitare, mai radicale decât teatrele de repertoriu și combinând experimentul de artă cu o critică mascată, aluzivă, a sistemului politic și a ipocriziei sociale[30] (această descriere este cât se poate de adecvată unora dintre brigăzile studențești românești din anii 1980 – ca Divertis, Ars Amatoria de la Cluj sau TCM din Timișoara, care, însă, nu au fost niciodată considerate drept cultură alternativă). În Ungaria anilor 1960-1980, termenul de „amator" trimitea la absența studiilor artistice formale sau la diferența dintre practicile scenice ale acestor trupe față de companiile profesioniste finanțate de stat, fiind, în deceniul opt, înlocuit cu cel de „alternativ" în desemnarea unei contraculturi opuse culturii oficiale.[31] În Bulgaria, un pionier al teatrului alternativ/independent post-1990 e considerat un regizor ale cărui începuturi sunt legate de o trupă studențească de amatori și de un centru comunitar pentru cultura de masă.[32] În Polonia, o trăsătură a festivalurilor de teatru (care crescuseră exponențial și acolo) în perioada tranziției era „conștienta îndepărtare de modelul cultural instituțional", apelând la modele informale cu tradiție de 40 de ani, dar anterior „reduse la periferia cluburilor studențești unde era cultivată cultura alternativă".[33] În Rusia primilor ani '90, termenul de „amator" era folosit – în mod similar denigrator și similar protectiv față de cultura oficială ca în cazul României – drept reacție a mainstreamului „pentru a proteja convențiile de gen" ale operei în fața unor regizori care apelau la cultura de masă ca sursă de inspirație.[34]

Toate materialele de arhivă și deciziile politice indică o presiune susținută din partea conducerii RSR de „accesibilizare" a artei profesioniste, de mobilizare utilitaristă a profesioniștilor într-o constantă și continuă educare politică a maselor, ca modalitate de depășire a „handicapului" caracterului neproductiv al muncii culturale, și, în mod egal, de control asupra unor manifestări (cele de amatori) cu potențial să concureze sistemul ideologic oficial (ceea ce cu siguranță unele – cum erau procesiunile religioase – aveau vocația să facă), pe canavaua unei masive pătrunderi a divertismentului și modului de viață occidental în perioada de deschidere a RSR, și nu din dorința de elevare a amatorismului în locul profesionalismului, așa cum era percepută de artiști.

Acesta e motivul pentru care, de pildă, Raportul privind desfășurarea Festivalului „Cântarea României" în 1977-1979 notează ceea ce, ulterior, va fi un scop în sine al autofinanțării (lărgirea semnificativă a publicului, prin „diversificarea" ofertei culturale): „Instituțiile profesioniste și-au diversificat formele de activitate, realizând numeroase spectacole direct în unități economice, în așezăminte de cultură, în aer

29. Astfel încât singura formă legitimă artistic de „luptă cu dictatura" în România socialistă era esopismul (în cazul teatrului – apelul la metafore sociopolitice complexe hermeneutic și un limbaj scenic intens codificat), a cărui dată de expirare s-a dovedit a fi Revoluția din decembrie 1989.

30. Dragan Klaic, *Resetting the Stage. Public Theatre Between the Market and Democracy* (Bristol/Chicago: intellect, 2012), 40.

31. Andrea Tompa, „Reality Makers: Hungarian Independent Theatre before and after Communism", în Vessela S. Warner, Diana Manole (eds.), *Staging Postcommunism. Alternative Theatre in Eastern and Central Europe after 1989* (Iowa City: University of Iowa Press, 2020), 3.

32. Vessela S. Warner, „Theatre Laboratory Alma Alter: Jerzy Grotowski's Legacy and the Heterogeneous Origin of Bulgarian Alternative Theatre", în Warner, Manole (eds.), *Staging Postcommunism*, 121-134.

33. Juliusz Tyszka, „The School of Being Together: Festivals as National Therapy during the Polish 'Period of Transition'", *New Theatre Quaterly*, vol. 13, nr. 50 (mai 1997), 180.

34. Christopher Silsby, „Redefining Kitsch and Camp in Russian Opera: Moscow's Helikon Opera in Transition", în Warner, Manole (eds.), *Staging Postcommunism*, 138.

liber, la monumente istorice, în sute de localități urbane și rurale”[35].

În ansamblu, scopul politicii culturale a anilor 1980 nu era distrugerea sau anihilarea artiștilor profesioniști, ci „reformarea” artei practicate de ei, „crearea unui nou stil de artă”[36] – un „neorealism socialist”[37] pentru întregul popor și căruia să i se supună orice manifestare culturală:

> „Noua direcție în fundamentarea activității artistice viza nu doar ridicarea nivelului calitativ al actului artistic și al conținutului său ideologic, dar și creșterea numărului și diversificarea acestui tip de acțiuni. Prin urmare, mesajul politic al partidului ajungea, transfigurat artistic, la o audiență mai largă și într-o formă mai ușor digerabilă decât canalele clasice angajate în acest scop”[38].

Doar că, spre deosebire de anii 1950, „acest neorealism socialist nu mai are însă monopol, cu alte tendințe, curente, direcții artistice, chiar dacă spiritul FNCR [Festivalului Național Cântarea României, *n. I.P.*] ajunge să fie sufocant”[39]. Altfel spus, drumul înapoi, spre ignorarea Occidentului, a modelelor lui culturale și de consum, era imposibil.

Moștenirea falselor narațiuni

Regulamentul-cadru pentru ediția „Cântării României” din 1980 și următoarele stabilea, pe de o parte, o politică de eficientizare a costurilor, prin inversarea mecanismului de organizare – competiția între județe nu mai presupunea deplasarea participanților (cu tot cu decoruri, personal tehnic etc.), ci exclusiv pe cea a juriului. Exceptând Gala laureaților, întregul festival urma a fi finanțat fie din încasările de la evenimentele organizate în cadrul acestuia, fie din alte venituri proprii ale entităților participante (așezăminte culturale, Armată și unitățile Ministerului de Interne, instituții de cultură, asociații studențești, sindicate), fie, în cazul elevilor, din fondul Ministerului Învățământului destinat concursurilor școlare. Majoritatea acestor entități se finanțau, în principiu, din cotizații, activități economice și/sau exploatarea patrimoniului. Nimeni nu era plătit pentru ceea ce făcea pentru sau în Festival, se acopereau doar costurile de transport, cazare și hrană și, eventual, logistică.

În același timp, o „Evidență a cadrelor din aparatul Consiliului Culturii și Educației Socialiste”[40] din august 1987 arată că, cel puțin la acea dată, aparatul administrativ destinat „îndrumării”, coordonării și supravegherii ideologice a întregului domeniu al culturii de mase (incluzând, pe lângă Festivalul „Cântarea României”, mii de cămine culturale, școlile populare de artă și altele asemenea) era departe de a fi supradimensionat: la nivel central, avea mai puțini oameni decât Direcția literaturii și publicațiilor sau cea a artelor și instituțiilor de spectacol.

Este indiscutabil că Festivalul „Cântarea României” a avut un efect direct asupra mediului artistic profesionist, în primul rând pentru că presupunea o întoarcere cu 180 de grade a relației cu structurile politice, după aproape un deceniu de „dezgheț” creator. Departe de a fi o îndepărtare de epoca jdanovistă, anii 1980 (dar începând din ultimii ani 1970) au reprezentat o întoarcere a lui Nicolae Ceaușescu la viziunea și tensiunea clasice ale regimurilor socialiste în raport cu arta și cultura (legate de caracterul neproductiv al muncii culturale și la funcția ei de propagandă), într-un context ce ignora cu totul faptul că achizițiile din epoca relaxării și avansul tehnologic nu erau reversibile.

Însă intrarea într-o logică a utilitarismului nu doar politic, ci și al rentabilității financiare a fost marcată, mult mai acut, de introducerea autofinanțării cvasitotale, între cele două – inițierea „Cântării României” și tăierea subvențiilor – neexistând nicio relație de cauzalitate. Nu s-au tăiat banii pentru instituțiile profesioniste ca să se „dea” la amatori, (și) amatorii înșiși trebuiau să producă veniturile din care să-și acopere costurile. Ceaușescu nu urmărea să înlocuiască artiștii profesioniști cu artiștii amatori, ci să

35. ANIC, Fond CC al PCR – Secția Cancelarie, dosar 14/1980, f. 172.
36. Manuela Marin, „Tineret și socializare politică în România anilor 1970 și 1980”, în Mioara Anton, Bogdan Cristian Iacob, Cristian Vasile (coord.), *Tineri și tineret în România socialistă. Identitate, ideologie și dinamici socio-culturale* (Târgoviște: Editura Cetatea de Scaun, 2022), 178.
37. Termenul îi aparține cercetătoarei Mirela Tanta, în „Neo-Socialist Realism: the Second Life of Socialist Realism in Romania (1970-1989)”, în Caterina Preda (ed.), *The State Artist in Romania and Eastern Europe. The Role of Creative Unions* (București: Editura Universității din București, 2017), 231-258.
38. Marin, „Tineret și socializare politică în România anilor 1970 și 1980”, 180.
39. Cristian Vasile, „Festivalul Național «Cântarea României» și Cenaclul «Flacăra». Câteva considerații despre cultura de masă în România secolului XX”, în Cristina Anisescu, Daniela Apostol, Florin Dumitrescu, Călin Hentea, Cosmin Năsui, Oana Năsui, Cristian Vasile, *Cultura de masă în „Epoca de aur”*, 229.
40. ANIC, Fond CC al PCR – Secția Propagandă și agitație, dosar 65/1987.

deține controlul ideologic absolut asupra modului de petrecere a timpului liber a tuturor cetățenilor, cu precădere a tinerilor, transformând, suplimentar, acest timp liber în timp productiv.

Ceea ce a rezultat, în materie de efect direct, a fost un sentiment al competiției neloiale adânc resimțit de profesioniști împotriva amatorilor, artiști contra personal tehnic și administrativ, profesioniști contra amatori etc. Un răspuns echivalent cu reactivarea și supralicitarea unui statut special al intelectualilor și oamenilor de cultură – cel de elită, așa cum o resimțea Gabriela Adameșteanu: „La noi, prin asociere cu interbelicul idealizat și cu ignorarea contextului istoric, cuvântul «elită», cu circulație restrânsă în comunism, avea, după '90, un parfum atrăgător. (...) În Occident, am simțit că *elite* este un cuvânt mai degrabă evitat, după utilizarea frecventă în interbelicul fascist"[41].

Bibliography

Adameșteanu, Gabriela. *Anii romantici* [The Romantic Years]. Iași: Polirom, 2014.

Andrei, Ștefan in dialogue with Lavinia Betea. *I se spunea Machiavelli* [They Called Him Machiavelli]. Bucharest: Adevărul Holding, 2011.

Anisescu, Cristina; Daniela Apostol, Florin Dumitrescu, Călin Hentea, Cosmin Năsui, Oana Năsui, and Cristian Vasile. *Cultura de masă* în *„Epoca de aur": Cântarea României & Cenaclul Flacăra* [Mass Culture During the 'Golden Age': Song of Romania & the Flacara Literary Circle]. Voluntari: Postmodernism Museum, 2019.

Gabanyi, Anneli Ute. *Ceaușescu* și *scriitorii. Analize politico-literare* în *timp real* [Ceausescu and the Writers. Political-Literary Analysis in Real-Time], translated by Elena Buscă and Andreea Scrumeda. Bucharest: Litera, 2023.

Klaic, Dragan. *Resetting the Stage. Public Theatre Between the Market and Democracy*. Bristol/ Chicago: intellect, 2012.

Lovinescu, Monica. *Seismograme. Unde scurte II* [Seismograms. Short Waves II]. Bucharest: Humanitas, 1993.

Mamina, Alexandru. *Cenaclul Flacăra: istorie, cultură, politică* [The Flacara Literary Circle: History, Culture, Politics]. Târgoviște: Editura Cetatea de Scaun, 2020.

Marin, Manuela. "Tineret și socializare politică în România anilor 1970 și 1980" [Youth and Political Socialisation in 1970s and 1980s Romania]. In *Tineri* și *tineret* în *România socialistă. Identitate, ideologie* și *dinamici socio-culturale* [Young People and Youth in Socialist Romania. Identity, Ideology and Socio-Cultural Dynamics], edited by Mioara Anton, Bogdan Cristian Iacob, and Cristian Vasile, 159-198. Târgoviște: Editura Cetatea de Scaun, 2022.

Petrescu, Dragoș. "400.000 de spirite creatoare: 'Cântarea României' sau stalinismul național în festival" [400,000 Creative Spirits. 'Song of Romania' or the National Stalinism in Festival]. In *Miturile comunismului românesc* [The Myths of Romanian Communism], edited by Lucian Boia, 239-252. Bucharest: Nemira, 1998.

Runcan, Miruna. *Teatru* în *diorame, Discursul criticii teatrale in comunism. Viscolul (1978-1989)* [Theatre in Dioramas. The Discourse of Theatre Criticism During Communist: The Blizzard]. Bucharest: Tracus Arte, 2021.

Serviciul Român de Informații [Romanian Intelligence Service]. *Cartea albă a Securității. Istorii literare* și *artistice (1969-1989)* [The Securitate White Book. Literary and Artistic Histories (1969-1989)]. Bucharest: Editura Presa Românească, 1996.

Ștefănescu, Ion Traian. Întâlniri *cu Nicolae Ceaușescu* [Encounters with Nicolae Ceaușescu]. Bucharest: Editura Mediafax, 2019.

Juliusz Tyszka, "The School of Being Together: Festivals as National Therapy during the Polish 'Period of Transition'." *New Theatre Quaterly* 13, no. 50 (1997): 171-182

Vasile, Cristian. *Viața intelectuală* și *artistică* în *primul deceniu al regimului Ceaușescu: 1965-1974* [The Intellectual and Artistic Life in the First Decade of the Ceausescu Regime: 1965-1974]. Bucharest: Humanitas, 2014.

Warner, Vessela S., and Diana Manole, eds. *Staging Postcommunism. Alternative Theatre in Eastern and Central Europe after 1989*. Iowa City: University of Iowa Press, 2020.

41. Gabriela Adameșteanu, *Anii romantici* (Iași: Polirom, 2014), 250.