

Teatrul și muzica din România în primii ani de comunism (I)

Gabriel Catalan

Primele observații pe care le putem face despre starea acestor domenii culturale imediat după 23 august 1944, valabile și pentru celelalte arii culturale, sunt omniprezența cenzurii și declanșarea (apoi, intensificarea progresivă a) campaniei de epurare a profesioniștilor considerați colaboratori ai fostului regim dictatorial antonescian.

De exemplu, la 26 martie 1945 “Scânteia” îi acuza pe dirijorii George Cocea și George Georgescu de la Filarmonica bucureșteană de “propagandă nazistă” și se întreba cum de se mai află “în posturile de conducere a primei noastre instituții muzicale”, iar în cazul teatrelor, la 31 martie 1945, Nicolae Carandino era înlocuit de N. D. Cocea în funcția de director general al teatrelor și de Tudor Vianu la conducerea Teatrului Național din București¹.

Nu doar comuniștii utilizau asemenea campanii, ci și unii intelectuali din “partidele istorice”, precum Oscar Lemnaru, în rubrica sa *Perna cu ace* din “Dreptatea” (inaugurată în nr. 7, din septembrie 1944), unde erau criticați și George Georgescu – directorul general al Filarmonicii; Dem. Theodorescu – traducător și dramaturg, pentru piesele *Castiliana* și *Fedra*, reprezentate la Teatrul Național; Ion Cantacuzino – fost publicist la “Criterion” și apoi funcționar propagandistic la Oficiul Cinematografic².

Un alt aspect fundamental al evoluției culturale imediat postbelice a fost sovietizarea, proces care a afectat inclusiv aceste ramuri culturale. Astfel, în cadrul Asociației Române pentru strângerea Legăturilor cu Uniunea Sovietică (ARLUS), încă din decembrie 1944 existau secțiile Propagandă și Artă, în care funcționau următoarele subsecții: Cinema (președinte: Tudor Dan, vicepreședinți: N. D. Cocea și Elena Pătrășcanu, scenografă, soția lui Lucrețiu Pătrășcanu); Radiofonie [președinte: prof. Mihail Andricu; vicepreședinți: Emanoil Ciomac (directorul Filarmonicii București între 1945 și 1947) și Tudor Vianu; bibliotecar: Radu Cioculescu; membru: George Macovescu; secretar: Matei Socor, fratele lui Emil Socor, unul dintre directorii interbelici ai ziarelor de stânga “Adevărul” și “Dimineața”, directorul Radiodifuziunii din decembrie 1945]; Foto (Mircea Alifanti, Aurel Baruch și Eugen

¹ Șerban Rădulescu-Zoner, Daniela Bușe, Beatrice Marinescu, *Instaurarea totalitarismului comunist în România*, București, 1995, p. 74, 75.

² Ana Selejan, *România în timpul primului război cultural (1944-1948)*, I: *Trădarea intelectualilor*, Sibiu, 1992, p. 21-24.

Iarovici); Muzică [președinte: G. Enescu; vicepreședinți: prof. Bârsan și E. Massini; secretari: Dora Massini și Alfred Mendelsohn (compozitor de la începutul anului 1945); bibliotecar: Radu Cioculescu; membri: Radu Vrăbiescu, Emanoil Ciomac (critic muzical) și Matei Socor (compozitor și dirijor)]; Teatru [condusă de regizorul Raoul Bulfinski (președinte), ajutat de Vladimir Maximilian și de Dida Solomon-Callimachi (vicepreședinti), secretară fiind Beate Fredanov, bibliotecar Sandu Eliad, iar membri Dina Cocea, Radu Beligan și Ion Șahighian]³.

În acea perioadă, pentru liderii comuniști, literatura și artele plastice erau în prim plan, dar și muzica și teatrul au cunoscut aceleași opinii și conduite, aceleași procedee și coordonate: conferințe, întâlniri, publicistică, cercuri, cluburi muncitorești, șezători, atenee populare, simeze, filarmonici noi, biblioteci muncitorești, critică și autocritică etc., pentru că aceleași instituții – sindicatele din cultură – impuneau restructurarea și epurarea instituțiilor din domeniu, invocând “noua ordine culturală”.

I. Teatrul (1945-1956)

În domeniul teatrului, mai întâi, s-a impus modificarea repertoriului cu ajutorul cenzurii și pe baza noilor conduceri (a lui N. D. Cocea și a lui Z. Stancu, îndeosebi). Unii actori au fost criticați, cerându-li-se o mai mare apropiere de public, iar regizorilor li s-a impus traducerea pe scenă a realităților sociale cotidiene. Epurările au fost efectuate prin Direcția Generală a Teatrelor (1945) de la Ministerul Artelor, condus întâi de Mihail Ralea (director la “Viața Românească”, 1944), apoi de Octav Livezeanu și de Ion Pas (Ioan Pascu). S-au luat măsuri pentru ridicarea unor teatre noi în provincie sau în cartierele muncitorești, care să demonstreze setea de frumos a proletariatului, dar și capacitatea sa de creație teatrală (s-au încurajat turneele unor formații de amatori, de regulă sindicale). La 4 iunie 1947 se acorda lui Mihail Davidoglu premiul Teatrului Național pentru stagiunea 1946-1947, în valoare de 10 milioane lei, pentru piesa *Omul din Ceatală*⁴.

În ideea de a realiza “artă pentru mase”, la 1 ianuarie 1946 Direcția Generală CFR a înființat în cartierul CFR din București (astăzi, Giulești), atât de apropiat de sufletul lui Gh. Gheorghiu-Dej, Teatrul Muncitoresc CFR Giulești, care “și-a deschis porțile în prezența guvernului și a oficialităților” (Gh. Gheorghiu-Dej, Petru Groza, Chivu Stoica, ing. Zoltan Ghialy, președintele comitetului de conducere a teatrului etc.) pe 27 septembrie 1946, în spectacolul de gală, cu piesa *Clocot* de Vintilă Russu-Șirianu (8 tablouri, regia artistică și direcția Aurel Ion Maican, regia de culise Stelian Cărbunaru și Ion Neleanu, scenografia Filip Dumitriu și Nicolae Teodoru)⁵, “o evocare realizată cu mare meșteșug teatral de d. Vintilă Russu-Șirianu, și care redă în opt tablouri sugestive,

³ Adrian Cioroianu, *ARLUS. O poveste cu intelectuali*, “22”, 48/1996, p. 11; Idem, *Pe umerii lui Marx. O introducere în istoria comunismului românesc*, București, 2005, p. 125, 137-138.

⁴ Ș. Rădulescu-Zoner *et alii*, *op. cit.*, p. 213.

⁵ A se vedea broșurile *Teatrul Giulești - 25 de ani (1945-1971)*, f. l., f. a., f. e. și *Teatrul Odeon. 50 de ani (1946-1996)*, material realizat de Alice Săceanu și Eduard Bănărescu, București, 1997, p. 1.

zilele eroice și sângeroase din februarie 1933, când s-a desfășurat marea grevă ceferistă, de la atelierele Grivița”⁶. În distribuție “actorii de prim rang își dau concursul și jucând lângă ei, ceilalți interpreți, absolvenți ai Conservatorului Muncitoresc își desăvârșesc pregătirea profesională”, scria și Tristan Tzara, în “Les Lettres Françaises”, 1946⁷.

Și următoarea premieră a acestui teatru, *Revizorul* de N. Gogol, comedie în trei acte (regia artistică Ivan N. Dubrovin, scenografia și decorurile Traian Cornescu și Natalia Bragalia), care s-a jucat la 31 octombrie 1946, s-a bucurat de interesul și de aprecierea presei⁸. “Rampa” din 5 noiembrie 1946 scria că *Revizorul* a fost “un mare succes, nu numai al Teatrului Muncitoresc CFR Giulești, dar al teatrului românesc întreg. A fost o manifestație de artă adevărată, artă pentru mase, concepută și realizată în condiții perfecte”⁹.

În anii următori, printre autorii străini preferați în repertoriul Teatrului CFR, un loc de seamă l-a avut scriitorul sovietic A. N. Ostrovski, căruia i s-au jucat cel mai mult piesele *Sărăcia nu e viciu* – 10 mai 1947 (regia Ivan Dubrovin, decoruri Filip Dumitriu și Nicolae Teodoru, direcția muzicală Victor Iusceanu), *Lupul și oile* – 24 decembrie 1949 (regia Ivan Dubrovin, decoruri Nicolae Teodoru și Filip Dumitriu), *Vinovații fără vină* – 27 octombrie 1951 (regia Marin Iorda, decoruri Filip Dumitriu și Nicolae Teodoru)¹⁰.

Printre dramaturgii români ale căror piese erau frecvent puse în scenă de același teatru în anii 1947-1953, îi menționăm pe: Victor Eftimiu (*Omul care a văzut moartea*, premiera la 13 aprilie 1947, în regia lui Dinu Macedonski), Suto Andras și Haidu Zoltan (*Mireasa desculță*, premiera la 14 februarie 1952, regia: George Dem. Loghin), Ion Luca Caragiale (*Schițe: Art. 214; Amicii; 1 Aprilie; Conu Leonida față cu reacțiunea*, premiera la 6 aprilie 1952, regia: Geta Gorjan, Lucian Giurchescu și Horea Popescu), Vasile Alecsandri (*Chirița în provincie*, premiera la 17 martie 1953, regia: Horea Popescu și Lucian Giurchescu; *Piatra din casă*, premiera la 17 martie 1953, regia: Geta Gorjan), Tudor Mușatescu (*Titanic Vals*, premiera la 26 decembrie 1953, regia: Horea Popescu)¹¹.

De remarcat este extraordinara instabilitate a conducerii acestui teatru, care în 9 ani (1946-1954) a cunoscut zece directori anodini, dintre care unii erau chipurile artiști, scenariști sau actori (George Postelnicu – 1946, Sergiu Dumitrescu – 1946-1948, Marin Cheța – 1948, Gheorghe Leahu – 1949), iar alții doar muncitori ori activiști de partid (tâmplarii Ion Cilibiu și Iancu Petre – 1949, instructorul politic Ion Cimbrescu – 1949, muncitorul de la “Grivița” Ion Carata – 1951, activistul Vasile Cristea – 1953-1954)¹².

⁶ A se vedea broșura *Teatrul Giulești*.

⁷ *Ibidem*.

⁸ A se vedea broșurile *Teatrul Giulești și Teatrul Odeon*, p.2.

⁹ A se vedea broșura *Teatrul Giulești*.

¹⁰ *Teatrul Odeon*, p.3-4.

¹¹ *Ibidem*, p. 3-6.

¹² *Ibidem*, p. 53.

Apoi, de la 1 martie 1954 până în 1990 (când “a fost «Eliberată» din teatru în mod urât și de către cei pe care-i ocrotise”), postul de director al Teatrului Muncitoresc CFR (devenit din 1968 Teatrul Giulești) a fost ocupat de Elena Deleanu¹³.

Atacat din 1945 pentru că ar fi colaborat cu Nae Ionescu, legionarii și antisemiții (în “România Liberă”) și cu generalul Nicolae Rădescu (de către M. R. Paraschivescu), apoi în 1946, de același ziarist menționat mai sus, dar în “Contemporanul”, pentru că în tabletele sale din “Adevărul” nu se supunea dogmelor culturale marxiste, deși poetul nu se situa fațăș nici împotriva lor, sărbătorit cu onoruri, numit “poet național” și chiar propus pentru Academie, Tudor Arghezi era criticat, în anul 1946, pentru prima sa piesă de teatru, *Seringa*, un succes al scenei Teatrului Național din Capitală, unde cu greu ajunsese reprezentată, de către S. Alterescu (“Rampa”), Fl. Șelmaru (“România Liberă”), O. Lemnaru (“Dreptatea Nouă” și “Revista Literară”), M. Damian (“Fapta”), Dan Petrașincu (“Națiunea”), D. G. Nenișor (“Liberalul”), D. Judex (“Dreptatea”), I. Răcăciuni (“Libertatea”), R. Costăchescu (“Semnalul”). Piesa era înfierată pentru antisemitism și provocase, chipurile, scandal public, manifestații de stradă, intervenția poliției în sala de spectacole etc. (unul dintre personajele negative era un medic evreu)¹⁴.

Aflat la conducerea Direcției Generale a Teatrelor, N. D. Cocea a patronat *Legea Nr. 265 pentru organizarea Teatrelor, Operelor și Filarmonicilor de Stat*, precum și pentru regimul spectacolelor publice (inițiată de guvernul P. Groza și adoptată de Adunarea Deputaților la finele lunii iulie 1947)¹⁵ și a elaborat *Directivele pentru alcătuirea repertoriilor teatrale*, împreună cu Ion Pas, ministrul Artelor. Directivele impuneau respectarea obligatorie a 45 de condiții, ceea ce însemna o gravă limitare a libertății de creație și exprimare dramaturgică, o ignorare a criteriilor tradiționale (profesionalism, talent), o promovare a pseudovalorilor, a rigidității și anostului și, nu în ultimul rând, o aspră cenzură și autocenzură a scenariștilor, regizorilor și actorilor. Pe bună dreptate, G. Millian deplângea în “Semnalul” noua lege și directivele adiționale care făceau imposibile reprezentațiile pieselor lui Caragiale pe motiv că ar încălca minimum două condiții/directive: ar jigni bunele moravuri și ar tulbura armonia socială¹⁶.

Pe 3 decembrie 1947, N. D. Cocea era înlocuit în funcția de director general al teatrelor cu regizorul Aurel Ion Maican care, în prima sa conferință de presă, a declarat că nu se va limita la aprobarea sau respingerea unor piese, ci va urmări “felul în care spectacolul este pus în scenă și felul în care este interpretat de actori”. Cu

¹³ *Ibidem*, p. 22, 45, 53.

¹⁴ A. Selejan, *op. cit.*, II: *Reeducare și prigoană*, Sibiu, 1993, p. 96-99.

¹⁵ A se vedea Cristian Vasile, *Istoria teatrului românesc în primii ani de comunism*, “Revista Istorică”, 2005, 5-6, p. 99-110 (101).

¹⁶ A. Selejan, *op. cit.*, II, p. 42.

aceiași prilej, activistul Ion Negreanu vorbea despre reorganizarea Direcției “potrivit principiului centralismului democratic și muncii de colectiv”¹⁷.

Modelul era, bineînțeles, teatrul sovietic, “trecutul de factură realistă”, “combativ”, “esențialmente creator”, “esențialmente dinamic”, “teatrul nou”, cu totul diferit de vechiul teatrul burghez, cu scop afacerist, “teatrul metafizic”, “retrograd”, “lipsit de talente” (exemplul negativ dat era situația teatrului din SUA, unde “artiștii sunt concediați, iar teatrele se închid”). Etalonul în regizarea pieselor de teatru era considerat rusul Konstantin Sergheevici Stanislavski (pseudonimul lui K. S. Alekseev, 1863-1938), regizor, actor, pedagog și teoretician de teatru sovietic, iar dintre lucrările lui teoretice erau preferate *Viața mea în artă* și *Munca actorului cu sine însuși*¹⁸.

Experiența sovietică era permanent elogiată, unii profesioniști ai scenei (și privilegiați ai regimului, totodată), precum regizorul Dinu Negreanu (care a fost la Moscova, Leningrad și Tbilisi între 9 aprilie și 6 iunie 1949), fiind trimiși în vizită în URSS “pentru a urmări activitatea instituțiilor de învățământ artistic, a teatrelor, mișcării muzicale și plastice”, cu această ocazie vizionând zeci de spectacole, participând la audiții, expoziții, lecții, ateliere, conferințe și repetiții¹⁹.

Metoda autocriticii, în mare vogă pe atunci, s-a manifestat și în ședința de la 6 mai 1948, de la Teatrul Mic²⁰, unde organul “reformator” al culturii era Secția de Producție Artistică (SPA) din cadrul Uniunii Sindicatelor de Artiști, Scriitori și Ziariști (USASZ).

În componența ei erau: tov. Niki Atanasiu, tov. Tudose, muncitor tehnic la teatru, tov. Grunea de la Teatrul Armatei, tov. Beate Fredanov, tov. Petrovici ș. a. Toți s-au pronunțat în favoarea “inarmării ideologice”, în frunte cu tov. M. Novicov, secretarul SPA, iar tov. M. H. Maxy și-a mai făcut o dată autocritica. La 12 mai, în ședința lărgită a SPA se prezintă rapoartele redactorilor responsabili: tov. Vl. Colin – “Flacăra”, tov. S. Alterescu – “Rampa”, tov. E. Jebeleanu (literatură), tov. Barbu Câmpina (studii literare), tov. Oleg Danovsky (coregrafie), tov. Vasile Popovici (compoziție), tov. Alexandru Assian (resortul organizatoric al provinciei), tov. M. Vescan (muzică)²¹.

Presă a început să publice conținutul ședințelor comisiilor din secțiile de producție artistică, de literatură și artă pentru copii, muzicală, documentare muzicală, regie și teatru (Moni Ghelerter, Marieta Sadova, Al. Șahighian, Dinu Negreanu, M. Raicu, Fl. Tornea, Valentin Silvestru, Irina Răchițeanu, Alexandru Bârlădeanu au

¹⁷ Ș. Rădulescu-Zoner *et alii*, *op. cit.*, p. 239-240.

¹⁸ A se vedea *Mic dicționar enciclopedic*, ediția a III-a, revăzută și adăugită, București, 1986, p. 1651-1652.

¹⁹ ANIC, Fond CC al PCR – Secția de Propagandă și Agitație, ds. 16/1949, f. 1-14.

²⁰ A. Selejan, *op. cit.*, II, p. 218-219.

²¹ *Ibidem*.

fost sufletul acestor ședințe de la regie și teatru, analizând *Michel Angelo*, *Micul infern*, *Mascarada*, organizând conferințe pentru actori ș. a. m. d.)²².

Astfel, acțiunea de clarificare ideologică începută în aprilie-mai 1948 la “Rampa” și “Flacăra” a afectat întreaga USASZ, fiind combătute aspectele incriminate la cele două reviste și în alte instituții culturale, practic în toate sindicatele și comisiile, deci în toate domeniile artei și culturii (în iunie-august 1948 acțiunea continua)²³.

Nicolae Moraru, culturnicul demnitar comunist, unul dintre cei care au condus demolarea valorilor burgheze în cultura noastră, a fost și protagonistul unui mare scandal. La începutul lui iulie 1948 acesta susținuse o amplă expunere în cadrul lucrărilor Consiliului Superior al Literaturii Dramatice și Creațiunii Muzicale, organism de cenzură înființat în 1947 pentru îndrumarea și selectarea repertoriilor²⁴.

Cuvântarea a fost reprodusă *in extenso* în “Rampa” (însoțită de un portret al lui N. Moraru, cu desene și corp mare de literă) și în “Flacăra” (două pagini și jumătate), dovedindu-se o excesivă slugărmicie și chiar un început de cult al personalității, aspecte rapid sesizate de “Scânteia” la 15 iulie 1948 și admonestate foarte serios într-un editorial intitulat *Mai multă principialitate în tratarea problemelor artei și literaturii*, reluat de “România Liberă”, “Contemporanul”, “Flacăra” și “Rampa”²⁵.

Erau aduse critici dure pentru că: fuseseră omise din relatările acestei expuneri toate paginile referitoare la *Rezoluția Plenarei a II-a a CC al PMR* din iunie 1948 (care nu ar fi fost în centrul expunerii lui N. Moraru, așa cum ar fi trebuit), se punea în mod greșit, necombativ, chestiunea “spiritului de partid în literatură și artă”, se definea greșit realismul socialist ca fiind contopirea realității înconjurătoare cu romantismul revoluționar și vizionarismul, lipsea critica reală, se manifesta servilism față de cei cu munci de răspundere, lipsea simțul autocritic și chiar acesta era înlocuit cu o critică excesivă.

Principalul aspect al indignării “Scânteii” (deci a CC al PMR, al cărui organ era) consta în faptul că intelectualilor, revistelor de cultură și chiar îndrumătorilor ideologici “nu le era clar încă un asemenea drum” (titlul expunerii lui N. Moraru era *Drumul în viitor al artei românești*), care “nu poate fi trasat artei românești decât de forța conducătoare în democrația noastră populară – PMR și CC-ul său”²⁶.

²² *Ibidem*, p. 224.

²³ *Ibidem*; a se vedea “Flacăra” și “Rampa” din 4 și 11 iulie 1948.

²⁴ A se vedea *Dezbaterile Consiliului Superior al Literaturii Dramatice și Creațiunii Muzicale*, 4 iulie 1948, în “Flacăra” și “Rampa” din 11 iulie 1948; *Raport final* (editori Vladimir Tismăneanu, Dorin Dobrinu, Cristian Vasile), București, 2007, p. 310.

²⁵ *Mai multă principialitate în tratarea problemelor artei și literaturii*, “Scânteia”, 15 iulie 1948; a se vedea și “Flacăra” și “Rampa” din 11 și 18 iulie 1948.

²⁶ A. Selejan, *op. cit.*, II, p. 225-227.

În a doua parte a editorialului incriminator al “Scânteii” era vizată doar “Flacăra”, acuzată de “apolitism” (?! – n. n.) pe baza publicării piesetei din suplimentul pentru brigadieri, unde există burghezi buni și burghezi răi, a unei poezii “scrisă în stil legionar”, a unor articole în care este bagatelizată lupta de clasă, a unor declarații ale unor scriitori ce tratează problemele legate de clasă în stil de cafenea literară.

Concluzia era că vigilența de clasă în redacția “Flacăra” era foarte scăzută și pentru ca să fie întărită s-a decis concentrarea forțelor prin încetarea apariției revistei “Rampa” (la 18 iulie 1948 a apărut ultimul număr) și distribuirea membrilor redacției sale la revistele “Flacăra” și “Contemporanul” (avertizată era și redacția acestei din urmă publicații pentru că “se află deseori în gravă întârziere față de actualitate, tratează problemele mari în articole «de serviciu» și în multe cazuri a manifestat lipsă de vigilență ideologică”)²⁷.

“Rampa” și-a însușit pe deplin criticile partidului încă din 18 iulie, publicând, ca și “Flacăra”, articolul “Scânteii”, hotărând, printr-o comunicare a CC al USASZ, retragerea piesetei *Drumul spre lumină* de G. Martiniuc și a nr. 3 al suplimentului pentru brigadieri, echipelor artistice de amatori cerându-li-se oprirea spectacolelor; apoi, câteva numere la rând s-au publicat editoriale autoflagelante (de exemplu, *A studia și a prelucra critica făcută de Partid, Cauzele greșelilor Flăcării*)²⁸, crescând totodată vigilența și productivitatea redactorilor sau colaboratorilor de bază: J. Popper, M. Novicov, Petre Iosif, Petru Dumitriu, Geo Dumitrescu ș. a. (mulți dintre ei erau colaboratori sau chiar redactori și la alte publicații: “Studentul Român”, “Tineretul Muncitor”, “Tânărul Leninist” etc.)²⁹.

Mai târziu, la 20 august 1948, a avut loc desăvârșirea autocriticii redactorilor de la “Rampa” și “Flacăra”, prin organizarea unei ședințe largite a redacțiilor celor două reviste, ședință pe care a prezidat-o din partea “forurilor superioare” Mihai Novicov, director în Ministerul Artelor³⁰.

Pentru Simion Alterescu³¹, chiar cu mult timp mai înainte de acest “incident”, teatrul politic devenise o necesitate, al cărei principiu fundamental era “o largă înțelegere a realității în raporturile sale sociale reprezentate în trecut, prezent și viitor”, adică principiul dialectic. După cum își intitula actorul și regizorul sovietic Aleksandr Tairov articolul publicat/tradus în “Flacăra”, nr. 8/1948, *Teatrul burghez într-un impas fără ieșire*, sau E. Marian pe cel din nr. 6/1948, *Criza teatrului american*, rezultă clar rolul predominant propagandistic, calomnios și mistificator rezervat de comuniști acestei arte.

²⁷ *Ibidem*, p. 227-229.

²⁸ *Ibidem*, p. 227-228.

²⁹ *Ibidem*, p. 228.

³⁰ A se vedea textul procesului verbal al ședinței în Cornel Constantin Ilie, *O ședință autocritică la revista “Flacăra”*, “Muzeul Național”, 17 (2005), p. 431-438 (431-436).

³¹ Simion Alterescu, *Teatrul, factor de dinamizare a maselor*, “Flacăra”, 1948, 3, p. 10.

Regizorii erau criticați pentru că “n-au știut niciodată să fie formatori de spectacole”, axându-și piesele în jurul actorilor principali și părăsind conținutul textului. Se cerea regizorilor să fie onești față de popor fiindcă regizorul este un cetățean și în primul rând un ideolog. Era aspru criticată lipsa totală a luptei de clasă. Teatrul Național din București, deși condus atunci de Zaharia Stancu (numit director la 8 decembrie 1946)³², era considerat a fi fost “bântuit de o mică minoritate de burghezi”, iar “publicul mai era sensibil doar la comedii muzicale cu replici având sens dublu sau pornografic”³³.

Totuși, N. Moraru, în analiza globală asupra culturii de până în 1948, deslușea în privința teatrelor multe aspecte pozitive³⁴. Astfel, Z. Stancu a făcut ca “problema repertoriului Teatrului Național să-și găsească și adâncimea necesară și rezolvarea constructivă”. Aceeași instituție ajunsese de la două la patru scene în aproximativ un an; se foloseau sălile principale “Comedia” (“Majestic”) și “Studio” (Piața Amzei), dar și sălile de festivități ale liceelor “Sf. Sava” și “Matei Basarab”, precum și, ocazional, un spațiu din clădirea Cercului Militar. Dintre piese sunt remarcate, pe lângă *Tartuffe*, *Ruy Blass*, *Femeia îndărătnică*, cele noi: *Omul din Ceatal*, *Michel Angelo*, *Inspectorul de poliție*, *Insula Păcii*, *Viraj periculos*, *Rădăcini adânci*, *Nu se știe niciodată*, care erau considerate ca fiind străbătute de realism, de problemele actuale și adresate maselor însetate de “adevărata” cultură.

Rolul secretarului literar era esențial în structura fiecărui teatru, printre atribuțiile acestuia numărându-se principalele sarcini administrative și organizatorice ale stabilirii repertoriului (și deseori a distribuției), pregătirii, promovării, montării și desfășurării spectacolelor, inclusiv îndrumarea, coordonarea și controlul autorilor, traducătorilor, regizorilor, scenariștilor, actorilor și chiar a spectatorilor, motiv pentru care “era considerat garantul respectării cerințelor politico-ideologice” și al unei stricte autocenzuri în arta dramatică³⁵.

Principalele teatre din acea epocă erau cele bucureștene: Teatrul Național, Teatrul Municipal, Teatrul Armatei, Teatrul C.G.M., Teatrul Poporului, Teatrul Muncitoresc CFR Giulești. Toate făceau mari eforturi pentru a alege și a prezenta un repertoriu de înalt nivel ideologic. Erau laudate metodele noi folosite la Teatrul Național din București: citirea și difuzarea publică a pieselor propuse, realizările revistei “Rampa”, spectacole săptămânale pentru actori, urmate de discuții cu privire la fon și interpretare. Este elogiât Teatrul Atlantic, teatru de revistă de tip nou (de exemplu, *Coadă la Stroe*, spectacol popular). Se întvedea ridicarea și dezvoltarea tineretului, promovarea unor actori uitați, mai în vârstă, introducerea unui nou stil,

³² *Dicționar cronologic. Literatura română* (coord. I. C. Chițimia, Al. Dima), București, 1979, p. 445.

³³ Mihail Raicu, *Despre onestitatea regizorilor față de text*, “Flacăra”, 1948, 7.

³⁴ Nicolae Moraru, *În prag de an nou*, “Flacăra”, 1, ianuarie 1948.

³⁵ Cristina Diac, *Cenzura în teatru. Secretariatul literar*, “Studii și materiale de istorie contemporană”, serie nouă, 6 (2007), p. 56-66 (57, 58, 59).

bazat pe spiritul de echipă, înlocuind vechea școală și vedetismul. Existau satisfacții și pentru cronica dramatică (“Rampa”, îndeosebi), care ar fi reușit să se ridice la nivel principal, avându-se ca model cronica dramatică “adâncită” a “Scânteii”. Printre aspectele criticate se aflau și piesele *Nașe, nașe, nărăvașe*, *Veste bună*, *Îmi amintesc de mama*, *George și Margareta*, care erau “spectacole de nivel artistic scăzut și cu un conținut vizibil greșit, promovând o sumă de teze dușmane”. Se mai amintea înființarea Consiliului Superior al Artei (Creației Muzicale) și Literaturii Dramatice și reorganizarea Direcției Generale a Teatrelor, măsuri care “au avut urmări pozitive, deși mai există unele slăbiciuni”. O atenție deosebită era acordată teatrelor de provincie și de cartier, considerate ca fiind rămase mult în urmă. În același sens, era susținută activitatea ansamblurilor și echipelor teatrale sindicale, între care “Flacăra” din Timișoara era văzută ca cea mai importantă, efectuând turnee prin toată țara.

Desigur, cel mai mare și mai prestigios era Teatrul Național din București, care avea 500 de salariați (din care 181 actori, 191 corp tehnic, 33 corp administrativ, 15 orchestranți, 80 oameni de serviciu) și 160 de figuranți la sfârșitul anului 1949³⁶.

Alături de cunoscutele Teatre Naționale din București, Iași, Cluj, Craiova, regimul comunist a acordat o mare atenție teatrelor pentru minoritățile naționale (“naționalitățile conlocuitoare”), cele mai privilegiate fiind cele maghiare (Cluj, Târgu Mureș, Oradea etc.) și evreiești (București și Iași), care aveau tradiții interbelice.

În ceea ce privește teatrul în limba idiș, la propunerea Comitetului Democratic Evreiesc (1947) și a Asociației Culturale Evreiești IKUF (“*Idișer Kultur Ferband*”), apărută imediat după 23 august 1944, a luat ființă la 1 august 1948 Teatrul Evreiesc de Stat din București condus de directorul Bernard Lebli și secretarul literar Ury Benador (care fuseseră șefi din 1947 la Teatrul IKUF, fondat în 1945 sub conducerea actorului și regizorului Iacob Mansdorf, cu sediu permanent sala Barașeum), iar în 1949 s-a înființat Teatrul Evreiesc de Stat din Iași (director Iso Schapira³⁷, ilegalist, luptător în Brigăzile Roșii din Spania, partizan în URSS, membru al Comitetului Regional PMR Iași; secretar Ițic Șvarț-Kara), din repertoriul cărora cităm piesele *Lozul cel mare* – 1948, *Comoara* – 1949 și 1950 și *Tevie lăptarul* – 1945 și 1950 de Șalom Alehem, *Omul de prisos* – 1947 de Zalman Libin, *Cântecul răzbunării* – 1948 de Haim Sloves, *Cei doi Kune-leml* – 1948 de Avram Goldfaden, *Revizorul* – 1948 de N. Gogol, *Intrigă și iubire* – 1949 de Fr. Schiller, *Umbră străină* – 1949 de Konstantin Simonov, *Iarbă rea* – 1950 de Aurel Baranga³⁸.

Specialiștii în dramaturgie și principalii critici de teatru de la revista “Flacăra” erau Irina Nădejde-Cazaban, Al. Assan, Valentin Silvestru, Irina Deșliu,

³⁶ ANIC, Fond CC al PCR – Secția de Propagandă și Agitație, ds. 17 (99)/1949, f. 40.

³⁷ Sau Izu Șapira – a se vedea ANIC, Fond CC al PCR – Secția de Propagandă și Agitație, ds. 42/1953, f. 29; *Raport final*, p. 412.

³⁸ Israel Bercovici, *O sută de ani de teatru evreiesc în România. 1876-1976*, București, 1982, p. 206, 208, 210-211, 285-287.

dar și Petru Dumitriu, care afirma despre dramaturgii interbelici că aveau o concepție dominată de criza sentimentului realității și pesimism (Luigi Pirandello și Eugene O'Neill erau analizați ca etaloane negative în sprijinul afirmației menționate)³⁹. Dar nu doar acești dramaturgi străini erau denigrați, ci și Paul Claudel, George Bernard Shaw, Frank Wedekind. Toți aceștia sunt pomeniți în legătură cu adeziunea la "spiritualism" a reputei critice Alice Voinescu, autoarea volumului *Aspecte din teatrul contemporan* (1941), în care își expune opiniile estetice asemănătoare dramaturgilor amintiți. Ca o urmare a faptului că "nici măcar embrionar nu au apărut semnele unei autorevizuiri de concepție în gândirea sa", Fl. Tornea⁴⁰ cerea verificarea poziției ei ideologice.

De altfel, Alice Voinescu, care, ca și compozitorul Mihail Jora, "își manifestase public sentimentele monarhice, criticând instaurarea Republicii", a fost epurată de la Conservator, împreună cu alți șapte profesori, fiind înlocuită la catedra de Istorie a literaturii dramatice de activistul Marcel Breslașu⁴¹. Arestată pentru uneltire contra regimului "democrat-popular" și condamnată ca "dușman al poporului" în 1951, fosta profesoară de estetică și istoria teatrului, doctor în filosofie în Franța, a cunoscut ororile pușcării politice vreme de 19 luni la Jilava și Ghencea, apoi a fost trimisă cu domiciliu obligatoriu la Costești, jud. Iași până în 1954, fiind eliberată după insistențele lui M. Jora pe lângă înalți nomenclaturişti și trăind după aceea mai mult de un an din ajutoarele prietenilor și binefăcătorilor, o pensie mică fiindu-i plătită abia din 1955⁴².

La fel, Marioara Voiculescu, care a refuzat să colaboreze cu comuniștii și să se autodenigreze, a fost concediată de la Teatrul Național de Zaharia Stancu (director: 1946-1952 și 1958-1968) și a fost nevoită să trăiască în mizerie materială (casa fiindu-i confiscată, iar cererile de angajare adesea refuzate), împreună cu Paul, fiul său (care a fost arestat în 1950 și 1952 și condamnat la 2 ani de închisoare pentru sabotaj agricol în 1952), fiind amenințată și terorizată de Securitate, dar și persecutată și umilită de mulți foști colegi aproape tot restul vieții⁴³. Au existat și actori semnați și reținuți de Securitate pentru "atitudini ostile față de regimul comunist" (în 1949: Ion Ulmeni, Titus Lapeș, Ion Ilie de la Teatrul Național din București), situații pentru prevenirea cărora PMR "preconiza și organizarea unui cerc

³⁹ A. Selejan, *op. cit.*, II, p. 141.

⁴⁰ Florin Tornea, *Necesitatea unei verificări sau poziția ideologică a d-nei Alice Voinescu*, "Flacăra", 1948, 5, p. 9.

⁴¹ Alice Voinescu, *Jurnal*, București, 1997, p. 510-511; Cr. Vasile, *Istoria teatrului românesc*, p. 102.

⁴² http://enciclopedia.romaniei.ro/wiki/Alice_Voinescu, accesat 18 aprilie 2009; http://www.romlit.ro/alice_voinescu_in_exil_la_costesti, accesat 18 aprilie 2009; http://ro.wikipedia.org/wiki/Alice_Voinescu, accesat 18 aprilie 2009; Pavel Țugui, *Scriitori și compozitori în luptă cu cenzura comunistă*, București, 2006, p. 385-386.

⁴³ Marioara Voiculescu, *Jurnal. Memorii* (ediție îngrijită de Florica Ichim și Oana Borș), București, 2003, p. 146-147, 154-157, 165-166, 172.

de studii cu probleme de estetică marxistă și de marxism-leninism, la care să fie antrenată toți actorii de la Teatrul Național”⁴⁴.

La celălalt pol, al agreeților de către noul regim, se aflau actrițele și actorii: Lucia Sturdza Bulandra⁴⁵ (fostă directoare a Teatrului “burghez” Regina Maria, cea care a colaborat intens cu comuniștii, însoțindu-i în campania electorală din 1946 și fiind bine răsplătită cu funcția de director a Teatrului Municipal din București), Beate Fredanov (adjuncta Luciei Sturdza Bulandra), George Vraca (o vreme a jucat la Teatrul Armatei), Irina Răchițeanu, Sandu Eliad (numit director la Teatrul CGM), Floria Capsali, Jules Cazaban (adjunctul Luciei Sturdza Bulandra), Elvira Godeanu, Grigore Vasiliu-Birlic, Nicolae Bălțățeanu, Gh. Storin, Dina Cocea, George Calboreanu, Al. Fiñi, Costache Antoniu (directorul Institutului de Teatru “I.L. Caragiale” din București, înființat în 1950, care se va unifica în 1954 cu Institutul de Artă Cinematografică)⁴⁶, Oleg Danovschi, Sonia Cluceru, Moni Ghelerter, Mircea Șeptilici, Ion Manolescu, Vladimir Maximilian, Aura Buzescu, Marcel Angheliescu, Alexandru Giugaru, Radu Beligan, Liviu Ciulei, Marieta Sadova, Niki Atanasiu, chiar dacă unii dintre ei fuseseră acuzați în 1944 de “colaborare cu regimul de teroare fascisto-legionar”⁴⁷, ultimii doi enumerați fiind condamnați sub regimul antonescian pentru participare la rebeliunea legionară din ianuarie 1941.

Funcția de director de teatru se găsea în nomenclaturile CC al PMR, comitetelor regionale, raionale, municipale și orașenești de partid⁴⁸.

Printre regizorii de teatru ai primilor ani de comunism se afla și Constantin Sincu, director al Teatrului Poporului din Sibiu (1948-1952), iar apoi al Teatrului Național din Iași (din 1953), realizator al unor spectacole precum: *Scufița roșie* de Frații Grimm; *Argilă și porțelan* de Arkadi Grigulis; *Iarbă rea* de Aurel Baranga; *Vocea Americii*, scrisă de Boris Lavreniev (coregizor, alături de Lucia Demetrius); *De partea cealaltă*, de Anatolii Barianov – 1950; *Năzdrăvăniile lui Păcală* de Ion Atanasiu-Atlas; *Intrigă și iubire* de Friedrich Schiller – 1951; *John soldatul păcii* de Juri Krotkov; *Student în anul trei* de A. Davidson și A. Borozina – 1952⁴⁹. Regizorul Constantin Sincu era, se pare, în anii '50 singurul om de teatru, ba chiar unicul “din

⁴⁴ ANIC, Fond CC al PCR – Secția de Propagandă și Agitație, ds. 17 (99)/1949, f. 47; Cr. Vasile, *op. cit.*, p. 109.

⁴⁵ Criticată foarte dur, pe bună dreptate, de Alice Voinescu și Marioara Voiculescu, alături de alți mulți oameni de teatru ce s-au dovedit lipsiți de caracter și au colaborat fătis cu regimul comunist; chiar și unele persoane apropiate ca orientare politică i-au reclamat comportamentul abuziv, invidios și orgolios – a se vedea Lucia Demetrius, *Memorii*, București, 2005, p. 353 și 372.

⁴⁶ http://ro.wikipedia.org/wiki/Universitatea_Națională_de_Artă_Teatrală_și_Cinematografică_Ion_Luca_Caragiale_din_București, accesat 17 mai 2009; <http://www.unatc.ro>, accesat 18 mai 2009.

⁴⁷ Ioan Massoff, *Teatrul românesc. Privire istorică*, VIII: *Teatrul românesc în perioada 1940-1950*, București, 1981, p. 229-230; ANIC, Fond Teatrul Național București, ds. 1/1949, f. 3, 4, 7, 18, 20; ds. 1/1950, f. 1-17 (*passim*); ds. 11/1950, f. 2-13, 66-68, 71-73, 76-78, 81-85, 88-91.

⁴⁸ *Ibidem*, Fond CC al PCR – Secția de Propagandă și Agitație, ds. 42/1953, f. 29 și 39.

⁴⁹ http://archweb.cimec.ro/SCRIPTS/Teatre_Nou/..., accesat 6 iunie 2009.

sistemul instituțiilor de artă” care figura în nomenclatura CC al PMR⁵⁰. El îl înlocuise la conducerea Teatrului Național din Iași pe Marcel Diacu, care a fost mutat ca director de scenă la Teatrul de Stat din Constanța, fiind considerat un element incapabil și imoral (deși era membru de partid, avea origine socială mic-burgheză, fusese atașat cultural în Spania, lăudase cultura apuseană și ponegrise scriitorii sovietici, ba chiar colaborase la “Gândirea” în perioada interbelică și își arătase dezacordul față de linia partidului, demonstrând șovăială)⁵¹. Director al Teatrului de Stat din Constanța era în 1953 Hans (Hanz) Koch, de origine etnică germană, care în 1945 fusese la muncă obligatorie în URSS, căruia Comisia Controlului de Partid îi ridicase calitatea de membru de partid, și despre care Secția de Literatură și Artă a CC al PMR concluziona: “nu inspiră nici un fel de încredere” (pentru că manifestase deseori atitudini dușmănoase față de Regiunea de Partid, adesea angajase elemente dușmănoase în teatru, persoane care ulterior au fost condamnate, dovedise incapacitate managerială, metode de comandă față de salariați, nivel profesional scăzut și oportunist)⁵².

Cei mai elogiați dramaturgi ai perioadei au fost: Miron Radu Paraschivescu (la 16 martie 1945 are loc premiera piesei sale de debut în dramaturgie, *Asta-i ciudat*, pe scena Naționalului bucureștean), Vintilă Rusu-Șirianu (*Clocot*, premiera la Teatrul CFR Giulești, 18 septembrie 1946; *Mânzul nebun*, scris în colaborare cu Cezar Petrescu, prezentat pe scena Naționalului din Capitală la 14 martie 1947), Al. Kirițescu (piesele *Nunta din Perugia*, 1947; *Michelangelo*, 1948 și *Marseilleza*, 1948), Mihail Sebastian (*Steaua fără nume*, 1944; *Ultima oră*, 1946; *Insula*, premiera la Teatrul Municipal din București la 21 septembrie 1947), Alexandru Șahighian (*Pensiunea doamnei Stamate*, premiera la Teatrul Național București în mai 1948), Camil Petrescu (piesa *Bălcescu*, premiera la 15 aprilie 1949 pe scena Teatrului Național din Capitală), Lucia Demetrius (piesele *Turneu în provincie*, la 3 aprilie 1946, premiera pe scena Naționalului din Capitală; *Cumpăna*, premiera la 18 martie 1949 pe scena Teatrului Municipal din București; *Vadul nou și Oameni de azi*, în 1949-1950 la Teatrul Municipal din București), Aurel Baranga (piesele *Pentru fericirea poporului*, 1948 și *Iarbă rea*, cu premiera la 12 octombrie 1949 pe scena Teatrului Național din București), Mihail Davidoglu (piesa *Omul din Ceatal*, premiera la 23 mai 1947 la Teatrul Național București; scenetele *Flăcăul de pe Ceanul Mare*, *Steagul celor de pe Munte*, *Zăporul* – publicate într-un volum în 1948; drama *Minerii*, pusă în scenă la Teatrul Național din Cluj la 1 mai 1949; drama *Cetatea de foc*, premieră la Teatrul Național din București la 2 mai 1950), Maria Banuș (*Ziua cea mare*), Laurențiu Fulga (piesa *Ultimul mesaj*, premiera la Teatrul

⁵⁰ ANIC, Fond CC al PCR – Secția de Propagandă și Agitație, ds. 42/1953, f. 29; *Raport final*, p. 412.

⁵¹ ANIC, Fond CC al PCR – Secția de Propagandă și Agitație, ds. 42/1953, f. 40.

⁵² *Ibidem*, f. 39-40.

Armatei din București la 8 martie 1950), Francisc Munteanu (piesa *Sabotaj*, premiera la Naționalul bucureștean)⁵³.

Regimul comunist îi atrăgea pe oamenii de teatru cu tot felul de avantaje materiale și simbolice, de statut social: distincții (ordine, medalii, titluri, ca: Ordinul Muncii, Medalia Muncii, “artist al poporului”, “artist emerit al RPR” etc.), diplome de absolvire a cursurilor Universității Serale de Partid (la Iași, de pildă, 35 de actori, membri sau nemembri ai PMR, urmau aceste cursuri în 1953), calitatea de membri ai Consiliului Artistic al Teatrului sau cea de participant la “Cercul Stanislavski” din teatrul respectiv, cerc controlat ideologic de Partid prin Biroul Organizației de Bază, o funcție de conducere în acesta reprezentând adesea garanția succesului în cariera artistică și politică⁵⁴.

În cazul artiștilor absolut fideli și foarte importanți, favorurile se înmulțeau. Astfel, la împlinirea vârstei de 80 de ani și a 55 de ani de activitate artistică, “artista poporului” Lucia Sturdza Bulandra primea, cu ajutorul lui Iosif Chișinevschi – șeful Secției de Propagandă și Agitație, mai multe cadouri din partea CC al PMR, fără să se mai emită o hotărâre în acest sens, deși proiectul ei era pregătit: organizarea unui spectacol de gală cu piesa “Vassa Jelesnova” de Maxim Gorki la Teatrul Municipal București în ziua de 14 octombrie 1953, cu participarea membrilor CC al PMR și ai Guvernului, a Corpului Diplomatic și a unor delegați ai “oamenilor muncii” (frunțași în producție și stahanoviști) și a unor “oameni ai științei și artei”, la final fiind planificate mai multe cuvântări de laudă și mulțumire din partea organizatorilor și a unor participanți, publicarea în presa centrală a unor articole elogioase despre viața și activitatea actriței, difuzarea unor emisiuni similare la radio, realizarea unui film documentar de scurt metraj dedicat artistei și, nu în ultimul rând, înlocuirea mașinii uzate pe care o avea în folosință personală cu un automobil nou “Pobeda”⁵⁵.

Cei mai importanți dramaturgi deveniți academicieni la începuturile regimului comunist erau Camil Petrescu (ales membru titular activ la 1 noiembrie 1948) și Cezar Petrescu (laureat al Premiului de Stat pentru dramaturgie în 1952 pentru piesa *Nepoții gornistului*, scrisă în colaborare cu Mihai Novicov; ales membru titular la 2 iulie 1955)⁵⁶. În schimb, Lucian Blaga, care era membru titular al

⁵³ *Dicționar cronologic*, p. 425, 433, 442, 444, 449, 450, 453, 454, 460, 461, 463.

⁵⁴ De exemplu, dramaturgul Aurel Baranga a primit în 1954 Ordinul Muncii clasa a II-a, iar actorului Radu Beligan i-au fost conferite: Medalia Muncii în 1949, Medalia “A cincea aniversare a RPR” în 1952 și titlul de “Artist emerit al RPR” tot în 1952 – a se vedea *Membrii C.C. al P.C.R. 1945-1989. Dicționar*, București, 2004, p. 83, 95; actorul Costache Antoniu era în 1953 laureat al Premiului de Stat și “Artist al poporului din RPR” – ANIC, Fond CC al PCR – Secția de Propagandă și Agitație, ds. 78/1953, f. 6; ds. 42/1953, f. 29-35; *Raport final*, p. 413, 415.

⁵⁵ ANIC, Fond CC al PCR – Secția de Propagandă și Agitație, ds. 78/1953, f. 9-11.

⁵⁶ Dorina N. Rusu, *Istoria Academiei Române în date (1866-1996)*, <ediția a II-a>, București, 1997, p. 328, 341; http://ro.wikipedia.org/wiki/Cezar_Petrescu, accesat 30 martie 2009.

Academiei Române din 1936, a fost exclus dintre “nemuritori” în august 1948 și multă vreme marginalizat⁵⁷.

Totodată, din motive propagandistice, cu ocazia sărbătoririi centenarului nașterii celui mai mare clasic român al genului dramatic, la propunerea lui Mihail Sadoveanu, la 28 octombrie 1952 Ion Luca Caragiale a fost ales membru de onoare *post-mortem* al Academiei RPR.⁵⁸ În același an, sărbătorindu-se și centenarul Teatrului Național din București, instituția a primit numele “Ion Luca Caragiale”⁵⁹.

De multe ori instructorii Secției de Propagandă și Agitație avertizau că la nivel local este neglijată “munca pentru pregătirea politică și ideologică a cadrelor din domeniul literaturii și artei”, sfaturile populare regionale și comitetele regionale de partid muncind “sporadic și pe campanii” și cu “o serie de lipsuri serioase”, cum ar fi: ignorarea dialogului cu actorii privind problemele specifice teatrului, lipsa de locuințe cu chirii rezonabile pentru actori, dar și tolerarea unor grave abateri de la morala proletară din partea artiștilor (petreceri cu beții, scandaluri amoroase etc.), în condițiile în care aceste manifestări repetate erau bine cunoscute concitadinilor⁶⁰.

Nereguli mai grave au fost sesizate la Teatrul Național din București printr-un referat din 25 noiembrie 1949 al activiștilor Secției de Propagandă și Agitație, în care erau dezvăluite divergențele existente între Direcțiunea teatrului și Biroul organizației sale de partid, greșelile făcute de ambele părți considerându-se că au avut drept consecințe indisciplina, haosul, ineficiența, dificultățile întâmpinate în planificarea și organizarea muncii artistice, sindicale și politice, slăbirea controlului asupra personalului și apariția unor nemulțumiri și chiar a unor “manifestări ostile”, iar soluțiile propuse pentru remedierea acestor deficiențe fiind înlocuirea membrilor conducerii organizației PMR cu persoane agreeate de salariați, secretarul acesteia urmând să fie “un tovarăș adus din afara Teatrului”, verificarea profesională a tuturor actorilor și figuranților, sancționarea indisciplinaților de către director, distribuirea premiilor și ajutoarelor prin sindicat, după aprobarea propunerilor în ședință, verificarea politică a tuturor membrilor de partid, planificarea ședințelor de partid și sindicale fără afectarea repetițiilor și a programului de producție⁶¹.

După cum arată documente deja publicate despre cenzura în teatru sub comunism, “în primii ani, partidul începea supravegherea artistului din faza incipientă, organizând discuții între scriitori și activiști pentru angajarea temei viitoarei opere. Odată creată, aceasta era supusă examenului ideologic sever al diverselor comisii (cum au fost Comitetul de Lectură din Ministerul Artelor și Informațiilor, în 1948-1949, apoi Direcția Generală pentru Presă și Tipărituri, organism înființat pe lângă Consiliul de Miniștri și care a funcționat din 1949 până în

⁵⁷ D. N. Rusu, *op. cit.*, p. 265, 476.

⁵⁸ *Ibidem*, p. 327.

⁵⁹ <http://www.tnb.ro/index.php?page=istoric-tnb>, accesat 6 iunie 2009.

⁶⁰ ANIC, Fond CC al PCR – Secția de Propagandă și Agitație, ds. 42/1953, f. 37, 38.

⁶¹ *Ibidem*, ds. 17 (99)/1949, f. 40-48.

1977, când atribuțiile sale au fost transferate spre redacții, edituri și conducerea teatrelor). Repertoriul era impus prin Direcția/Consiliul Teatrelor din Ministerul Culturii (mai târziu, Comitetul de Stat pentru Cultură și Artă; Consiliul Culturii și Educației Socialiste, sub ultima titulatură). Inițiativa teatrului în fixarea propriului repertoriu a evoluat între limite strict controlate. La începutul anilor '50, fiecare teatru primea, pentru o stagiune (uneori doar pentru o jumătate de stagiune), lista pieselor pe care era obligat să le joace. Nu era permisă nici măcar schimbarea ordinii acestora.⁶²

În epocă predominau reprezentațiile pieselor scrise de autori sovietici și de cei români aserviți regimului comunist, astfel încât se poate afirma că: "Profilul repertorial reflectă adecvat caracteristicile ideologice și politice ale vremii, teatrul devenind un vehicol pentru contaminarea publicului cu ideologia comunistă sovietică"⁶³. O analiză cantitativă a repertoriului Teatrului din Bacău în anii '50 ne arată că, din totalul de 62 de spectacole, majoritatea erau ale autorilor sovietici (24) și ale scriitorilor români contemporani (22), cele ale autorilor români clasici (12) și ale scriitorilor străini (4) fiind mult mai rare⁶⁴.

Și în această privință fusese copiat exemplul sovietic, A. A. Jdanov, responsabilul ideologic principal al PCUS, declanșând încă din vara anului 1946 o vastă campanie ideologică împotriva oricărei creații cultural-spirituale în care se resimțeau "influențele străine" (ofensiva, denumită peiorativ "jdanovșcina", s-a prelungit și după moartea lui Jdanov, cel puțin până în 1953), iar nou înființata revistă lunară "Cultura și viața" solicitând imperativ la sfârșitul anului 1946 suprimarea totală a repertoriului străin al teatrelor din URSS și lansând periodic puternice atacuri contra "tendențelor decadente" din teatrul sovietic⁶⁵.

O oarecare "relaxare" a cenzurii s-a înregistrat la mijlocul deceniului 6 al secolului al XX-lea, sub impulsurile date de "spiritul Genevei" și de "raportul secret" citit de N. S. Hrușciiov la Congresul al XX-lea al PCUS (prin care erau dezvăluite și criticate unele crime și excese staliniste și cultul personalității lui Stalin), astfel că, din aprilie 1956, sub egida Ministerului Culturii și a Uniunii Scriitorilor, a fost publicată revista de specialitate "Teatru", condusă de Camil Petrescu (președinte) și Horia Deleanu (redactor șef).

⁶² *Cenzura în teatru. Documente. 1948-1989* (editor Liviu Malița), Cluj, 2006, p. 4 (cuvînt înainte), 19-29 (doc. 1-12), 33-38 (doc. 17-19), 55-61 (doc. 32-34), 109-112 (doc. 57), 121-122 (doc. 67), 147-148 (doc. 82), 161-164 (doc. 90-92), 211-216 (doc. 121), 231-246 (doc. 128-129), 257-258 (doc. 140-141).

⁶³ Ozana Budău, *Analiză statistică a profilului repertorial al Teatrului din Bacău în perioada 1950-1989*, în *Viața teatrală în și după comunism* (coord. Liviu Malița), Cluj, 2006, p. 295-298 (296).

⁶⁴ *Ibidem*, p. 295-296, 297-298.

⁶⁵ Nicolas Werth, *Histoire de l'Union soviétique. De l'Empire russe à la Communauté des États indépendants. 1900-1991*, ediția a șasea, Paris, 2008, p. 380-382.

De asemenea, contactele teatrale cu Occidentul (mereu considerat imperialist, decadent și cosmopolit) au fost reluate abia în iunie-iulie 1956, atunci când Teatrul Național din București a participat la Festivalul Internațional de Artă Dramatică de la Paris, prilej cu care Partidul și Securitatea au încercat influențarea pozitivă, manipularea, dezinformarea și chiar readucerea în țară (măcar în vizită) a unor mari intelectuali români exilați (printre care actrițele Elvira Popescu și Alice Cocea, dramaturgul Eugen Ionescu, actorul Jean Yonnel, compozitorul și dirijorul Ion Perlea, sculptorul Constantin Brâncuși, scriitorii Mircea Eliade și Emil Cioran, ziariștii V. Alexandrescu, I. Velicu, R. Boilă) prin folosirea unor actori, regizori și scenariști ca agenți de influență (Marietta Sadova, Ion Manolescu, Maria Filotti, Sică Alexandrescu, Radu Beligan, Ion Henter ș. a.)⁶⁶.

Ca o concluzie, putem afirma că, în perioada 1945-1956, teatrul, cu toate caracteristicile sale specifice, a fost infestat de doctrina materialismului dialectic și istoric, era monopolizat de metodele, operele și canoanele realist-socialiste, i s-au impregnat dogmele luptei de clasă și ale decadentei artistice generalizate din lumea capitalistă, i-au fost impuse modelul sovietic, antiformalismul și antic cosmopolitismul, fiind astfel transformat încât să contribuie eficient la făurirea “omului nou”.

(*va urma*)

Theatre and Music of Romania in the First Years of Communism (I)

Abstract

The Stalinist transformation of the Romanian culture and society was the consequence of the military Russian occupation of the country and of the political actions of the new government leaded by Romanian Communist Party, who imposed the Soviet model by force, terror and propaganda. The purges of the 1945-1948 and the role of the trade unions are the best examples.

Since 1947/1948 the theatre and the music are under the control of the propaganda section of the Central Committee of the Romanian Communist Party. Also, since 1945 the communist government had a department of culture with directions for each of two fields.

The socialist realism, the Soviet model (for example, the style of Stanislavski or Tairov), the dramatic art for the masses, the censorship, the anti-cosmopolite campaign, the reading committees and other constraints of the repertories, the long time cultural isolation towards the Western free world and the anti-capitalist system propaganda, all

⁶⁶ Vladimir Tismăneanu, Cristian Vasile, *Turneul Teatrului Național la Paris din 1956: Secția de Relații Externe, exilul și raporturile culturale româno-franceze*, “Studii și materiale de istorie contemporană”, 8 (2009), p. 193-206; ANIC, Fond CC al PCR – Secția de Propagandă și Agitație, ds. 64/1956, f. 1-8.

that are ideological achievements of the new communist era, according to the Soviet model.

Very few actors, stage managers, critics and playwrights are persecuted and suffered in the communist jails (Alice Voinescu, Marioara Voiculescu, Ion Ulmeni, Titus Lapteș, Ion Ilie), some make beforehand the choice to go or to stay in the exile (Eugen Ionescu, Alice Cocea, Elvira Popescu, Jean Yonnel), but the absolute majority is formed by collaborators, Party activists and even members of the Nomenclatura, many of them well-known (Lucia Sturdza Bulandra, N. D. Cocea, Ion Aurel Maican, Beate Fredanov, M.H. Maxy, Constantin Sincu, Zaharia Stancu, Nicolae Moraru, Camil Petrescu, Miron Radu Paraschivescu, Irina Răchițeanu, Mihail Davidoglu, Maria Banuș, Laurențiu Fulga, Alexandru Șahighian, Vintilă Rusu-Șirianu, Cezar Petrescu, George Vraca, Radu Beligan, Irina Nădejde-Cazaban, Al. Assan, Valentin Silvestru, Irina Deșliu, Petru Dumitriu, J. Popper, Petre Iosif, Iso Schapira, Geo Dumitrescu, Marcel Breslașu, Mihai Novicov, Bernard Lebli, Florin Tornea, Ury Benador, Oleg Danovschi, Simion Alterescu, Moni Ghelerter, Marieta Sadova, Hans Koch, Lucia Demetrius, Francisc Munteanu, Floria Capsali, Jules Cazaban, Elvira Godeanu, Grigore Vasiliu-Birlic, Nicolae Bălțățeanu, Gh. Storin, Dina Cocea, George Calboreanu, Al. Fiñți, Costache Antoniu, Sonia Cluceru, Mircea Șeptilici, Ion Manolescu, Vladimir Maximilian, Aura Buzescu, Marcel Anghelescu, Alexandru Giugaru, Liviu Ciulei, Marieta Sadova, Niki Atanasiu, Horia Deleanu, Maria Filotti, Sică Alexandrescu, Ion Henter, Dinu Negreanu, M. Raicu, Alexandru Bârlădeanu, E. Marian, Mihail Sebastian, Alexandru Kirițescu).

Like all the arts, under communism, the drama knows the same totalitarian practices and values that destroy the open society, the free exchange of (cultural) ideas, the freedom of expression, including writing and acting, and lay the foundations for the birth of the “new man”.