

MUZICA ȘI TEATRUL MUZICAL ÎN ROMÂNIA COMUNISTĂ. TREI ETAPE ALE RAPORTULUI DINTRE ARTĂ ȘI IDEOLOGIE

DOI 10.46522/CT.2025.02.04

Rareș BUDILEANU, PhD

University of Arts Târgu Mureș

habarnamu@yahoo.com

Abstract:

Music and Musical Theatre in Communist Romania: Between Ideological Control, Cultural Liberalisation, and Propaganda

This study investigates the profound influence of the political context on Romanian music and musical theatre during the communist period (1945-1989), dividing it into three distinct stages. The first (1945-1965) was characterized by ideological purges, the marginalization of significant composers, and the Sovietization of cultural institutions, with an emphasis on reworked folklore subordinated to propaganda. The second (1965-1971) coincided with a short-lived liberalization under Nicolae Ceaușescu, marked by cultural openness, diversification of the local musical scene, and the rise of new artistic voices. However, the “July Theses” of 1971 reimposed strict ideological control, consolidated during the “Golden Age”, when censorship and the cult of personality drastically constrained creativity. The “*Cântarea României*” Festival epitomized the propagandistic instrumentalization of culture, enforcing uniformity while erasing artistic diversity. Despite restrictions, certain creators preserved aesthetic autonomy through symbolic strategies, reflecting the persistent dialectic between political coercion and artistic resistance, and underscoring the role of cultural memory in shaping

post-communist identity. Within this framework, *Cenacul Flacăra* (1973-1985) functioned as a major but ambivalent cultural phenomenon. While it provided a platform for emerging artists and fostered mass cultural participation, it was equally criticized for its ideological alignment and authoritarian leadership. Retrospectively, its legacy remains complex, demanding nuanced analysis beyond simplistic condemnation or idealization.

Keywords:

romanian music; musical theatre; communism; cultural ideology; Cântarea României

Muzica pe on și off (cele 3 etape)

Este esențial să ne asumăm în mod conștient și responsabil acele perioade istorice, analizând cu obiectivitate contextul în care s-au desfășurat, observând nu doar ce s-a întâmplat, ci și modul în care s-a produs această evoluție, având în vedere influența directă a politicii asupra culturii. Din păcate, această influență s-a manifestat, în special în perioadele 1 și 3, într-o manieră negativă, restrictivă și unidirecțională, impunând o gândire ideologică rigidă, care a limitat considerabil libertatea de expresie artistică și creativitatea. Cu toate acestea, este important să căutăm, în paralel, și acea „lumină” reprezentată de eforturile unor artiști și creatori care, în ciuda climatului opresiv și a unui regim punitiv, au încercat să mențină, pe cât posibil, un nivel înalt al discursului artistic, evitând reducerea acestuia la simple mesaje de propagandă comunist-socialistă sau populistă.

Cunoașterea artei realizate în perioada 1945-1989 trebuie să fie nu doar o simplă rememorare, ci un act profund de asumare și înțelegere clară a valorilor, contextelor și constrângerilor specifice acelei epoci. Această asumare a trecutului, împreună cu acceptarea sa în mod lucid și necontradictoriu, nu constituie doar baza unei abordări istorice autentice, ci reprezintă totodată una dintre premisele fundamentale pentru conturarea și definirea identității actuale a poporului român. În raport cu această

perioadă istorică, pot fi identificate trei categorii distincte de indivizi: prima este reprezentată de cei care au trăit în mod direct și profund înainte de instaurarea regimului comunist; a doua categorie include persoanele născute înainte de anul 1965, care au fost formate în acea atmosferă, dar au cunoscut și transformările de după; iar a treia este constituită din cei născuți după anul 1989, care privesc comunismul doar ca pe un trecut mediat prin educație, cultură și memorie colectivă.

Fiecare dintre aceste generații se află într-un proces continuu de reinterpretare, redefinire și reevaluare a conceptelor-cheie precum comunismul, patrimoniul cultural și specificul patrimoniului artistic din epoca comunistă. Fiecare stat care s-a aflat sub influența fostului bloc sovietic deține o identitate proprie, manifestată printr-o istorie unică, o limbă specifică, o perspectivă particulară asupra politicii și o înțelegere distinctă a felului în care aceasta a afectat producția artistică. Istoria comunismului, limbajul său ideologic și modul în care a fost definită identitatea patrimoniului din acea epocă impun, la rândul lor, o asumare conștientă și constantă a trecutului, ceea ce presupune nu doar acceptarea sa, ci și o continuă analiză și dezvoltare a înțelegerii acestuia.

În ceea ce privește spectacolul muzical din România perioadei 1945-1989, este important de subliniat că o reală dezvoltare artistică, în formele sale autentice, a fost posibilă doar pe o durată limitată, estimată la aproximativ 8-10 ani. În restul timpului, creația muzicală s-a aflat sub presiunea nevoii constante de adaptare la realitatea politico-socială impusă de regimul comunist și la cerințele ideologice severe formulate de partidul aflat la guvernare, ceea ce a limitat semnificativ libertatea artistică și complexitatea expresiei muzicale.

În perioada de dinaintea anului 1989, influențele culturale provenite din spațiul occidental erau considerabil limitate, în principal din cauza regimului comunist, care exercita un control sever asupra tuturor formelor de expresie artistică și de divertisment. Accesul publicului român la musicaluri internaționale era extrem de rar, aceste producții fiind prezentate pe scenele din România doar în situații excepționale, în general cu aprobări speciale și după o atentă selecție ideologică.

În același timp, creațiile artistice autohtone erau supuse unei cenzuri riguroase, care restricționa libertatea de exprimare și uniformiza conținutul în acord cu ideologia oficială a statului. În acest context restrictiv, genuri muzicale tradiționale precum opereta și teatrul de revistă au continuat să domine peisajul divertismentului muzical din România, în detrimentul musicalurilor moderne de tip Broadway sau West End, care erau percepute ca fiind străine ideologiei promovate de regimul aflat la putere. Datorită controlului strict asupra culturii și divertismentului, limitând semnificativ accesul la producții artistice occidentale, inclusiv la musicalurile americane, spectacolele de tip Broadway, venite direct de acolo, nu au fost prezentate pe scenele românești în această perioadă.

1945-1965 – Sovietizarea instituțiilor culturale și controlul ideologic

Începând chiar din ultimele luni ale anului 1945, odată cu instaurarea regimului comunist, autoritățile încep să formeze comisii de epurare, al căror scop principal era eliminarea din viața publică – inclusiv din domeniul cultural și muzical – pe toți cei considerați adversari politici ai noii puteri. Printre cei vizați se numărau reprezentanți ai fostelor clase considerate „exploatare”, colaboratori ai trupelor naziste, foști membri ai Mișcării Legionare sau persoane suspectate de simpatii față de aceasta. Această perioadă inaugurală a regimului comunist a fost marcată de numeroase abuzuri și nedreptăți, care au luat forma unor răfuiele personale, acuzații lipsite de fundament și adesea nesustinite de dovezi, toate desfășurându-se într-un climat generalizat de teroare ideologică.

Deși muzicienii par să fi fost, în ansamblu, mai puțin afectați de represiunea politică decât scriitorii sau filozofii români, există totuși câteva cazuri emblematice de persecuție. Un exemplu relevant este cel al compozitorului și teoreticianului muzical Dimitrie Cuclin, care a fost condamnat la muncă silnică pe șantierul Canalului Dunăre–Marea Neagră, ca urmare a presupuselor sale simpatii față de Mișcarea Legionară. Un alt caz notabil este cel al folcloristului Harry Brauner, care, deși era comunist convins, a fost arestat

împreună cu soția sa, artista Lena Constante, fiind acuzați de apartenență la grupul condus de Lucrețiu Pătrășcanu, devenit între timp indezirabil regimului din cauza viziunilor sale considerate dizidente spre sfârșitul anilor 1940.

În ceea ce-l privește pe Mihail Jora, unul dintre cei mai importanți compozitori români ai perioadei interbelice – alături de George Enescu –, acesta a deținut, între 1944 și 1949, funcția de vicepreședinte al Societății Compozitorilor Români (S.C.R.), în contextul în care Enescu rămăsese doar președinte onorific, iar Constantin Brăiloiu părăsise țara. În această poziție de conducere, Jora a încercat, atât cât i-a permis contextul politic, să mențină autonomia instituției față de ingerințele Partidului Comunist.

Această poziție de rezistență și atitudinea sa verticală l-au transformat într-o țintă a autorităților, care l-au catalogat drept un artist „decadent” și „reacționar”, iar presa oficială a început să-l atace în mod sistematic, acuzându-l de „formalism” în creația sa muzicală. În cele din urmă, Jora a fost îndepărtat din toate funcțiile oficiale: a fost exclus din conducerea Uniunii Compozitorilor, a fost demis din funcția de rector al Academiei Regale de Muzică, a fost marginalizat din viața publică și artistică, lăsat fără surse de trai, izolat social și profesional. Cu toate acestea, după o perioadă de suferință și uitare, a fost treptat reabilitat de către regim, într-un proces lent de reintegrare.

După încheierea celui de-al Doilea Război Mondial și odată cu dispariția emblematicului artist Constantin Tănase, genul musicalului românesc a intrat într-o perioadă de stagnare și declin, cauzată în principal de noile orientări politice impuse de regimul comunist. În acest context, compozitorii de renume ai perioadei interbelice, autori ai unor șlagăre de mare popularitate – precum Ion Vasilescu, Henry Mălineanu, Nicolae Kirculescu, Gelu Solomonescu sau Claude Romano – și-au restrâns activitatea, limitându-se la apariții sporadice, fie la radio, fie în cadrul unor spectacole izolate, fără a mai beneficia de recunoașterea sau libertatea artistică de altădată. Cu toate acestea, musicalul românesc nu a dispărut complet. Artiștii consacrați ai teatrului de revistă din perioada interbelică au găsit o modalitate de a-și continua activitatea, regroupându-se în jurul nou-înființatului Ansamblu de Estradă. Acesta avea să

fie redenumit în anul 1962 Teatrul satiric-muzical Constantin Tănase, instituție care, pe parcursul perioadei comuniste, avea să se impună ca principalul bastion al musicalului românesc, bucurându-se de aprecierea constantă a publicului larg, în ciuda constrângerilor ideologice.

Totuși, este important de menționat – conform unor opinii critice – că musicalul practicat în România acelei perioade, așa cum este definit în cadrul acestei lucrări, era departe, atât ca structură, cât și ca nivel de complexitate, de omologul său american sau britanic, mult mai elaborat și inovator. În paralel, scena muzicală românească a traversat o perioadă marcată de tulburări și restructurări profunde, care au culminat cu transformări radicale la nivelul organizării instituționale a creației muzicale. În anii imediat următori războiului, au fost puse bazele unui sistem ideologic rigid, care a urmărit să subordoneze complet activitatea artistică principiilor propagandei comuniste.

Un exemplu elocvent în acest sens este modul în care a fost gestionată Adunarea Generală a Compozitorilor: aceasta a fost organizată într-un mod profund partizan, prin diferențierea invitațiilor de participare – unele oferind drept de vot, altele nu – și prin impunerea unei noi conduceri agreeate de regim. Totodată, s-a trecut la reformularea Societății Compozitorilor pe baze strict ideologice, după modelul sovietic, aceasta devenind Uniunea Compozitorilor din Republica Populară Română, un organism profund ideologizat, menit să controleze și să reglementeze creația muzicală în conformitate cu directivele politice ale vremii.

Tradiția muzicală românească a fost, adesea, percepută printr-o prismă distorsionată, care a condus la aprecieri exagerate față de anumiți compozitori, în special față de figura romantică a lui Ciprian Porumbescu, elogiat în mod deosebit pentru presupusa sa legătură profundă cu masele populare. În contrast, alți compozitori români de valoare, precum George Enescu¹ sau dirijorul și pianistul Constantin



1. La sfârșitul celui de-al Doilea Război Mondial, George Enescu deținea funcția de președinte al Societății Compozitorilor Români (S.C.R.), o poziție de prestigiu în peisajul cultural românesc. Cu toate acestea, contextul politic devenit tot mai restrictiv și nefavorabil

Silvestri², au fost criticați pe nedrept din cauza formării lor muzicale în instituții occidentale, considerate decadente – în special cele franceze și germane – de către discursul ideologic al vremii.

În perioada interbelică, creațiile muzicale ale unor compozitori români au fost catalogate drept cosmopolite, academice și excesiv de formaliste, fiind acuzate că ignoră teme considerate reprezentative pentru identitatea națională. Aceștia au fost criticați pentru că au preferat să abordeze subiecte mitologice sau exotice, în loc să își concentreze eforturile asupra ilustrării sonore a marilor figuri și evenimente din istoria poporului român. Această orientare a fost considerată neadecvată în contextul cerințelor ideologice ale regimului comunist, care încuraja o apropiere de folclor, dar numai în măsura în care acesta era prelucrat într-un registru accesibil, cu mesaj socialist, respingând în mod ferm ideea de „artă pentru artă”, etichetată drept o concepție burgheză.

După anul 1950 încep să se contureze, în mod vizibil și sistematic, discuțiile referitoare la genurile muzicale de divertisment, cum ar fi jazzul și muzica ușoară, care până atunci fuseseră fie marginalizate, fie tratate superficial în cadrul discursului cultural oficial. În aceeași perioadă, se dezvoltă și un



din România postbelică a influențat decisiv parcursul său personal și profesional. Astfel, în anul 1946, cu ocazia unui turneu concertistic desfășurat în Statele Unite ale Americii, Enescu a luat decizia de a nu se mai întoarce în țară. În consecință, s-a stabilit definitiv în Franța, unde și-a continuat activitatea artistică într-un climat politic mai liber și mai favorabil creației.

2. După anul 1944, Constantin Silvestri a ales să nu se conformeze direcției estetice impuse de regimul comunist, care favoriza un folclorism superficial și facil. În ciuda acestei atitudini nonconformiste, el a continuat să fie acceptat și tolerat în viața muzicală românească, în principal datorită prestigiului său incontestabil ca dirijor. Carisma, autoritatea artistică și valoarea profesională l-au transformat într-o figură proeminentă, imposibil de ignorat sau de înlăturat din peisajul cultural al vremii. Totuși, pe măsură ce presiunile și persecuțiile regimului s-au intensificat, mai ales în cursul deceniului al șaptelea al secolului XX, Silvestri a fost constrâns să ia decizia dificilă de a se autoexila, alegând să se stabilească în Anglia, unde și-a continuat cariera artistică.

demers mai profesionist și specializat privind studiul și valorificarea muzicilor cu transmitere orală – adesea încadrate sub etichetele de „folclorice” sau „tradiționale” – precum și al celor cu funcție liturgică (muzica bisericească) sau ceremonial-instituțională (muzica militară). Aceste preocupări reflectă nu doar o diversificare a interesului față de patrimoniul sonor național, ci și o deschidere treptată către forme muzicale până atunci considerate periferice sau neconforme cu normele ideologice ale regimului.

Pe parcursul acestei perioade, se remarcă prezența constantă a numeroșilor artiști și artiste care își începuseră cariera fie în epoca interbelică, fie în anii de după 1940. O parte dintre aceștia au reușit să își continue parcursul profesional cu succes, bucurându-se de recunoaștere și consolidându-și statutul în lumea artistică. În schimb, alții au fost treptat marginalizați, fie din cauza incapacității de a se adapta noilor exigențe ideologice impuse de regimul puternic influențat de modelul sovietic, fie ca urmare a unei opoziții deliberate față de aceste cerințe, refuzând să își conformeze discursul artistic directivelor oficiale.

Ceaușescu, 1965-1971. Liberalizarea limitată și deschiderea culturală

În perioada cuprinsă între anii 1960 și 1980, s-au afirmat o serie de compozitori români în domeniul musicalului, contribuind semnificativ la diversificarea peisajului muzical autohton. Printre aceștia se numără Henry Mălineanu, cunoscut pentru muzica spectacolului *Bună seara, domnule Wilde*, pus în scenă la teatrul C. I. Nottara, Edmond Deda, autorul musicalului *Corina*, inspirat de piesa *Jocul de-a vacanța* a lui Mihail Sebastian, precum și Temistocle Popa, care a compus muzica celebrului musical *Veronica*. Alături de aceștia, și-au adus contribuția și alți compozitori precum George Grigoriu, Vasile Vasilache-junior, Vasile Veselovski, Marius Țicu și alții, marcând o etapă importantă în dezvoltarea acestui gen muzical în România.

După preluarea conducerii Partidului Comunist Român în anul 1965, Nicolae Ceaușescu a continuat să dezvolte și să consolideze direcția național-comunistă inițiată de predecesorul

său, accentuând atât o industrializare accelerată, cât și o politică externă cu o anumită autonomie față de linia oficială impusă de Moscova. Este de remarcat faptul că, într-un context geopolitic tensionat, România a fost prima țară din Blocul de Est care, în anul 1967, a stabilit relații diplomatice cu Republica Federală Germania (Germania de Vest), o decizie care reflecta voința regimului de a-și afirma o anumită independență față de restul alianței socialiste. Tot în acest spirit de autonomie, România nu a întrerupt relațiile diplomatice cu Israelul (după Războiul de Șase Zile) – o poziție unică în rândul statelor socialiste, care, în general, au adoptat o atitudine ostilă față de statul evreu.

Aceste inițiative de politică externă, dar mai ales refuzul ferm al lui Ceaușescu de a participa la invazia Cehoslovaciei din 1968, orchestrată de trupele Pactului de la Varșovia pentru a înăbuși Primăvara de la Praga, au contribuit la conturarea unei imagini favorabile a României în ochii țărilor occidentale. Astfel, România a început să fie percepută ca o posibilă breșă în unitatea aparent monolitică a blocului socialist, ceea ce a determinat liderii occidentali să valorifice oportunitatea de a dezvolta relații bilaterale mai strânse cu regimul de la București. În acest context favorabil, în august 1969, președintele american Richard Nixon a efectuat o vizită oficială în România, marcând un moment simbolic al apropierii dintre cele două state. La rândul său, Nicolae Ceaușescu a întreprins vizite în Statele Unite, în octombrie 1970, și în Franța, în iunie același an, ceea ce a consolidat percepția internațională asupra unei României care căuta să se poziționeze cu mai multă independență în cadrul relațiilor internaționale ale Războiului Rece.

Pe plan intern, anii 1960 și începutul anilor 1970 au reprezentat, în ansamblu, singura perioadă de relativă relaxare politică și liberalizare din istoria regimului comunist român³.



3. O slăbire a controlului ideologic asupra surselor de distracție ale populației a permis Televiziunii Române să difuzeze ecranizări de romane și seriale occidentale, muzică de peste hotare, dramaturgia recuperează anii pierduți de după război, spectacolele caută și capătă o formă mai liberă a exprimării sub noul val de „relaxare” politică.

Între anii 1965 și 1970, controlul ideologic exercitat de partidul unic a fost considerabil diminuat, ceea ce a permis o ușoară deschidere culturală și o mai mare toleranță față de influențele occidentale. Printre cele mai vizibile semne ale acestei deschideri se numără difuzarea la televiziunea națională a unor seriale occidentale, precum și inaugurarea, în anul 1967, a unei fabrici *Pepsi Cola* la Constanța – un eveniment simbolic, adesea interpretat ca expresia supremă a concesiilor făcute de regimul comunist în fața valorilor capitalismului occidental.

Deși schimbul de idei și concepte între Est și Vest era extrem de dificil în perioada respectivă, din cauza Cortinei de Fier, muzica românească a făcut un progres semnificativ, reușind să se îndepărteze considerabil de realismul socialist și să facă un pas important pe calea găsirii unei voci proprii, autentice. Pe lângă lucrările care au stat la baza dezvoltării muzicii contemporane românești, au început să prindă contur noi sisteme muzicale originale, realizate prin studii importante, ce au dus la formarea unor alternative estetice inovatoare. Aceste alternative, în deceniile care au urmat, s-au dovedit a fi la fel de „moderne” precum cele din alte colțuri ale lumii, demonstrând astfel că muzica românească a evoluat în mod constant, în ciuda contextului politic restricționat.

Relaxarea parțială a controlului ideologic exercitat asupra mijloacelor de divertisment accesibile populației a avut ca efect o liberalizare treptată a conținutului difuzat de Televiziunea Română. Această schimbare a permis includerea în grilă a unor ecranizări ale unor romane celebre din literatura occidentală, precum și a unor seriale produse în afara granițelor țării. În același context de deschidere culturală, muzica provenită din străinătate a început să fie difuzată mai frecvent, contribuind la diversificarea peisajului sonor intern. Totodată, dramaturgia românească a început să recupereze decalajul impus de cenzura postbelică, fiind reluate teme, stiluri și forme de exprimare artistică interzise anterior. Spectacolele de teatru, influențate de acest nou climat de aparentă „relaxare” politică, au început să adopte forme mai libere și mai expresive, oferind creatorilor oportunitatea de a explora noi modalități de comunicare artistică și de a transmite mesaje subtile într-un context încă marcat de constrângeri ideologice.

În ceea ce privește proza, această perioadă este caracterizată de o intensificare a activității editoriale, atât din partea unor autori deja consacrați, cât și a unor debutanți promițători, care publică acum unele dintre cele mai valoroase și influente romane ale întregii epoci comuniste. Exemple relevante în acest sens sunt Marin Preda, D.R. Popescu și Augustin Buzura, ale căror opere sunt considerate repere esențiale în istoria literaturii române postbelice.

În domeniul cinematografic, este epoca filmelor semnate de Mircea Veroiu, Dan Pița și Lucian Pintilie care, prin filmul *Reconstituirea* (1969), se distinge în mod special, marcând începutul unei cinematografii românești moderne, angajate artistic și estetic. În domeniul muzicii, un grup de tineri compozitori talentați – Aurel Stroe, Anatol Vieru, Ștefan Niculescu, Myriam Marbé, Costin Mioreanu ș.a. – a constituit nucleul unei școli muzicale românești moderne, care ar fi putut fi la fel de prestigioasă ca și școala muzicală poloneză de la începutul anilor '60, după unii comentatori occidentali.

Tot acum, se remarcă o veritabilă efervescență artistică, manifestată printr-o dezvoltare intensă și diversificată în aproape toate ramurile artei, fenomen ce poate fi interpretat ca o explozie culturală de proporții. În literatură, își face simțită prezența o nouă generație de poeți care își propune să reia, într-o manieră creativă și adaptată contextului contemporan, dialogul cu formele moderniste de expresie poetică ce fuseseră consacrate în perioada interbelică. Printre acești autori se numără figuri marcante precum Nichita Stănescu, Ana Blandiana, Marin Sorescu, Cezar Baltag, Constanța Buzea sau Emil Brumaru, fiecare contribuind, prin originalitatea sa, la revitalizarea discursului liric românesc.

În domeniul teatrului, se conturează o pleiadă de regizori tineri și inovatori – Andrei Șerban, Radu Penciulescu, Liviu Ciulei, Lucian Pintilie și David Esrig – care imprimă scenelor românești o dinamică experimentală remarcabilă, comparabilă, prin îndrăzneala formelor și profunzimea căutărilor, cu cele mai avangardiste demersuri teatrale din spațiul occidental.

1971–1989. Reideologizarea culturii și consolidarea național-comunismului

În mod paradoxal, în timp ce România a ales să își asume o autonomie externă, acest lucru a fost contrabalansat de o politică internă extrem de dăunătoare, de tip naționalist-izolaționist. Un exemplu clar al acestei politici este reprezentat de „Tezele din iulie” din 1971⁴, prin care Nicolae Ceaușescu a impus o nouă variantă a realismului socialist, denumită „umanism socialist”. Măsurile impuse în politica culturală, alături de austeritatea severă la care regimul a supus întreaga populație pentru a face față datoriilor externe ale țării, au dus la o izolare aproape totală a României, mai ales în anii '80. În acest context, este semnificativ faptul că reformele de deschidere politică din Uniunea Sovietică, cum ar fi perestroika și glasnost, au fost percepute de Ceaușescu ca niște concesii făcute „dușmanului internațional al poporului (capitalismul)”, ceea ce subliniază caracterul profund contradictoriu al poziției României în acea perioadă.

Cele 17 propuneri, cunoscute în mod popular sub denumirea de „teze”, au fost interpretate de majoritatea analiștilor și observatorilor din epocă drept expresia unei veritabile „mini-revoluții culturale”, semnalând o schimbare aparent semnificativă în direcția politicii culturale oficiale. Cu toate că erau prezentate sub formula atrăgătoare, dar vagă, a „umanismului socialist”, aceste teze nu reprezentau, în esență, altceva decât o reafirmare mascată a principiilor realismului socialist, adică o întoarcere la o metodologie artistică și ideologică rigidă, pe care partidul o abandonase doar în teorie, într-o perioadă anterioară. Astfel, sub aparența unui nou început, propunerile marcau de fapt o reînnoire a controlului ideologic asupra literaturii, prin restaurarea unei paradigme oficiale care fusese doar temporar suspendată.

Implementarea acestor directive trebuia să fie atentă și constant monitorizată de către Partidul Comunist, care își



4. Moment survenit în urma vizitei lui Ceaușescu în China, de unde se întoarce și decide să impună o „revoluție culturală” de tip chinezesc în România.

asuma un rol de supraveghetor absolut în domeniul cultural și literar. Cu toate acestea, în ciuda presiunii exercitate asupra instituțiilor și creatorilor de cultură, aplicarea efectivă a acestor măsuri în sfera literaturii s-a dovedit a fi, din ferice, extrem de ineficientă, mai ales dacă o comparăm cu impactul masiv și uniformizator pe care l-a avut realismul socialist în deceniul anterior, în special în anii 1950.

Directivile vizau, în esență, consolidarea controlului partidului asupra întregului spectru al activităților politico-educative, printr-o „creștere continuă a rolului conducător al partidului“, care trebuia să se manifeste în toate domeniile vieții culturale. Aceste propuneri cereau, printre altele, evidențierea cu insistență a „marilor realizări ale poporului român în calitate de constructor al socialismului“, precum și perfecționarea metodelor de instruire ideologică a membrilor de partid și a cadrelor, printr-o îmbunătățire a „formelor de învățământ politico-ideologic“. În plus, se solicita introducerea unui sistem de control mai strict asupra publicațiilor literare, în scopul de a împiedica difuzarea operelor care nu corespundeau exigențelor politice și ideologice ale partidului, precum și pentru a preveni apariția cărților considerate periculoase din perspectiva construcției socialiste, întrucât acestea promovau idei sau concepții considerate contrare intereselor regimului.

În ceea ce privește repertoriul instituțiilor de spectacol – fie că era vorba despre teatre dramatice, opere sau teatre de varietăți – accentul trebuia să fie pus, cu prioritate, pe promovarea creațiilor artistice naționale care aveau un pronunțat caracter militant și revoluționar, în deplină consonanță cu ideologia oficială.

Ascensiunea spectaculoasă a musicalului pe scena artistică internațională, manifestată cu precădere în perioada cuprinsă între anii 1970 și 1980, a evidențiat influența profundă și tot mai extinsă a acestui gen asupra sferei muzical-teatrale globale. În această etapă, unele dintre cele mai emblematiche creații ale unor compozitori de renume (unii dintre ei aparținând unor perioade anterioare celei de care ne ocupă în această secțiune de text) precum George Gershwin, Leonard Bernstein, Stephen Sondheim, Richard Rodgers,

Andrew Lloyd Webber și alții au ocupat poziții de frunte nu doar în topurile de popularitate, ci și în ceea ce privește succesul comercial în multiple ramuri ale artelor spectacolului – de la teatru și cinema până la producții de televiziune. Aceste musicaluri au ilustrat, cu o forță estetică remarcabilă, tendința tot mai accentuată de a îmbina surse stilistice și influențe de gen provenite din medii muzicale diferite, fie ele non-academice (precum jazzul, rockul sau muzica pop), fie academice (muzica clasică și contemporană). Această direcție artistică, marcată de fuziunea estetică și transculturală, a influențat inclusiv dezvoltarea teatrului muzical cu orientare non-academică în România, deschizând noi perspective de creație pentru compozitorii locali.

Începând cu anii 1970, scena muzical-teatrală românească a cunoscut o efervescență creativă concretizată în apariția unor lucrări de musical semnate de compozitori români, care au contribuit semnificativ la conturarea unei identități autohtone în cadrul acestui gen.⁵ Această diversitate tematică și stilistică reflectă o sincronizare artistică tot mai evidentă cu tendințele internaționale, demonstrând astfel capacitatea creatorilor români de a adapta și reinventa modelul musicalului occidental într-un context cultural local, cu preocupări și expresii proprii.

Teatrul românesc cunoaște o perioadă de *boom*⁶ artistic, în anii 1970, marcată de numeroase spectacole deosebit de



5. Printre aceștia se numără: Edmond Deda, autorul musicalurilor, *Corina* (după *Jocul de-a vacanța*) (1977) și *Fratele meu Charles* (1982); Elly Roman, cu *Spune, inimioară, spune* (1972); Henry Mălineanu, cu *Au fost odată două orfeline* (1966) și *Bună seara, domnule Wilde* (1971); Gherase Dendrino, cu lucrările *Lăsați-mă să cânt* și *Lysistrata* (1960); Temistocle Popa, autorul musicalului *Mexico Melody* (1968); Nicu Alifantis, cu titluri precum *Swanewit* (1973), *Trandafirii roșii* (1975), *Nevestele vesele din Windsor* (1978); Vasile Doboș, *Chitarele tinereții* (1978); Doru Ștefănică, *Misterele Londrei* (1995); Endre Sarossy, autorul piesei *Invitație la castel* (1982); Sorin Chifiriuc, cu *Câinele grădinărilor* (1988); Liviu Cavassi, cu *Mătușa mea, Faustina* (1975); Constantin Dăscălescu, cu lucrările *Necunoscuta și cei patru cavaleri*, *Alcor și Mona* (după *Steaua fără nume* 1970) și *Fulgi de nea și diamante* (1982); Marius Țeicu, autor al musicalului *Examene, examene* (1985).

6. Explozie, dezvoltare rapidă.

valoroase puse în scenă în întreaga țară. Totuși, spre finalul acestei decade, contextul politic restrictiv începe să-și pună amprenta negativă asupra mediului cultural. Regimul comunist, prin cenzura tot mai severă și interzicerea unor creații considerate inadecvate ideologic, determină plecarea – adesea forțată sau clandestină – a unor artiști de marcă în afara granițelor țării. Astfel, teatrul românesc pierde, într-un interval relativ scurt, o parte semnificativă a valorii sale artistice, odată cu exodul acestor creatori și interpreți care nu își mai puteau exprima liber viziunea.

În paralel cu valul de artiști care aleg exilul sau marginalizarea⁷, un număr considerabil de creatori din domeniul artelor decid să rămână în România, adoptând strategii diferite de raportare la contextul politic și cultural al vremii: unii se angajează într-o luptă deschisă împotriva sistemului, încercând să-i submineze constrângerile prin creație critică, alții optează pentru o adaptare subtilă a formelor artistice, căutând să-și conserve autonomia expresivă în limitele tolerate de regim, în timp ce o parte semnificativă acceptă, fie din oportunism, fie din resemnare, să se conformeze cerințelor ideologice impuse prin politicile culturale oficiale.

Deși am identificat câteva exemple notabile care aparțin genului de teatru muzical în această perioadă, consider că acestea rămân insuficiente pentru a contura un fenomen coerent și consolidat în cadrul acestui gen artistic. Caracterul lor sporadic, lipsa unei susțineri constante din partea instituțiilor, interesul scăzut al sistemului față de producțiile cu valoare artistică autentică, precum și absența unor mecanisme de finanțare adecvate contribuie la stagnarea și marginalizarea teatrului muzical, împiedicându-l să se dezvolte ca un segment viabil și relevant al peisajului cultural al epocii.

Expresia *Epoca de Aur* a fost atribuită regimului totalitar condus de Nicolae Ceaușescu, în perioada în care acesta a deținut diferite funcții politice și publice, între anii 1965 și 1989, de către propaganda oficială a anilor '80, cu scopul de a idealiza și legitima o dictatură marcată profund de abuzuri și control



7. Andrei Șerban, Radu Penciulescu, Liviu Ciulei, Lucian Pintilie, David Esrig etc.

autoritar. Această perioadă istorică este astăzi recunoscută ca fiind una dominată de ideologia național-comunistă și de un accentuat cult al personalității liderului suprem al Republicii Socialiste România. Societatea românească din timpul așa-numitei *Epoci de Aur* nu a evoluat într-un mod natural, autonom sau liber, ci a fost modelată în mod sistematic printr-un amestec intruziv de ideologie de partid, programe de îndoctrinare și mecanisme de manipulare politică, socială și culturală, impuse cu autoritate de structurile comuniste.

Cultura, în mod special, a fost una dintre principalele victime ale acestui regim, fiind supusă unei cenzuri tot mai severe, unei supravegheri rigide a repertoriilor artistice și culturale și unor intervenții directe din partea statului, care au limitat considerabil libertatea de creație. În fața acestor constrângeri, artiștii au fost adesea forțați să recurgă la forme de expresie simbolică sau să caute refugii estetice subtile, prin care să-și poată păstra, măcar parțial, integritatea artistică și vocea interioară.

Cântarea României

Festivalul național intitulat *Cântarea României*⁸, dedicat educației și culturii socialiste, a fost inaugurat în anul 1976, în urma primului Congres al culturii și educației socialiste, desfășurat în perioada 2–4 iunie a aceluiași an. Evenimentul era organizat o dată la doi ani și se desfășura în patru etape succesive – de masă, județeană, interjudețeană și republicană – fiind deschis atât artiștilor amatori, cât și celor profesioniști din domeniul cultural.

În perioada 1976–1977, procesul de ideologizare a culturii a cunoscut o accentuare vizibilă, resimțită la toate nivelurile vieții artistice și educaționale. Festivalul „Cântarea României” a devenit un mecanism de mobilizare forțată a muzicienilor profesioniști, care erau obligați să îndrume formații de amatori din întreaga țară – inclusiv coruri, ansambluri instrumentale



8. Titlu inspirat de poemul în proză (cu același nume) scris de Alecu Russo.

și brigăzi artistice – provenite din fabrici, uzine, gospodării agricole, licee și unități militare. Participarea acestor profesioniști nu era opțională, ci impusă, subliniind caracterul autoritar al intervenției statului în viața culturală.

Este important de menționat că organismul de partid cu cel mai înalt nivel decizional în domeniul învățământului și culturii – responsabil cu aprobarea, cenzurarea și avizarea tuturor deciziilor majore privind cadrele din aceste sectoare – era cabinetul Elenei Ceaușescu. Aceasta exercita o influență directă și autoritară asupra politicilor culturale și educaționale, luând decizii privind numirile în funcții de conducere pe criterii care, deși păreau arbitrare sau lipsite de coerență profesională, urmăreau în realitate promovarea unor persoane extrem de obediente față de regim.

Încă de la apariția sa, festivalul „Cântarea României” a fost perceput, așa cum reiese din însemnările contemporane ale Monicăi Lovinescu – ca o voce critică importantă și un fin observator al climatului intelectual al vremii – ca un atac direct îndreptat împotriva artiștilor profesioniști. Percepția negativă nu se limita doar la conținutul propagandistic, explicit ideologizat, al manifestării, ci viza chiar ideea fundamentală a promovării artei amatorilor, văzută ca o subminare a valorii autentice⁹.

Faptul că pe aceeași scenă erau reuniți artiști consacrați și debutanți fără experiență crea un amestec de niveluri artistice considerat dezechilibrat și lipsit de coerență estetică. Mulți dintre contemporanii acelor vremuri au considerat acest festival o construcție forțată și confuză – într-o formulare actuală, o „shaorma cu de toate” – greu de acceptat și digerat, cu o temă centrală axată pe reflectarea propagandistică a presupusului progres al României socialiste sub conducerea lui Nicolae Ceaușescu.

Pentru cei care nu au trăit în perioada regimului comunist, este dificil de înțeles cât de drastic a fost diminuat nivelul artistic al creației culturale – incluzând aici domenii precum



9. Iulia Popovici, „Profesioniști contra amatori: false narațiuni și mize politice despre «Cântarea României»”, *Revista Transilvania*, nr. 4, 2024, p. 58.

muzica, poezia, teatrul și artele vizuale. Această simplificare și coborâre a standardelor estetice au fost justificate oficial prin nevoia de a face cultura „accesibilă maselor” și de a contribui, astfel, la „dezvoltarea” lor. În realitate, însă, ceea ce se promova sub eticheta de cultură era adesea un simulacru, golit de autenticitate și valoare artistică.

Din păcate, această cultură a fost direcționată într-un singur sens propagandistic: glorificarea conducătorului suprem și consolidarea mitului unei societăți idealizate, în care poporul – în mod unanim și necondiționat – îl iubea și îl venera pe „tovarăș”. Astfel, producțiile culturale deveneau instrumente ale cultului personalității și ale manipulării emoționale, nicidecum forme autentice de expresie artistică sau mijloace reale de educare a publicului.

Pentru a ilustra această tendință, vom vedea câteva exemple concrete din volumul *Cântarea României – Omagiu Țării, Conducătorului Iubit* (1989)¹⁰, care conține poezii cu un pronunțat caracter encomiastic, dedicate liderului suprem al țării:

Pe Ceaușescu țara unită îl urmează, el e chezaș al păcii și marele erou.

Gândul său viu și cald și omenesc, născut vibrând din dragoste de viață, aici la noi,

Pe plaiul românesc, gravează-n timp o epocă măreață, căci doar în pace poți să construiești. (...)

Cum ne învață azi Conducătorul, clădind o țară, ne clădim pe noi.

Clădim și am clădit cu forța demnă, mai mult decât mileniile toate, priviți această țară, ea vorbește prin tot ce-nseamnă fapte avântate, iar tot ce am clădit (...)

e pentru viața, pentru fericirea și bunăstarea întregului popor.

Un număr considerabil de poeți, compozitori, interpreți de muzică, actori – atât consacrați, cât și amatori – precum și numeroase coruri și ansambluri (fie ele de renume sau formate din neprofesioniști) au contribuit la realizarea acestor spectacole care, din punct de vedere artistic, pot fi considerate



10. „Cântarea României – Omagiu Țării, Conducătorului Iubit”, înregistrare video, YouTube, disponibilă la: <https://www.youtube.com/watch?v=X5wJlISXzyg>, accesată la 05.05.2025.

profund unilaterale și lipsite de orice miză estetică autentică. Cu toate acestea, am ales să nu menționez nume concrete, întrucât intenția acestei analize este să păstreze un cadru obiectiv, concentrându-se strict pe implicațiile artistice și muzicale ale fenomenului, nu pe identificarea unor persoane sau grupuri anume.

În cadrul cercetării întreprinse, am vizionat multiple înregistrări din anul 1989¹¹, anul prăbușirii regimului comunist în România. Aceste materiale, provenind din diverse județe ale țării, ilustrează o uniformizare aproape mecanică a manifestărilor culturale specifice acelei perioade – toate respectând același tipar regizat: cântece, poezii, coregrafii și imagini atent compuse, dar complet disonante față de realitatea socio-politică a momentului. Aceste spectacole erau caracterizate de o artificialitate evidentă, reflectând mai degrabă o propagandă festivă decât expresia autentică a unei culturi vii.¹²

Pentru cei interesați de o înțelegere mai profundă a acestui subiect și a implicațiilor sale ideologice, recomand, pe lângă alte lucrări relevante, articolul semnat de Iulia Popovici intitulat *Profesioniști contra amatori: false narațiuni și mize politice despre «Cântarea României»* unde autoarea oferă o perspectivă critică și bine argumentată, deconstruind o serie de interpretări vehiculate în ultimele decenii, care au abordat superficial sau idealizat fenomenul festivalului Cântarea României, fără a analiza în profunzime complexitatea relației



11. Sursa de căutare youtube.

12. Am trăit această perioadă în mod direct și implicat, participând la câteva recitări organizate la Sibiu, unele dintre ele desfășurându-se chiar în prezența lui Nicu Ceaușescu, fiul cuplului aflat la conducerea statului. În acea vreme, eram membru al cercului de teatru al Casei Pionierilor, o instituție care funcționa ca parte a sistemului de educație ideologică pentru tineret. Privind retrospectiv, există o notă aproape absurdă, chiar amuzantă, în faptul că eram nevoit să recit poezii lipsite de sens, construite în limbajul de lemn specific propagandei epocii. Învățarea acestor texte era un proces anevoios, iar dificultatea lor nu venea din complexitatea poetică, ci din artificialitatea și rigiditatea formulărilor. De altfel, le uitam imediat ce coboram de pe scenă, ceea ce spune multe despre cât de puțin rezonau cu experiența sau convingerile mele de copil.

dintre artă, ideologie și controlul cultural exercitat de regim: „Convingerea generală – dar, după cum arată prezenta cercetare, eronată – că regimul cheltuia pentru amatori banii care lipseau restului domeniului cultural a avut ca efect respingerea totală a tot ceea ce nu era considerat artă înaltă, inclusiv a inițiativelor neprofesioniste cu merite dovedite anterior în plan experimental, contra-cultural sau politic critic. Narațiunea autocompătimitoare a unei culturi înalte care reprezenta un pericol politic atât de mare încât regimul își dorea distrugerea ei a ratat, de fapt, rațiunea reală care a stat la baza inventării de către Ceaușescu a Festivalului «Cântarea României»: căutarea unei forme de divertisment de masă produsă local, care să înlocuiască accesul tot mai mare al tineretului la cultura pop occidentală”¹³.

Cenaclul Flacăra

Inițiativa de a pune bazele a ceea ce urma să devină cunoscut sub numele de *Cenaclul Flacăra* s-a conturat într-un context influențat puternic de experiențele internaționale ale poetului Adrian Păunescu, membru al Partidului Comunist Român, care fusese recent martor la manifestări culturale de anvergură precum concertele susținute de Bob Dylan în Statele Unite ale Americii, precum și la spiritul libertar al festivalului *Woodstock*¹⁴. Inspirat de această atmosferă de eferescență artistică și culturală, Păunescu a decis, împreună cu un grup de artiști – printre care se numărau Doru Stănculescu, Nicu Covaci și alți tineri creatori de muzică și poezie – să inițieze un proiect cultural care să îmbine poezia cu muzica folk, într-un cadru organizat și accesibil publicului larg.

Pe fondul relației sale tot mai strânse cu cuplul dictatorial Nicolae și Elena Ceaușescu, Adrian Păunescu a reușit să obțină aprobarea oficială pentru înființarea unui cenaclu artistic, dedicat poeziei și muzicii, sub egida revistei Flacăra.



13. Iulia Popovici, „Profesioniști contra amatori“, art. cit., p. 57.

14. Presupunere a autorului acestei lucrări!

Acest proiect a fost lansat oficial pe data de 17 septembrie 1973, în cadrul unui eveniment desfășurat la Casa de Cultură a sectorului 1 din București, marcând începutul unui fenomen cultural de proporții, care a influențat în mod semnificativ scena artistică românească a anilor ,70 și ,80. Cenaclul Flacăra a avut un rol esențial în promovarea poeziei cu tentă critică și în susținerea unor forme literare avangardiste, care, deși operate sub o umbrelă oficială, exprimau uneori subtil nemulțumiri sociale și dorința de libertate creativă.

Deși la început direcția principală a cenaclului a fost poezia, odată cu creșterea popularității muzicii folk în România, accentul s-a mutat treptat asupra dimensiunii muzicale a proiectului. Astfel, poeții și cântăreții din cadrul Cenaclului Flacăra au început să valorifice tot mai mult potențialul expresiv al muzicii, în detrimentul poeziei recitate, transformând evenimentele organizate într-un amestec vibrant de recitaluri și concerte. În perioada comunistă, Cenaclul Flacăra a devenit una dintre cele mai influente platforme culturale din România, oferind un spațiu de exprimare relativ liberă tinerilor scriitori, muzicieni și artiști care căutau să-și manifeste ideile și emoțiile într-un context artistic autentic.

Impactul acestui fenomen a fost amplificat de sprijinul constant oferit de publicații literare de prestigiu ale vremii, precum revista *Flacăra* – care a funcționat ca un organ oficial de promovare a cenaclului – și revista *Amfiteatru*, care a reflectat și susținut mișcarea culturală a tinerei generații.

Activitatea Cenaclului Flacăra se desfășura într-un cadru artistic complex și variat, începând cu poeziile compuse și recitate de Adrian Păunescu însuși – uneori create spontan, direct pe scenă – și continuând cu interpretări ale unor texte aparținând poezilor consacrați ai literaturii române. Spectacolele includeau atât momente muzicale timide, în care debutanți anonimi își încercau pentru prima dată norocul în fața publicului, cât și interpretări ale unor piese deja cunoscute, aparținând unor formații sau soliști care beneficiau de o anumită notorietate în epocă. Diversitatea repertoriului muzical era, de asemenea, remarcabilă: de la melodii populare și piese inspirate din folclor, până la compoziții de

factură clasică, creații folk și chiar rock, publicul era expus la o paletă artistică extrem de largă și captivantă.

La puțin timp după înființare – mai precis, după aproximativ un an de activitate – Cenaclul Flacăra a fost trecut sub tutela Uniunii Tineretului Comunist (U.T.C.), o măsură ce avea ca scop exercitarea unui anumit control politic asupra unui fenomen cultural în continuă expansiune și din ce în ce mai influent în rândul tineretului. În ciuda acestui control, Cenaclul a funcționat pentru o vreme ca un spațiu relativ liber de exprimare artistică, devenind un loc de întâlnire și de dezbateră pentru poeți, scriitori și muzicieni care doreau să-și prezinte public creațiile. Mai mult decât atât, în anumite momente, manifestările artistice găzduite de cenaclu ofereau prilejul exprimării unor critici subtile – dar relevante – la adresa regimului politic, printr-un discurs artistic subversiv, mascat de metafore sau simboluri.

Cu toate acestea, în timp, Cenaclul Flacăra a fost tot mai frecvent acuzat de alunecarea spre conformism ideologic și de promovarea unei propagande comuniste, ceea ce a dus la o reevaluare a activității sale, mai ales în raport cu figura centrală a lui Adrian Păunescu. Acesta a fost criticat atât pentru implicarea sa activă în susținerea regimului, cât și pentru stilul autoritar în care conducea cenaclul, impunându-se ca un lider incontestabil.

După Revoluția din 1989 și prăbușirea regimului comunist, relevanța Cenaclului Flacăra s-a diminuat rapid, iar o parte semnificativă a foștilor membri ai grupului artistic s-au distanțat de trecutul lor asociat cu comunismul. Unii dintre aceștia au ales să-și revizuiască public opiniile de odinioară, în timp ce alții au dezvăluit episoade tensionate și chiar dificile din perioada în care Adrian Păunescu deținea controlul aproape absolut asupra cenaclului.

Din punct de vedere tematic, una dintre direcțiile dominante ale creațiilor promovate de Cenaclul Flacăra era cea a naționalismului de factură patriotică, o temă ce trebuie analizată în contextul mai larg al realităților sociale și politice ale epocii. Adrian Păunescu a reușit să exploateze abil, din punct de vedere artistic și retoric, anumite tendințe latente din societatea românească, între care se remarcă nevoia profund

resimțită de către cetățeni de a-și reafirma identitatea națională, după deceniile în care aceasta fusese reprimată sau negată, mai ales în perioada stalinistă. De aceea, apelul frecvent – deși uneori imprecis sau idealizat – la figuri emblematice din istoria națională ori la momente considerate glorioase din trecut trebuie înțeles ca o reacție artistică față de interdicțiile severe, uneori absurde și agresive, impuse de regimul comunist în timpul deceniului cunoscut sub numele de „obsedantul deceniu“.

Se poate remarca cu ușurință abundența de artiști valoroși care au activat în cadrul Cenaclului Flacăra, contribuind în mod esențial la succesul acestuia. Printre aceștia se numără nume emblematice ale muzicii și poeziei românești, precum Vali Sterian, Marcela Saftiuc, Radu Gheorghe, Florian Pittiș, Cristian Minculescu, Anda Călugăreanu, Tatiana Stepa, Nicu Alifantis, Adrian Ivanițchi sau Nicu Covaci. De asemenea, au fost prezente și trupe remarcabile, precum Phoenix, Poesis, Alfa și Beta, Emeric Imre & Friends, contribuind prin prezența lor la consolidarea unei mișcări culturale de amploare. Acești artiști, prin talentul și carisma lor, au conferit substanță spectacolelor, reușind să umple sălile în orice colț al țării în care ajungeau, fapt ce demonstrează impactul și popularitatea de care se bucura Cenaclul.

Un moment de cotitură în istoria Cenaclului Flacăra este reprezentat de data de 15 iunie 1985, când a avut loc ultimul spectacol al acestei mișcări, pe stadionul municipal din Ploiești. În mod neașteptat, în timpul evenimentului a izbucnit o busculadă¹⁵, care s-a soldat cu un tragic bilanț: cinci persoane și-au pierdut viața, iar alte câteva zeci au suferit răni. În urma acestui incident, poetul Adrian Păunescu, conducătorul cenaclului, a fost reținut temporar în sediul Comitetului Județean de Partid Prahova, iar o parte dintre participanți au fost reținuți în autocare și ulterior transportați la București, într-un gest ce reflectă tensiunea și controlul strict exercitat de autorități asupra manifestărilor culturale.



15. Se pare că ar fi fost planificată de către partizanii Securității și ai Partidului Comunist Român.

Pe întreaga perioadă de existență a Cenaclului Flacăra, adică între anii 1973 și 1985, coordonarea artistică și organizatorică a fost asigurată de poetul Adrian Păunescu. Activitatea sa a fost marcată de momente remarcabile, dar și de controverse, fiind perceput ca o figură complexă, cu un rol ambivalent în peisajul cultural al epocii comuniste.

Privit din perspectiva actuală, Cenaclul Flacăra este recunoscut drept un fenomen cultural de o importanță considerabilă în contextul epocii ceaușiste. Acesta a oferit o platformă semnificativă pentru exprimarea artistică și pentru debutul a numeroși tineri care, în ciuda regimului opresiv, au reușit să-și croiască un drum în cultura muzicală și literară românească. Totuși, în ciuda contribuției sale la promovarea valorilor artistice, Cenaclul Flacăra a fost și obiectul unor critici severe. Voci importante ale intelectualității românești, precum Vladimir Tismăneanu, Eugen Negrici, Mircea Cărtărescu și Gabriel Liiceanu, au condamnat modul autoritar și propagandistic în care Adrian Păunescu gestiona momentele culturale din cadrul cenaclului, acuzându-l de instrumentalizarea actului artistic în slujba ideologiei regimului.

În lucrarea sa, istoricul Alexandru Mamina își propune să examineze fenomenul Cenaclului Flacăra dintr-o perspectivă care se distanțează de abordarea dualistă ce a dominat până acum discursul public și academic pe această temă. Autorul intenționează să depășească opoziția simplistă dintre idealizarea și demonizarea acestui fenomen cultural, oferind în schimb o analiză nuanțată, contextualizată istoric și sociologic, care să contribuie la o înțelegere mai profundă și echilibrată a rolului pe care Cenaclul Flacăra l-a jucat în societatea românească a epocii comuniste: „Cenaclul Flacăra nu poate fi epuizat într-o etichetare simplistă, unilaterală, fie condamnatorie, fie elogioasă; trebuie să distingem nu numai între omul, poetul și personajul angajat politic Adrian Păunescu, ci eventual chiar între acesta și cenaclul pe care l-a condus, întrucât mesajul cenaclului compus fundamental din cântece și poezii, odată lansat în public, a dobândit autonomie semantică în raport cu emitenții, a fost perceput de spectatori în funcție de afectivitatea și așteptările lor, generând la rigoare efecte pe care nici

Adrian Păunescu personal nu le-ar fi anticipat. Cenaclul Flacăra a înregistrat momente, variații, nuanțe, or condamnările și elogiile nu comportă nuanțe, ele proclamă ceva rău sau bine și atât, ceea ce le face incompatibile cu raționalitatea critică și argumentativă a demersului științific¹⁶.

Concluzie

Pe parcursul tuturor celor trei etape esențiale ale politicii interne și externe promovate de regimul comunist din România, un element constant și definitoriu a fost reprezentat de exercitarea unui control strict și centralizat asupra domeniului artistic și muzical din țară. Această supraveghere atentă a activităților culturale, impusă de Partidul Comunist, constituia o realitate incontestabilă, care reflecta în mod clar intenția autorităților de a subordona creația artistică directivelor ideologice oficiale.

În contextul tensionat al Războiului Rece, evoluția creației și a instituțiilor muzicale din România au cunoscut fluctuații semnificative, oscilând între episoade mai reușite și momente de stagnare sau regres, însă, indiferent de aceste variații, influența exercitată asupra evoluției muzicii românești, în mod special, precum și asupra vizibilității sale pe plan internațional, a fost una majoră. Toate aceste aspecte evidențiază în mod elocvent maniera în care regimul totalitar comunist a lăsat o amprentă profundă și, în mare parte, nocivă asupra dezvoltării culturii și muzicii în România, un impact ale cărui efecte s-au resimțit nu doar în perioada respectivă, ci și mult timp după căderea regimului.



16. Alexandru Mamina, *Cenaclul Flacăra: istorie, cultură, politică*, Târgoviște, Editura Cetatea de Scaun, 2020 p. 26.

Bibliografie:

- „CÂNTAREA României – Omagiu Țării, Conducătorului Iubit”, înregistrare video, YouTube, disponibilă la: <https://www.youtube.com/watch?v=X5wJlSXzyg>.
- MAMINA, Alexandru, *Cenaclul Flacăra: istorie, cultură, politică*, Târgoviște, Editura Cetatea de Scaun, 2020.
- POPOVICI, Iulia, „Profesioniști contra amatori: false narațiuni și mize politice despre «Cântarea României»”, *Revista Transilvania*, nr. 4, 2024.

© Radu Budileanu, 2025. Acest articol este distribuit sub licența Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY).