

Editura Universității „Lucian Blaga” din Sibiu

Sibiu, Str. Lucian Blaga nr. 2A  
<http://editura.ulbsibiu.ro>  
[editura@ulbsibiu.ro](mailto:editura@ulbsibiu.ro)

Editor: Alex Văsieș  
Redactor: Daniel Coman  
Tehnoredactor: Claudiu Fulea  
Imagine copertă: Agerpress

**Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României**  
**POPOVICI, IULIA**

**Actorul, ca minerul : ratările tranziției în teatru /**  
Iulia Popovici. - Sibiu : Editura Universității „Lucian  
Blaga” din Sibiu, 2024

Conține bibliografie  
ISBN 978-606-12-2004-5

# **Actorul, ca minerul.**

## **Ratările tranziției în teatru**

**Iulia Popovici**



Editura Universității „Lucian Blaga” din Sibiu

## Cuprins

Lista acronimelor	VII
Mulțumiri	IX
Demitizarea unei nostalgii (prefață de Alina Nelega)	XI
Introducere	1
<b>I. Reforma care n-a fost să fie (punct de plecare)</b>	<b>17</b>
Contextul politic: maniheismul anilor 1990	17
Actorul și directorul, ecuația imposibilă	49
Contextul economic al reformei promise	68
<b>II. Autofinanțare. Spectrul teatrului rentabil economic</b>	<b>75</b>
Teatrul ca „istorie a registrelor contabile”	76
„Auto”. Democrația participativă într-o economie planificată	91
Declinarea în viața reală a autofinanțării teatrelor	97
„Personalizare” contra ideologie. Câteva explicații despre socialismul real	125
Mitul generoasei finanțări a Festivalului „Cântarea României”	145
Criza optzecistă a turneelor în străinătate	162
<b>III. Sentimentul înșelător al purificării morale</b>	<b>185</b>
Contestarea profesorilor de la Institutul de Teatru	185
Epurările nouăzeciste în alte universități	198
„Marea curățenie” din teatre	203
<i>Addenda</i> . Primul succes al ultranaționaliștilor	226
<b>IV. Reforma care n-a fost să fie (continuare)</b>	<b>233</b>
„Intrarea în Europa”	234
Valoarea, nu banii. Statutul artistului	239
„Dezlegarea de glie”	248
<b>V. Valul restaurației. Managementul și piața</b>	<b>275</b>
1994. „Cazul Dabija”	275
Festivalul Național de Teatru: UNITER vs Ministerul Culturii	280

Director versus trupă: iarna vrajbei lor	284
Director versus manager	291
Descentralizare-recentralizare	296
Post-scriptum la descentralizare: 2002-2004	297
<b>VI. Promisiuni, împliniri, dezamăgiri</b>	<b>305</b>
Banii și valoarea. Legea drepturilor de autor	305
<i>Teatrul azi</i> și primul experiment al economiei de piață	314
<b>VII. Trei tentative de lege a teatrelor</b>	<b>331</b>
Episodul revoluționar	331
„O idee sublimă care a murit în fașă”: 1997-1998	336
Tentativa se materializează: 2003-2004	349
O notă de subsol despre istoria legii managementului	354
<b>VIII. Au fost artiștii ca minierii? – epilog</b>	<b>357</b>
<b>Concluzii</b>	<b>379</b>
<b>Note</b>	<b>391</b>
<b>Bibliografie</b>	<b>467</b>
<b>Indice de nume</b>	<b>483</b>

## Lista acronimelor

ACNSAS – Arhiva Consiliului Național pentru Studierea Arhivelor Securității  
 ANIC – Arhivele Naționale Istorice Centrale  
 ARIA – Agenția Română de Impresariat Artistic  
 ATF – Academia de Teatru și Film  
 ATM – Asociația Oamenilor de Artă din Instituțiile Teatrale și Muzicale  
 CAER – Consiliul de Ajutor Economic Reciproc  
 CC al PCR – Comitetul Central al Partidului Comunist Român  
 CCES – Consiliul Culturii și Educației Socialiste  
 CDR – Convenția Democrată din România  
 CEx/CPEx – Comitetul Executiv/Comitetul Politic Executiv  
 CJCES – Comitetul Județean de Cultură și Educație Socialistă  
 CNSAS – Consiliul Național pentru Studierea Arhivelor Securității  
 COM – Comitetul Oamenilor Muncii  
 CPUN – Consiliul Provizoriu de Uniune Națională  
 DSS – Departamentul Securității Statului  
 FSN – Frontul Salvării Naționale  
 FNT – Festivalul Național de Teatru  
 GDS – Grupul pentru Dialog Social  
 HCM – Hotărâre a Consiliului de Miniștri  
 HG – Hotărâre a Guvernului  
 IATC – Institutul de Artă Teatrală și Cinematografică  
 OG – Ordonanță a Guvernului  
 OUG – Ordonanță de urgență a Guvernului  
 PAC – Partidul Alianța Civică  
 PCR – Partidul Comunist Român  
 PDSR – Partidul Democrației Sociale din România  
 PNL – Partidul Național Liberal  
 PNȚCD – Partidul Național Țărănist – Creștin-Democrat  
 PRM – Partidul România Mare  
 PSD – Partidul Social Democrat  
 PSDR – Partidul Social Democrat Român  
 PSM – Partidul Socialist al Muncii

## I. Reforma care n-a fost să fie (punct de plecare)

### Contextul politic: maniheismul anilor 1990

Istoricizarea tranziției postcomuniste e un fapt dovedit de numărul ridicat de cărți care o tratează din acest punct de vedere (al bilanțului unui moment depășit), dar și de apariția, în ultimii ani, a tot mai multor spectacole (de regulă, produse în teatrul independent) ce vorbesc despre efectele sociale și economice ale acestei tranziții<sup>1</sup>. (Trebuie accentuat că reflectarea perioadei de tranziție postcomunistă e un fenomen foarte târziu în teatru, așa cum remarcă și cercetătoarea Miruna Runcan:

„Spre deosebire de unele pulsuni interrogative – și acelea puține și în bună parte încărcate de un (explicabil) anticomunism declarativ – care au traversat cinematografia anilor '90, teatrul românesc n-a părut deloc interesat, în primul deceniu, să chestioneze istoria recentă, nici tumultuoasa «tranziție»<sup>2</sup>.)

În ciuda acestui fapt, pentru o mare parte a teatrului din România, istoricizarea s-a produs exclusiv sub forma canonizării, la limita mitizării, a spectacolelor produse în anii 1990, în proporție covârșitoare de către regizori întorși din exil: conform bilanțurilor aniversând 20, respectiv 30 de ani de la căderea comunismului, aceste spectacole conduc orice astfel de top<sup>3</sup>. Însă rămâne, deocamdată, inexistentă discuția despre cum au fost producțiile în cauză posibile, de ce toate par a fi rămas un fenomen izolat (creațiile mult mai recente ale acelorași regizori neproducând același impact), de ce au eșuat directoratele regizorilor întorși din exil (cu excepția lui Adrian Lupu, la Galați, niciunul nu a supraviețuit finalului de an 1994), dacă și ce urme au lăsat, pe termen mediu și lung, în sistemul teatral de la noi. În egală măsură, (parțial) nechestionat se păstrează și

aspectul subiectiv al aprecierilor privind spectacolele din anii 1990 intrate în legendă, în condițiile în care aceste aprecieri pot fi estimate ca fiind asociate unui entuziasm al momentului, șocului personal al descoperirii unor direcții estetice încă străine României etc.<sup>4</sup>

Doi președinți au condus România în perioada de până la efectivă intrare în vigoare a unei (noi) legi a teatrelor (de fapt, a așa-numitelor instituții de spectacole și concerte): Ion Iliescu (1990-1992, 1992-1996 și 2000-2004) și Emil Constantinescu (1996-2000). Iar în acești primi 14 ani ai democrației românești, cultura – și teatrul – din România au avut privilegiul unei relații cu – și al unui acces la – președintele țării imposibil de reprodus în următoarele două decenii. Din rațiuni diferite, în cazul lui Iliescu, respectiv Constantinescu. Și tocmai de aceea devine, într-o oarecare măsură, greu de înțeles faptul că, în materie de reglementări, cultura contemporană a fost aproape integral ignorată (lucrurile stau mult mai bine în ceea ce privește patrimoniul imobil). Sau poate nu e atât de greu de explicat.

Figură hulită de intelectuali cu vizibilitate, ca simbol al permanenței la putere a comunismului (fie el și luminat), sentiment visceral care continuă până în ziua de azi, Iliescu e în situația unică a politicianului român de prim-rang cu interes și aplecare pentru cultură (deși este deosebit de dificil, vom încerca să evităm conotarea emoțională a evaluării lui, ca și considerațiile despre alte aspecte ale celor trei mandate iliesciene): pozițiile politice deținute din anii 1960 până în 1989 au vizat, în mod recurent, domeniul propagandei, prin asta, în epocă, înțelegându-se inclusiv cultura, știința și învățământul. Chiar perioadele lui de „exil” l-au adus în proximitatea mediului cultural, toate datele existente, de la mărturii la documente ale Securității, indicând implicarea lui, să zicem, pozitivă din punctul de vedere al oamenilor de cultură<sup>5</sup>. Fostul ministru comunist de Externe, Ștefan Andrei, povestea că în 1976, după o vizită în județul Iași (unde Iliescu era prim-secretar al Comitetului Județean de partid)

soldată cu multe petiții ale unor cetățeni care cereau locuințe, Ceaușescu i-ar fi spus viitorului lider FSN: „Mai lasă, dracu’, universitatea și teatrul și ocupă-te de problemele oamenilor”<sup>6</sup>.

Chiar și Elena Ștefoi (care debutase ca poetă înainte de 1990), jurnalistă antifesenistă, colaboratoare a revistei *Dilema* și, ulterior, colaboratoare a lui Andrei Pleșu la Ministerul Afacerilor Externe, în guvernarea CDR, era familiarizată cu primul președinte al României democratice din mediile culturale prerevoluționare:

„Îl văzusem pe Ion Iliescu în '78, la Iași, la un Colocviu național de poezie, organizat de Uniunea Scriitorilor (...). Actualul șef al statului [afirmația datează din 2002, din timpul celui de-al treilea mandat prezidențial iliescian, n. I.P.] era prim-secretar, se vedea că e prețuit de literați, a oferit un cocteil pentru toți participanții la Colocviu în holul hotelului în care eram cazați”<sup>7</sup>.

Tot Ștefoi rememora faptul că, pentru artiștii bucureșteni, Iliescu era o figură politică mai mult decât frecventabilă spre finalul regimului comunist:

„[N]umele lui era, cel puțin din '85-'86, vehiculat adesea drept simbol al salvării. (...) Mi-a făcut cunoștință cu Ion Iliescu [aproximativ prin 1988, n. I.P.], într-un lift, la Casa Scânteii, Geta Dimisianu, care mi-a spus, după ce ne-am despărțit de domnia sa: «Ai strâns mâna viitorului președinte al României»”<sup>8</sup>.

De altfel, într-un editorial al directorului Europei Libere, Vlad Georgescu, dedicat unei cronici extrem de pozitive la o carte a lui Silviu Brucan publicată în SUA și difuzat de postul de radio în aceeași perioadă la care se referea Ștefoi, pe 19 decembrie 1987, Georgescu făcea o referință foarte flatantă la adresa lui Iliescu:

„Citindu-l pe Brucan, m-am dus cu gândul la recentul articol din *România literară* al lui Ion Iliescu<sup>9</sup>. Aceeași încredere în puterea tehnocrației, aceeași neîncredere în funcția ideologiei”<sup>10</sup>.

Într-un interviu acordat pentru această cercetare, actorul Mihai Mălaimare spune că Ion Iliescu „o iubea mult” (o admira) pe Ilinca Tomoroveanu; în cartea lui de memorii, fostul președinte vorbește pe larg despre cultura din Timiș, unde fusese trimis ca secretar cu propaganda al Comitetului Județean al PCR (acolo a cunoscut-o pe actrița Florina Cercel, cu care a păstrat legătura și în timpul mandatelor prezidențiale), iar la moartea unor actori precum Stela Popescu (pe care a declarat că o cunoștea de când era studentă) sau Ion Lucian, le-a adus acestora omagii. Agențiile de știri abundă în imagini cu, la acea vreme, președintele în funcție Iliescu ca spectator la o serie diversă de producții teatrale (ceea ce nu este cazul, factual, cu niciun alt șef de stat post-1990), unde se ducea și înainte de Revoluție (ca și la expoziții, vernisaje etc.)<sup>11</sup>, și este indubitabil că mulți oameni de cultură pe care-i cunoscuse altădată aveau ușa deschisă la Cotroceni. Chiar Ion Caramitru relatează că, atunci când dirijorul Sergiu Celibidache a revenit în România pentru un concert, Iliescu a solicitat o întâlnire cu el (faptul că Celibidache a folosit prilejul pentru a-i spune noului președinte că e un „accident istoric” e secundar)<sup>12</sup>. Aflată, în anii 1990 – numiți de ea „anii romantici” –, de cealaltă parte a baricadei politice, fiind activ implicată în Grupul pentru Dialog Social (GDS, reprezentând intelectualii antifesenșiști), prozatoarea Gabriela Adameșteanu rezuma astfel, în 2014, și familiaritatea cu mediul cultural a lui Ion Iliescu, și pozițiile antagonice în care se regăseau după Revoluție:

„Și, parcă, îl văzusem la un spectacol (sau premieră?) cu *Dimineața pierdută*, în minunata regie a Cătălinei Buzoianu, la Teatrul Bulandra [în a doua parte a anilor 1980, n. I.P.]. Iliescu era într-un grup de scriitori care ne făcuseră cunoștință. Când îl voi reîntâlni, după '90, maniheismul *anilor romantici* m-a făcut să mă uit la el ca la un «dușman de clasă»; o comportare de care mă jenez amintindu-mi și pe care am avut-o și față de Sergiu Celac, devenit peste noapte ministru de Externe; îi țin minte privirea nedumerită când a văzut rezerva mea”<sup>13</sup>.

E un alt paradox faptul că președintele postrevoluționar cu cea mai proastă reputație în mediile intelectuale-culturale e și cel care citea cel mai mult și păstrase o deschidere, cel puțin în primele două mandate, pentru scriitori – eseistul clujean Mircea Zăciu, de pildă, menționa pe larg în jurnalul său accesul pe care-l aveau la Iliescu, în 1992, scriitorul Grigore Zanc și criticul Eugen Simion și interesul personal al președintelui pentru subiectul complicat juridic al locuinței lui Zăciu<sup>14</sup>.

Pe de altă parte, dacă e să-l credem pe fostul său consilier de la Cotroceni, Iosif Boda<sup>15</sup>, Ion Iliescu nu era, cel puțin în primele două mandate, deloc predispus la gesturi de forță, era indecis, împăciuitorist, netulburător de ape. De altfel, și memoriile lui Iliescu, publicate la câțiva ani după ieșirea lui din politică, sunt de un pozitivism atipic și populate doar de oameni minunați (în contrast cu cele ale unor colegi de partid, ca Miron Mitrea<sup>16</sup>, care se răfuiește cu o diversitate de lume, cele ale lui Iosif Boda însuși sau chiar cele ale lui Petre Roman<sup>17</sup>, conciliant el însuși), iar un alt consilier prezidențial al lui Iliescu, Paul Dobrescu, considera, după pierderea alegerilor din 1996 (când, altfel spus, nu mai avea nicio miză personală și-i reproșează președintelui, la fel ca Iosif Boda, o serie lungă de greșeli), că

„Am traversat multe medii, am cunoscut oameni de diverse profesii, dar niciodată, mărturisesc, nu am întâlnit pe cineva cu asemenea disponibilitate umană. Și, în orice caz, nu am întâlnit oameni care să urce pe ierarhia socială și să-și păstreze atât de bine calitățile umane și sufletești”<sup>18</sup>,

ceea ce, în contextul de față, poate sluji ca explicație pentru suficient de multe decizii iliesciene influențate de oameni de care era legat.

E de presupus – din modul în care se ducea, până în 1996, discuția despre reforma culturii/a teatrului în spațiul public (și se reflecta în presă) – că spaima de schimbare îi ținea pe apropiații culturali ai lui Iliescu departe de reformism. În cel de-al treilea mandat al său,

ideea de reformă căpătase deja, după cum vom vedea, o proastă reputație – președintele făcând, unei anume părți a mediului teatral, favoarea de a bloca schimbarea.

Spre deosebire de Iliescu, Emil Constantinescu a început prin a avea, în teorie, cel puțin, doar aliați printre oamenii de cultură. Reuniți în organizații civice membre ale Convenției Democratice din România (CDR) și, uneori, aleși în Parlament pe listele unor partide ce făceau parte din Convenție, o mare parte a intelectualilor din România, deținători ai unui ridicat capital simbolic, se aflau, inevitabil, în proximitatea președintelui CDR, la a cărui candidatură, în 1992, și alegere, în 1996, au contribuit direct (scriitorul/politologul Stelian Tănase și criticul literar Nicolae Manolescu au fost deputat, respectiv senator, din partea Partidului Alianța Civică – PAC, în legislatura 1992-1996; criticul și regizorul de teatru Radu Boroianu a fost senator al Partidului Național Liberal – PNL, latinistul Gheorghe Ceaușescu, deputat al Partidului Național Țărănesc Creștin-Democrat – PNȚCD, în 1996-2000, în timp ce muzicologul Adrian Iorgulescu, deputat în aceeași legislatură, era cofondator al Partidului Alternativa României, împreună cu, printre alții, criticul literar Laurențiu Ulici, președinte al Uniunii Scriitorilor din 1995 până la decesul său, în 2000, Ulici fiind ales senator în 1996-2000)<sup>19</sup>. Colaborarea dintre Ion Caramitru și Emil Constantinescu e de notorietate – în dialogul cu Mircea Morariu, cel dintâi menționează nu doar că el însuși l-a pregătit pe viitorul președinte în materie de „strategie a argumentației, de felul cum cuvintele trebuie să fie însoțite de gestică, de pauze”, ci și că de aceeași latură a pregătirii candidatului câștigător din 1996 s-a ocupat și regizorul de film (și dramaturg) Mircea Daneliuc<sup>20</sup>. (A se nota că, fost responsabil de cultură în Consiliul Provizoriu de Uniune Națională – CPUN –, existent din februarie până în mai 1990, Caramitru nu a devenit membru de partid – PNȚCD – decât în 1997, la un an după numirea ca ministru.) Cineastul Stere Gulea – numit, în 1997, președinte-director general al

Televiziunii Române – a fost autorul videoclipurilor de campanie ale președintelui<sup>21</sup>. Însă această relație – a lui Caramitru, Daneliuc etc. – cu Emil Constantinescu (profesor universitar de geologie) era construită post-revoluționar, strict în contextul CDR, o alianță creată, în termenii lui Dan Pavel și Iulia Huiu, exclusiv pentru câștigarea alegerilor, „prin folosirea capacității de seducție a capitalului cultural”<sup>22</sup>.

Mai mult decât atât, de fapt, încercarea criticului literar Nicolae Manolescu de a se impune drept candidatul Convenției, în 1992, a alterat definitiv relația dintre Constantinescu și intelectualii anticomuniști care îl susținuseră, inițial, pe Manolescu. Un bun seismograf al plasării lui Emil Constantinescu într-o constantă comparație, defavorabilă lui, cu criticul literar este Monica Lovinescu: în jurnalele ei, vocea-etalon a Europei Libere scrie despre „puținătatea” contracandidatului lui Ion Iliescu sau despre distanța „de la pământ la cer” dintre Constantinescu și Manolescu<sup>23</sup>.

Aflați în miezul evenimentelor, la Grupul pentru Dialog Social și, respectiv, Alianța Civică, și Gabriela Adameșteanu, și Ana Blandiana relatează, în memoriile lor, conflictul dintre cei doi candidați interni ai Convenției (de altfel, aripa politică a Alianței Civice a ieșit din CDR, participând separat la alegerile din 1996).

„Confruntarea Constantinescu-Manolescu se terminase de mult, rămăseseră însă resentimentele. (...) Emil Constantinescu nu va uita ostilitatea intelectualilor de la GDS”<sup>24</sup>,

scrie Adameșteanu.

Ana Blandiana – care, altminteri, peste ani, îi reproșează lui Nicolae Manolescu („competitorul ei din Alianță”, după cum spune Adameșteanu)<sup>25</sup>, ambițiile politice prost orientate și lipsa de solidaritate – își amintește cu mare tristețe despre telefonul de felicitare dat lui Emil Constantinescu, imediat după câștigarea alegerilor, începutul dezamăgirii ei la adresa noului președinte, pe care-l susținuse timp de patru ani:

LBDIS | We know

„Nu știu dacă a ascultat ce-i spuneam și nu știu dacă a înțeles, pentru că m-a întrerupt întrebându-mă ce vreau. (...)”

— Tu ce vrei? a repetat el grăbit și ocupat, cu aerul că se află în cursul unei complicate împărțiri în care trebuie să-i dea fiecăruia ceva și nu are timp de pierdut. Să spun ce vreau și să las pe altul la rând. (...)”

— Ce funcție vrei, ce ceri, mi-a explicat el agasat, dar stăpânindu-se.

(...) Înainte de a mă insulta pe mine, «Tu ce vrei?» reușea să spună totul despre cel care îmi pusese întrebarea. Ceea ce nu era decât un motiv de depresie în plus<sup>26</sup>.

Tot Gabriela Adameșteanu rezumă dezamăgirea produsă de Constantinescu, în jurul căruia intelectualii se raliaseră la cererea unui „supraviețuitor al partidelor politice”, Corneliu Coposu, liderul CDR:

„Crescut și educat, ca toată generația noastră, în comunism, el însuși cadru didactic universitar, Emil Constantinescu nu avea cum să fie un adevărat «om de dreapta», ca supraviețuitorii partidelor istorice. (...) S-a fixat într-o apariție neautentică de universitar autoritar și a rămas, în plus, marcat de ostilitatea cu care lumea culturală îi primise candidatura în 1992<sup>27</sup>,

în timp ce ambasadorul american Alfred H. Moses relata impresia pe care i-o lăsase Constantinescu, la prima întâlnire cu el, în octombrie 1996 – „prizonier al trecutului”, „continua să repete cele trei promisiuni ale campaniei sale, dintre care una era aceea de a-i condamna pe cei vinovați de corupție, ultimul lucru de care avea nevoie România fiind o vânătoare de vrăjitoare<sup>28</sup>. (Conform lui Moses, celelalte două promisiuni erau că va conduce, ca președinte, „o mașină oarecare”, locuind într-un „apartament oarecare” și că va cere Parlamentului mărirea pensiilor cu 18 dolari pe lună)<sup>29</sup>.

Rememorându-și mandatul de ministru, Ion Caramitru nu-l amintește, practic, deloc pe Constantinescu, singurele mențiuni, amare, vizează surpriza politică furnizată de președinte prin anunțul că nu va candida în

2000 pentru un nou mandat. Nu există vreun indiciu că Emil Constantinescu avea relații personale cu oameni de teatru – sau de cultură, în sens general – înainte de Revoluție, că știa modul de funcționare a sistemului cultural antedecembrist, că era familiarizat cu lumea teatrului sau *who's who*-ul ei ori că frecventa sălile de spectacol. De artiștii și intelectualii cu care avea de-a face îl legau, după cum am văzut, compromisuri reciproce legate de aspirații politice generale, de lupta politică, nu – se poate infera – interesul real pentru profesiile lor. De altfel, mult-invocatul context economic în care a debutat mandatul lui Emil Constantinescu – și cel al CDR – făcea din sectorul cultural o non-prioritate (Caramitru citează o replică a lui Decebal-Traian Remeș, ministru de Finanțe în Guvernul – CDR – Radu Vasile: „Mai lasă-mă, domle, cu cultura dumitale! În vremuri de restriște, cultura se oprește!”<sup>30</sup>, iar ceea ce-i adusese pe oamenii de cultură în politică nu era atât preocuparea pentru propria profesie cât construirea democrației<sup>31</sup>. În ultimă instanță, însă, dacă va fi existat vreo influență exercitată de, să spunem, Ion Caramitru (omul cu poziția cea mai înaltă în materie de cultură în CDR), ea a fost înspre a nu face nimic (radical). Evoluția trecerii României la capitalism transformase, în 1996-2000, ideea de reformă într-o amenințare existențială:

„Într-un atare context [acordul cu Fondul Monetar Internațional, inflația galopantă etc. – *n. I.P.*], nu mi se părea deloc rațional să trec la reformă în teatre, adică să-i expun pe oamenii din teatru unor pericole inimaginabile<sup>32</sup>.

Această explicație din 2009 nu e cu totul convergentă cu o alta, a aceluiași Caramitru, din 2015<sup>33</sup>, conform căreia un sondaj printre câteva mii de oameni de teatru a revelat opoziția lor la schimbare, opunând acelei versiuni, a breslei ce refuză reforma, una în care breasla a fost protejată de schimbare, prin decizia personală a ministrului. O dorință de a „nu lăsa pe drumuri” oamenii din teatru similară explicației pe care o dă re-

gizorul Andrei Șerban pentru plecarea lui din fruntea Naționalului bucureștean, în loc de a continua construcția instituțională, în 1993:

„Singura soluție ar fi fost schimbarea radicală a vechiului dinozaur instituțional! Dar îmi era imposibil să aplic alternativa tăierii cu bisturiul în carne vie. Cum nu suportam ideea de a veni din America să pun pe tușă oameni care aveau de susținut familii, cu un salariu oricum de mizerie, (...) am hotărât ca în locul lor să mă dau afară pe mine însumi”<sup>34</sup>.

Conform lui Iosif Boda (și în acord cu Paul Dobrescu), o similară slăbiciune pentru suferințele oamenilor îl mâna, în 1990-1996, și pe Ion Iliescu în temperarea măsurilor de reformă și privatizare<sup>35</sup> (și ambasadorul SUA la București scria, în ceea ce-l privește pe Iliescu, că funcționa „pe baza puternicei sale convingeri într-o societate egalitară și fiind neîncrezător față de cei avuți”<sup>36</sup>). În 1996-2000, însă, oamenii de teatru vor fi singura categorie profesională protejată de restructurarea sistemică (în ceea ce s-ar putea considera o conservare a privilegiilor) și nu vom ști niciodată dacă reforma ar fi fost, prin definiție și în orice formă a ei, un șoc irecuperabil pentru teatru. În definitiv, la începutul guvernării CDR, sacrificiul era acceptabil pentru o largă parte a cetățenilor: în 1997, „în pofida dramaticii scăderi a nivelului de trai, majoritatea populației se arăta, în sondaje, gata să sufere în continuare de dragul reformei”<sup>37</sup>.

Prima lege postrevoluționară a teatrelor care a văzut lumina zilei, menită să adapteze sistemul de funcționare a instituțiilor de spectacol la contextul social și economic postcomunist, a fost adoptată de Parlamentul României în 2004 și promulgată de președintele de la acea vreme, Ion Iliescu, după ce fusese retrimisă de acesta la reexaminare în forul legislativ. Ministerul de resort, cel al Culturii, nu a elaborat niciodată normele de aplicare pentru respectivul act normativ. Acesta e motivul pentru care, până la urmă, legea nu a fost niciodată aplicată, fiind „înlocuită”, în 2007, printr-o ordonanță a

Guvernului. OG 21/2007<sup>38</sup> prelua, de altfel, multe dintre ideile din 2004, dar într-o altă configurație a majorității politice, făcând ca, paradoxal, într-o societate supusă unor transformări dramatice în tranziția brutală către capitalism, sistemul teatrelor publice să rămână aparent neatins, în vechea paradigmă ante-1989, timp de 18 ani.

Este cât se poate de cert că motivul acestei conservări, cel puțin formale, de lungă durată a cadrului existențial al instituțiilor de spectacole a fost de natură politică, mai exact, reticența decidenților politici de a aplica cu precădere teatrelor publice – căci, după cum vom vedea, abordarea în cinematografie, de pildă, a fost alta – măsurile radicale de reformă care, până în 2007, conduseseră deja la dezmembrarea întregii rețele economice de stat și la restructurarea serviciilor publice moștenite din comunism.

Într-unul dintre interviurile realizate cu persoane direct implicate în procesele decizionale din cultură, la nivel guvernamental, în anii 1990, ca parte a încercării de reconstituire a acestor procese, o comparație recurentă e cea cu minerii: singurul alt sector public, în afară de cultură, a cărui reformare a fost temporizată în primul deceniu postrevoluționar a fost cel al exploatărilor de minereu<sup>39</sup>. Rațiunile sunt diferite – succesiunea descinderilor minerilor în Capitală (așa-numitele mineriade) și poziția simbolică pe care o dețineau în structura economică a epocii, în condițiile unei volatilități politice maxime, au generat amânarea măsurilor care, în final, aveau să conducă la închiderea cvasi-integrală a minelor (de orice fel) în România. Însă paralela e cât se poate de argumentabilă. Și, oricât de paradoxal ar părea, comparația dintre actori și mineri nu e străină lumii teatrului: Ion Caramitru pomenește, în cartea de interviuri semnată de Mircea Morariu, despre faptul că profesoara sa de an, actrița Beate Fredanov, „Susținea sus și tare că munca de actor e asemănătoare celei de miner”<sup>40</sup>. Deși mențiunea venea în contextul descrierii lui Fredanov ca o comunistă din convingere, Caramitru face el însuși aprecieri similare, vorbind despre salarizarea actorilor în perioada Dej:

„Stii, bunăoară, că în anii '50, artiștii făceau parte din grupa întâia de muncă, asta însemnând muncă grea, precum a minerilor?”<sup>41</sup>,

în timp ce, într-o cu totul altă logică, actorul Ștefan Iordache compara actoria cu mineritul, în 1983, exclusiv din perspectiva dificultății muncii, fără a încerca să le echivaleze „administrativ”:

„Actorul trudește ca un miner, lucrează cu finețea unui psiholog și cu precizia unui chirurg. Vorbind cu tot respectul față de toate meseriile”<sup>42</sup>,

iar criticul și dramaturgul Dumitru Solomon făcea aceeași paralelă, în 1996, pentru a deplânge salarizarea penibilă a angajaților din teatre, decisă de funcționari obtuzi care nu înțeleg esența muncii lor:

„Cei care lucrează în birouri înțeleg foarte greu că intrarea unui actor în scenă echivalează cu intrarea unui miner în mină, efortul psihic și, uneori, fizic fiind chiar mai mare, iar gradul de risc fiind comparabil”<sup>43</sup>.

Un ziarist făcea referire, în contextul unui protest al actorilor din 1995, la anii imediat postrevoluționari, „când se spunea «și dacă actorii fac grevă, ce? minerii au putut să schimbe un guvern, dar pe actori nu-i ia nimeni în seamă»”<sup>44</sup>, iar actrița Teodora Mareș (născută în 1962) considera, tot atunci, că „În anii '50-'60, actorii erau plătiți foarte bine; erau încadrați la categoria de muncă grea, se considera aproape ca o muncă în mină”<sup>45</sup>. Persistența, peste generații, a acestei narațiuni – altminteri, factual eronate, în ceea ce privește grupele de muncă grea – este profund relevantă pentru așteptările și raportările postrevoluționare ale unei părți a teatrului din România<sup>46</sup>.

Ideea că, în anii 1990 – cu precădere în timpul ministeriatului lui Ion Caramitru (1996-2000) –, au existat condițiile de realizare a unei reforme, însă cumva ea nu s-a putut face are, în mediul cultural din România, mai ales în cel teatral, un statut aproape legendar sau mitic.

Iar legenda ori mitul – susținut(ă) de experiențele directe, legate de schimbări de sistem, ale celor implicați în aceste procese, cum ar fi criticul de teatru Marian Popescu, o vreme director al Teatrelor în Ministerul Culturii, sau actorul Mihai Mălaimare, președinte al Comisiei de cultură din Camera Deputaților<sup>47</sup>, în 2004 – spune că reforma s-a încercat, dar nu s-a putut. Există doar un curent, nu majoritar, al celor care identifică acest „nu s-a putut” al unor imuabile condiții obiective (Codul Muncii moștenit din comunism, dezastrul economic din 1996-2000) cu un „nu s-a vrut” având responsabili identificabili (viziunile politice ale lui Ion Caramitru, în cazul lui Marian Popescu; conservatorismul general al breslei teatrale și noile sindicate apărute după 1990, pentru Miruna Runcan; „sindicalismul”, pentru Mihai Mălaimare). Criticul Magdalena Boiangiu rezuma la finalul anului 1995 (la fel de valabil și pentru anul 2000 sau 2004), încă și mai simplu, acest eșec al reformei: „sus nu e voință, jos nu e putință”<sup>48</sup>.

Abordarea, în primul deceniu postrevoluționar, a domeniului cinematografiei, în comparație cu situația din teatru, arată în ce măsură reconfigurarea unui sector cultural depindea, în acele vremuri, de viziunile specifice, acțiunile și conexiunile politice – ori de exploatare a capitalului cultural – ale practicienilor lui.

Primul act normativ privind filmul, care înființa Centrul (inițial, Oficiul) Național al Cinematografiei și trecea studiourile de producție (casele de filme) în subordinea uniunii de creație aferente, datează de la începutul lunii februarie 1990<sup>49</sup>. Negocierile dintre ministrul Culturii, Andrei Pleșu, și nou-instituitul Comitet Provizoriu al Cineaștilor se finalizaseră din ianuarie, iar întârzierea publicării legii a generat o grevă a cineaștilor (care, printre altele, a produs și o confruntare directă, în paginile *României literare*, între Mircea Daneliuc și ministrul Pleșu)<sup>50</sup>, încheiată în urma intermediierilor operate de Sergiu Nicolaescu și a publicării efective a noilor norme<sup>51</sup>.

Participant direct la Revoluția din 1989, fost secretar la Organizația de bază a PCR din Asociația Cineaștilor și apropiat al președintelui Ion Iliescu, Nicolaescu a fost unul dintre promotorii legislației privind cinematografia după 1990, inclusiv a celei în vigoare în prezent (Ordonanța Guvernului 39/2005) și senator (din partea diverselor iterații ale partidului condus de Iliescu – Frontul Democrat al Salvării Naționale, Partidul Democrației Sociale din România, Partidul Social Democrat) din 1990 până în 2012, calitate în care a condus, inițial, Comisia Senatorială de cercetare a evenimentelor din decembrie 1989 (în care s-au căutat „teroriștii”). În legislatura 2008-2012, a fost președinte al Comisiei pentru cultură, artă și mijloace de informare în masă din Senat. În toată această perioadă, Nicolaescu a continuat să facă filme, cu finanțare publică, iar în anii tranziției, senator fiind, a condus și o casă de producție, cu bani publici – Studioul de creație nr. 2. (Fostul premier din 1992-1996, Nicolae Văcăroiu, relatează că, în primii ani de după Revoluție, mulți parlamentari ajunseseră membri în consiliile de administrație ale unor întreprinderi, legea permițând acest lucru)<sup>52</sup>. Însă transformările din cinematografie din perioada tranziției nu sunt legate exclusiv de Sergiu Nicolaescu, dimpotrivă, el este doar unul dintre factori.

Istoricul Bogdan Jitea a reconstituit această dinamică, din jurul a ceea ce a constituit privatizarea producției cinematografice, dar cu bani de la stat, într-o cercetare apărută într-un volum despre filmul tranziției<sup>53</sup>. Reorganizarea din temelii a producției și distribuției cinematografice (care, înainte de 1989, reprezenta, similar oricărui sector, monopol de stat) s-a produs la mai puțin de doi ani de la greva cineaștilor, prin Hotărârea Guvernului 530 din 2 septembrie 1991. Prin acest HG, Uniunea Cineaștilor preda Centrului Național al Cinematografiei (CNC, condus de regizorul Dan Pița) studiourile de creație (permise prin decretul-lege din februarie 1990), care le va reuni sub forma unei regii autonome (Regia Autonomă de Creație și

Producție Cinerom), condusă de regizorul Constantin Vaeni, ca director general și președinte al Consiliului de Administrație. Studiourile de creație erau în număr de cinci. Mircea Daneliuc devenea director la Studioul nr. 1, Vaeni însuși (deși el conducea și compania-mamă) mergea la Studioul nr. 3, la nr. 4 era numit Dinu Tănase, iar în fruntea Studiourilor nr. 2 și nr. 5, după ceva dubii juridice, erau plasați Nicolaescu și însuși șeful CNC, Dan Pița<sup>54</sup>. Conform unei succesiuni de acte administrative, din 1992 și 1994, finanțarea producției acestor studii se făcea dintr-un fond centralizat, care aduna surse bugetare și extrabugetare, cu posibilități de finanțare multianuală (ceea ce, în cazul producției de teatru, nu s-a întâmplat, încă, niciodată), ceea ce indică faptul că, în administrația publică, „dacă există voință, există și putință”.

Astfel, o mână de regizori din generația '70 (cu excepția lui Nicolaescu – de vârstă similară cu regizorii de teatru Vlad Mugur sau Lucian Giurchescu –, toți erau din aceeași generație cu Ion Caramitru, Andrei Șerban sau Silviu Purcărete, cei chemați să conducă transformările din teatrul românesc) ajungeau să cumuleze poziția de producător, regizor și beneficiar al finanțării publice, adică baroni, cum îi numește Bogdan Jitea, situație în care s-au concentrat pe crearea propriilor filme, în defavoarea debutanților sau a tinerilor cineaști, în general. Rezultatul a fost o canibalizare reciprocă a studiourilor, pentru resursele limitate ale Cinerom, astfel că în 1996 mai existau doar trei dintre ele (cele conduse de Nicolaescu, Pița și Mircea Veroiu – care-l înlocuise pe Dinu Tănase la Studioul nr. 4).

Regia Autonomă și casele sale de filme au dispărut în noiembrie 1996, iar Jitea numește acest lung episod un „experiment ratat al generației șaptezeciste” în „jungla concurențială a tranziției”<sup>55</sup>. O parte, însă, a sistemului creat în 1991 – autonomia instituțional-politică a Centrului Național al Cinematografiei, fondul centralizat multianual (acum, Fondul Cinematografic, alimentat exclusiv din surse extrabugetare) – se păs-

trează până în zilele noastre, stând la baza finanțării publice a producției de film. Întreaga aventură a transformării cinematografului în tranziție arată și că, în contextul agitat al epocii, capitalul simbolic al oamenilor de artă putea genera decizii politice în funcție de aspirațiile acestora, iar tentația de a folosi acest capital în beneficiu personal era majoră – ca o revanșă<sup>56</sup> pentru limitările impuse de controlul ideologic din comunism, ca și pentru tratamentul lipsit de recunoaștere valorică la adresa artiștilor profesioniști. Mai mult, arată și că experimentele sistemice erau posibile, chiar cu riscul să eșueze lamentabil, pe mulți bani publici.

În analiza care urmează, am încercat o reconstituire a contextului discuțiilor despre reformă, inclusiv din perspectiva raporturilor de forță între diferiții actori activi pe scena publică – politicieni, syndicate, personalități culturale –, prin prisma surselor existente în acest moment, și limitate, după cum am arătat deja: interviuri realizate direct, articole din presa vremii și alte tipuri de materiale, memorialistice sau nu, apărute înainte și ulterior anului 2000.

La fel ca majoritatea intelighenției locale la acea dată, oamenii de teatru au susținut și au contribuit la succesul, în alegerile din 1996, al partidelor istorice, reunite sub cupola Convenției Democratice Române (CDR), în prima alternanță electorală la guvernare după mai bine de 50 de ani. Numirea, în funcția de ministru al Culturii, a actorului Ion Caramitru (la acea dată – și până la decesul său, în 2021 –, președinte al Uniunii Teatrale din România – UNITER), a unei persoane, așadar, nu doar venită din rândul breslei, ci și direct implicată în efortul de reformare democratică a acestei bresle, a generat o atmosferă de încredere și speranță.

Guvernele anterioare, oricum cu un grad relativ de instabilitate (patru, în intervalul 1990-1996)<sup>57</sup>, schimbaseră opt miniștri ai Culturii. Terry Sandell, membru al comisiei de experți a Consiliului European care, în 1999, a realizat o evaluare a politicii culturale a României, ca parte a Programului de evaluare a Politicilor Culturale

Naționale al Consiliului European, notează, mai bine de un deceniu mai târziu, că Ion Caramitru a devenit ministru „în 1996, cu un entuziasm contagios pentru reformă”<sup>58</sup>. Cu aceeași ocazie de revizitare a evaluării din '99, Sandell consideră că, sub ministrul Caramitru, cooperarea internațională și „normele europene” au devenit o prioritate, iar „concentrarea Ministerului pe patrimoniul cultural și descentralizarea instituțiilor culturale «naționale» a fost de înțeles” în condițiile economice de atunci, în ciuda faptului că cele trei arii prioritare de „dificultăți” identificate erau „reforma legislației culturale, identificarea unor surse de finanțare și schimbările contextului”<sup>59</sup>.

Și Ion Caramitru, în bilanțul pe care și-l făcea, în 2009, în dialogul cu Mircea Morariu, afirmă că „Patrimoniul cultural național a fost prioritatea zero, prioritatea absolută”, monumentele fiind afectate major de cutremurele anterioare și de sistematizările urbanistice ale lui Nicolae Ceaușescu. De altfel, „prioritate absolută” este termenul pe care Caramitru îl folosea, în interviuri, și în perioada ministeriatului său, referindu-se la același subiect – în același timp în care cifrele erau menite să marcheze evoluția acțiunii guvernamentale pe acest front:

„[Patrimoniul] este prioritatea noastră absolută. Cheltuim anul acesta 157 miliarde de lei pe 180 șantiere în curs de desfășurare, deschise de ani de zile, și pentru încă 110 care urmează să se deschidă (...)”,

alte sume fiind acordate pentru fațadele imobilelor-monument, pentru „sistemele de alarmă, de antifurt, parte ambientală, drumuri de acces către monumente”<sup>60</sup>, în primul an (1997), și, un an mai târziu, făcând și bilanțul comparativ cu anterioara guvernare:

„Pentru Ministerul Culturii, prioritatea absolută este refacerea patrimoniului, a monumentelor istorice. O cifră edificatoare: guvernul Văcăroiu, în '96, a oferit 12 miliarde de lei pentru toată țara. Eu am făcut un lobby, spunând că în aceste vremuri de

restricte putem ruga oamenii să strângă cureaua în așteptarea unor vremuri mai bune, dar nu putem ruga monumentele să nu se prăbușească [formula-rea este similară celei la care se referea mai târziu Caramitru, în relatarea dialogului cu ministrul de Finanțe, n. I.P.]. S-a putut obține o sumă echivalentă cu 231 de miliarde de lei. La sfârșitul anului '97, au fost 37 de recepții de monumente, față de 3, câte au fost în 1996<sup>61</sup>.

A se observa, totuși, discrepanța cantitativă între numărul de șantiere menționate în declarațiile din 1997 și numărul de recepții raportate un an mai târziu. Unul dintre motive, menționat de diverse surse, ar fi faptul că ministrul și-ar fi folosit puterea de lobby pentru o sumă mai mare decât putea fi efectiv cheltuită la nivelul unui an bugetar, ritmul de lucru pentru restaurarea de monumente fiind influențat și de forța de muncă specializată extrem de limitată.

Trebuie spus că și pentru primul ministru postdecembrist al Culturii, Andrei Pleșu, chestiunea patrimoniului era, în febra recuperatorie imediat postrevoluționară, una centrală:

„E urgentă reînființarea Comisiei monumentelor istorice [avea s-o face până în a doua parte a lui februarie - conform propriilor mărturisiri din epocă, i-a luat câteva săptămâni buni să facă să apară decretul de constituire<sup>62</sup>, n. I.P.]<sup>63</sup>.

Pleșu mergea încă și mai departe cu misiunea recuperatorie - patrimoniul imobil fiind adânc perceput ca o chestiune de identitate națională, căzută pradă distrugerilor comuniste -, anticipând chiar reconstruirea unor monumente distruse în anii anteriori, „De pildă, [Mănăstirea] Văcărești”, un simbol traumatic al sistematizării Bucureștiului. Nu era o voce singulară - și pictorul Marin Gherasim vorbea, la începutul lui 1990, despre reconstrucția Mănăstirii Văcărești<sup>64</sup>, și istoricul de artă Răzvan Theodorescu scria, tot atunci, despre cum „vom reface bisericile Bucureștiului”<sup>65</sup>. Subiectul

„moștenirii istorice” în materie de cultură era atât de prezent în conștiința publică încât, de exemplu, una dintre formele de denigrare a lui Andrei Pleșu, în publicația de extremă dreapta *România Mare*, era acuza de furt din patrimoniul național<sup>66</sup>.

Mulți ani după părăsirea Ministerului, Pleșu a considerat la loc de frunte printre realizările lui contribuțiile în privința patrimoniului - creditând, pentru ceea ce reușise să facă, un anume context deosebit de permisiv:

„(...) pentru mine esențial rămâne că am avut libertatea și posibilitatea ca, într-un interval relativ scurt, să fac instituții. Era și momentul bun, pentru că, imediat după revoluție, exista un frison, o anume emotivitatea pe valul căreia puteai să faci lucruri. (...) am avut, de pildă, posibilitatea de a reface Comisia monumentelor istorice - cea fondată de Iorga și suspendată de Ceaușescu - și deci de a readuce problema patrimoniului într-un punct central al preocupării publice. Am făcut și un proiect de lege a patrimoniului, care n-a trecut însă și care până în ziua de astăzi nu există [la data discuției, n. I.P.]. Eu l-am făcut, când am plecat, l-am lăsat pe masa Parlamentului”<sup>67</sup>.

(Prima lege privind protejarea monumentelor istorice - Legea 422/2001 - a fost publicată în *Monitorul oficial* pe 24 iulie 2001, la mai bine de jumătate de an după ce partidul lui Ion Iliescu obținuse victoria în alegerile parlamentare. Proiectul fusese depus în Parlament în iulie 1999 și i-a luat aproape un an să treacă prin comisia de specialitate, condusă de țărănistul Gabriel Țepelea, și plenul Camerei Deputaților. Senatul a adoptat-o abia la, practic, un an de când o primise spre dezbateră, în următoarea legislatură)<sup>68</sup>.

Contextul în care și Caramitru punea patrimoniul în centrul preocupărilor lui se schimbase, însă - era unul în care nu doar că aspirațiile de reconstrucție nu avansaseră spre împliniri, ci, dimpotrivă, situația regresase. În toamna lui 1994 - un an, după cum vom vedea, al „restaurărilor” în cultură -, aceeași Comisie

a Monumentelor Istorice reînființată de Pleșu (înstituită de Nicolae Iorga, în 1939, reorganizată în 1950 și suspendată *sine die* în 1979, odată cu demararea sistematizărilor urbane sub Nicolae Ceaușescu) fusese din nou desființată, acuzate fiind interesele unor întreprinzători privați (care, astăzi, s-ar numi dezvoltatori imobiliari)<sup>69</sup>. La început de noiembrie '94, agenția de presă Mediafax anunța că Direcția Monumentelor, Ansamblurilor și Siturilor Istorice (DMASI) din Ministerul Culturii era desființată, iar angajații trebuiau să opteze între alte funcții din minister sau „desfacerea contractului de muncă”<sup>70</sup>.

Concentrarea prioritară pe problemele patrimoniului, mai ales imobil, reflecta destul de fidel preocupările spațiului public și ale mediului intelectual (temele culturale despre care se discuta recurent în presa vremii tindeau să fie ori acest patrimoniu, ori editarea de carte – justificându-se prin poziția dominantă, numeric și simbolic, a scriitorilor în definiția locală a conceptului de „intelectual”) și, în același timp, rezona în materie de ideologie cu întregul spectru de dreapta/anticomunist. Era de la sine înțeles ca o guvernare a „partidelor istorice” și o viziune ce făcuse din interbelic modelul de referință să fie preocupată de refacerea „chipului” antecomunist al României, mai ales în condițiile distrugerilor masive de monumente operate în deceniile opt-nouă (la fel cum mediul intelectual era preocupat de publicarea și republicarea autorilor puși la index sub Dej și Ceaușescu). De altfel, Ion Caramitru a fost doar primul dintr-o lungă serie de miniștri pentru care „prioritatea zero” a fost patrimoniul, fără ca vreodată această problemă să-și găsească o rezolvare definitivă, de natură să nu mai necesite intervenția directă a ministrului.

Conform celor care au lucrat direct cu el la Ministerul Culturii, interesul ministrului pentru patrimoniu era autentic și avea legătură cu viziunea lui despre repararea rănilor comunismului<sup>71</sup>. În același timp, așa cum arăta implicarea lui și înainte de 1996, și după 2000, Ion Caramitru era interesat de potențialul politicii:

„În 1993, după ce am schimbat structura, practic am văzut ce voia Caramitru cu UNITER-ul: voia o bază electorală. Intrase în PNȚCD [după cum am arătat deja, acest lucru s-a întâmplat, tehnic, abia în 1997; în schimb, pentru că legea electorală de la acea dată permitea acest lucru, Caramitru candidase deja, în 1990, pe o listă de independenți, alături de Andrei Pleșu, Dan Hăulică și Mircea Dinescu<sup>72</sup> și era membru al Alianței Civice, una dintre organizațiile nonpartinice membre, până în 1995, în Convenția Democratică – n. I.P.]. Amesteca lucrurile și asta era ceva ce i-am reproșat mult: amesteca latura sindicală în chestiunea ținând de creație, de reprezentare a artiștilor”<sup>73</sup>.

Referința la „latura sindicală” (și la 1993) are legătură cu o conferință generală a UNITER<sup>74</sup>, care, pe lângă relaxarea criteriilor pentru admiterea ca membru al Uniunii (de aici, suspiciunea de „bază electorală”), mandatase conducerea UNITER „să se implice și în protecția socială a membrilor săi”, altminteri „angajați în instituții subvenționate de stat”<sup>75</sup>. Deja, în 1993, teama privind siguranța contractelor începea să înghită avântul reformist:

„Relațiile dintre lumea teatrală, aflată în fierbere, alimentată de spaime, erau cele care erau – nu pot să spun câte audiențe am avut la UNITER cu actori, scenografi, regizori. Aici a apărut latura sindicală, de protecție a artiștilor, la UNITER. Spaima depindea de vârstă și de gen. Era spaima de a-și pierde angajamentul în orașul de reședință și era spaima că nu vor mai fi distribuiți, că a venit democrația, fiecare face ce vrea. Asta era percepția despre democrație, că fiecare face ce vrea”<sup>76</sup>,

rememorează criticul Marian Popescu, vicepreședinte al Uniunii până în 1994.

Bilanțul de reglementare al ministeriatului 1996-2000 indică destul de precis abordarea cooperării internaționale și a „normele europene” ca puncte centrale. De pildă, actualul act normativ privind finanțarea programelor și proiectelor culturale, Ordonanța Guvernului 51/1998, o lege fundamentală, acum, pen-

tru sectorul independent al culturii, își are originea în mandatul lui Ion Caramitru. Forma în vigoare e rezultatul „asamblării” mai multor demersuri normative, derulate între 1998 și 2005 (înființarea Administrației Fondului Cultural Național – AFCN), în timp ce varianta de bază nu avea aproape nicio legătură nici cu sectorul independent (ca și inexistent la acea dată), nici cu vreun concept de „proiect cultural” în sensul în care îl înțelegem astăzi: inițial, ordonanța le oferea instituțiilor publice posibilitatea de a primi fonduri pentru deplasări internaționale și organizări de evenimente („proiecte”), altele decât montările de spectacol. Varianta „consolidată” a OG 51/1998 este și legea actualei AFCN, singura sursă independentă și la nivel național de finanțare în domeniu –, preluând ideea de „Fond Cultural Național” dintr-un alt act normativ din aceeași perioadă, Ordonanța Guvernului 79/1998<sup>77</sup>, implementată, însă, cu o lentoare care a făcut, practic, nefuncțional Fondul până la modificările din 2005.

Încă din 1997, din primele luni la Ministerul Culturii, Caramitru anunța „Legea fondului pentru sprijinirea culturii, constituit din taxe, donații, sponsorizări și alte surse extrabugetare” (ceea ce avea să devină OG 79/1998), inspirată „dintr-o lege care funcționează în Ungaria din 1993, în paralel cu bugetul pentru cultură”<sup>78</sup>. Delia Mucică atestă, la rândul-i, faptul că

„Modelele pe care le-am avut atunci în minte au fost Arts Council din Marea Britanie și Fondul Cultural maghiar. Am avut noroc cu Hunor Kelemen<sup>79</sup>, care era secretar de stat: a luat toată legislația maghiară, a tradus-o și ne-a dat-o”<sup>80</sup>.

Inițiat, așa cum spunea ministrul român, în 1993 și reprezentând o reformă a sistemului de finanțare în teatru (care, anterior, asigura subvenții pentru cheltuielile curente ale instituțiilor publice), Fondul Cultural Național maghiar (*Nemzeti Kulturális Alap* – NKA) e creditat (alături de Fondul Cultural al Consiliului Municipal al Budapestei), de pildă, cu o creștere semnificativă, chiar

imediat după apariția lui, a producției companiilor independente („chiar dacă nu neapărat și a calității” acestor producții)<sup>81</sup>. Diferența semnificativă față de România era, însă, faptul că în Ungaria astfel de companii independente (de teatru și dans), alcătuind o așa-numită scenă alternativă, existau încă de dinainte de 1989 – și, tot spre deosebire de România, teatrul de amatori, departe de a fi privit drept o concurență neloyală și de slabă calitate a artei profesionale, era creditat drept „punctul culminant al alterității și rezistenței artistice în perioada comunismului”<sup>82</sup>.

Limitările legate de funcționarea fondului românesc – și inexistența unei entități distincte care să-l administreze, așa cum era cazul în Ungaria – sunt puse de Mucică pe seama „nu-ului total” din partea Ministerului Finanțelor. Tot comparativ cu NKA, în ceea ce privește „sursele de finanțare ale fondului din România, la noi lipseau câteva surse importante – timbrele culturale<sup>83</sup> – fiindcă fuseseră deja date, pur și simplu date, uniunilor de creație. Ca să le ajute să supraviețuiască”<sup>84</sup>.

După „lungi negocieri cu Finanțele”, Ministerul a „optat pentru varianta de compromis, să nu pierdem ocazia să facem un prim pas în sensul pe care-l doream, și am acceptat să înființăm doar un fond extrabugetar al Ministerului Culturii”. Planul era ca „poate, când ajungem în Parlament, să facem și al doilea pas” (înființarea unei instituții care să administreze Fondul). Deși Ordonanța 79 a primit un raport favorabil, în Camera Deputaților, în timpul guvernării CDR, nu au existat amendamente care să prevadă o instituție distinctă, iar plenul Camerei a votat legea de aprobare abia în 2001, în legislatura următoare, dominată de PDSR<sup>85</sup>.

Din discuțiile legate de aprobarea ordonanței, puțem avea o imagine asupra modului în care arăta fondul extrabugetar pentru proiecte culturale, la nivelul anului 2000: reprezentantul Ministerului Culturii, Dumitru Pîslaru, raporta un buget de 1 miliard de lei (puțin peste 11 milioane de dolari), veniturile provenind în principal