

# EVENIMENT EDITORIAL

Mircea MORARIU

## Teatrul românesc postbelic – clipe de viață

Două tomuri ce împreună însumează aproape opt sute de pagini, apărute la Editura EFES din Cluj, ne ajută în procesul de limpezire a imaginii asupra felului în care a evoluat (ori, dimpotrivă, a involuat) viața teatrală românească într-un arc de timp de aproximativ 60 de ani. Ambele cărți sunt rezultatul eforturilor de cercetare ale profesorilor și masteranzilor de la Facultatea de Teatru și Televiziune a Universității „Babeș-Bolyai” din Cluj. Primul volum se intitulează **Viața teatrală în și după comunism**, iar cel de-al doilea, **Cenzura în teatru. Documente. 1948–1989**. Concretizare fericită a unui grant CNCISIS, cele două cărți îl au drept coordonator pe profesorul Liviu Malița, decanul sus-numitei Facultăți. În Cuvântul înainte, intitulat „Scena întunecată”, publicat în *Viața teatrală în și după comunism*, coordonatorul proiectului face o seamă de utile precizări asupra anvergurii și scopurilor cercetării pe care o numește *încercare* sau „tentativă de a surprinde ceva din ambiguitatea acelei epoci (perioada comunistă *n.n.*) prin intermediul unor eșantioane”. O ambiguitate care, așa după cum lesne se poate constata parcurgând anexele dedicate „cazului «Odeon»”, nu s-a aneantizat din păcate odată cu abolirea formală a comunismului și dizolvarea *de facto* a PCR la 22 decembrie 1989, cazuri de ingerință a politicii ( de cenzură, așadar) în teatru continuând să se semnaleze și după acea dată.

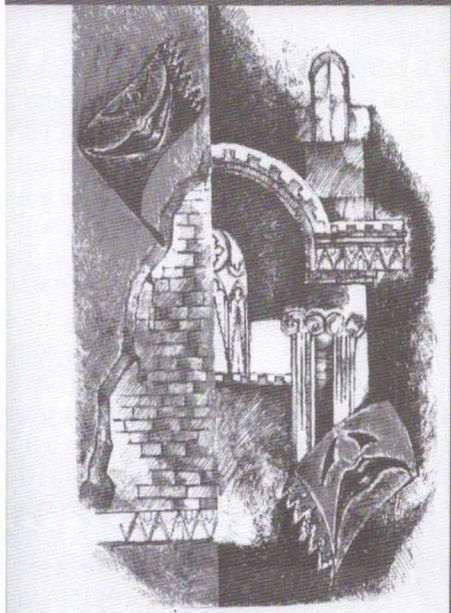
Partea întâi a cărții *Viața teatrală în și după comunism*, compusă dintr-o seamă de „dosare de spectacole”, își propune să ofere o perspectivă asupra felului în care s-a exercitat cenzura în teatru între anii 1948 și 1989. De asemenea, așa după cum precizează Liviu Malița în prefața amintită mai sus, „cercetarea a urmărit identificarea și descrierea strategiilor prin care oamenii *de* teatru și, uneori, *din* teatru s-au opus acestei imixțiuni brutale, încercând și reușind – de cele mai multe ori – conservarea valorii și a specificului estetic al spectacolului *de* teatru”. Perioada comunistă, „de capricii și spaime”, cum o definește una dintre intervievate, actrița Irina Petrescu, nu ar fi lăsat să supraviețuiască teatrul fără sacrificiul profesional și personal al unora dintre artiști. Nu au existat acte de eroism (poate cu excepția celui al Marioarei Voiculescu, care a refuzat să mai apară pe scenă după ce puterea a fost preluată de comuniști), nu a existat, așa după cum corect observă Mihai Măniuțiu, „o atitudine public militantă” de genul celei a disidentei Doina Cornea, au existat însă refuzuri de colaborare netă cu sistemul. Au existat regizori care au respins oferta de a monta „piese militante” ca preț pentru obținerea aprobării de a înscena apoi textele dorite, considerate de decidenții epocii ca fiind „cu probleme”, și nu toți actorii au făcut coadă la recitarea de poezii așa-zis „patriotice”, care, în fond, numai patriotice nu erau, ci aduceau osanale dictatorilor cu care s-a identificat regimul comunist. De altfel, dacă a refuza să joci într-o piesă „pe linie” putea să-ți aducă ție, actor, neplăceri, căci însemna, în ultimă instanță, refuzul de a îndeplini o sarcină de serviciu, sancționabilă ca atare în virtutea codului muncii, mărturii recente, din ce în ce mai

numeroase, atestă faptul că, de fapt, nu a existat nici un factor de presiune care să-i oblige pe anumiți artiști să recite respectivele „ode“, ci, mai curând, oferte voluntare făcute cu gândul la viitoare, ipotetice privilegii, unele chiar concretizate. Așa după cum observă același Mihai Măniuțiu, o seamă de regizori „s-au salvat“ alegând calea exilului, alții „s-au marginalizat“ (cum a fost, de altfel, cazul martorului în cauză), în vreme ce alții au montat piese militante, spre a-și masca cel puțin o parte din impostura profesională. Asta în contextul în care – după cum subliniază același Mihai Măniuțiu – „pur și simplu, țara, România, era un complex sistem de cenzură“. Astfel încât cei mai mulți „au supraviețuit“. După Andrei Pleșu (cf. articolul *Viața intelectuală sub dictatură*, reprodus în volumul *Chipuri și măști ale tranziției*, Editura Humanitas, București, 1996) „un amestec de resemnare, sublimare a insatisfacțiilor, viclenie conjuncturală, melancolie și umor – aceasta era recuzita curentă a supraviețuirii noastre“. Iar relația intelectualului ori a artistului cu dictatura nu poate fi – după cum accentuează fostul disident Mihai Botez, între timp trecut în neființă – prezentată doar în alb și negru. „Se spune uneori că intelectualul ce trăiește sub regimul comunist trebuie să aleagă între a fi curtean ori disident. E o simplificare excesivă. A accepta contractul social comunist nu înseamnă obligatoriu să devii curtean; mulți tehnocrați europeni dovedesc aceasta și chiar și unii culturocrați. Căci există o tristă dar adevărată *artă a supraviețuirii*, aș adăuga chiar demnă, sub dictatura comunistă, combinând supunerea bine calculată, criticism autolimitat, păstrarea tactică a unui profil marginal și utilizarea inteligentă a oportunităților“. (cf. *Intelectualii din Europa de Est*, Editura Fundației Culturale Române, 1993)

Indiscutabil, cenzura nu este o invenție a comunismului. Probabil că, de când există scrisul și cititul, ocupații ce îl legitimează, între altele, pe om ca ființă gânditoare

LIVIU MALIȚA (coordonator)

### VIATA TEATRALĂ ÎN ȘI DUPĂ COMUNISM



LIVIU MALIȚA (editor)

### CENZURA ÎN TEATRU. DOCUMENTE. 1948 - 1989





Scenă din *O scrisoare pierdută* de I.L. Caragiale, Teatrul Național Craiova, 1988

s-au insinuat forme mai abile ori mai dure de cenzură. Interesant e că cenzura comunistă nu a început să își arate colții doar în 1948 și după abdicarea forțată a regelui Mihai I și proclamarea Republicii Populare Române. Într-o remarcabilă carte (cf. *Pe umerii lui Marx*, Editura Curtea Veche, București, 2005), Adrian Cioroianu examinează rolul Comisiei Aliate de Control „care trebuia să reprezinte un presupus...organism al repacificării societății și un sprijin pentru reîntoarcerea la normalitate” dar care, în fapt, „va juca exact rolul contrar. Ea va deveni principala instituție a statului român ..., instaurând un control plener, politic-partizan și pe deplin interesat asupra societății”. Și asta pentru că ea a fost „o comisie propriu-zis sovietică, de vreme ce reprezentarea anglo-americană era mai mult simbolică”. Îndată după 23 August 1944, cenzura antonesciană a fost înlocuită cu una cu puternic iz roșu. De altminteri, la 5 septembrie 1944, directorii de ziare erau încunoștiințați că „în principiu” se menține cenzura presei referitor la informații legate de armată, de evenimente diplomatice, „a căror sursă nu este oficială”, iar la 12 septembrie 1944 se notifică faptul că spectacolele de teatru și cele de revistă erau aprobate de Comisia Aliată de Control. În iunie 1947, este emisă Legea Teatrelor (legea 256) privind organizarea teatrelor, operelor și filarmonicilor de stat prin care „îndrumarea și controlul” revin Direcției Generale a Teatrelor din Ministerul Artelor, iar în august este înființat Consiliul Superior al Literaturii Dramatice și Creației Muzicale ce va fi ulterior înlocuit de Biroul de Repertorii din Consiliul de Stat pentru Cultură și Artă (apud Marian Popescu – *Scenele teatrului românesc – De la cenzură la libertate*; Editura UNITEXT, București, 2004). Cum arată Ana Selejan în cărțile ei, *Trădarea intelectualilor*, respectiv *Reeducare și prigoană* (Editura Cartea Românească, București, 2005), îndată după 23 August 1944 a început „învrăjbirea, îngustarea

orizontului, izolarea, cartelizarea, înfometarea, uniformizarea”, iar „rația de cultură începuse să se administreze ca orice stare de război”. Aceste fenomene vor dăinui, cu variabile mai mult ori mai puțin semnificative, până la sfârșitul perioadei comuniste, dacă nu cumva se vor prelungi și câtva timp mai apoi, precum se poate deduce din capitolul „Șocul eliberării – Teatrul în anul întâi”, semnat de Maria Ghitta, în cartea *Viața teatrală în și după comunism*.

Din 1948, odată cu cele două evenimente istorice menționate mai sus și consumate la sfârșitul anului 1947, „elita politică comunistă, cu caracter neocolonial, deține monopolul puterii” (cf. Stelian Tănase, *Elite și societate – Guvernarea Gheorghiu-Dej, 1948–1965*, Editura Humanitas, București, 2005). Iar cum „esența comunismului este ideologia” (*ibidem*) e cât se poate de evident că noii guvernanți au pus la punct un întreg aparat capabil să asigure victoria ideologiei comuniste în toate zonele societății românești. „Noii stăpâni au fost preocupați de zdrobirea și eliminarea oricărei alternative politice interne” (Zbigniew Brzezinski, cf. *Marele eșec. Nașterea și moartea comunismului în secolul XX*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1993), dar și de suprimarea oricărei alternative culturale. Iar zdrobirea și eliminarea alternativelor s-a manifestat ca atare și în teatru, de atunci începând să se exercite și în acest domeniu acea *artă a supraviețuirii* despre care vorbea Mihai Botez. Un semnal extrem de categoric avea să se consume la mijlocul anului 1948, odată cu desființarea revistei *Rampa*, din pricina unui articol scris de nimeni altul decât Nicolae Moraru, un culturnic de vază al noului regim, cu toate acestea aspru muștruluit în presa de partid. Indiciu clar că nici cel mai mic derapaj nu mai era îngăduit și cenzura devenise atotputernică. Din 1948 s-au exercitat în toată splendoarea lor „mecanismele și instituțiile cenzurii în teatru”, examinate de Miruna Runcan într-o încercare de sinteză plasată la finalul primei părți a cărții *Viața teatrală în și după comunism*.

Dar până a ajunge la acest studiu cu valoare de concluzie, o lectură interesantă o reprezintă „dosarele de spectacol” care elucidează în bună măsură, la modul practic, felul în care s-a exercitat în anii '80, adică în ceea ce Mircea Zăciu numea în *Jurnalul* său „deceniul satanic”, cenzura în teatru. Unele spectacole care apăreau în proiectele de repertoriu, ale căror texte erau așadar aprobate, ajungeau să fie prezentate publicului după nenumărate viziuni soldate cu dureroase amputări, pentru ca apoi să aibă parte de un număr redus de reprezentații ( așa s-a întâmplat cu *Mormântul călărețului avar* de la Teatrul Dramatic din Brașov, în regia lui Mircea Marin, căruia i s-au „consacrat” cam opt viziuni la capătul cărora se dădeau „verdicte” și se cereau „modificări”), altele au trecut prin furcile caudine ale cenzurii, iar după un război de uzură au ieșit la public așa cum au fost gândite de realizatorii lor ( e cazul *Conului Leonida față cu reacțiunea*, piesă montată la Piatra Neamț de Alexandru Dabija, spectacol care s-a luptat cu Amza Săceanu, cel care, pentru faptele sale „bune” a fost până de curând director general al Teatrului Național de Operetă din București), altele au cunoscut atacurile cenzurii, dar au primit dreptul de a fi prezentate pe scenă, în schimbul introducerii în repertoriu a unor piese „pe linie”, agreate de cenzori ( e vorba despre *Dimineață pierdută* și despre *Mizantropul* de la „Bulandra”, „contracarate” de piese de propagandă). Au existat și victime absolute, cărora niciodată, în vremea regimului comunist, nu li s-a comutat pedeapsa interdicției, exemplul relevant fiind *Tulburarea apelor* de la Teatrul Național din Cluj-Napoca, în regia lui Mihai Măniuțiu, interzis, cu doar câteva zile înainte de premieră de însuși Mihai Dulea. În jocul acesta al interzicerilor, modificărilor, amputărilor și aprobărilor, intrau în cauză umorile, capriciile ori temerile cenzorilor (care fie erau „de specialitate”, precum Ticuța Crețu, Ion Tomescu, Victor Bibicioiu

sau Gabriel Morărescu – până în 2005 director general al Teatrelor! –, fie erau activiști la nivel județean, ori național ai PCR), teama lor de a-și pierde posturile sau privilegiile, dorința de a se „evidenția” pe de o parte, tăria morală și capacitatea de a se angaja în războaie de uzură ale regizorilor spectacolelor și ale *establishmentului* din instituția producătoare (director, secretar literar, secretar de partid). Dar intra și securitatea, așa cum s-a întâmplat cu *Scrisoarea pierdută* montată la Naționalul craiovean de Mircea Cornișteanu. Pentru întocmirea acestor „dosare de spectacole”, semnatarii lor (Eugen Wohl, Liviu Malița, Andreea Iacob, Anca Hațeganu, Ozana Budău, Florian-Rareș Tileagă) au stat de vorbă cu regizori, actori, secretari literari, directori și chiar cenzori cu care au realizat interviuri, slujindu-se de specificitățile și strategiile istoriei orale. Adică, au convocat *martorii*. Să precizăm că martorul este cel care ( cf. Tzvetan Todorov, *Memoria răului, ispita binelui*, Editura Curtea Veche, București, 2002), prin intermediul propriilor sale amintiri, nu numai că recheamă în actualitate un trecut, care se întâmplă să fie și trecutul său, ci și, făcând aceasta, își recompune de fiecare dată identitatea. Operație care, desigur, trebuie să determine apariția unor reticențe în evaluarea sincerității ori exactității depoziției sale. Bunăoară, Amza Săceanu, unul dintre cei mai perfizi cenzori pe care i-a cunoscut teatrul românesc, implicat, între altele, și în scandalul *Revizorului*, om „de specialitate”, cu cărți în domeniu și mai greu de dus cu preșul, e preocupat în așa-zisa lui mărturie nu de reconstituirea adevărului, ci să își făurească o identitate cu semnul plus, autoprocumându-se un „cenzor luminat”. Săceanu falsifică realitatea. dar este contrazis de ceilalți martori ce vorbesc despre aventurile nemțene ale *Conului Leonida*. Alteori, depoziția martorului e condiționată de cantitatea informației la care a avut acces, astfel explicându-se unele divergențe între ceea ce declară Magdalena Boiangiu și Ion Besoiu, pe de o parte, și Victor Rebengiuc, pe de altă parte, despre „trocul” pe care Teatrul „Bulandra” a trebuit să îl admită pentru a se putea reprezenta *Dimineața pierdută*. Respectiva instituție, pe atunci de departe cel mai performant teatru din România și care a izbutit să își păstreze acest statut până la sfârșitul perioadei comuniste, în pofida repetatelor atacuri la care a fost supusă, trebuia să facă față și asaltului venit dinspre Dinu Săraru, care, din poziția de director al Teatrului Mic, dar mai cu seamă din aceea de client preferat al organelor de partid, dorea să îi uzurpe întâietatea. O întâietate câștigată prin mari succese, dar și printr-o seamă de compromisuri ( a se vedea în acest sens subcapitolul „*Cenzura și Teatrul «Bulandra» 1963–1972*” din cartea deja citată a lui Marian Popescu). Compromisuri care, firește, nu au încetat după debarcarea de la conducerea Teatrului a lui Liviu Ciulei, în seria lor incluzându-se și introducerea pe afiș a *Întâlnirii la metrou* de Eugenia Busuioceanu (despre care se face vorbire în cartea de față), ori câțiva ani mai târziu a piesei lui Radu F. Alexandru, *Privind în jur cu ochi fără lumină*, care aborda dintr-o perspectivă partinică – pe care autorul, devenit între timp campion al democrației și al liberalismului, se face a o uita – a „problemei natalității”. Martorul este uneori, crede Adrian Cioroianu (cf. *Focul ascuns în piatră*, Editura Polirom, Iași, 2002), „cel mai periculos personaj pe care un proiect istoriografic îl poate intersecta”. Iată de ce, chiar și peste ani și din poziția de director general al Operei bucureștene, Amza Săceanu, prin discursul său „orientat”, nu se apără doar pe sine, ci rămâne brațul, pana, ochiul și unealta regimului comunist. Interviurile sunt însoțite de „dosare de presă” (cel mai adesea, din păcate, incomplete) ce rețin o parte dintre cronicile de spectacol (ocazie de a invita critica românească să-și evalueze la rându-i propriile slăbiciuni) ori de eșantioane din dosarele de securitate ale unor regizori „recalcitranți”: a fost cazul lui Mircea Cornișteanu care a montat, după cum spuneam,



Tamara BUCIUȚEANU și Lucia MARA în  
*Dimineața pierdută* de Gabriela Adameșteanu, Teatrul „Bulandra”

la Craiova *O scrisoare pierdută* în cadrul proiectului său, din fericire finalizat, de realizare a „integralei Caragiale”.

Iar cartea *Cenzura în teatru. Documente. 1948–1989* își dovedește pe deplin utilitatea, tocmai fiindcă înlătură subiectivitățile ori uitările reale sau voite ale martorilor, înlocuindu-le prin mărturia „textelor” cu caracter mai mult ori mai puțin oficial. Volumul prezintă, fără nici un fel de comentariu, strategiile de atac ale Statului comunist (implicite ale cenzurii acestuia) și pe cele de apărare ale teatrelor și artiștilor, dar și unele cedări care, pe alocuri, depășeau limitele moralei „pactului social”. În plus, cât privește anii '50 ori '60, pentru care aproape că nu mai există martori, recursul la documente e salvator și constituie aproape singura cale de acces spre meandrele cenzurii. „Am decis publicarea acestor documente când am constatat cât de dificil este să obții informații despre istoria recentă a teatrului românesc” – scrie Liviu Malița. Nu e mai puțin adevărat că nici accesul la arhivele ce conțin sau ar trebui să conțină astfel de documente nu e nicidecum ușor. Nu discutăm aici despre arhivele fostei poliții politice (Securitatea) sau despre cele ale C.C. al PCR, care le-au fost inaccesibile autorilor cărții. În pofida agitației din vara lui 2006, în continuare accesul la aceste arhive e restricționat, iar „dosariada” dă, la data la care scriu, semne de oboseală. Chiar și accesarea arhivelor teatrelor nu e tocmai la îndemână, fiindcă din neglijență, rea-voință ori chiar intenționat ele au fost distruse, au ajuns să fie incomplete ori sunt depozitate în spații improprii. În pofida acestor dificultăți reale *Cenzura în teatru. Documente. 1948–1989* reunește un număr semnificativ de mărturii netranzactionate despre felul în care se obțineau textele (teatrele au căpătat dreptul de a propune piese doar relativ târziu, căci și aici a existat o „dinamică” revelatoare pentru versatilitatea comunismului românesc), despre modul în care se opera cenzura de text, se alcătuiau proiectele

de repertoriu (fascinant de urmărit direcția mișcării hârtiilor, de la propunerile teatrelor la „factorii responsabili“ care le aprobau, modificau și cenzurau, și ce se regăsea în chip real pe afiș), despre cum se realiza cenzura de spectacol, cum se întocmeau rapoartele interne despre activitatea teatrelor (revelatoare pentru declinul economiei comuniste sunt problemele economice și salariale cu care s-au confruntat instituțiile de spectacol din 1984 încoace, în perioada „autofinanțării“), despre cum se manifestau relațiile dintre teatre, oamenii de teatru și Securitate (în condițiile în care, prin lege, orice contact cu vreun cetățean străin trebuia raportat) sau despre felul în care se făceau „declarațiile de dragoste față de partid“, concretizate în „telegramele de adeziune“ la isprăvile și vizitele prin străinătăți, tot mai obscure, ale Elenei și ale lui Nicolae Ceaușescu. Cele mai multe dintre documente provin din arhiva Naționalului clujean care dispune de un fond dintre cele mai bine conservate.

Revenind la cartea *Viața teatrală în și după comunism* se cuvine să spunem că ea are și o a doua parte, ce își propune să schițeze o imagine, și ea fatalmente incompletă, a „scenei contemporane“, să diagnosticheze starea de fapt a teatrului românesc de după momentul decembrie 1989, căruia i se potrivește perfect definiția formulată de Timothy Garton Ash revoluțiilor ce au zguduit țările din Europa Răsăriteană, calificate drept „amestec de protest popular și negocieri între elite“. Teatrul a fos, la rândul-i, supus unui întreg proces de redefiniri, s-a văzut în situația de a-și renegocia relația cu publicul, de a suferi șocul abandonului și de a căuta calea redescoperirii spectatorilor. În afară de studiul Mariei Ghitta, deja menționat, în care interesează, între altele, deschiderea spre lume grație turneelor în străinătate (cazul Naționalului craiovean cred că se cuvenea aprofundat, ca și prezentarea destinului „reveniților“ de peste hotare – Liviu Ciulei, Vlad Mugur, Lucian Giurchescu, Andrei Șerban, ș.a. – dintre care unii, pentru o vreme, au devenit directori de teatre ce fie au abandonat, fie au fost siliți să abandoneze fotoliile directoriale din varii motive, unele mai clare, altele ceva mai obscure, fenomen de care se va ocupa Miruna Runcan), găsim o încercare (parțial reușită, parțial transformată într-un minidicționar de noi dramaturgi români nu foarte riguros, parțial subiectivă, cu aprecieri partizane la care nu pot adera cu nici un preț) de sistematizare a *Direcțiilor din noua dramaturgie românească* (autor Eugen Wohl), o privire generală asupra *Instituțiilor teatrale românești de după 1989*, secvență în care Miruna Runcan subliniază redusul apetit pentru reformă atât al teatrelor cât și al slujitorilor lui, dar și timiditatea tentativelor de a reforma ceva în structura de esență sovietică a angrenajului teatral național. Au existat tentative de descentralizare, începute în timpul ministeriatului lui Ion Caramitru (actor de profesie), dar care nepregătite cum se cuvine au eșuat lamentabil (cazul Naționalului târgumureșean, a cărui „desprindere“ din structura osificată a Ministerului Culturii și Cultelor s-a transformat într-o tragicomedie prost gestionată de Răzvan Theodorescu, ministru între 2001 și 2004). Trecerea în subordinea unor consilii locale sau județene a unor instituții de spectacol s-a dovedit uneori benefică, alteori a adus în prim-plan legea bunului plac, cazurile flagrante care îmi vin acum în minte fiind cele ale Teatrului „Sică Alexandrescu“ din Brașov unde doar coeziunea colectivului a anulat o decizie de demitere a directorului Claudiu Goga, a Teatrului Tineretului din Piatra Neamț, adus la periferia vieții teatrale după ce administrația pesedistă a decis înlăturarea din postul de director a lui Corneliu Dan Borgia, ori a celor două Teatre (de limbă română și de limbă maghiară) din Sfântu Gheorghe. Are dreptate semnatara studiului când, la capătul acestuia, trage concluzia în conformitate cu care „adevăratul drum al reformei instituționale, cu toți cei cincisprezece ani cheltuiți (iată că au ajuns să fie, de fapt, șaisprezece, *n.n.*), mi se pare, încă, abia, o potecă mai largă, nicidecum o șosea, fie ea și-n construcție“. E provocator eseul „intrusei“

bucureștene Andreea Dumitru care, pornind de la titlul unei cărți a Mirunei Runcan (*Modelul teatral românesc*, Editura UNITEXT, 2000) se întreabă dacă *Mai „rezistă” modelul teatral românesc*, fundamentându-și argumentația pe evaluarea *Regiei în intervalul 1990–2005*. Interesant e că punctul de rezistență al artei regizorale românești e detectat de autoarea studiului tocmai în teatrul de repertoriu, cel pe care îl clamau a fi în pericol cei mai „vocali” dintre oponenții la orice tentativă de reformă. „Forța regiei românești – scrie Andreea Dumitru – rezidă încă în aceste principii comune: încrederea în virtuțile și beneficiile teatrului de repertoriu cu trupă stabilă, concepția asupra teatrului ca artă autonomă și independentă de textul dramatic, testând limitele unui limbaj specific, colaborarea cu actori formați după metoda stanislavskiană, cu vagi și nesistematizate influențe artaudiene sau meyerholdiene, dar, mai ales, o tradiție a pedagogiei teatrale care privilegiază transmiterea de la maestru la discipol”. De unde și concluzia: „oricât de mult am teoretiza pe marginea modelului teatral românesc, anii din urmă ne-au dovedit că mult mai lesne l-am putea defini prin ceea ce s-a constatat că nu este el”. Iar minusul cel mai evident e absența unui teatru experimental, care să presupună, să includă cercetarea.

Această a doua parte a cărții conține și o bogată secvență despre *Teatrul independent*, coordonată de Anca Măniuțiu, adică tocmai despre acel teatru ce ar trebui să se afle în primul eșalon al cercetării și experimentului. La noi, teatrul independent a apărut încă din 1990, dar fără a reprezenta o alternativă estetică viabilă la teatrul „oficial”. Atunci, în acel an, s-au înghebat tot felul de companii al căror principal scop a fost să facă bani și tocmai de aceea s-au montat la repezeală, după modelul interbelic, nenumărate comedii bulevardiere obosite, de genul *Rujul meu nu lasă urme*. De fapt, teatrul independent adevărat a apărut ceva mai târziu, ca reacție la intervenția brutală a autorităților în viața Teatrului „Odeon”, prin demiterea abuzivă din funcția de director a regizorului Alexandru Dabija, astfel născându-se fundația *Art-Inter-Odeon*, precursora a Teatrului „ACT” care, după o perioadă de înflorire, în vremea din urmă găfăie vizibil. Teatrul independent se cuvine să nutrească dorința de a oferi *altceva și altfel*, nu bunăoară să prezinte în Festivalul Național de Teatru (secțiunea *INDIE*) *Fluturii sunt liberi*, de fapt un împrumut fără restituire de la Studioul „Casandra”. Cu siguranță, dacă privim bogăția de nume de companii ce se revendică independente (unele inventariate în carte), are dreptate Anca Măniuțiu când scrie că „vorbim, aici, de un fenomen viu, caleidoscopic, în care valorile și raporturile de forță sunt mereu repuse în discuție și care reflectă, cum nu se poate mai elocvent, tendințele, convulsiile, fanatisme, radicalisme și limitele unei culturi”. Eu aș zice că mai curând „limitele”, cele care determină și explică dezertările, trecerile vesele din tabăra independenților în cea a „dependenților” de subvențiile bugetare sigure sunt cele mai vizibile. Studiul e însoțit de prezentarea „protagoniștilor de azi”, de anexe ce cuprind o seamă de manifeste constitutive, unele mai curând belicoase în cuvinte și precar concretizate faptic. Sigur, e numai o părere.

Cele două cărți asupra cărora am zăbovit în însemnările de mai sus sunt deosebit de importante, iar redactarea lor a presupus, sunt sigur, un considerabil volum de muncă. De asemenea, multă devoțiune. Cărțile nu sunt scutite de erori de informație, de stângăcii de redactare, care pălesc însă în fața valorii lor reale. De aceea, mă abțin să întocmesc aici o listă de greșeli, oricum minore prin raportare la ansamblu. Sunt de așteptat, firește, dezvoltări și corecturi viitoare.

Liviu Malița (coordonator), *Viața teatrală în și după comunism – Cenzura în teatru. Documente. 1948–1989*, Editura Fundației pentru Studii Europene (EFES), Cluj, 2006.