

**Liviu MALIȚA:**

*„Singura șansă a unei astfel de cercetări  
stă în continuarea ei”*

Decan al Facultății de Teatru și Televiziune din cadrul Universității clujene „Babeș-Bolyai”, Liviu Malița este inițiatorul și coordonatorul unui demers cu totul excepțional, unic în peisajul teatrologiei postdecembriste. Cele două volume publicate, în 2006, la Editura Fundației pentru Studii Europene EFES, lansate, apoi, la Teatrul ACT, în cadrul Festivalului Național de Teatru, sunt rezultatul primului efort concertat de sondare, arhivare și analiză a fenomenului cenzurii, care a infestat nu doar scena, ci însăși existența creatorilor săi *înainte de și* – deloc paradoxal – chiar ani buni *după* '89.

Primul volum, intitulat simplu *Viața teatrală în și după comunism*, juxtapune secțiuni, dar și metode de investigație în mod fatal distincte. Capitolele părții întâi – „Scena întunecată”, direct coordonată de Liviu Malița – sunt tot atâtea dosare ale unor celebre spectacole, interzise sau doar „hărăuite” ideologic, în timp ce „Scena contemporană” dedică studii necesare (chiar și într-o fază incipientă) complexei, debusolantei mișcări teatrale postdecembriste, cu toate ingredientele și avatarurile ei (dramaturgie, regie, instituții). Aici își găsește locul și o schiță panoramică asupra „teatrului independent”, realizată de Anca Măniuțiu, în care un caz de cenzură *sui-generis* se întâlnește, semnificativ, cu „manifestele” noului val de creatori. În ciuda limitărilor impuse – în ambele secțiuni – de precaritatea arhivelor care să certifice informațiile vehiculate, acest prim volum merită, fără îndoială, o amplă dezbateră în spațiul teatral românesc. Dar pentru a completa șantierul de cercetare deschis prin cel de-al doilea volum, *Cenzura în teatru. Documente. 1948–1989*, editat exemplar de Liviu Malița („probele” sunt expuse aici fără comentarii, pe mai multe paliere, mergând de la text la spectacol și de la viața instituțională la mostre de imixtiune a Securității în viața teatrului), ar fi nevoie să se constituie, însă, un adevărat centru național de documentare. Însăși componența grupului de cercetare clujean (în care alături de critici și profesori reputați ai UBB Cluj, precum Miruna Runcan, Anca Măniuțiu sau Maria Ghitta se regăsesc, cu entuziasm și real interes, Andreea Iacob, Eugen Radu Wohl, studenți, Ozana Budău, Florian Rareș-Tileagă, masteranzi și Anca Hațiegan, doctorandă) este simptomatică pentru nevoia acută a mai multor generații de a acoperi imensul gol de informație, de a discuta zonele cenușii, ambigue, cu alte cuvinte, de a înțelege înainte de a învinovăți sau trage concluzii.

**Andreea Dumitru:** *Domnule Liviu Malița, vă propun să purtăm discuția despre inițiativa și rezultatele concrete ale grupului de cercetare de la Cluj ca și când am avea ațintit asupra noastră ochiul unui tânăr cititor care, deși sincer interesat de acest subiect, nu a apucat să vadă nici măcar un spectacol sub regimul comunist (într-o sală de teatru friguroasă, cu sentimentul difuz că asistă, în același timp, la un exercițiu de complicitate, la un joc subversiv).*

*În primul rând, o curiozitate de natură biografică: vă leagă de această temă a cenzurii în teatru un episod personal? Ruxandra Cesereanu mărturisea că investigațiile sale au la origine conștientizarea unei datorii morale, familiale. S-a întâmplat la fel și în cazul dumneavoastră ori este vorba doar de presiunea unei teme de cercetare încă neexplorate, necesare, pentru care grupul universitar clujean a găsit timpul și mijloacele prielnice?*

**Liviu Malița:** Din punctul meu de vedere, întreprinderea de față (care reprezintă un proiect colectiv finanțat de CNCSIS în perioada 2003–2005) a demarat ca o temă

Silvia GHELAN și Aurel GIURUMIA în *Fii cuminte Christofor* de Aurel Baranga, regia Victor T. POPA, Teatrul Național Cluj (1964)



de cercetare, a cărei necesitate și urgență a fost accentuată, de la an la an, tocmai datorită existenței aceluși tânăr cititor presupus ingenuu, adică neinițiat în ororile și metodele comunismului. Nici măcar nu era vorba despre un tânăr ipotetic, ci de propriii studenți, cărora le țineam, la sfârșitul anilor '90, un curs de istoria teatrului românesc postbelic. Am înțeles atunci că era aproape imposibil pentru ei să priceapă ceva din dramaturgia epocii comuniste (reconstituirea spectacolelor fiind, în sine, extrem de dificilă, în absența înregistrărilor și a unei bune istorii a teatrului), dacă nu refăceam mai întâi contextul politic, cu multiplele sale fețe, și nu descifram mecanismele cenzurii. Mai mult decât o distanță temporală, o adevărată ruptură între două lumi incompatibile și deci incomprehensibile reciproc stătea între studenții mei și acea epocă. Una dintre șansele de a recupera trecutul o reprezenta calea cercetării, construirea unei bibliografii, ce trebuia ea însăși, mai întâi de toate, întemeiată. Începuseră, de altfel, să apară primele studii ale fenomenului, datorate, în ceea ce privește cenzura și teatrul, în principal lui Bogdan Ficeac, Marian Petcu, Lidia Vianu și Marian Popescu.

Subsidiar și mai puțin important a existat și un *côté* personal, pe care, dacă n-ar fi fost întrebarea dumneavoastră, nu aș fi simțit nevoia să îl fac transparent. Am cunoscut, în perioada comunistă, o anume experiență a marginalității, fără traume

maiore însă. Este posibil ca exasperarea și frustrarea acumulate atunci să-mi fi produs o sensibilitate tematică. Nu am fost, însă, un autor cenzurat în comunism. Ca student la Facultatea de Filologie din Cluj, redactor al revistei „Echinoc” și membru al cunoscutei, în epocă, trupe de teatru „Ars Amatoria și fiii”, coordonată de profesorul Ion Vartic, am avut, totuși, posibilitatea să întâlnesc, în anii '80, cenzorii la lucru – unii fiindu-mi și profesori –, și deci trista neșansă de a-i vedea, în servilismul și obtuzitatea lor, interzicându-i pe Caragiale și Eugen Ionescu. Haideti să spunem așa: într-un fel, tăcerea și umilința de atunci încearcă să fie răscumpărate în cuvintele de acum.

**A.D.:** *Credeți că această apariție editorială va spulbera, într-un fel, mitul rezistenței noastre prin teatru? Alexandru Dabija este tranșant: „Lumea intelectuală era și atunci, ca și acuma, extrem de discretă ca prezență”, în schimb, Gabriela Adameșteanu recunoaște sincer: „cenzura teatrală mi s-a părut mult mai traumatizantă decât cenzura cărții”, apreciind că multă lume s-a solidarizat pentru ca spectacolul «Dimineața pierdută» să se poată juca. Chiar dacă teatrul nu putea provoca manifestații de stradă, cel puțin putea face valuri nedorite de regim, la „Europa Liberă”.*

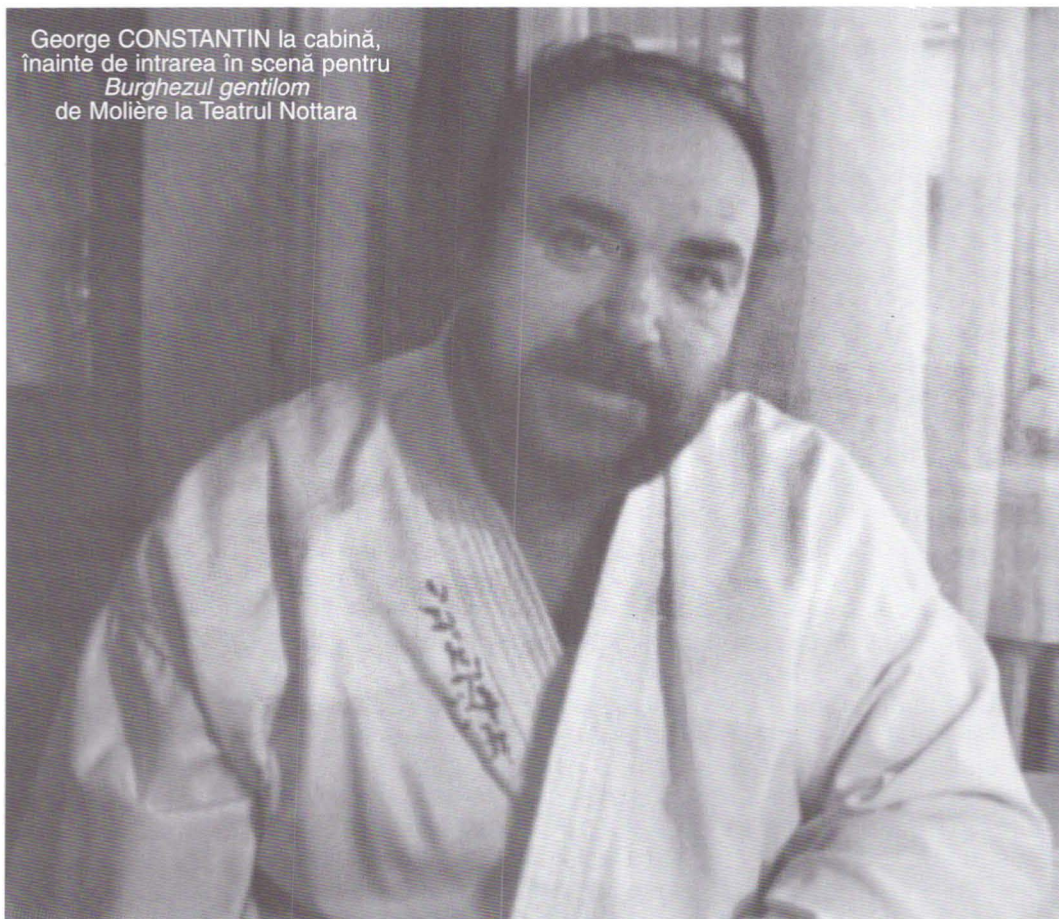
*Să recunoaștem și că pentru tânărul amintit la început, imaginile care s-au succedat imediat după '89 sunt bulversante: de la imaginea Actorului vorbind mulțimii în zilele și nopțile lui Decembrie la imaginea sălilor de teatru și spectacolelor părăsite de public – or, în acest peisaj contradictoriu, unde va găsi el adevărul despre rolul teatrului în conștientizarea Răului?*

**L.M.:** Cred că sunt, de fapt, mai multe întrebări și mai multe aspecte.

Mai întâi, conceptul însuși de „rezistență prin cultură” este ambiguu. Acesta a fost elaborat *a posteriori* pentru a clarifica raportul specific, determinat istoric și cultural, al literaturii și artei din România cu puterea comunistă, comparativ cu celelalte state din Centrul și Estul Europei, pentru a contrapune absenței (imputate) a disidenței constructive, disidența expresivă. Deși a avut parte de definiții pertinente, el continuă să circule cu prea multe accepțiuni, dintre care unele contrare: într-o viziune maximalistă, este utilizat pentru a desemna o atitudine de opoziție superficială și ineficientă, iar, la antipod, una eroică în fața Puterii. Cred, prin urmare, că termenul ar trebui mai curând fixat în limbaj, decât „spulberat”, în sensul său pozitiv.

În ceea ce privește cartea de față, ea merge, așa zice, dimpotrivă, în direcția recuperării unor momente și forme în care experiența teatrală a jucat un rol major sub comunism, indiferent dacă îl numim „rezistent” sau nu. Acest rol nu s-a limitat la comentariile pe care le producea „Europa Liberă”, ci a fost, atât pentru omul de teatru cât și pentru public, vertebrant. Nu știm dacă formele de opoziție radicale ar fi fost posibile la noi, căci cazurile izolate de disidență fâțișă care au existat au fost rezolvate fie prin expulzare, fie prin lichidare fizică. Având în vedere trecutul recent, interbelic, dar și cel mai îndepărtat, societatea românească era, în momentul instalării comunismului și cu atât mai puțin după, nepregătită pentru solidaritățile necesare care să transforme protestele individuale intermitente în opoziție structurată. Pe de altă parte, faptul că artiștii nu au fost (toți) niște martiri (ar fi trebuit, oare?!) nu îndreptățește minimalizarea rolului lor civic. Dacă e să fim onești, trebuie să recunoaștem că, sub comunism, chiar și faptul de a păstra statutul, de a rămâne neatârnat în profesia și condiția artistică sfârșea prin a deveni un act inevitabil politic. A scrie literatură echivala cu a semna un protest. Partidul comunist însuși condamna, în anii '50 dar și în anii '80, apolitismul ca formă de opoziție. Arta în sine devenise subversivă.

George CONSTANTIN la cabină,  
înainte de intrarea în scenă pentru  
*Burghezul gentilom*  
de Molière la Teatrul Nottara



În ceea ce privește „adevărul“ și „rolul actorului în conștientizarea Răului“, cred că acestea nu sunt niciodată reductibile la unul singur. Există, întotdeauna, mai multe roluri ale actorului, atât în teatru, cât și în spațiul civic. Cât despre rolul cercetătorului, acesta este chemat să rețină toate depozițiile, inclusiv diferențele, mediind, astfel, înțelegerea.

**A.D.:** *Într-un articol postat de Hotnews.ro (unul dintre puținele comentarii apărute după lansarea volumului în Festivalul Național de Teatru), Cristian Ghinea observă: „Sunt multe momente de haz nebun“ în această carte, referindu-se la savoarea unor reconstituiri orale. Ceea ce șochează, cred eu, este însă perspectiva extrem de contradictorie asupra funcționării și efectelor mecanismului cenzorial pe care o au contemporanii sistemului. Alexandru Dabija, de pildă, deși își amintește spaima lui George Constantin de a juca Burghezul gentilom, „cu inima ca un purice“ în fiecare seară (așa încât ideea interdicției spectacolului ajunge să i se pară preferabilă), e convins că, în ansamblu, totul „era un joc“, „un proces de hărțuire absolut de rutină“. Este acesta un risc al metodei de cercetare aleasă (intervievarea martorilor), un simptom al perioadei sau un efect al distanțării de evenimente?*

**L.M.:** Ludicul se amestecă, inevitabil, cu tragicul. Așa-i în viață, așa-i în teatru, de ce nu ar fi așa și în politică? Faptul că spectacole de teatru montate cu conștiința

unei opoziții, a unei (fie astăzi și minime) îndrăzneli față de regim implicau și amuzament și spaimă și hărțuială nu trebuie să deruteze. Ele nu se exclud.

Sigur. Nu de puține ori, nu doar teroarea, ridicolul și/sau absurdul caracterizau munca cenzorilor, ci și rutina. Credeți, oare, că aceasta îi scutea pe cei cenzurați de cheltuiala de nervi și de energie?

**A.D.:** *Dacă, așa cum observă cei mai mulți dintre intervievați (spre stupoarea de astăzi a celor care, în urma celor auzite sau citite despre comunism, tind, poate să vadă epoca în culori mai tari sau mai întunecate), riscul major la care se expuneau oamenii de teatru era, în fond, doar „interdicția unui spectacol“ (cu tot cortegiul de repercusiuni: boli, atacuri psihice, marginalizări) și dacă, așa cum notați și dumneavoastră în introducerea culegerii de documente, „interzicerea unui spectacol a ținut de regimul excepției“, în ce măsură se mai putea vorbi despre „un deceniu satanic“ (Mircea Zăciu) în teatru?*

**L.M.:** Poate că admitem împreună că reprezentările și lucrările Diavolului nu se fac numai în și cu cazanul cu smoolă. Există și un satanism care acționează prin metode și instrumente rafinate, prin ispitire și deturnare. Nu este Satana Marele Ispititor, Marele Apostat, cel care falsifică și compromite? Altfel, cum să explicăm paradoxul că intenția cenzurii comuniste nu era de a interzice (decât *in extremis*), ci de a provoca, prin presiuni succesive, prin epuizare și exasperare, producerea unei arte compatibile cu exigențele ideologiei și cu voința sau capriciile partidului. A determina cu orice preț mici modificări ale spectacolului (atunci când nu se putea obține mai mult) reprezenta deja un obiectiv atins, căci, oricât de sumară, prezența degetului cenzurii macula.

M-aș opri, însă, cu bunăvoința dumneavoastră, la acel inofensiv *doar* din întrebare. Riscul major era, într-adevăr, de cele mai multe ori, „doar interdicția unui spectacol“. Dar „cortegiul de repercusiuni: boli, atacuri psihice, marginalizări“, merită el minimalizat? Fie să ne limităm la aceste consecințe. Este, oare, puțin lucru?

Cel mai simplu ar fi, cred, să facem un exercițiu de imaginație, în care astăzi, în condiții complet schimbate, fără riscuri politice, tinerii pe care i-ați invocat la început să-și închipuie că lucrează câteva luni la un spectacol și, cu o zi înaintea premierei, acesta este *definitiv* interzis. Nu-l vor mai putea juca niciodată și nicăieri. Consider subtilă și exemplară distincția pe care o face Irina Petrescu între actor și poet: presiunea exercitată asupra celui dintâi și spaima de a se vedea interzis era augmentată de inexistența, în cazul său, a unei formule echivalente „literaturii de sertar“. Imposibilitatea utilizării unei tăceri expresive și durabile, spuneam în *Cuvântul înainte*, potența amețitor interesul reprezentării publice a spectacolului. Pentru actor, a nu juca însemna a pierde orice șansă de a intra vreodată în memoria culturală a breslei. În privința sa, cenzura putea decide nu doar asupra prezentului, ci și asupra viitorului. Nu este acesta un drept (abuziv) de viață și de moarte (fie și numai artistică)?

**A.D.:** *Se poate spune că această carte apare mult prea târziu? Pe de o parte, martorii s-a împuținat, iar memoria, după douăzeci de ani, le joacă feste tuturor, afirmațiile fiind, nu rareori, contradictorii, pe de altă parte, arhivele disponibile sunt tot mai precare. Ar fi putut apărea ea mai devreme? S-ar fi putut schimba ceva în peisajul teatral democratic dacă, să spunem, despre Amza Săceanu, Constantin Măciucă sau Ion Gârmacea, toate aceste informații ar fi fost nu doar cunoscute, colportate, ci și tipărite? Absența acestui tip de reconstituiri nu a contribuit la perpetuarea aceluiași mod al complicității bolnăvicioase victime-cenzori?*

Maria MUNTEANU și Ion MARIAN în *Proștii sub clar de lună*, regia Aureliu MANEA, Teatrul Național Cluj (1986)



**L.M.:** Mi se pare mai curând o întrebare pentru cititorii decât pentru autorii cărții. De ei depinde dacă și în ce măsură ea mai prezintă interes. S-ar părea că da.

Sigur că există o întârziere. La noi, studiile și analizele nu au defrișat nici la timp, nici suficient fenomenul. Nu au fost înregistrate cu acuratețe toate mărturiile relevante, nu au fost salvate și deschise integral arhivele, nu au avut loc dezbateri îndeajuns de consecvente și de expandate, pentru a putea modifica semnificativ, în timp, percepția publicului larg. Astăzi s-au împușinat martorii, dar și propriile amintiri. Nu este, însă, lipsit de importanță să le arhivăm și pe acestea. Aș vrea, totuși, să mai remarc un lucru: chiar și la atâția ani distanță, nu puțini dintre martori au refuzat sau și-au exprimat reticențe în a vorbi despre o perioadă tot mai de neînțeles (probabil inclusiv pentru ei). Sigur, mărturiile, fatalmente subiective, sunt și vor rămâne contradictorii, dar, pentru cercetare, aceasta reprezintă mai curând o șansă decât un handicap. Astfel de distonanțe pot indica punctele nevralgice ale fenomenului (și, implicit, ale cercetării), rezistențe și incompatibilități interne ce se cer ulterior explicitate, prin analiză comparativă și contextualizare.

Publicarea de documente și de studii de specialitate este necesară, nu și suficientă. Ea singură nu poate curăți climatul moral sau moravurile unei epoci. În absența unor inițiative și acțiuni politice în această direcție, clarificările estetice riscă, în cel mai bun caz, uitarea.

**A.D.:** *Dacă primul volum lasă impresia că cenzura în teatru a funcționat la noi la limita laxă și schimbătoare dintre ideologie și conjunctură, credeți că volumul doi, de susținere documentară, schimbă mult această perspectivă? Cu atât mai mult cu cât caracterul insidios al cenzurii comuniste a făcut ca latura ei cea mai corozivă și periculoasă să se manifeste exclusiv la nivel informal (interdicțiile fiind formulate întotdeauna verbal, nu prin texte scrise).*

**L.M.:** Da, așa este. După ce și-a consumat, în anii '50, rezervele de intoleranță fățișă, ostentativ reglementată de norme și directive legale, cenzura a început să funcționeze, mai ales după desființarea ei oficială, în 1977, insidios. Comisiile de viziune se încheiau cu un proces-verbal, ținut secret, care consemna luările de cuvânt. Faptul că, de multe ori, rezoluția era comunicată verbal nu o făcea mai puțin infailibilă. Cel care o rostea deținea suficientă putere și autoritate pentru ca vorba lui să devină un verdict irevocabil. Amintesc cazul spectacolului *Tulburarea apelor* de Lucian Blaga, în regia lui Mihai Măniuțiu, de la Teatrul Național din Cluj (1983), care a fost interzis scurt, fără drept de apel, printr-o vorbă a lui Mihai Dulea, activist de la centru aflat atunci întâmplător și cu alte misiuni politice la Cluj. Din momentul, însă, în care cuvântul a ajuns să fie exprimat, fie și conjunctural, nimic nu a mai putut să îi stea împotrivă. Spectacolul a fost definitiv interzis.

**A.D.:** *Gabriela Adameșteanu observă, în interviul acordat Ancăi Hațiegan, că, spre deosebire de critica literară, care „a avut un rol foarte mare în susținerea literaturii în acei ani”, „critica de teatru nu avea nici această solidaritate profesională, nici acest standard profesional” pentru a comenta spectacolul «Dimineața pierdută» la adevărata lui valoare. Creația Cătălinei Buzoianu „nu a avut critica teatrală pe care o merita”. Împărtășiți acest punct de vedere?*

**L.M.:** Pentru unele perioade este de domeniul evidenței. Ar fi, într-adevăr, bine de discutat de ce?

Nu este aici momentul. Câteva precizări doar. Comentariul Gabrielei Adameșteanu este punctual și vizează contribuția criticii (literare și dramatice) în receptarea și impunerea (romanului și spectacolului, acesta din urmă în regia Cătălinei Buzoianu) *Dimineții pierdute*. Extrapolând, o istorie comparată a cronicii literare și a celei dramatice românești mi s-ar părea o temă de cercetare interesantă. Există diferențe de metodă, motivate de specificul obiectului investigat, dar și altele, cu rădăcini în solul particular al culturii românești, în interiorul căreia paradigma intelectualului era literatul. Romanul (publicat, în perioada comunistă, în tiraje totalizând peste 100 de mii de exemplare) avea o audiență incomparabil mai mare și mai extinsă geografic și social decât spectacolul de teatru. De aici, mai multe consecințe. Criticii literari erau, inevitabil, mai numeroși. Mulți dintre ei erau buni și foarte buni – puneau la bătaie talent, inteligență, cultură –, făcând, astfel concurența acerbă. Audiența mare a literaturii le asigura și lor o vizibilitate mai mare și, implicit, posibilitatea de a juca un rol mai important în impunerea ierarhiilor culturale, dar și în conștiința cititorilor. Funcția cotidiană a literaturii fiind supradimensionată, a scrie despre cărțile vieții noastre era ca și cum ai scrie despre viața însăși.

Aceasta nu înseamnă că printre cronicarii dramatice nu se numărau unii evident înzestrați, dar exista, mai ales în provincie, și o inflație de amatori. E posibil ca unii critici să se fi refugiat în cronică de spectacol, din frustrarea de a nu fi reușit în zona literaturii. Nici tradiția nu era aceeași. De la Eminescu și Caragiale, la Brebeanu și Camil Petrescu, marea cronică de teatru au făcut-o, la noi, în trecut, scriitorii. Din cauze diverse, fenomenul nu s-a mai repetat în perioada postbelică. Spațiul lăsat liber nu a fost ocupat întotdeauna de profesioniști.

Silvia GHELĂN în *Vrața unei femei* de Aurel Baranga, regia Marin D. AURELIAN, Teatrul Național Cluj (1976)



**A.D.:** *Ce credeți că ar trebui să urmeze, într-un climat cultural normal, acestei apariții editoriale? Dezbateri provocate de oamenii de teatru, un soi de Dosariadă teatrală, constituirea altor grupuri de cercetare care să lărgescă aria temporală, geografică, eșantioanele analizate, o mai sinceră preocupare pentru arhivarea mărturiilor despre perioada comunistă?*

**L.M.:** Dezbaterile sunt mereu binevenite. Pentru asta e, însă, nevoie de o cultură a dialogului. Nu mă aștept și nu doresc altfel de consecințe. Nu ar fi normal ca o cercetare științifică să producă o „dosariadă a teatrului“, dacă prin asta înțelegem o deconspirare frenetică și, de fapt, fără discernământ. O „dosariadă“ este chiar contrariul a ceea ce am intenționat. De altfel, această carte nici nu ar putea-o susține, deoarece a evitat programatic senzaționalul. La urma urmei, nu văd cum ar putea fi efectul unei cercetări științifice o revoluție socială. Cele două trebuie categoric departajate. O cercetare poate, însă, contribui, în timp, alături de alte demersuri similare, la fixarea cât mai exactă și mai pregnantă a unei imagini de epocă, a unei memorii și, eventual, în final, a unor norme de conduită morală, dacă și pentru că ajută la identificarea și afirmarea unor valori și la recunoașterea și eliminarea unor erori. Singura șansă a unei astfel de cercetări stă, de aceea, în continuarea ei.



**A.D.:** *Ce efect poate avea asupra tinerilor și nonconformiștilor oameni de teatru de astăzi parcurgerea acestui peisaj moral extrem de ambiguu, în care „cei buni” sunt impuri, iar „cei răi” salvează spectacole?*

**L.M.:** Credința mea este că „tinerii și nonconformiștii teatrului de astăzi” au maturitatea necesară de a nu împărți nici pentru trecut, nici pentru prezent viața între „buni” și „răi”. Pentru a mă întări în această credință, voi aminti răspunsul concret, citat de dumneavoastră, al domnului Cristian Ghinea, care a creditat ca fiind nuanțate nemulțumirile de sine ale artiștilor (cei „buni”) și fals și neverosimil eroismul cu care se împăunează cenzorii (cei „răi”). Impuritatea unor gesturi și acțiuni, atât de o parte, cât și de cealaltă, poate distorsiona parțial evaluarea, dar nu o poate împiedica și nici deturna. Mai ales că ea confirmă o constantă: cei care au avut o conștiință morală (mai mult sau mai puțin sfâșiată) o au și astăzi. Cei care nu – nu.

**A.D.:** *Există pericolul ca prima parte a volumului colectiv să fie citită mai mult ca o comedie umană? Cristian Ghinea, de pildă, e tentat chiar să realizeze o tipologie umană a Cenzorului: „amnezic”, „ticălosul logoreic”, „enigmatic”. În contrast cu această „viermuală”, când simpatică, când respingătoare, studiile consacrate „scenei contemporane” i se par „plictisitoare”. Erau ele într-adevăr necesare în context? Ce anume i-a îndreptățit pe oamenii de teatru să întrebuițeze și după '89 termenul de cenzură?*

**L.M.:** O întrebare multistratificată. Aș spune, mai întâi, că nu văd nici un „pericol” în a citi cartea ca pe o comedie umană. Dimpotrivă.

În al doilea rând, cartea – și vorbesc, aici, despre un corpus unitar, imaginar, care reunește cele două volume: *Viața teatrală în și după comunism și Cenzura în teatru...* – invită la lecturi diferite. Așa cum indică primul titlu, cenzura nu este decât una dintre teme, investigată ea însăși cu mijloace variate: prin metode ale istoriei orale (reconstituirea unor dosare de spectacol), în partea întâi a primei cărți, și prin restituirea de documente, în cea de-a doua carte. Partea a doua a primului volum, intitulată „*Scena contemporană*” (admit că aceasta ar putea constitui o carte în sine) este alcătuită dintr-o suită de studii critice de autor, care încearcă o prospectare a unui fenomen încă în plină mișcare, ce abia începe să fie cercetat. După 1989, cenzura a încetat să mai reprezinte o constantă instituțională și dacă mai putem vorbi despre spectacole de teatru cenzurate (și, din păcate, putem), acestea sunt, totuși, cazuri izolate – reflexe întârziate ale unor mentalități nereformate, dar și dovezi de persistență ale unor deprinderi de gândire adânc înrădăcinate. Altele sunt însă, în opinia autorilor acestor studii, problemele actuale ale teatrului românesc: instituționalizarea, legiferarea, formele teatrului independent, alternativ sau experimental, parțial sau integral interzise sub comunism și care acum încearcă să se exprime și să se definească în raport cu teatrul de repertoriu, el însuși reformabil. Firește că noile teme au reclamat alt instrumentar metodologic și de aici, cred, aparenta lipsă de continuitate.

**A.D.:** *A acționat cenzura în teatru altfel decât în domeniul vieții literare? Mai blând, mai pervers, mai nociv?*

**L.M.:** Nu cred că încap grade de comparație. Cenzura a avut un rol distructiv, malefic și radical, oriunde s-a manifestat.

Pe de altă parte, unele distincții pot fi operate, în funcție de felul cum au fost distribuite accentele. Cenzura în teatru era mai complexă, deoarece viza atât palierul textual (comun cu cel al literaturii), cât și pe cel, specific, al reprezentației. Există, cu alte cuvinte, o cenzură de text și alta de spectacol și chiar dacă echipa de cenzori putea fi uneori aceeași, etapele erau distincte, una potențând-o pe cealaltă. Anumite replici treceau neobservate la lectura textului și ajungeau să fie publicate, însă erau

Melania URSU, George MOTOI, Ligia MOGA, Alexandru MUNTE și Mona MIRCEA în  
*Nu sunt Turnul Eiffel* de Ecaterina Oproiu, regia Andrei MIHALACHE, Teatrul Național Cluj (1983)



interzise de cenzorii îngroziți, când le auzeau spuse de actor pe scenă. Faptul ține, dincolo de viziunea regizorală și/sau interpretarea actoricească (ce puteau muta accentele și sublinia sensuri ilicite) de diferența dintre cuvântul scris și cel rostit. Am să aleg un exemplu chiar din carte. Nici un cenzor nu se mai împiedica, la reeditarea, în anii '80, a lui Caragiale, de cuvântul „tuturilor“ (folosit de Ceaușescu), dar era de neimaginat ca el să fie admis pe scenă. Pot depune mărturie despre o comisie, de cenzură formată exclusiv din universitari, care, în anul 1985, când studenții trupei „Ars Amatoria & fiii“ jucau spectacolul *Temă și variațiuni* (regia Ion Vartic), s-a deplasat special pentru a verifica dacă „teribilul“ cuvânt va fi rostit pe scenă, încălcând astfel interdicția categorică formulată în comisiile de viziune anterioare.

Chestiunea se nuanța, așadar, și în funcție de specificul receptării. Puterea, conștientă de limitele sale de supraveghere, sfârșise prin a nu se mai interesa de cititorul solitar, însă reacția unui *public* de teatru (orice grup era, pentru partidul comunist, potențial subversiv) o puneă instantaneu în alertă. Cu cât gradul de audiență era mai mare, cu atât era sporită mai tare vigilența. Oricât de exigentă, aceasta din urmă nu izbutea, însă, aproape niciodată să controleze totul și mai ales să blocheze complicitățile ce se nășteau exponențial între scenă și public.

Interviu realizat de *Andreea DUMITRU*