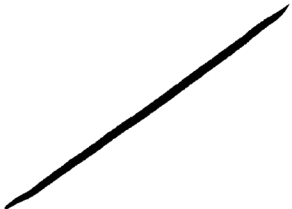


CENZURĂ ȘI REZISTENȚĂ ÎN TEATRU ULTIMULUI DECENIU COMUNIST

MIRUNA RUNCAN



Faculty of Theatre and Film, Babeș-Bolyai University, Cluj-Napoca, Romania
miruna.runcan2@gmail.com
daniela.gologan@ubbcluj.ro

Abstract: After three decades from the fall of Ceausescu's national-communism in Romania, the debates concerning the so called "cultural resistance" still continue to concern and agitate the public sphere. Our paper focuses, on one hand, on the complicated and confused meanings covering the notions of resistance and dissidence in the theatrical landscape of the last decade, 1980-1989, of Ceausescu's regime, and tries to operate several nuanced distinctions. On the other hand, the research, based on the actual reviews of the period, tries also to dismantle the usual attitudes that, after 1989, tended to nourish the mythification of the normal artistic efforts to survive and, if possible, to subvert the ideological pressures using the theatrical discourses, by treating these efforts as dissident actions.

Keywords: Theatre aesthetics, Theatre criticism, Cultural policies, Censorship.

How to cite: Runcan, Miruna (2021) 'Cenzură și rezistență în teatrul ultimului deceniu comunist', *Concept* 1(22)/2021, pp. 28-39.

Ideea/conceptul de „rezistență prin cultură” a prins, în cei treizeci de ani scurși de la schimbarea de regim, pe de-o parte un denotat aburos eroic, pe de alta, mai recent, conotații ironice, parțial meritate, parțial nu. Denotatul eroic, trebuie spus de la bun început, s-a coagulat printr-un fel de eludare vinovată a faptului că „împotrivirea” față de sistemul comunist, ori măcar față de excesele sale antidemocratice sau de-a dreptul dictatoriale, s-a petrecut, în România, atât de rar și în cazuri strict individuale: astfel că ea, împotrivirea, a fost lesne de „tratat” de către sistem, dar și de către contemporani, s-o recunoaștem, ca o patologie accidentală. Cei care chiar s-au împotrivit cu adevărat (cu excepția rezistenței armate din primul deceniu de comunism, eroizată după 1990 pentru că era „departe”, „în istorie”, deci foarte dificil chestionabilă) au fost tratați și înainte, dar și după 1989, în mod constant drept „inadaptați”, marginali, iresponsabili, ori de-a dreptul „bolnavi psihici”. Într-un soi de efect de refracție în mentalul colectiv, supraviețuirea „rezistență”, prin fapte de cultură temeinic alcătuite, expresive, ocolind discursul propagandistic sau distorsionându-l cu măiestrie, adresate de cele mai multe ori elitelor intelectuale, a devenit ea însăși un fenomen recunoscut în mod colectiv drept eroic, laudabil căci exemplar (vezi, în acest sens, Cordoș 2004, în Braga 2004; Cesereanu 2004; Andreescu 2015).

Cele de mai sus nu ținesc, sub nicio formă, să minimalizeze importanța rezistenței supraviețuitoare a colectivităților de orice fel, din România comunistă. Pentru cineva care a traversat, la junețe sau maturitate, deceniul 1980 – iar autorul acestor rânduri face parte din această categorie –, nu există nicio îndoială cu privire la faptul că viața de fiecare zi obliga majoritatea cetățenilor țării la eforturi epuizante, care implicau o doză substanțială de rezistență, conștientă sau devenită rutinieră, vecină uneori cu eroismul. Să rămâi în România, fiindcă n-ai unde fugi, sau fiindcă așa îți dorești, era la fel de consumator de energie psihică și de resurse materiale ca și să părăsești România – cu diferența că disperarea din prima variantă depășea în bună măsură speranța în salvare din cea de-a doua. Însă, dintr-o perspectivă mai larg socială, „rezistența prin cultură”, în sensul de mai sus, nu credem că e nimic altceva decât un operator natural de reglaj moral, la nivelul organismului colectiv (în acest sens, poziția autoarei e una în bună parte similară atât cu cea a lui Iovănel, 2017, cât și, relativ, cu cea a lui Andreescu, 2015). Ea subsumează în imaginar, deci, parte din categoria complexă a celor câțiva operatori socio-psihologici (troc din relațiile de schimb – unt contra *Istoria religiilor* de Eliade –, corespondența cu

rucele plecate „afară” și pachetele din străinătate, munca la negru ori din hobby pentru un ban în plus sau pentru compensarea muncii neplăcute de la serviciu, micul trafic de frontieră, exploatarea gospodăriilor de la sat ale rudelor pentru a procura hrana absentă de pe piața orășenească, traficul de filme străine pe casete și vizionările-petrecere în grup, supra-estetizarea spațiului de locuit etc.) care s-au pus în mișcare, mai ales în ultimul deceniu de comunism, pentru a sprijini eforturile individuale și colective de *supraviețuire* ale celor rămași, vrând-nevrând, acasă.

Particularitatea, simplu de dedus, a „rezistenței prin cultură”, văzută ca operator moral pentru supraviețuirea cotidiană, e dată de adresabilitatea ei relativ restrânsă: între trocurile legendare ale anilor 1980, kilogramul de carne contra celor trei volume din *Cel mai iubit dintre pământeni* de Marin Preda, ori între pachetele de unt/ciocolată/cașcaval și *Istoria religiilor* de Mircea Eliade nu acopereau, în fapt, schimburi de valori materiale echivalente, ci erau marca unui dezechilibru constitutiv între valorile materiale și cele de status sau de schimb rețelar proiectat (a vorbi aici despre „valori spirituale” ni se pare, de departe, un abuz conceptual). Nici vânzătorul de carne, nici cel de unt/ciocolată/cașcaval nu primeau cărțile drept contravaloare, ci drept valoare adăugată prețului standard al cărnii ori cașcavalului, deci ca „mită” pentru oferirea unui obiect absent de pe piața normală. Le primeau nu pentru că aveau nevoie de ele, nici pentru că ardeau de nerăbdare să le citească, ci pentru că, alături de sute de alte obiecte de negăsit, ele puteau fi schimbate la rândul lor, contra altor tipuri de servicii (șă zicem, pentru a simplifica lucrurile, că *Istoria religiilor* putea funcționa ca mită oferită, mai departe, de vânzătorul de la magazinul de carne medicului chirurg, sau meditatorului de matematică/engleză al propriului copil). Sau colecționate pur și simplu, asemenea bibelourilor scumpe din magazinele de consignatie, și arătate vizitatorilor.

Altfel spus, „rezistența prin cultură” nu a fost, nici nu avea cum să fie, un fenomen de masă, câtă vreme, în definiția uzuală, și atunci, și acum, a consumului cultural, se tindea și se tinde ca sfera comunicațională și de influență a culturii să fie restrânsă la semnificația strâmtă a *high culture*: „produse artistice de cultură înaltă”, pentru inițiați. În fond, atât ca fenomen, cât și ca procedură, „rezistența prin cultură”, depozitată de dimensiunea eroizantă pe care i-au creat-o discursurile uzuale din post-comunism, se dovedește, atât în cazul creatorilor, cât și în cel al beneficiarilor, un schimb consensual, natural, de discursuri artistice, filozofice, eseistice, educaționale etc. care *resping prin ignorare voită* substanța și structurile discursurilor ideologic-propagandistice „obligatorii”, cu care era inundată sfera politică și mediatică a epocii ceaușismului târziu. A vorbi, în plin zgomot asurzitor al Tezelor, normativelor la congresele PCR sau CCES etc., despre cum să-l interpretezi pe Platon, despre distilarea mito-semantică a sacrului în folclorul cvasi-cotidianului, despre *Richard III* sau *Burghetul gentilom* ca mărci ale tiraniei, respectiv ale ciocoismului vulgar ș.a.m.d. sunt tot atâtea fapte necesare de cultură, menite să ajute indirect supraviețuirea cognitiv-psihologică a acelor destinatari care știu (sau au disponibilitatea de a învăța) cine e Platon, ce religii au avut amerindienii sau maramureșenii medievali, ori în ce perioadă a scris Molière. Nu e mai puțin adevărat, totodată, că această procedură de terapie socială, fie ea și de nișă, avea ca efect binefăcător, imediat, și crearea unor insule/insularizări facilitând comunicarea consensuală de acest fel: de la odaia personală a cititorului la sala de teatru, de

concert, de spațiu expozițional, la cea de cenaclu, club sau cerc studențesc, ori pur și simplu la grupul de prieteni intimi, insulele de „rezistență prin cultură” au făcut mai suportabilă viața intelectualilor, de la București la Onești și de la Brașov la Beclean pe Someș.

Ajunși aici, cum am putea oare identifica faptele culturale din domeniul teatrului (și, eventual, al criticii de teatru) care trec granița invizibilă a rezistenței într-o supraviețuire, către un *discurs cu potențial critic activ* – altfel spus, care ar conține în ele *germenii împotririi la adresa sistemului*? Putem vorbi cu legitimitate de discursuri teatrale care au conținut în mod evident semnificații ce marcau o formă vizibilă de protest? Răspunsurile la această întrebare sunt, evident, variabile: fiindcă, pe de-o parte, textele dramatice românești erau supuse unui control dintre cele mai stricte și pătrunderea în repertorii a unor „piese cu probleme” era, așa cum ne confirmă documentele epocii, dar și mărturiile contemporane ale oamenilor de teatru, un proces dificil, cu nesfârșite negocieri și, adesea, presărat cu cele mai ciudate accidente. Pe de altă parte, recitind astăzi unele dintre piesele care au avut multe greutăți până să vadă lumina scenei, e greu, de la distanța temporală care s-a așternut, să mai poți percepe care erau motivele pentru care ele au fost, o vreme măcar, considerate primejdioase, ori ce dimensiuni ale lor; tematice și stilistice, au provocat reacții serviciilor cenzurii. E și pricina pentru care vom lăsa istoricilor specializați în literatură dramatică această sarcină de cercetare atât de anevoioasă – mai ales că, așa cum s-a putut deja constata, interesul nostru de cercetare e centrat pe spectacol și pe critica de teatru dedicată lui.

Această decizie nu ușurează, însă, decât foarte vag sarcina care ne rămâne, aceea de a răspunde întrebării de mai sus din perspectiva spectacolului și reacției pe care-a produs-o acesta în câmpul criticii. Fiindcă, pe de-o parte, acțiunea teatrală critic-dizidentă nu putea fi exprimată scenic, în copleșitoarea majoritate a cazurilor, decât metaforic sau alegoric: iar intențiile regizorale de acest fel au depins, inevitabil, atât de felul în care responsabilii cu cenzura erau capabili să detecteze (când nu să inventeze de-a dreptul) asemenea intenții; dar și de contextul comunicațional specific, la nivel național și chiar local, în care spectacolul era perceput și interpretat ca atare de public și, evident, de criticii care scriau despre el. Cu alte cuvinte, și în această privință, a viziunii regizorale și a transpunerii sale interpretative în textul critic, suntem direct dependenți de un nor de inefabile interpretative, destul de dificil de transferat și tradus, între peisajul de acum patruzeci de ani și judecățile noastre de azi.

Era interzicerea unui spectacol o marcă a rezistenței sau una a subversiunii?

Răspunsul instinctiv, pentru cineva care a frecventat dinăuntru mediul teatral al ultimului deceniu ceaușist ar fi... *și una și alta*. Ori... *uneori una, alteori cealaltă*. Dar, tot atât de bine, ar putea fi... *nu neapărat*. Au existat tot atât de bine spectacole drastic cenzurate sau chiar interzise care erau departe de a fi intenționat subversive; au existat destule spectacole al căror proces de ieșire la public a fost unul îndelungat și sângeros, o bună parte din intențiile critice fiind ciuntite în procedurile cenzoriale până când produsul finit, astfel castrat, părea de nerecunoscut; au existat (probabil puține, dar totuși) spectacole care au trecut de cenzură fără mari greutăți, și a căror dimensiune critică și de împotrivire era, în fond, una marcată, recognoscibilă pentru majoritatea spectatorilor. O să încep cu un exemplu din această ultimă categorie.

Pasiunile acum potolite, Ara însoțindu-se cu Yafet – speranța unei umanități mai bune (mesajul piesei) –, arca își continuă drumul către limanul păcii și fericirii visate de bătrânul Noe. Actorii s-au retras în trapele lor. Arca și-a reluat aspectul său de ladă banală. Dar, nu. În interiorul ei se aprind lumini. Pereții sunt de sticlă. Închiși între pereții de sticlă actorii ne fac semne, semne disperate, pe când lada, redevenită arcă, se rotește în jurul unui ax – și înțelegem, vai, disperarea unei lumi izolate, navigând în oceanul infinit, căci oamenii împing această Arcă – Terra, oamenii însingurați, disperați și atât de dornici de fericire și pace. (Constantin Radu Maria, 1986)

Am ales acest exemplu nu pentru că spectacolul ar fi devenit vreodată celebru (a luat, totuși, un premiu pentru cel mai bun spectacol la Gala teatrului contemporan de la Brașov, fostul Contemporan, dar toate festivalurile deveniseră, între timp, niște simple „gale”); nici pentru că ar fi fost o raritate, în epocă. Nu era nici măcar o premieră absolută a *Arcei bunei speranțe* de I.D. Sîrbu: piesa, o parabolă biblică asemenea altora, ca *Iona* lui Marin Sorescu sau *Jocul vieții și al morții în deșertul de cenușă* de Horia Lovinescu, se bucurase până atunci de nu mai puțin de nouă montări în alte teatre. Motivul pentru care am citat finalul cronicii din revista *Teatrul* este că, în epocă, am experimentat eu însămi reacția spectatorială la premieră.

Desigur, trebuie spus că regizorul Florin Fătuțescu, emigrat în SUA doar o jumătate de an mai târziu, utilizase în construcția sa de carieră, în cei zece ani de la absolvirea UNATC, o tactică insidioasă de combinare a textelor (în principal de dramaturgie originală) foarte „pe linie”, cu proiecte personale foarte curajoase, uneori chiar riscante. Montase la Petroșani, de exemplu, un cutremurător *Pluta Meduzei* de Sorescu și un emoționant *În căutarea sensului pierdut* de I.D. Sîrbu (ambele în 1980), un *Există nervi* de același Sorescu, în cheie subtilă de satiră politică la Teatrul de Comedie (1981), ori mereu cenzuratul *Dirijorul* de D.R. Popescu la Sibiu (1981); dar și, printre tot felul de piese „de comandă”, azi complet prăfuite, între ultimele sale contribuții de la Brașov, unde era angajat, pusese în scenă *Cum vă place* de Shakespeare și *Arca bunei speranțe* (1985, respectiv 1986). Atât comedia-romance shakespeariană, foarte jucăușă și bine primită și de public și de critică, cât și drama lui I. D. Sîrbu erau construite nu doar de jur împrejurul ideii de *evadare-salvare* (una obsesivă nu doar pentru regizor, ci și pentru bună parte din publicul său din acel moment, mai ales într-un spațiu ca Brașovul, de unde cetățenii de etnie germană emigrau masiv); ci conțineau rezonanțe semnificative de natură politică, în totul recognoscibile. De exemplu, între ducele uzurpator și cel exilat din *Cum vă place* nu exista aproape nicio diferență de natură morală – amândoi erau egal de tiranici, iar vesela nuntă de la final părea, în bună măsură, un dictat. Aici, în *Arca*, așa cum transpare și din citatul de mai sus, finalul poetic-optimist al textului era negat drastic de un final regizoral ce-ți tăia respirația: fără ca regizorul să fi făcut vreo intervenție în scriitura autorului, spectatorul era copleșit de rotirea disperată a lăzii-arcă de către actorii chirciți înăuntrul ei, asemeni unor șobolani care-i cereau în tăcere ajutor privitorului-participant. Omul din sală se recunoștea pe sine, în copleșitorul său efort de a da sens unei călătorii de destin către nicăieri. (Spectacolul era montat în sala studio, micșorată de arhitectura scenică simplă a lui Adrian Tatu, astfel că nu încăpeau decât 60 de spectatori, cei din primul rând la distanță de numai 1 metru de la marginea lăzii). Mesajul era copleșitor, generator de empatie tragică.

Și totuși... Și totuși, nici *Cum vă place*, nici *Arca bunei speranțe* n-au avut nicio problemă cu cenzura, s-au jucat nestingherite, de la premieră până la plecarea definitivă a regizorului. Desigur, o asemenea întâmplare (de strecurare fericită printre succesele opreliști ale cenzurii) nu e una singulară, chiar dacă nu putea fi nici una frecventă. Atunci, cum de s-a putut?

O primă explicație ar fi că unele instituții erau mai pândite de cenzură decât altele, la fel cum unii creatorii (dramaturgi, dar mai ales regizori) erau „taxați” ca având un vizibil potențial subversiv în discursurile lor scenice, iar alții nu. În cazul pe care l-am propus aici ca exemplu, nu atât instituția (care, după o dramatică experiență de bătaie cu cenzura în 1980, vezi *infra*, părea „să se fi cumințit”), cât regizorul ar fi putut reprezenta o astfel de primejdie. Cel mai probabil, însă, tocmai managementul lui de carieră, în care montări asemenea celor două suspomenite fuseseră înconjurate de altele propagandistice sau pur și simplu anodine (*Politica* de Theodor Mănescu, *Tăche, Ianke și Cadâr* de V. I. Popa în 1984, *Pele și caii verzi* de Mircea M. Ionescu în 1985, toate la Brașov) par să fi concurat la acest efect de scădere inexplicabilă a vigilenței responsabililor culturali.

Mult mai important, credem că ar fi de notat, aici, plecând de la cronica lui Constantin Radu Maria din revista *Teatrul* (care e doar una din multele cronici pozitive primite de spectacolul lui Fătuțescu), *comportamentul protectiv și stilistica bine dirijată a criticilor, astfel încât să punteze suficient de limpede fluxul de semnificații degajat de spectacol, dar, în același timp, să nu atragă fațș atenția cenzorilor asupra dimensiunii subversive*: nicio clipă nu se sugerează că spectacolul se termină cu o imagine metaforă privitoare la condiția cetățeanului român, ci, tocmai profitând de structura parabolei biblice a lui I. D. Sârbu, finalul e voit universalizat: „...căci oamenii împing această Arcă-Terra, oamenii însingurați, disperați și atât de dornici de fericire și pace.” Vom încerca să urmărim și în alte situații aceste tehnici de *retorică protectivă*, ce constituie, credem noi, una dintre constantele relației dintre instituția producătoare, regizori și majoritatea criticilor, în anii 1977-1980.

Negocierile cu privire la forma finală a unui spectacol detectat „cu probleme” de una dintre multele comisii de vizionare¹ puteau dura luni și luni. În viața teatrală reală de după *Revizorul* lui Pintilie (1972), folclorul produs de mediul teatral conținea, de fapt, convingerea că un spectacol poate fi cu atât mai interesant – iar un regizor cu atât mai valoros – cu cât are mai multe și mai prelungite întâlniri contondente cu cenzura. Genul ăsta de „convingere”, dacă stăm bine să ne gândim, nu era alimentat de consensul unanim referitor la autonomia esteticului, ci, paradoxal și compensatoriu, tocmai de speranța că textul și/sau viziunea regizorală conțin o dimensiune politică, critic-subversivă. Această relație compensatorie, vag schizoidă, dintre „estetismul socialist” pe de-o parte, și disponibilitatea artiștilor și publicurilor față de dimensiunea politic subversivă a spectacolului, pe de altă parte, reprezintă, credem noi, una dintre caracteristicile comunicării teatrale din spațiul comunist în genere, și din cel românesc în particular.

1 Tehnic, comisiile de vizionare erau minim două, cea locală și cea lărgită, cuprinzând reprezentanți ai CCES sau ai unor foruri superioare de partid; dar, dacă primele două nu reușeau să producă modificările de rigoare, urmau alte și alte comisii succesive, până se putea obține un rezultat „final” considerat optim de către decidenți. Sau, la rigoare, spectacolul era oprit.

*

Paradoxal, cercetări consecvente și de durată, conduse de colective de specialiști, cu privire la palierele sistematice de exercitare a cenzurii în teatru, în perioada comunistă, sunt mult mai puține decât am crede. Unul dintre motivele principale care justifică această tristă situație e acela că nici decidenții cu răspunderi culturale, nici aceia



Cum vă place – Victoria Cociaș
și Luminița Blănaru /
author's archive (2020)

de la vârful cercetării românești nu au avut, timp de treizeci de ani, nici competența, nici viziunea necesare pentru a încuraja și permite dezvoltarea unor linii de cercetare în domeniul istoriei, sociologiei și politicilor culturale, de orice fel. E doar meritul unor cercetători individuali sau unor mici grupuri de cercetare cu existență efemeră că avem, totuși, câteva materiale dedicate, fie privind teatrul, fie privind intersecțiile dintre literatură și teatru. Studii de caz privitoare la spectacole cenzurate ori de-a dreptul interzise au fost oferite de puține ori în ultimele decenii, atât pentru cele care au văzut lumina scenei, cât și – mai rar –, pentru unele care n-au mai reușit să treacă proba de foc a cenzurii, din cine știe ce pricini (vezi, în acest sens, de exemplu Liviu Malița ed. 2006. Sunt acoperite aici câteva spectacole de la mai multe teatre din București și din provincie: pe lângă *Mormântul călărețului avar*, avem dosare despre *Tulburarea apelor* de Lucian Blaga, în regia lui Mihai Măniuțiu, 1983, interzis direct de Mihai Dulea înaintea premierei; *Conu Leonida față cu reacțiunea* de I.L. Caragiale, în regia lui Alexandru Dabija la Piatra Neamț, 1986; *Dimineață pierdută* după Gabriela Adameșteanu, regia Cătălina Buzoianu, Teatrul Bulandra, 1986; *O scrisoare pierdută* în regia lui Mircea Cornișteanu la Naționalul craiovean, 1988; *Mizantropul* de Molière la Bulandra, în regia lui Valeriu Moisescu, 1989. Dar și capitolul „Critica de teatru între aparatul de partid și instituțiile de spectacol” în Runcan, 2020). În fine, un alt grup de spectacole au fost oprite la puțin timp după premieră, semn că ceea ce unor echipe de cenzori li se păruse la un moment dat pasabil li s-a relevat altor decidenți drept complet inacceptabil. Însă, de fapt, fără un material temeinic, consistent, care să indexeze, să periodizeze, să sistematizeze și să radiografeze fenomenologic procedurile cenzurii spectacolelor de teatru din comunism, a produce azi o grilă categorială cu privire la aceste tipuri de situații se dovedește, în fond, imposibil.

În principiu, ceea ce „trecea în provincie”, fiindcă publicurile erau mai mici și durată de viață a spectacolelor inevitabil mai scurtă, era mai dificil de acceptat la unele

teatre bucureștene: asta ar explica și faptul că unele texte care și-au așteptat îndelung prima montare până să fie aprobată de la centru au avut premierele pe țară în teatre din provincie și abia după o stagiune sau mai multe au văzut lumina rampei și la București – ori n-au primit niciodată aprobarea pentru capitală. Suspomenitul *Dirijorul* de D.R. Popescu nu s-a jucat decât, scurtă vreme, la Sibiu, *A treia țeapă*, după aproape un deceniu de lăncezire/negociere în sertarele CCES, are premiera, cu mai multe vizionări, la Naționalul din Cluj (1978, r. Mircea Marin) și abia după un an la Sala Studio a Teatrului Național din București (1979, r. Sanda Manu). Tot astfel, *Mobilă și durere* a lui Theodor Mazilu (un autor dramatic mereu hărțuit de cenzură) are premiera absolută la Oradea în 1979 (r. Mircea Cornișteanu) și abia către finalul aceleiași stagiuni se joacă și la Bulandra (1980, r. Nicolae Scarlat). Și așa mai departe.

Sunt însă cazuri în care tactica cenzorilor de a testa mai întâi, în cazul dramaturgiei originale, spectacolul în provincie produce, în locul unui efect de estompere a dimensiunii subversive (prezuate), unul complet contrar. E cazul, de exemplu, cu *Mormântul călărețului avar* de D.R. Popescu, pus de Mircea Marin la Brașov în 1980, care a provocat un „scandal de culise” cu implicații de durată. Cauzele scandalului nu vin atât din conținutul și structura piesei (o epopee barocă asupra colectivizării, tipică pentru scriitura poetizant-stufoasă a lui D.R. Popescu), cât din pricina viziunii asumat critice a regiei. Însă, pe de altă parte, ele se datoresc nemijlocit excesului de zel al unui proaspăt numit secretar cu propaganda al județului Brașov, azi uitatul „torționar cultural” Mihai Dulea. Acesta din urmă a stârnit, personal, o asemenea furtună încât, până la premieră, a fost nevoie de 14 vizionări; în fapt, tocmai acest uragan provocat la Brașov i-a pavat lui Dulea drumul „scurt” spre vârful ierarhiei: după mai puțin de trei ani va fi numit vicepreședinte al CCES, unde „va răspunde” în principal de producția cinematografică până în 1989 (decimată de el sângeros, după bunul plac).

Nu vom relua discuția referitoare la acest spectacol, tratat ca studiu de caz în volumul colectiv coordonat de profesorul Liviu Malița (2006); dar e simptomatic faptul că, invitat de Teatrul Bulandra să monteze aceeași piesă pentru deschiderea stagiunii 1981, regizorul a avut de înfruntat, încă de la prima vizionare, un corp de activiști la vârf gata preveniți asupra situației de la Brașov și hotărâți, fiindcă ne aflam în capitală și într-o instituție cu o întreagă istorie de accidente cenzoriale în spate, să nu lase să treacă nicio picătură de ton critic, nicio umbră de posibilă subversiune. Forma finală a premierei a devenit, astfel, de nerecunoscut.

Cronicarii, la rândul lor, au susținut cu entuziasm – chiar și atunci când au avut obiecții de nuanță, mai ales referitoare la text –, chinuitul spectacol de la Brașov (vezi, în acest sens, de exemplu, Silvestru, 1981; Iosif, 1981; Bădescu, 1981). Mai mult decât atât, ATM a premiat, la finalul stagiunii 1980-1981, *Mormântul călărețului avar* drept cel mai bun spectacol al anului, în ex aequo cu strălucitorul *Maestrul și Margareta* după Bulgakov, montat de Cătălina Buzoianu la Teatrul Mic (vezi *Teatrul*, nr. 4, 1981, p. 22). Costache Babii, interpretul rolului Bască, a fost și el premiat de ATM drept cel mai bun actor, tot în ex aequo cu Constantin Rauțchi pentru *Hagi Tudose*: ambele opțiuni ale secției de critică a ATM par să marcheze un gest de solidaritate foarte rar întâlnit – și care nu va întârzia să fie penalizat drastic de forurile diriguitoare imediat după aceea: următorul Festival

Contemporan 81 are loc cu un juriu alcătuit din oameni ai muncii (!), iar în colochiul asociat e prezentă Tamara Dobrin, însoțită de o „echipă” de cerberi furioși, cu Paul Anghel și Paul Everac în frunte; ei execută la scenă deschisă, în tăcerea jenată a asistenței, secția de critică a ATM și pe conducătorul ei, Valentin Silvestru. În schimb, premiera de la Bulandra va fi primită cu politicoasă răceală (vezi Bădescu 1981 b.; Munteanu 1981), iar spectacolul nu va avea decât un număr mic de reprezentații.

Nu ne-am propus aici să facem vreo listă, fie ea și aproximativă, asupra multor spectacole, nici asupra regizorilor care au avut greutăți serioase cu cenzura în ultimul deceniu ceaușist: ea ar fi imposibil de realizat de o singură persoană. Exemplele alese mai sus sunt justificate doar de faptul că autoarea lucrării de față a



Mormântul călărețului avar_
Geta Grapa și Mihai Balaș-Jujucă /
author's archive (2020)

fost, ca secretar literar, în imediata apropiere a celor două situații. Însă, merită totuși subliniat că fiecare întâmplare în parte are în ea și o componentă ce ține, nemijlocit, de „starea de spirit”, locul și presiunile făcute „de la centru”, într-un moment sau altul, asupra activiștilor culturali responsabili cu cenzura: cazul *Mormântului* de la Brașov ni se pare, azi, exponențial, mai puțin în ce privește spectacolul ca atare, valoarea propunerii dramaturgice sau cea a concepției regizorale², cât în ce privește capacitatea de manevră a unor oameni din aparat de a acumula status, creând un scandal înăuntrul mediului teatral. Unul profitabil doar pentru ei înșiși: în cazul de față, în favoarea decidentului principal care-a produs scandalul: Mihai Dulea.

În complicata și imprevizibila mașinărie a aparatului de stat, secretarul cu propaganda de la Brașov, viitor vicepreședinte la Cultură, nu e, nici el, decât un exemplu oarecare pentru proceduri similare de „captatio benevolentiae” în ochii celor de la vârful CCES, ori de la Comitetul Central. Unele mai palide, altele mai dramatice, unele mai eficiente, altele mai ineficiente. Și teatrul, și cinematografia au fost scuturate, de nenumărate ori, de cutremure mai mici sau mai mari, în care – așa cum am văzut în analiza anterioară cu privire la *Revizorul* (vezi subcapitolul dedicat *Revizorului* în Runcan, 2020) –, butonul de igniție pleacă de la baza aparatului de partid, cu intenția de a produce efecte cât mai aproape de vârful piramidei. Activistul

2 Nu vrem să spunem, prin asta, că spectacolul nu avea o dimensiune subversivă rezolvată prin soluții regizorale de amploare, cu mare efect plastic și emoțional (camionul terorizant, prezent pe scenă, care lega secvențele temporale, „îmbătrânind” el însuși odată cu schimbarea vremurilor, de la dubă de gaze la platformă funerară; ori scena torturii prin dans, la scenă deschisă, a nebunului satului etc.), ci că el ar fi putut lesne trece de furcile cenzurii, mai ales că textul venea în prelungirea târzie a unei întregi literaturi dedicate „obsedantului deceniu” și nu aducea, în cele din urmă, nimic în plus.

(uneori scriitor sau ziarist el însuși), ajuns într-o oarecare poziție de decizie sau de notorietate, vrea să se distingă, să fie recunoscut ca vigilent, iar crearea unui scandal de cenzură e o cale eficientă de a obține vizibilitate, recunoaștere și, în cele din urmă, mai multă putere discreționară. El a învățat repede că, dincolo de „sarcinile uzuale de serviciu”, instituția producătoare vrea succes de critică/stimă/status estetic, iar artistul vrea să spună, fie și voalat, adevăruri inconfortabile. Activistul (o rotiță în aparatul represiv), profită de valurile succesive de constrângeri politice plecate dinspre cuplul Ceaușescu și sfetnicii săi (constanți sau momentani) și pândește exact aceste conjecturi/momente de excepție artistică pentru a se evidenția. De cele mai multe ori, depinde nu doar de „gravitatea” transgresiunii subversive propuse de artist, ci și de poziția în aparat a conducătorului instituției de spectacol dacă atacul cenzorial va avea efectele scontate sau nu (cel mai bun exemplu, în acest sens, e directoratul lui Dinu Săraru la Teatrul Mic, o instituție de spectacol *protejată* de zguduiri vizibile, printr-o echilibristică politică la rândul ei „exemplară”, mai bine de un deceniu și jumătate).

După cum vedem, cele mai multe probleme par să le fi avut piesele din dramaturgia română, mai ales dacă erau premiere pe țară; dar tot atât de bine puteau fi și din clasici: montarea lui Dabija de la Teatrul Tineretului din Piatra Neamț cu *Conu Leonida față cu reacțiunea* (1986) a avut de înfruntat același regim de hărțuire și interdicție ca și cea de la Nottara, în premieră absolută, cu *Insomnie* de Adrian Dohotaru (1982). La fel, *O scrisoare pierdută* pusă în scenă de Mircea Cornișteanu la Craiova. Dar vijeliile puteau fi provocate, mai ales în deceniul 1980 (când vigilenții comisari ai cenzurii se obișnuiseră deja cu tehnica dublei semnificații utilizată de regizori), și de montări din clasicii literaturii universale. Printre nenumăratele exemple posibile, repetatele vizionări la *Tartuffe* și *Cabala bigoților*, dipticul Molière-Bulgakov în regia lui Alexandru Tocilescu (Teatrul Bulandra, 1982), la *Mizantropul* de Molière, montat de Valeriu Moisescu la Teatrul Bulandra, ori la *Burghezul gentilom* pus de Alexandru Dabija la Nottara, ambele în 1989 (acesta din urmă repede oprit și despre care nici nu s-a scris în epocă, unica mărturie fiind o cronică, la ani distanță, a criticului Dan Predescu, publicată într-o culegere din 2001).

Revenind la întrebarea din titlu, pare destul de limpede faptul că nici toate spectacolele importante ale perioadei nu s-au confruntat cu cenzura, dar ele eu fost, totuși, produse estetice care-au consolidat dimensiunea de „rezistență/supraviețuire”; nici că toate spectacolele cu dimensiune intenționat subversivă care au avut de suferit sau au fost chiar interzise nu erau „mari opere”, în definițiile canonice ale estetismului socialist, chiar dacă, pentru un moment sau altul, le-au adus regizorilor și instituțiilor producătoare o aură (în fond, politic meritată) de notorietate. Dar e tot atât de limpede că au existat și spectacole cu dimensiune subversivă și de înaltă calitate estetică care au reușit să treacă, măcar temporar, de furcile caudine. Iar unele dintre ele au și dat prilejul unor solide analize critice, în același registru de *retorică protectivă* pe care îl aminteam mai sus.

Aș încheia (temporar) această sub-temă tot cu unul dintre acestea din urmă: e vorba despre un text românesc al comedioграфului de succes Tudor Popescu³, *Jolly-Joker*, montare semnată de Alexandru Darie la Teatrul de Stat din Oradea în 1984. Piesa – o satiră care a trecut destul de greu de cenzură fiindcă avea ca temă artificiile dubioase, ba chiar oneroase, pe care trebuie să le facă conducătorii unor întreprinderi de stat ca să raporteze îndeplinirea planului de producție –, avusese parte, până la acel moment, de mai multe înscenări, toate în provincie (!), cu acest titlu sau cu varianta *Jolly Joker sau Vrăjitorul*.



Jolly_Joker_ Alexandru Darie /
author's archive (2020)

La abia câteva reprezentații după premieră (care a ieșit și ea cu dificultate), spectacolul de la Oradea a fost oprit. Cronica Ludmilei Patlanjoglu din revista *Teatrul* ne poate transmite, și astăzi, cum putea fi transformată o comedie mai degrabă oarecare într-un pamflet grotesc, mușcător, la adresa sistemului:

Lectura scenică a tânărului regizor Alexandru Darie, plină de forță polemică, evidențiază o dimensiune simbolică. Spațiul scenografic creat de Maria Miu transmite o stare de anxietate: el sugerează un univers cenușiu, ostil, rece; la ridicarea cortinei, personajele dorm pe mormane imense de hârtii și dosare; în fundal, printre uși și ziduri, toate din plasă, se zăresc câteva birouri învăluite într-o lumină fumurie. Un grup insolit de instrumentiști animă atmosfera, trezind eroii din somnolența lor. Începe o nouă zi de muncă la „Aroma Carpaților”. Într-un crescendo comic își fac apariția pseudospecialiștii și supervizorii „bunului mers al fabricii”; ei sunt văzuți în culori crude și caricaturale. Orchestra, pe rând zgomotoasă și violentă, sau lirică, tristă, însoțește aceste existențe derizorii și anacronice. Pe scenă evoluează o lume ușurată și superficială, a cărei veselie deșănțată și inconștientă devine treptat periculoasă. În viziunea celor doi tineri creatori, Alexandru Darie și Maria Miu, satira lui Tudor Popescu capătă tente sarcastice, iar unele scene se transformă în imagini care largesc semnificațiile piesei; bufonada grotescă are un contur oniric, substanța satirică sporește în greutate. Însoțiți de un suav solo de vioară, protagoniștii se confesează și, cu înfiorare, într-o străfulgerare de luciditate, au viziunea sfârșitului, catastrofei. În final, eroii sunt striviți de zgomotul infernal al mașinilor din fabrică și cortina cade ca o ghilotină. La aplauze, ea se ridică și găsim personajele din nou în picioare. Lumina grea, apăsătoare a reflectoarelor îi învăluie într-un halou straniu, neliniștitor. (Patlanjoglu, 1984)

Cât despre cenzura economică exercitată de regimul Ceaușescu asupra instituțiilor de spectacol, mai ales creată de aplicarea, începând din 1983, a „autofinanțării”, critica

3 Merită notat aici faptul că, în ultimul deceniu înainte de căderea comunismului, Tudor Popescu a funcționat ca redactor la revista... *Era socialistă*.

de teatru a epocii evită, așa cum am văzut, să rostească vreun cuvânt – autoritatea ei, atâta câtă mai rămăsese, nu depășea limitele precise ale mediului teatral însuși și nu avea cum influența, cât de puțin, aparatul de partid. E și pricina pentru care, consultând doar documentele păstrate în presă, la radio și televiziuni, cercetătorul de azi și de mâine ar putea crede că viața instituțiilor teatrale își păstrase, totuși, în anii 1980, o oarecare (falsă) normalitate. Rhetorica protectivă a fost, se pare, singura formă de răspuns a criticii la adresa asediului permanent asupra mișcării teatrale din ultimii ani ai comunismului: critica de teatru a epocii se dovedește, astfel, nu doar prudentă din punct de vedere politic, ci și total dezarmată față de celelalte tipuri de atac. Cel mai adesea, cei care nu mai suportă atmosfera pleacă din țară, refuză să mai semneze preferând activități redacționale tăcute (Ileana Popovici, Marius Robescu), se sinucid (Aurel Bădescu) sau își schimbă, pur și simplu, profesiunea.

References:

1. Andreescu, Gabriel (2015) *Existența prin cultură*. Iași: Polirom.
2. Bădescu, Aurel (1981) 'Mormântul călărețului avar', *Contemporanul*, nr. 8, p. 12.
3. Bădescu, Aurel (1981 b.) 'Mormântul călărețului avar', *Contemporanul*, nr. 8, p. 12.
4. Braga, Corin ed. (2003) *Concepte și metode în cercetarea imaginărilor. Dezbaterile Phantasma*, Iași: Polirom.
5. Ceserean, Ruxandra (2004) 'Rezistență sau supraviețuire prin cultură?' (I) și (II), în *Observator cultural*, nr. 203, 204.
6. Iosif, Mira (1981) 'Mormântul călărețului avar', *Teatrul* nr. 1, pp. 57-59.
7. Iovănel, Mihai (2017) *Ideologiile literaturii*. București: Editura Muzeului Literaturii Române.
8. Malița, Liviu ed. (2006) *Viața teatrală în și după comunism*. Cluj-Napoca: Editura Efes.
9. Munteanu, Virgil (1981) 'Mormântul călărețului avar', *Teatrul*, nr. 11, pp. 38-40.
10. Patlanjoglu, Ludmila (1984) 'Jolly-Joker', *Teatrul*, nr. 4, pp. 16-17.
11. Predescu, Dan (2001) 'Burghezul gentilom din iepoca de aur', în *Aur și auroloc. Însemnări din teatru c3 lume*. București: Teka
12. Radu Maria, Constantin (1986) 'Arca bunei speranțe', *Teatrul* nr 11-12, pp. 86-87.
13. Runcan, Miruna (2020) *Teatrul în diorame. Discursul criticii de teatru în comunism. Amăgitoare primăvară 1965-1977*. București: Editura Tracus Arte.
14. Silvestru, Valentin, 'Mormântul călărețului avar', *România literară*, nr. 4, pp. 10-12.

Miruna Runcan is a writer, a theatre critic and a Professor PhD of the Theatre and Film Faculty at "Babes Bolyai" University Cluj, Romania. Co-founder (with C.C. Buricea-Mlinarcic) of *Everyday Life Drama Research and Creation Laboratory* (awarded with a three-year National Grant for Research in 2009). Research interests: Theatre History, Theatre Criticism, Theatre Semiotics, Audience Studies. Author of *The Romanian Theatre Model*, Bucharest: Unitext Publishing House, 2001; *The Theatricalisation of Romanian Theatre, 1920-1960*, Cluj: Eikon Publishing House, 2003; *For a Semiotics of the Theatrical Performance*, Cluj: Dacia Publishing House, 2005; *The Skeptical Spectator's Armchair*, Bucharest: Unitext Publishing House, 2007; *The Universe of Alexandru Dabija's Performances*, Bucharest: Limes Publishing House and Camil Petrescu Foundation, 2010; *Bungee-Jumping. Short Stories*, Cluj: Limes Publishing House, 2011; *12 Actor's Portraits*, Bucharest: Limes Publishing House and Camil Petrescu Foundation, 2011; *Signore Misterioso: An Anatomy of the Spectator*, Bucharest: Unitext, 2011; *Theatre Criticism. Where to?* Cluj University Press, 2015; *Odeon 70 – An Adventure in Theatre History*, Bucharest: Oscar Print, 2016; *Theatre in Diorama: The Theatre Criticism Discourses in Communism*. Volume I, Bucharest: Tracus Arte Publish., 2019, Volume II 2020 and Volume III 2021. In 2021, Miruna Runcan was awarded the Uniter Prize for Theatre Critique.