

Teatrul românesc postbelic, sub controlul ideologiei comuniste

Oltița Cîntec

Doctor în teatrologie, director artistic la Teatrul "Lucaefărul"
din Iași, conferențiar asociat la Universitatea de Arte
"George Enescu" din Iași

1. Cenzura, străvechi instrument al propagandei

Din punct de vedere etimologic, cuvântul **cenzură** provine de la latinescul *cens*, care desemna recensământul cetățenilor romani și al averilor lor. Cu timpul, sensul termenului a virat către "control" și "interdicție". *A Dictionary of The Social Science* definește cenzura ca

"restricționarea de către autoritatea statală a oricărei forme de exprimare publică considerată ca periculoasă pentru acea autoritate ori pentru ordinea politică și morală pe care o susține respectiva autoritate."
(Reading 1977: 12)

Asociată regimurilor autocrate, cenzura e practică pentru a maximiza efectul mesajului propagandistic. De aceea, cenzura și propaganda acționează eficient ca instituții partenere, scopul comun fiind impunerea comportamentelor culturale permise.

Cât privește teatrul, raporturile lui cu cenzura sunt de dată foarte veche. Anne Ubersfeld consideră că

"teatrul a fost totdeauna supus cenzurii statului, societatea considerându-l constant periculos; ca și când « imitația » (mimesis) acțiunilor oamenilor ar apărea rezultatul unei operațiuni magice și (sau) ca și când reprezentarea puterii ar conduce în mod natural la reflecție asupra puterilor – reflecție cu efect subversiv. De aici supravegherea perpetuă a autorităților." (Ubersfeld, 1999: 17)

Cenzura teatrală s-a dovedit mult mai longevivă decât cea îndreptată împotriva altor forme de exprimare artistică, întrucât teatrul e o artă imediată, de contact direct cu publicul, cu un public mai numeros, deci e mai greu de controlat. În arta spectacolului teatral orice pauză, gest, intonație, accent pot căpăta sensuri aluzive la adresa puterii de stat, de aceea teatrul poate fi considerat unul dintre cele mai subversive genuri artistice. Artistul – dramaturg, regizor, actor -, codează, prin scris ori mizanscenă, o multiplicitate de aluzii la adresa puterii, pe care spectatorul le receptează, conspirativ, într-o complicitate dificil de supravegheat. În țările occidentale, deși cenzura literară a fost abolită cu secole în urmă, cea teatrală s-a perpetuat până în secolul al XX-lea, chiar în spații naționale în care tradițiile democratice erau solide. Adesea disimulată sub

rațiuni de ordin moral ori religios, cenzura teatrală este în fapt un act politic, care urmărește să atenueze sau chiar să elimine în totalitate elemente ale unei piese, ale unui spectacol, considerate periculoase pentru autorități. Istoria cenzurii teatrale începe odată cu aceea a artei teatrale și o însoțește pe aceasta pe parcursul întregii sale evoluții. Primele semne pe care puterea le-a dat în privința faptului că se simțea deranjată de criticile aduse de la rampă datează din Grecia și Roma antică. Fiecare tronson istoric a avut parte, pe parcursul lui, de suspiciunile și ingerințele cenzurii. Evoluția dramaturgiei și a artei spectacolului teatral a consemnat exemple antologice. Piesa *Regele Lear* a lui Shakespeare a fost interzisă de cenzura Lordului Sambelan, care a fost abolită abia în 1968. Puterea acestuia se exercita atât în materie de acordare a licenței de funcționare a trupelor, cât și în ceea ce privea noile texte. În Franța, cu cenzura a avut permanent de luptat Molière: *Tartuffe* a fost interzisă vreme de doi ani, pentru că scandalizase atât Parlamentul, cât și episcopatul. Un alt caz este *Bărbierul din Sevilla* de Beaumarchais, care a trebuit să aștepte nouă ani pentru a putea fi prezentată în fața publicului. Alți autori cunoscuți, ale căror opere au fost considerate prea îndrăznețe la vremea scrierii lor sunt A.S. Pușkin (*Boris Godunov*), Gogol (*Revizorul*), Giuseppe Verdi (*Nabucco*) Frank Wedekind (*Deșteptarea primăverii*) etc. Dintre formele de cenzură ale istoriei recente, cea comunistă a avut efectele cele mai adânci și mai prelungi. Deși abolită, ea acționează încă, prin intermediul sechelelor pe care le-a produs.

2. Sub flamuri roșii

Așezarea teatrului românesc sub vremuri începuse chiar după încheierea celui de-al doilea război mondial, când comuniștii au "câștigat" alegerile din 1945, prin trucarea rezultatelor. ~n luna august a anului 1945, la București a avut loc congresul de constituire a Uniunii Sindicatelor de Artiști, Scriitori, Ziariști. La lucrări, cei prezenți au fost salutați de ministrul Informațiilor, prof. Petre Constantinescu-Iași, care li s-a adresat astfel:

"... breslași ai condeiului, făuritori ai opiniei publice, ingineri ai sufletului, după minunata definiție a lui Stalin" (Petcu, 1999: 158),

iar primul-ministru Petru Groza i-a numit "proletariatul muncii cerebrale".

În același an, 1945, regele Mihai I semna un decret prin care cenzura trebuia să ia măsuri împotriva tuturor acelor care colaboraseră cu fasciștii și să prevină orice act împotriva Alianților (Anglia, Franța, SUA, URSS), câștigătorii războiului. În semnarea convenției de armistițiu era precizat că

"tipărirea, importul și răspândirea, în România, a publicațiilor periodice și neperiodice, prezentarea spectacolelor de teatru și a filmelor, funcționarea stațiilor de TFF, Poștă, Telegraf și telefon, vor fi executate în acord cu ~naltul Comandament Aliat" (Petcu, 1999: 155),

comandamentul fiind alcătuit din reprezentanți ai armatei sovietice. Nici un spectacol de teatru nu se putea prezenta fără avizul prealabil al acestei cenzuri militare, iar pentru cele de revistă libretul trebuia depus spre aprobare la Comisia Aliată de Control, adică tot rușilor, care transferau în România modelul lor propagandistic.

În 1947, era decretată Legea Teatrelor (nr 265), care prevedea, printre altele, crearea unui Consiliu Superior al Literaturii Dramatice și al Creației Muzicale, ce funcționa în cadrul Direcției Generale a Teatrelor din Ministerul Artelor. În acest minister, pe lângă direcția deja pomenită mai funcționau altele două: Direcția Generală a Muzicii și Direcția Literelor și Manifestărilor Artistice Populare. Consiliul Superior al Literaturii Dramatice urmărea să-i atragă de partea noii puteri pe creatori și asta indiferent prin ce mijloace. Consiliul avea puterea de a interzice piesele de teatru apreciate ca indezirabile. Legea institua ca obligatorie crearea "comitetelor de lectură" la nivelul fiecărui teatru, care să facă propuneri de repertoriu. Odată acceptată de Consiliul Literaturii Dramatice, o piesă figura în repertoriu vreme de trei ani; dacă aceste comitete de lectură constatau, în procesul punerii în scenă, abateri de la "litera textului", puteau dispune interzicerea spectacolului.

În vremuri atât de incerte precum acelea, situațiile absurde erau des întâlnite: de la o lună la alta, criteriile de apreciere a unui text se schimbau radical, cenzorii cerând când scoaterea anumitor replici, când acceptarea lor și eliminarea altora. Excesul de zel mergea până la interzicerea unor melodii de muzică populară sau lăutărească, întrucât debutau cu cunoscuta formulă "Foaie verde...", iar verdele era o culoare nepotrivită noilor vremuri!

Instaurarea comunismului în România s-a făcut prin calchierea tiparului sovietic. Așa se explică faptul că prima măsură luată în domeniul creației teatrale a fost orientarea forțată a repertoriilor către lucrări dramatice care să propage învățătura sovietică, să lupte împotriva "burghezo-moșierimii" devenită dușman de clasă. Întrucât modelul "fratelui de la Răsărit" era transplantat în toate domeniile, și în cel teatral s-a procedat la introducerea masivă a pieselor sovietice, în prim-planul cărora se afla comunistul, tovarășul devenit exemplu la locul de muncă, în societate și familie. De respectarea acestei direcții avea să se ocupe noua instituție creată în 1949, cenzura, care venea să înlocuiască cenzura militară exercitată până atunci, și pe consilierii sovietici. Astfel, prin Decretul nr. 214, din mai 1949, s-a decis înființarea unui nou organ central, Direcția Generală a Presei și Tipăriturilor, sub conducerea Comitetului Central și a Consiliului de Miniștri. În cadrul Ministerului Artelor și Informațiilor exista deja o Direcție a Presei și Tipăriturilor, a cărei activitate nu mulțumea însă noul regim. Prin pomenitul decret, vechea direcție era transformată în Direcția Generală a Presei și Tipăriturilor, pe la care trebuia să treacă orice publicație înainte de tipărire (inclusiv cărțile de telefoane!), pentru a fi verificată și a obține avizul politic. Prima listă a publicațiilor interzise apăruse în martie 1945, număra 156 de pagini și cuprindea 2000 de titluri de cărți interzise. Până în 1949 s-a ajuns la 8000 de titluri de "Publicații scoase din circulație" (apud Caravia Paul, 2000). Aceste liste, mereu actualizate, constituiau adevărata "Biblie" a cenzorilor, printre numele de acolo figurând Ioan Agârbiceanu, Gabriele D'Annunzio, Tudor Arghezi, Lucian Blaga, Emil Cioran, A.J. Cronin, Mircea Eliade, André Gide, Ernest Hemingway, Nicolae Iorga, Panait Istrati, André Malraux - deși acesta participase, în calitate de simpatizant, la Congresul din 1934 al scriitorilor sovietici - Cezar Petrescu, Liviu Rebreanu, Ionel

Teodoreanu, Vasile Voiculescu etc. Lista a suferit modificări succesive, adăugiri și eliminări, în funcție de ajustările de viziune ale partidului comunist. De exemplu, Vasile Alecsandri era "indexat" cu nu mai puțin de 24 ediții, printre care *Drame istorice* (Craiova, "Scrisul românesc"), *Opere complete. Teatru I* (București, Editura Minerva, 1907), lucrare introdusă la fondul interzis la propunerea Consiliului Culturii și Educației Socialiste! O altă ediție de *Teatru* semnată de Vasile Alecsandri a fost temporar la index, aceea editată în 1945 la "Cartea Românească", și o alta, care cuprindea *Iorgu de la Sadagura*, cenzurat încă de la premiera sa absolută (din 1845)¹ și *Doi morți vii*, apărute în volum la "Biblioteca pentru toți". Nici I.L. Caragiale n-a avut o soartă mai bună, pe lista epurărilor figurând 12 ediții din opera sa (printre care și una cu *Articole și cronici dramatice*, din 1938). În cazul lui Mihai Eminescu, 36 de ediții au fost considerate periculoase de același Consiliu al Culturii și Educației Socialiste! La fondul special, adică inaccesibil, s-a aflat o perioadă și drama istorică a lui B.P. Hașdeu, *Răzvan și Vidra*. Frizând lipsa totală de logică, pe aceste liste ale prohibițiilor se aflau și manuale pentru școala elementară, de matematică, fizică ori chimie, care aveau vina de a fi apărut înainte de 1944!

Epurarea de acest tip nu se referea numai la autorii români, ci îi viza în egală măsură și pe cei străini, autoritățile comuniste exercitând un control sever asupra tuturor informațiilor. Cât privește publicațiile sosite din alte spații naționale, acestea treceau mai întâi pe la cenzori. Interzise cu desăvârșire erau cele din țările capitaliste, suspectate că "au un caracter fâțiș sau camuflat, dușmănos, antidemocratic, anticomunist, atâțător la război". De "liberă circulație" se bucurau numai "publicațiile de orice fel sosite din URSS și din țările de democrație populară".

Birouri de cenzură fuseseră create și în provincie, constituind o rețea teritorială foarte bine pusă la punct, dirijată de la București. Cu grija de a nu pierde nimic din vedere, seturi speciale de instrucțiuni reglementau activitatea acestor oficii, care își manifestau vigilența la nivel local. Și care, în spiritul vremurilor, declanșau adevărate "intreceri socialiste" de demascare a dușmanilor de clasă și a actelor de sabotaj la adresa noii orânduiri!

3. Sovietizarea activității teatrale

Primii ani ai puterii comuniste în țara noastră au echivalat cu un agresiv proces de sovietizare. În această etapă, totalitarismul estic era implementat forțat în teatre, operațiunea fiind atent supravegheată de "consilierii sovietici". Rostul acestora era de a-i călăuzi și controla pe oamenii de teatru din România în procesul de transplantare a structurilor sistemului etatist. Consilierii sovietici

¹ La vremea aceea, bardul de la Mircești îi scria, întristat, unui prieten : "... eu m-am întors la Iași aducând cu mine un mare bagaj de iluzii și de idei moderne. Adorator fervent al treimei sfinte și mântuitoare ce reprezintă libertatea, egalitatea și fraternitatea, am reintrat în țară ca un fanatic naiv și convins că voi găsi pretutindeni aceste sacre prințipuri în aplicare... însă am găsit: libertatea lănuțită cu ânsăși mâna Domnitorului... libertatea presei ciocărită de foarfeca cenzurii... Singura libertate respectată și chiar încurajată este libertatea de a se face prea peacatul, prea supusul, prea umilitul rob al guvernului zis părintesc". (apud Vasile Alecsandri, *Teatru*, Editura de Stat pentru literatură și artă, București, 1952, p. 7).

erau prezenți la toate nivelurile. La o conferință națională a directorilor de teatre din 1950, le-au vorbit celor prezenți, printre alții,

"și consilierii sovietici Kovalenko (scenograf) și Matveev (regizor). Se constată, în concluzii, că «regizorii, secretarii literari nu consideră cu seriozitate problema repertoriilor. Nu se folosește încă temeinic metoda de lucru în colectiv. Este de datoria teatrelor să se preocupe îndeaproape de atragerea unui public nou la spectacole». Se cere «un studiu adâncit al lucrării dramatice, o interpretare științifică a faptelor și personajelor. Teatrul nu poate rămâne în coada evenimentelor»". (Silvestru, 1992: 50)

Pentru a nu "rămâne în coada evenimentelor", era obligatoriu ca pe așful fiecărei instituții de spectacole să existe un număr minim de autori și piese provenind din URSS. Cele mai agreate erau cele militante, de tipul *Tânăra gardă* de Gladcov, *Chestiunea rusă* de Konstantin Simonov, *Confruntarea* de Șeinin, *Cale liberă* de Anatol Surov etc. Piese precum cele amintite, puternic angajate, avizate de cenzură, erau rapid traduse la București și apoi trimise în rețeaua teatrelor din teritoriu, care le puneau în scenă, deși nu excelau în calități literare! Timpurile acelea privilegiau literatura de "comandă socială" în dauna celei autentice, transformând teatrul dintr-o artă, într-un canal de propagandă și educare a maselor.

Analizând structura repertoriilor din acești ani rezultă că, după piesele sovietice, care trebuiau să deschidă fiecare nouă stagiune, locul doi în preferințele partidului era ocupat de dramaturgia autohtonă, implicată și ea în transformările politice și ideologice. Clasicii nu era tocmai de folos, majoritatea fiind înscrși pe listele celor interziși. Sovietizarea culturii noastre naționale a coincis cu o campanie dură de revizuire pe criterii politice a valorilor tradiționale, de inoculare a "internaționalismului și socialismului", iar în plan practic, la epurarea intelectualității vechi, de tradiție, arestată și trimisă în închisori ori în lagăre de muncă. În "compensație", a fost încurajată crearea unui detașament de autori de comandă, care să scrie texte mobilizatoare, pe linia noilor orientări. Acești autori au pactizat cu administrația comunistă pentru recompense materiale sau poziții privilegiate în structurile de conducere care tocmai se arhitecturau. A existat un detașament destul de numeros de oportuniști care n-au vrut să rateze valul și s-au grăbit să scrie piese angajate, în spiritul noii orânduiri care se întrezărea la orizont. Odată acceptate de cenzură, deși atente doar să fie pe placul mai-marilor de la Propagandă, aceste texte ajungeau și ele cu o viteză uimitoare pe scenele teatrelor. Printre cele care au făcut "carieră" au fost *Clocot* de Vintilă Rusu-Șirianu, *Bal în Făgădău* de Aurel Baranga (1946), *Omul din Ceatal* de Mihail Davidoglu (1948), *Moștenirea lui Toma Ghiușu* de Ionel Lazaroneanu (1948) etc., texte de conjunctură, serios tributare noțiunii de valoare. În 1950, la Comitetul Repertoriilor din Ministerul Artelor au fost înregistrate 40 de piese noi, iar numărul autorilor și al lucrărilor de inspirație comunistă avea să crească, în deceniile viitoare, în progresie geometrică. Creația teatrală, dramaturgică și scenică, constituia subiectul unor analize periodice, al căror scop era constatarea stării de fapt și orientarea viitoare către linia partidului. La o astfel de analiză, în luna mai a anului 1958, la o Consfătuire a oamenilor de teatru de la București a fost redactat un material, prezentat de Mihnea Gheorghiu, în care subiectul era situația "noii dramaturgii":

"Chestiunea nu e: *cine aprobă*, ci *cine răspunde*. Nu e vorba de o răspundere în fața instanțelor judecătorești, ci în fața culturii naționale, în fața poporului, care așteaptă din partea teatrelor opere bogate în idei, frumoase și interesante, capabile să-i dezvolte gustul pentru frumos, să-i deschidă orizonturi noi de viață, să-l ajute să înțeleagă mai larg și mai adânc sensurile vieții. Cine răspunde de perversitatea gustului publicului proaspăt cucerit de curând la desfătările spirituale? Cine răspunde de creșterea unui public nou, de educarea sa în spiritul unei înalte conștiințe civice și patriotice? În egală măsură teatrele, Sfaturile populare, Ministerul" (Silvestru, 1992: 122-123).

Temele obligatorii, ancorarea dramaturgilor în problemele actualității, cosmetizarea ideologică a realității au fost jaloane în procesul de dresaj ideologic. Inspirația nu putea fi, în perspectiva partidului comunist, "spontană și întâmplătoare", ci neapărat controlată, indusă de implicarea forțată în mecanismele socialului.

În 1949, se producea un alt eveniment reorganizator: vechea Societate a Autorilor Dramatici era unită cu Societatea Scriitorilor din România, luând ființă astfel Uniunea Scriitorilor, al cărei președinte devenea Zaharia Stancu. Legătura Uniunii Scriitorilor cu Partidul Comunist era asigurată de Mihai Beniuc, numit prim-secretar al breslei, pregătit pentru această misiune chiar la Moscova. Într-un raport prezentat, în iunie 1956, la o întâlnire a scriitorilor, Mihai Beniuc sublinia că

"pentru activitatea noastră literară a fost deosebit de important ca partidul să atenționeze imediat după 1944 scriitorii asupra necesității unei lupte împotriva antirealismului din artă, chemându-i pe aceștia să-și însușească temeinic criteriile realismului socialist, în special prin studiul aprofundat al limbii ruse și printr-o cunoaștere progresivă a ideologiei marxist-leniniste. Lupta împotriva teoriilor artistice idealiste a condus la consolidarea poziției noastre și a netezit calea către realismul socialist" (*Scântea*, 20 iunie 1956).

Tot după modelul sovietic, au fost înființate, în anii '50 o puzderie de teatre de stat, chiar în localități muncitorești în care numărul locuitorilor și interesul lor cultural nu le-ar fi cerut, pentru că partidul comunist viza transformarea artei teatrale într-un instrument de educare comunistă a maselor populare.

Până și în teatrele pentru copii, problemele se puneau în aceeași termeni: aceste instituții erau create sub același imperativ, al instaurării noii puteri și folosirii culturii ca mijloc propagandistic. La Iași, spre exemplu, în septembrie 1949, Iosif și Iulia Ligeti au căutat personal pentru constituirea unei trupe de păpușari. Numai doi dintre cei cinci "actori" aveau studii de specialitate, dar situația nu deranja pe nimeni și este explicabil prin normativele ideologice ale vremii, care cereau ca angajații să aibă "origine sănătoasă" din punct de vedere social. Pregătirea profesională pălea în fața "dosarului de cadre". În noile așezăminte, munca politică avea o foarte mare importanță. La teatru se organizau seri de învățământ politic, pentru studierea Manifestului Partidului Comunist, a unor articole din ziarul *Scântea*, a lucrărilor lui Stalin, raportul asupra activității politice fiind o parte de bază a dărilor de seamă trimise periodic autorităților.

Pentru o imagine mai concretă, iată cum consemna cotidianul local *Opinia*, primul spectacol al Teatrului de Păpuși de Stat Iași:

“În cinstea aniversării nașterii tovarășului I.V. Stalin, un întreg colectiv de tehnicieni a depus muncă voluntară pentru deschiderea acestui teatru, astfel că astăzi după-amiază, într-o sală a Policlinicii nr. 1, din strada Gh. Dimitrov, va avea loc primul spectacol cu piesa *Peștișorul de aur*, adaptată după basmul lui Pușkin. Copiii noștri, chemați la o viață nouă, prin aplicarea principiilor educației staliniste, vor avea astfel prilejul de a se bucura vizionând un spectacol instructiv și valabil din punct de vedere artistic”¹.

Chiar și nevinovata poveste a peștișorului fermecat, a cărei morală servea noului cod etic ce trebuia impus, a avut de-a face cu cenzura. În decembrie 1950, *Peștișorul de aur* a fost interzis de autorități, pentru că textul nu le purta avizul. În primele stagiuni, titlurile alese erau, conform obligațiilor ideologice, mai ales de inspirație sovietică: *Pitac și Pităcel* de Nicolae Gherghineț (1950); *Găinușa harnică* de Deda Mileva, *Dodu și automobilul roșu* de I. Simanov (1951). Orice spectacol trebuia să aibă referiri cu tentă ideologică sau cel puțin un puternic caracter moralizator. Despre *Miși Pisicuța* de Daniela Miga (1951), de exemplu, un articol nesemnat din *Lupta Moldovei* (13 ianuarie 1952) relatează:

”Din punct de vedere pedagogic, piesa îi învață pe copii să observe mai bine natura, animalele domestice și - indirect – să dea ascultare celor mari.”

Înscrierea în repertoriu a textelor semnate de autorii sovietici era o comandă politică fermă, pe care nimeni nu o putea evita. *Nichita, viteazul rus* de T. Kovalevscaia (1953), de exemplu, era apreciat ca

“o piesă sovietică plină de reale calități, mai ales în ceea ce privește educarea curajului și a sentimentului onoarei” (*Lupta Moldovei*, 5 februarie 1953).

4. ”Lupta de clasă” în teatre

Perioada proletcultismului a fost una dintre cele mai dificile în teatrul românesc. Artiști care până atunci nu cunoscuseră decât o singură politică, cea a scenei, s-au văzut obligați să devină unelte ale înregimentării ideologice. La Teatrul Național ”Vasile Alecsandri” din Iași, spre exemplu, sezonul care a însemnat pași semnificativi pe această linie a fost 1947-1948. Directorul Marin Iorda (autor de teatru, regizor, ziarist),

”introduce repertoriul sovietic prin *Chestiunea rusă* de C. Simonov sau preocupările de actualitate vizând vigilența muncitorească prin lucrarea *Sabotaj la BW 1* de Corneliu Axente. (...) De asemenea, au fost organizate spectacole în instituții și în întreprinderi și la sate cu diverse piese de actualitate în câte un act” (Barbu, 1977: 299).

¹ Pentru mai multe detalii, vezi Oltița Cântec, *Luceafărul 50. O istorie evenimentială*, 2000, Iași, Editura Cronica.

Fiecare zi de lucru începea, după etatizarea din 1948, cu lectura ziarului *Scânteia*, organ de presă al partidului comunist. Absenții deveneau brusc "dușmani de clasă", iar atitudinea lor era "înfierată" în ședințe de partid. În plus,

"...în ziua de *relache*, angajații învață cu interes limba rusă cu o profesoară recent școlarizată, studiază sârguincios metoda de lucru a lui Konstantin Stanislavki cu actorii – la cercul profesional de studii, apoi trec la studierea sistematică a bazelor marxism-leninism-stalinismului. Pentru frecventarea lecțiilor de limba rusă primesc câte un certificat de absolvire, iar la cercul de învățământ politic capătă note" (Bălănescu, 2000 : 99).

La cursuri participa toată lumea, și ele fiind obligatorii!

S-au operat atunci și câteva epurări partinice. În 1949, o comisie-tribunal a verificat care dintre actori erau membri în alte partide decât cel comunist. Toți au fost chestionați, operațiunea durând trei săptămâni. Miluță Gheorghiu, inegalabilul interpret al Chiriței, a fost chiar exclus din partidul comunist, pentru că era absolvent de liceu militar, iar în timpul războiului ajunsese pe lângă comandamentul german aliat. Excluderea din partid a adus cu sine și o reducere substanțială a rolurilor care i-au fost încredințate, ceea ce l-a determinat pe actor să plece o vreme la Teatrul de Stat din Sibiu.

Atmosfera de delațiune era voit întreținută, aspecte biografice firești fiind transformate, prin prisma ideologicului, în vini capitale, adesea cu consecințe personale grave. "Raportarea" la partid a acestor "greșeli" era privită ca o datorie față de țară și popor și recompensată cu avansarea în ierarhiile sociale ce se arhitecturau.

Pentru a nu avea de suferit, marii actori ai scenei ieșene s-au văzut siliți să accepte și roluri de mai mică valoare din piesele proletcultiste. Cu foarte multe dintre aceste montări se deplasau în turnee prin județ, la țară, unde le prezentau în fața țăranilor în spații impropii: șuri, școli, gospodării de partid, transportul fiind făcut de cele mai multe ori cu căruța, pentru ca țăranii să fie convinși și pe această cale de "superioritatea socialismului". Una dintre actrițele care a făcut parte din "generația de aur" a Naționalului ieșean, Virginica Bălănescu, își amintește, într-un interviu pe care ni l-a acordat, că

"jucam în săli sordide, dar și în teatre serioase și s-a întâmplat ca nu de puține ori să se spargă geamurile pe-acolo pe unde ajungeam. Și tot primii am fost și la inaugurarea gospodăriilor colective. Nu de puține ori ne-am refugiat în poduri pline cu fân, ca să ne adăpostim de ploaie".

Ritualul propagandistic impunea ca spectacolele din dramaturgia sovietică să se încheie cu câte un imn dedicat lui Stalin și marelui prieten de la Răsărit, cântat de actorii dind distribuție.

În perioada stalinistă deveniseră o obișnuință Săptămânile prieteniei româno-sovietice, care debutau în jurul datei de 7 noiembrie, data aniversării "marii revoluții sovietice". În program figura întotdeauna câte o piesă scrisă la comandă, în cinstea "tătuclui Stalin", tradusă rapid și trimisă de la "centru" în teatrele din provincie. Dintre aceste piese au ajuns și la Iași: *Chestiunea rusă* de Constantin Simonov-1948, *Umbră străină* de C. Simonov-1949, *Cravata roșie* de Serghei Mihalkov-1949, *Undeva, într-o țară* de N. Virta-1950, *Zori desupra Moscovei* de Anatol Surov-1952, *În stepele Ucrainei* de Al Korneiciuk-1955 etc. Mai departe

de ochii vigilenți ai Bucureștiului, pe "cea mai veche scenă a țării" s-au jucat însă și *Intrigă și iubire* de Fr. Schiller (1953), *Coala femeilor* de Molière (1951). Ceea ce înseamnă fie că distanța dintre București și "dulcele târg" moldav anemia brațul cenzurii, fie că regimul comunist lăsa câte o supapă de refulare, preferând să "scape" de la index și câțiva autori "imperialiști", cei mai inofensivi, în textele cărora cenzorii descopereau sau doreau să descopere elemente ale "realismului" cu care viața trebuia înfățișată.

5. Reorganizări la cenzură

Crearea și perfectarea cenzurii a fost un proces de durată, la a cărui desăvârșire se lucra continuu. În 1954, o nouă hotărâre a Consiliului de Miniștri întărea puterea cenzurii.

"Direcția Generală a Presei și Tipăriturilor exercită controlul de stat pentru apărarea secretului de stat și din punct de vedere al conținutului politic asupra tuturor materialelor cu caracter de propagandă, agitație și a oricăror tipărituri imprimate care urmează a fi difuzate în public. Tot în această hotărâre se stabileau atribuțiile ce decurgeau din sarcina sa de bază și anume de a exercita controlul asupra conținutului ziarelor, revistelor, prospectelor cu caracter de «uz intern» editate de ministere și instituții centrale, de a exercita controlul asupra tuturor tipografiilor, asupra conținutului emisiunilor de radio ale centralelor de radioficare și ale stațiilor de radioamplificare" (Ficeac, 1999: 34-35)

Sarcina de bază a Direcției devenea, în consecință, păstrarea secretului de stat "și din punct de vedere al conținutului politic", cum era prevăzut în noua hotărâre. Acest control viza, evident, și activitatea teatrelor, la care se făcea referire în articolul 3, litera j, din atribuțiunile cenzurii: "...controlul asupra producției teatrale destinate publicului larg". Pentru acest gen de activitate era creată o direcție specială, intitulată "Serviciul agitație vizuală, muzee, expoziții, cinematografe, teatru, condus de un șef serviciu ajutat de doi șefi de secție". Cenzura devenise un adevărat aparat care funcționa foarte bine și ale cărei indicații erau obligatorii,

"aparat care folosea zeci de cadre angajate și un mare număr de colaboratori retribuți substanțial" (Caravia, 2000: 31).

Dogmatismul cultural a atins cotele cele mai înalte în perioada anilor '50-'60. După 1965, anul morții lui Gheorghe Gheorghiu-Dej, internaționalismul a mai pălit, fiind înlocuit cu patriotismul comunist și cu naționalismul. Lumea teatrelor nu a ieșit, însă, din lumina obiectivelor trasate de secția de propagandă a conducerii partidului. Realismul socialist era singurul curent acceptat de putere, arta și creatorii fiind siliți de sistem să portretizeze în creațiile lor "omul nou" și mărețele realizări ale comunismului. Destalinizarea din anii '60 a însemnat și câteva modificări la nivel instituțional. În 1962 a fost înființat Consiliul de Stat pentru Cultură și Arte, organism care funcționa prin crearea a șapte consilii de specialitate, unul dintre ele pe probleme de teatru, condus de actorul Radu Beligan.

Deși ideea de cultură dirijată n-a fost nici un moment abandonată, în anii '60, lucrurile păreau supuse unui oarecare dezgheț ideologic. Fondurile secrete

din biblioteci au devenit mai ușor accesibile, iar în teatre s-au putut monta chiar și piesele scriitorilor români exilați (precum Eugen Ionescu¹). Pentru scurtă vreme, însă, căci cenzura politică își refăcea forțele, inspirându-se din dispozițiile secției de Propagandă, cenzorii continuând să supravegheze creația artistică.

În anii '60, la conducerea Teatrului Național Iași se afla profesorul universitar Ilie Grămadă, care a constituit, în condițiile de relativă liberalizare menționate, un repertoriu care includea: *Moartea unui comis-voiajor* de Arthur Miller, *Surorile Boga* de Horia Lovinescu, *Domnul Puntila și sluga sa*, *Matti* de Brecht și *Unchiul Vania* de Cehov. Dar și *Orașul visurilor noastre* de Alexei Arbuzov, *În valea cucului* de Mihai Beniuc și *Nuntă mare* de Simion Magda! Față de deceniul proletcultismului, destinderea era evidentă: în repertoriu, frecvența pieselor de valoare era mai mare, unele dintre ele aparținând chiar unor autori din "decadenta" Americă.

6. Control drastic și noi interdicții

Venirea lui Nicolae Ceaușescu la putere a însemnat trecerea la un adevărat cult al personalității, ale cărui efecte s-au răsfrânt și în lumea artei. Într-un discurs susținut în 1971, Nicolae Ceaușescu amintea sentențios că

"arta nu trebuie să servească decât unui singur scop: educației socialiste și comuniste".

Discursul public comunist se suprapunea peste cel artistic, pe care îl acaparase. O vizită a lui Nicolae Ceaușescu în China și Coreea de Nord i-a inspirat "conducătorului iubit" o nouă suită de decizii pe linia controlului culturii. Reunite sub titulatura Tezele din iulie (6-9 iulie 1971, ale Comitetului Central al PCR), acestea au declanșat un val de interdicții severe, mergând până la interzicerea unor spectacole. Tezele stipulau, printre altele,

"să nu se înceapă punerea în scenă a unei piese până când nu se aprobă de organele de partid și de stat (...). ...să se stabilească un program de elaborare a unor piese de teatru și a unor lucrări muzicale și coregrafice inspirate din lupta revoluționară, patriotică a poporului nostru, din construcția socialismului, care să contribuie la formarea conștiinței socialiste a maselor." (apud Popescu, 2005: 123).

Sensibila liberalizare anterioară și deschiderea către creațiile occidentale avea să fie considerată anarhie și reprimată fără drept de apel de funcționarii de partid. Consiliul de Stat pentru Cultură și Artă a fost înlocuit, după momentul 1971, cu Consiliul pentru Cultură și Educație Socialistă (CCES), plasat sub conducerea directă a Comitetului Central. Titulatura exprima clar viziunea ceaușistă asupra rolului culturii, în fruntea Consiliului fiind numit un adevărat "cerber" al regimului: Dumitru Popescu, poreclit "Dumnezeu", pentru că dispunea de puteri discreționare în domeniul ideologic. Consiliul era un

"organ de partid și de stat, aflat sub conducerea nemijlocită a CC al PCR și a Consiliului de Miniștri, având menirea de a asigura înfăptuirea

¹ Prima montare bucureșteană a fost cu *Rinocerii*, în 1964, la Teatrul de Comedie. I-au urmat, un an mai târziu, *Cântăreața cheală*, la Teatrul Mic, și *Scaunele*, la Nottara.

politicii partidului și statului în domeniul culturii și educației socialiste, de a conduce și îndruma întreaga activitate cultural-educativă ce se desfășoară în țara noastră." (*Scântea*, 21 septembrie 1971)

Prin același decret erau create în județe, municipii și orașe comitete de cultură și educație socialistă, îndrumate de la centru, dar conduse de comitetele de partid de la nivelurile respective. Teatrele erau subordonate acestor organisme locale, care le controlau din punct de vedere ideologic. Tot atunci s-au creat comisiile de vizionare la nivel de instituție, a căror sarcină era veghea la justa orientare politică a artei teatrale.

Efectele acestei reorganizări a cenzurii nu au întârziat să apară. În iulie 1971, la Teatrul Național Cluj au fost interzise spectacolele *Caligula*, *Un vis din miezul unei nopți de vară*, *Pisica din noaptea Anului Nou* și repetițiile cu *Hamlet*. Toate fuseseră realizate sub conducerea regizorală a lui Vlad Mugur, care din 1964 se afla în fruntea instituției ca director.

"Mai mult, *Caligula* care fusese filmat la TV, a fost nu numai interzis, dar s-a șters și pelicula. Iar repetițiile cu *Hamlet* au fost oprite și din cauza faptului că am studiat la Psihiatrie" (Ichim, 2000: 126).

Viziunea regizorală li se părea periculoasă reprezentanților puterii, întrucât simbolurile scenice puteau fi tălmăcite de public ca aluzii la adresa totalitarismului, a cuplului de dictatori. Interzicerea spectacolelor era un act cu consecințe grave pentru realizatori. Ca urmare, regizorul s-a autoexilat în Italia, apoi s-a stabilit în Germania. Acest precedent extindea acțiunea cenzurii de la controlul textelor, al cuvântului scris, la controlul spectacolului, la replica rostită, la ceea ce se prezenta pe scenă seară de seară. Mesajul comuniștilor era foarte limpede: cine se abate de la litera documentelor de partid va avea de suferit.

Nici atitudinea lui Liviu Ciulei (director la Teatrul "Bulandra" din 1962) și programul artistic al instituției nu prea erau pe gustul autorităților. În 1956, în revista *Teatrul*, Ciulei semnase articolul "Teatralizarea picturii în teatru", care a lansat o mini-revoluție estetică în plin realism socialist. Dar scandalul imens a izbucnit odată cu premiera *Revizorului* de Gogol, în regia lui Lucian Pintilie¹. Spectacolul a fost interzis după numai trei reprezentații, fiind considerat periculos. Întreaga conducere a teatrului (Liviu Ciulei - director, Maxim Crișan - director artistic) a fost demisă, secretarul de partid Toma Caragiu a fost sancționat, componența comisiei de vizionare a fost schimbată, iar Lucian Pintilie a primit interdicția de a mai lucra în România, indezirabilul regizor plecând apoi din țară. În *Scântea* (oficiosul Partidului Comunist), într-un comunicat al Consiliului Culturii și Educației Socialiste, era discreditat *Revizorul* de la "Bulandra":

"Montarea și adaptarea piesei denaturează opera marelui dramaturg, atitudine incompatibilă cu rolul teatrului românesc – tribună a prezentării autentice a valorilor culturii naționale și universale." (*Scântea*, 30 septembrie 1972)

¹ pentru detalii, consultă Popescu Marian, *Scenele teatrului românesc 1945-2004. De la cenzură la libertate*, 2005, București, UNITEXT

Acestea au fost primele și cele mai dure măsuri de cenzură ale acelor ani, care s-au vrut acte cu putere de exemplu. Interdicțiile au determinat mulți artiști să părăsească țara, în căutarea unor spații culturale unde să se poată exprima liber. După anii '70, o medie de 10-15 la sută din totalul absolvenților de Artele spectacolului optau pentru stabilirea în străinătate. Printre ei au fost Andrei Șerban, Liviu Ciulei, Anca Ovanez, George Doroșenco, Petre Bokor, Vlad Mugar, Radu Penciulescu, David Esrig, Lucian Pintilie, Lucian Giurghescu, Al. Tocilescu etc. Creațiile lor erau scoase de pe afiș după ce aceștia optau pentru auto-exil. Statisticile (apud Vasiliu, 1995) spun că în această perioadă unul din cinci absolvenți ai învățământului artistic superior a emigrat¹.

O nouă reorganizare a cenzurii ca instituție s-a petrecut în 1975, când mecanismele ei de funcționare se cereau aduse la zi. Un Decret al Consiliului de Stat din mai 1975 dispunea înființarea Comitetului pentru Presă și Tipărituri, pentru ca doar doi ani mai târziu, în 1977 (Decretul nr 427), cenzura să fie desființată ca instituție, dar nu eliminată. Sarcina de a veghea la siguranța sistemului a fost preluată de Consiliul Culturii și Educației Socialiste. Transformarea era nu numai de formă, ci și de conținut. Dacă până în 1977, cenzorii aveau la îndemână listele cu autorii ori formulările interzise, după acest reper cenzura devenea responsabilitatea celor din conducerea instituțiilor de presă și cultură. Mecanismele deveneau mai subtile, mai parșive, întrucât, de teama de a nu greși, responsabilii cu acuratețea ideologică a mesajului artistic, preferau să exagereze cu precauțiile. Autorii înșiși cunoșteau limitele între care li se permitea să creeze, își asumaseră regulile și evitau să le încalce.

"Această nouă strategie, de a înlocui cenzura strict reglementată prin legi, decrete sau hotărâri de guvern cu un soi de autocenzură, unde teama de a nu face vreo greșală și, evident, de a nu suferi consecințele, s-a dovedit a fi mult mai «eficientă» decât orice indicații scrise, primite de la centru. Principalele «jaloane» ale activității de control informațional erau extrase din cuvântările lui Nicolae Ceaușescu. În majoritatea cazurilor, frica de a nu interpreta prea relaxat «prețioasele indicații» ale dictatorului devenea cel mai drastic cenzor." (Ficeac: 36)

În Hotărârea în cauză se sublinia:

"Corespunzător locului deosebit pe care partidul și societatea noastră îl acordă presei și radioteleviziunii, literaturii și artei, întregii activități cultural-educative, este necesar să sporească contribuția acestora la dezvoltarea conștiinței socialiste a maselor, promovarea principiilor eticii și echității socialiste și transformarea omului nou, transpunerea în viață a politicii partidului, a hotărârilor adoptate de Congresul al XI-lea al PCR".

Dincolo de, ușor de recunoscut, limbă de lemn, textul este revelator prin mesajul său. Ceea ce se petrecea era o interiorizare a fricii, o transformare a cenzurii într-o puternică autocenzură. Controlul extern al cenzorilor era înlocuit de teama de a nu greși. Strategiile deveniseră acum mai insidioase:

"În instituțiile teatrale, după aprobarea repertoriilor și cenzurarea, încă de la nivelul secretariatelor literare ale teatrelor a replicilor, scenelor ori

¹ Institute mai existau doar la București, IATC "I.L. Caragiale", și la Tg Mureș, seral; cel de la Iași, cel mai vechi, fusese desființat în anii '50.

momentelor «interpretabile» din piese, urma cenzura scenografiei, a decorurilor etc. Anterior premierei avea loc vizionarea, la care participau artiștii din domeniul culturii, de diferite ranguri, ocazie cu care se cereau, de la caz la caz, alte modificări. În acest mod se ajunsese ca dramaturgii să fie divizați în absolut interziși, interziși parțial (anumite piese) sau neinterziși, dar pentru care exista recomandarea de a nu fi jucați. Pentru unele piese de teatru, chiar cenzurate, se făcea recomandarea de a nu fi jucate decât cu o anumită frecvență (o dată pe săptămână, de exemplu), și la anumite ore, la care publicul era limitat datorită programului de lucru." (Petcu: 183)

În 1977, sarcina supravegherii teatrelor și a artiștilor a revenit CCES și organelor de partid de la nivel local. După această dată, aprobarea textelor și a proiectelor repertoriale era la mâna "județenei de partid", a celor de la "Propagandă" și de la "Cultură". Ei primeau "indicații prețioase" prin tot felul de adrese scrise, note telefonice și circulare, al căror conținut era inspirat de cuvântările lui Nicolae Ceușescu. În funcție de acestea, cei de la Propagandă și Cultură avizau textele ce urmau să fie puse în scenă și să dea "undă verde" fiecărei noi premiere, după organizarea "vizionărilor", un fel de avanpremieră fără public, numai cu participarea comisiei, care verifica dacă montarea corespunde din punct de vedere politic. Din comisiile de vizionare făceau parte secretarul Comitetului Județean pentru Cultură, critici de teatru, actori, regizori, directorul instituției. Fiecare dintre aceștia trebuia să își exprime opiniile, elementele prea îndrăznețe sau care contraveneau liniei generale a partidului fiind eliminate. Abia apoi, spectacolul era prezentat publicului, pe care trebuia să îl educe. Cu timpul, creatorii mai îndrăzneți găsiseră diferite modalități de păcălire a comisiilor de vizionare.

"Un spectacol de teatru era vizionat înainte de premieră de indivizi de la partid, de la cenzură. Existau două tactici ca să treacă spectacolul în mod cât de cât rezonabil. Una, să exagerezi în spectacol anumite lucruri, știind că se vor scoate (...), dar rămânând astfel cele pe care voiai să le treci. A doua tactică era inversă: la vizionare nu arătați nimic, era un spectacol șters, tern, dar la premieră ieșea altceva, apărea entuziasmul actorilor, gesturile" (Antonesei: 17).

Sporind prin extensie vigilența gardienilor săi, partidul comunist își consolida dreptul de a interveni în procesul de creație. Intervenția consta și în impunerea anumitor genuri de reprezentații, cu impact educativ mai pertinent. Una dintre mode era spectacolele de poezie dedicate "iubitului conducător", "epocii de aur", Elenei Ceaușescu ori unor evenimente din istoria comunistă a României. Era vorba despre colaje de versuri patriotice, ode la adresa partidului și a cuplului care-l conducea, obligatorii în repertoriul fiecărui teatru. La Iași, spre exemplu, pe afiș au figurat *Marele joc*, recital de versuri din poezii ieșeni (1972), *Balada unirii*, scenariu de Val Condurache (1976), *Râul, ramul...*, scenariu de Val Condurache (1977).

Piese de teatru străine nu mai erau traduse și acceptate cu atâta mărînimie ca în perioada anterioară, în repertorii fiind mai degrabă preferate piesele istorice, cele care să reazeze, în scheme agreeate ideologic, trecutul țării.

7. "Noua dramaturgie"

Evoluția dramaturgiei românești din ultima jumătate a secolului al XX-lea a urmat foarte îndeaproape evoluția istorică a comunismului. Partidul unic s-a preocupat să racoleze și să formeze și în acest domeniu un detașament de slujitori devotați, a căror îndatorire creatoare era scrierea unei "noi dramaturgii", care să fie instrument ideologic.

"Nici una din perioadele literaturii române nu a fost mai convulsionată, dar prolifică, inegală, controversată și «alunecoasă» ca aceea cuprinsă între sfârșitul războiului și căderea comunismului în Europa de Est. Cu atât mai mult dramaturgia, destinată, prin spectacol, unei receptări publice și nu uneia confidențiale, ca proza sau poezia. Iată motivul pentru care, după 1950, literatura dramatică s-a arătat mult mai vulnerabilă la ingerințele politice. (...) Nici un alt gen literar (în afara acelei «poezii cetățenești» de tribună propangandistică) nu a răspuns mai sărguincios comenzilor tematice de tot felul" (Ghițulescu, 2000: 186).

Statisticile sunt un barometru fidel, care arată grija cu care oficialitățile s-au îngrijit de cultivarea unei literaturi pentru scenă în deplin acord cu preceptele comuniste. Astfel, dacă în perioada 1944-1953, aceea a sovietizării, numărul pieselor românești originale aprobate spre reprezentare era de numai 90 (printre autorii lor figurând Mihail Davidoglu, Ștefan Tita, Francisc Munteanu, Laurențiu Fulga, Alecu Popovici), între 1953-1965, numărul textelor care propovăduiau marxism-leninismul ajungea la cca 300 (semnate de Nicolae Tăutu, Virgil Stoenescu, Al. Mirodan, Sidonia Drăgușanu, Paul Everac, Dan Tărchilă, Titus Popovici, Andi Andrieș, Corneliu Leu). Pentru ca în perioada următoare, până la reperul 1989, să se înregistreze peste 900 de titluri ale "noii dramaturgii", aparținând a peste 250 de dramaturgi (apud Vasiliu).

După 1965, când Nicolae Ceaușescu a decis trecerea în planul doi a internaționalismului socialist și educarea maselor în spiritul naționalismului, "noua dramaturgie" a căpătat o atenție sporită. Ponderele titlurilor autohtone contemporane în repertoriu era în creștere, în dauna scrierilor din patrimoniul universal. Piese străine acceptate de cenzură trebuiau să convină și ele intereselor partidului. Cele mai multe proveneau din spațiile geografice colonizate de comunism: URSS (Cehov, Gogol, Ostrovski, Suhovo-Kobălin, Arbuzov, Kataev, Maiakovski, Vampilov, Zorin), RD Germania (Bertolt Brecht masiv, grație convingerilor sale de stânga), Cehoslovacia (Karel Capek), Bulgaria, Polonia, Iugoslavia. Această categorie reprezenta aproape jumătate din totalul pieselor străine jucate în România în această perioadă.

Dramaturgii trebuiau să pună umărul la construirea noii orânduiri, a esteticii sintetizate de Engels în celebra sintagmă a realismului: "personaje tipice în împrejurări tipice". Intervenția cenzurii consta în selectarea autorilor și a operelor care puteau fi de folos noului aparat și marginalizarea acelor care nu respectau regulile obligatorii ale jocului social și politic. Teatrul devenea o scenă agitatorică, iar creatorii aveau o sarcină precisă: aceea de a prezenta, într-un ambalaj artistic, programul politic al comuniștilor. Temele erau obligatoriu de "actualitate", de inspirație ideologică, promovând chipul perfect al comunistului model și îndemnând la atitudini militante.

Chiar și în acest context, autorii aveau de ales între mai multe atitudini. Cei care au dorit vizibilitate rapidă și privilegii, s-au grăbit să îmbrățișeze noile directive, transformându-se în scriitori "de curte". Lista sânguincioșilor e lungă, dar unul dintre exemplele tipice de "slujitori cu pana" ai regimului comunist pe care istoria literaturii l-a sancționat este Mihail Davidoglu. Născut în 1910, la Hârlău, Mihail Davidoglu s-a bucurat, în anii proletcultismului, de glorie rapidă: a fost introdus în manuale și studiat în școli, piesele sale au făcut carieră în repertoriile teatrelor. *Omul din Ceatal* (1948) este inspirată de încercările mișcării sindicale în Delta Dunării. Au urmat *Minerii* (1949) și *Cetatea de foc* (1950), concepute în același stil partinic, cu replici propagandistice de genul "stăpânii din New York și Londra, dacă nu pot porni pe față împotriva noastră cu războiul, încearcă să ne slăbească unde ni-i reazemul spre o viață mai bună, în industria noastră grea". Davidoglu a continuat cu *Orașul în flăcări* (1955), *Baba Dochia și brigadierul* (1963). A fost însă rapid condamnat la anonimat, pentru că piesele sale erau date. *Dicționarul de literatură română* îi consacră acestuia doar două rânduri:

"Introduce în repertoriul dramatic românesc mediul industrial-muncitoresc și conflictele specifice perioadei de trecere de la capitalism la socialism".

În topul celor mai jucați dramaturgi (1944-1989), luând în calcul numărul pieselor, al premierelor și numărul de ani în care au fost jucate, preferații regimului au fost Tudor Popescu, Paul Everac, Horia Lovinescu la egalitate cu Dumitru Radu Popescu. Cel mai prolific autor a fost, practic fără concurență, Paul Everac. "Personalitate controversată până la anulare", cum îl caracteriza Nicolae Manolescu, Paul Everac a debutat scenic la 18 aprilie 1959, când, la Teatrul Național Iași, vedea luminile rampei *Poarta*. Tratatând tema cooperativizării, *Poarta* a fost publicată, un an mai înainte, în *Iașul literar*, numele autorului figurând mai apoi foarte des pe afișul instituției de spectacole din oraș moldav: *Ochiul albastru* (1961), *Costache și viața interioară* (1962), *Camera de alături* (1976), *Drumuri și răscruți* (1982, premieră absolută), *Un pabar cu sifon* (1984). Foarte puține dintre aceste piese de circumstanță au rezistat, balastul politic clasându-le la un alt fel de index.

Libertatea de expresie a scriitorilor era îngrădită și prin impunerea unor **teme obligatorii**. Printre ele se aflau demascarea burghezo-moșierimii, comunistul integru, industrializarea, cooperativizarea, succesele în îndeplinirea și depășirea planului etc. Aceste teme obligatorii trebuiau tratate de toți aceia care vroiau să evite interdicția de semnătură ori chiar să fie declarați "dușmani ai poporului". Explicațiile psihologice ale acestui tip de colaboraționism al dramaturgilor cu forurile oficiale trebuie căutate în zona fricii, la unii, și în aceea a oportunistului, la alții. Descinderile poliției politice instauraseră teroarea încă din primii ani de după război, iar intelectualii și scriitorii de tradiție, care refuzaseră pactul cu puterea roșie, erau deja încarcerați și înscriși în programele de "reeducare". Pentru a evita obligația militantismului excesiv, care s-a mai estompat vremelnic în perioada 1965-1971, mulți autori s-au orientat către un alt domeniu: istoria națională. Au făcut-o "cu bilet de voie" de la autoritățile comuniste, care și-au anexat și acest teritoriu, impunând **reinterpretarea**

istoriei naționale în lumina directivelor de partid și de stat. Tendința a devenit mai evidentă după moartea lui Gheorghe Gheorghiu-Dej, când terenul a fost pregătit pentru cultul personalității lui Nicolae Ceaușescu. Intențiile puterii echivalau cu o "recitare" a trecutului României dintr-o perspectivă care să pună într-o lumină propice noua putere. La Congresul al IX-lea al PCR (1965) s-a "dat liber" tematic către perioade considerate până atunci tabu, precum primele două decenii de comunism, subiectele de inspirație istorică fiind, însă, doar o cale ocolită de manifestare a politicului. și istoricii și dramaturgii aveau de reșezat istoria patriei în șabloanele viziunii comuniste, de idealizat domnitori și de dat o aură de legendă unui trecut ce devenea argument în favoarea prezentului "de aur". Istoria era rescrisă din perspectivă triumfalistă. Pe acest calapod s-au născut multe drame istorice de conjunctură, precum *Constandineștii* de Paul Everac. Drama istorică a reintrat serios în atenția teatrului autohton prin piesa lui Dan Tărchilă, *Io, Mircea Voievod* (1966). I-au urmat exemplul Horia Lovinescu, cu *Petru Rareș* (1967), Paul Anghel, *Săptămâna patimilor* (1968), "ipoteză dramatică de veac eroic moldav", cum o subintitulează ditirambic autorul, continuată de *Viteazul* (1969).

Anii '70 au marcat o sporire a interesului autorităților față de istoria națională, lucru care se cerea reflectat și pe scenele teatrelor. Eroii patriei erau reipostaziați în spiritul protocronismului, a cultului personalităților istorice în panoplia cărora trebuia să strălucească inconfundabil portretul familiei Ceaușescu. Nu numai istoricii au acceptat misiunea, ci și dramaturgii, a căror sarcină consta în crearea unei imagini perfecte a voievozilor și a actelor lor de bravură, inoculate emoțional publicului prin spectacolul de teatru.

"Drama de idei ori piesa-proces, noul teatru istoric ca și satira vitriolantă a atitudinilor antisociale, parabola etică - toate modalitățile și formulele sub care se prezintă cea mai mare parte a lucrărilor apărute în ultimele trei decenii exprimă, în esență, aceeași nobilă aspirație de afirmare a omului, de perfecționare a cadrelor vieții sociale ca și ale vieții psihice, pe temeiurile responsabilității față de popor, față de viitorul națiunii și al statului." (Barbu, 1979: 94)

În decada '71-'80, strategiile dramaturgilor de a evita confruntarea cu cenzorii s-au diversificat, unii încercând să ocolească "comanda socială" evadând în comedii sau piese polițiste, deși la un moment dat și acestea au fost repudiate de oficiali. Au existat și alte soluții personale de salvare. Autorii atrași de curentele și genurile avangardiste au avut și ei probleme cu puterea comunistă. Unul dintre ei a fost Gellu Naum, ale cărui volume de versuri suprarealiste apărute în 1937 și 1945, au fost interzise de cenzură. El a reușit, totuși, să-și editeze piesele de teatru într-un moment de relativă liberalizare, dar la rampă ele nu au ajuns decât după '90, neavând avizul politic. Spre deosebire de alți autori care, în noul context, au acceptat compromisul cu puterea, Gellu Naum a decis să n-o facă, retrăgându-se în munca de traducător.

Alții au ales **limbajul esopic**, piesele de teatru de tip parabolă, ale căror subtilități scăpau uneori ochiului cenzurii.

"Acest tip de exprimare artistică prezintă riscul caducității, în sensul că aluziile respective devin ininteligibile ulterior. Ele sunt dependente de context și de codul care era accesibil unui public care trăia anumite

realități și care putea vedea dedesubturile. Din această cauză este clar că bună parte din literatura care s-a scris atunci nu mai poate avea nici pe departe impactul pe care l-a avut. Ea pare marcată de timp, nu fiindcă n-ar fi fost interesantă artistic și, poate uneori «curajoasă» în contextul respectiv, ci pentru că nu mai spune nimic. Ar trebui s-o citești cu note la subsol. Este o mare problemă, un mare risc și trebuie să fii un scriitor de mare fantezie și de o mare forță artistică, în așa fel încât alegoria, parabola, aluzia pe care le folosești să bată foarte departe. Nu e la îndemâna oricui. Aceste practici au devenit endemice în secolul al XX-lea, din cauza proliferării regimurilor totalitare” (Călinescu, 2002 : 6-7).

Efectul controlului de decenii s-a manifestat în sensul că autocenzura le impunea opreliști creatorilor. Modelul dramaturgic comunist fusese interiorizat și automatizat. Cu toții știau ce anume nu trebuie scris, care erau temele și abordările dezavuate și, în consecință, le evitau. Când cenzura avea obiecții, se negocia, dar negocierea nu schimba esența: pentru a căpăta avizul în vederea reprezentării, autorii erau siliți să accepte intruziunea.

"Existența cenzurii în cultură (...) a permis, în teatru, apariția unui anume gen de complicitate cu factorii de decizie privind aprobările solicitate pentru lansarea unui spectacol, film sau cărți. Un autor dramatic a acceptat să facă nu știu câte modificări ale operei sale pentru a obține dreptul ca aceasta să-i fie reprezentată" (Popescu, 1997: 230).

Aurel Baranga, de exemplu, a fost pus în situația ca, la un text de 70 de pagini, prezentat comisiei de cenzori, să primească 273 de obiecții. Obiecțiile nu se refereau numai la structura, stilul ori felul în care erau construite personajele, ci și la anumite cuvinte sau formulări considerate nepotrivate.

Și faptul că în România s-au înregistrat puține cazuri de samizdat și de literatură dramatică de sertar este revelator: el arată că autorii preferau ”târguia” cu cenzorii și compromisul. Acceptau, adică, să renunțe la ceea ce ar fi deranjat, pentru a-și vedea opera la rampă.

8. Cenzura după 1989

Cenzura este un mecanism social care acționează tentacular. Ramificațiile sale nu sunt numai de sorginte politică, ci și de natură socială, morală ori religioasă.

“Chiar în statele în care cenzura este legal abolită, ea poate fi încă punctual restabilită pentru «amenințarea ordinii publice» sau pentru «ofensă bunelor moravuri». Există, de asemenea, o cenzură indirectă, care este actul presei sau al mass-media, a căror tăcere sau condamnare sunt o cenzură” (Ubersfeld: 17),

iar un caz concret, petrecut la Iași, în zilele noastre, confirmă afirmațiile lui Anne Ubersfeld.

La începutul lui decembrie 2005, la Ateneul Tătărași din Iași, o instituție publică de cultură finanțată de consiliul local, s-a montat piesa Alinei Mungiu-Pippidi, *Evangelhelistii*¹. Scrisă la începutul anilor '90, lucrarea dramatică a fost

¹ Pentru mai multe detalii, vezi articolul Oltița Cântec, *Adevărul e al celui care plătește*, în *Observator cultural*, 15-21 decembrie 2005, sau în Addenda volumului *Evangelhelistii*, București, Cartea Românească, 2006.

recompensată cu Premiul UNITER pentru Cea mai bună piesă a lui 1992, a fost editată în volum la UNITEXT București, tradusă și tipărită și în SUA, de *Modern International Drama* New York, montată în Ungaria. Niciodată, însă, n-a ajuns pe o scenă autohtonă. *Evangheliștii* Alinei Mungiu-Pippidi a rămas 13 ani între coverțile unui volum, pentru că textul a panicat biserica. *Evangheliștii* e o ficțiune literară: în Antiohia, la Academia filosofului sofist Cherintos, în care învață patru discipoli (Matei, Luca, Marcu și Ioan), sosește Pavel din Taurus, cetățean roman, care plătește să se scrie "o relatare apologetică a vieții și morții unui proroc evreu"; Pavel e însoțit de un Povestitor, un personaj misterios, care se dovedește mai apoi a fi Isus, un Iisus. Discipolii se pun pe treabă, îi ascultă spusele, dar mai ridică ochii de prin pergamente și mai dau glas rațiunii, căci, zice Ioan, "nici poveștilor cu zei nu le strică puțină logică". Așa le trece prin minte că era absurd ca prorocul să fie celibatar, că Maria Magdalena putea fi soția sa, că, de fapt, Baraba fusese cel răstignit de Pilat. Apologiile odată încheiate, la o "cină de taină", Pavel îi otrăvește pe toți, pentru a împiedica aflarea adevărului despre felul în care s-au născut aceste apologii.

Piesa Alinei Mungiu-Pippidi e densă în idei, bogată în semnificații filosofice, impecabilă sub aspectul structurii dramatice, rafinată cu trimiteri la teoriile moderne ale psihologiei sociale și istoriei. Tema ei reală este evaluarea modului în care se consemnează trecutul, pe exemplul Evangheliilor, întrebarea generală pe care o ridică fiind cât adevăr cuprind lucrările de istoriografie.

Directorul Ateneului, regizorul francez Benoît Vitse, s-a încumetat să aducă *Evangheliștii* la rampă. În ziua premierei, un comunicat al Bisericii Catolice condamna proiectul artistic. Câteva zile mai târziu, Biserica Ortodoxă lua și ea atitudine în același sens. Ce a urmat a devenit un soi de "proces al maimuțelor", care a amestecat oameni ai bisericii, critici de teatru, scriitori, intelectuali, politicieni, oameni simpli. S-au folosit cuvinte grele, inclusiv cenzură, intoleranța și bigotismul s-au arătat în cele mai perfide înfățișări ale lor. Îngrijorător, însă, este faptul că cei mai mulți dintre combatanți s-au exprimat în necunoștință de cauză: nici nu citiseră piesa, nici nu văzuseră spectacolul. După modelul ante-decembrist, au înfierat!

Angrenajul cenzurii a continuat cu acuze la adresa autoarei care nu ar avea voie (!) să scrie piese de teatru. După ce au desființat dramaturgul, au luat în vizor regizorul: e un spectacol pornografic, fantezmele sexuale ale realizatorului sunt urcate la rampă, e scandalos și inacceptabil! Nu mai conta opera, nici piesa, nici spectacolul, calitățile sau imperfecțiunile lor pâlind în fața atâtor umori. Ca un bumerang, scandalul a devenit o eficientă strategie de marketing: s-a jucat cu casa închisă, demonstrând un alt mecanism al psihologiei sociale: tentația fructului interzis! *Evangheliștii* arată și cât de fragilă este încă în România libertatea de expresie și cât de adânci sunt semnele lăsate de cenzură.

Efectele deceniilor de cenzură ideologică continuă să se manifeste, acestora adăugându-li-se, în cazul de față, și cenzura religioasă. Biserica a stigmatizat textul, considerându-l o blasfemie, deși el nu s-a vrut o scriere apocrifă, iar critica lui trebuie făcută cu mijloace profane. Interesantă ca atitudine publică a fost poziția Consiliului Local. Acesta a cerut inițial, prin vocea unui actor al Teatrului Național Iași, membru PSD în consiliul municipal, avizarea

repertoriului, așa ca la Județeană de partid de altădată, apoi, și mai rău, a trimis ministrului Culturii un memoriu prin care să li se spună, de la Centru, dacă textul e valoros și trebuia montat, sau nu! Solicitarea atestă un reflex al fricii de a nu greși, al nevoii de a avea girul organelor centrale, de a fi acoperiți. Și atitudinea ministrului a fost stranie. Deși Adrian Iorgulescu a negat public implicarea așemântului pe care îl conduce în acest scandal, Ministerul Culturii și Cultelor a trimis la Iași o comisie formată din critici bucureșteni, care au venit, au văzut spectacolul și și-au scris cronicile.

* * *

Primul director postdecembrist al Teatrului Național din Iași a fost poetul Mihai Ursachi, revenit din exil, de la San Diego. Într-un interviu, acesta declara, cu malițiozitate, că ”pe vremea comunismului ne citea măcar cenzura!”. Dincolo de ironie, mesajul scriitorului condensează un mare și trist adevăr. În perioada comunistă, discursul artistic nu putea evolua firesc, în spiritul libertății de creație care îi garantează autenticitatea. Artisticul era o prelungire a politico-ideologicului, pe care trebuia să-l transfere, cu mijloace specifice, în rândul maselor. Repercusiunile acestei forme ideologice de control a pervertit minți și atitudini, urmările sale pe termen lung fiind încă vizibile. ”Cazul” *Evangheliștii* arată cât de dificil este exercițiul libertății și cât de adânc sunt înrădăcinate sechelele cenzurii comuniste. Cenzura, indiferent de formele pe care le îmbracă, ar trebuie să rămână definitiv doar în cărțile de istorie.

Bibliografie

- ANTONESEI Liviu, interviu în revista *Contrast* (2002), nr. 10-11-12
- BARBU Nicolae, *Momente din istoria teatrului românesc*, (1977), București, Editura ”Eminescu”
- BARBU Nicolae, *Antract* (1979), București, Editura ”Eminescu”
- BĂLĂNESCU Sorina, *Margareta Bacin, o viață în sute de roluri*, (2002), București, Editura ”Teatrul Azi”
- CARAVIA Paul, *Gândirea interzisă-Scrieri cenzurate. România 1945-1989*, (2000), București, Editura Enciclopedică
- CĂLINESCU Al, interviu în *Contrast* (2002), nr. 10-11-12
- FICEAC Bogdan, *Cenzura comunistă și formarea ”omului nou”*, (1999), București, Editura Nemira
- GHIȚULESCU Mircea, *Istoria dramaturgiei române contemporane*, (2000), București, Editura Albatros
- ICHIM Florica, *La vorbă cu Vlad Mugur*, (2000), București, supliment al revistei ”Teatrul Azi”
- PETCU Marian, *Puterea și cultura – o istorie a cenzurii*, (1999), Iași, Polirom
- POPESCU Marian, *Ogînda spartă. Teatrul românesc după 1989*, (1997), București, Unitext
- POPESCU Marian, *Scenele teatrului românesc 1945-2004. De la cenzură la libertate*, (2005), București, Unitext
- READING Hugo, *A Dictionary of The Social Science*, (1977), Londra, Routledge&Kegan Paul
- SILVESTRU Valentin, *Jurnal de drum al unui critic teatral 1944-1984*, (1992), București, Editura Meridiane

- UBERSFELD Anne, *Termenii cheie ai analizei teatrului*, (1999), Iași, Editura Institutul European
- VASILIU Mihai, *Istoria teatrului românesc*, (1995), București, Editura Didactică și Pedagogică

The Post War Romanian Theatre Under the Control of Communist Ideology (Abstract)

The communist regime was for the Romanian theatre a period in which the artistical creation and the freedom of speech were severely controlled by the totalitarian system. The performing arts were transformed into an instrument of propaganda, supposed to serve the communist ideology and to educate the masses in a “true” communist spirit. Fifty years of communism seriously affected the creation on national theatre stage. The Romanian theatre was no longer considered one of great value in Europe and, therefore, it was isolated inside a society which used censorship to watch over its artists.

Created after the Second World War as a tool of permanent control, censorship was updated on a permanent basis. From allowing theatre plays to be published and putting them on stage to making lists of banned authors, creating a lot of new playwrights or forbidding certain performances, the entire artistical creation process was thoroughly checked by communist propaganda agents.

Censorship morphed into self-censorship, after being used decades in a row, and its consequences are still visible today in Romania. My research presents the most important moments in the evolution of censorship into the theatrical field in communist Romania, by giving real examples and also showing their long term effects. A special case, happened at Iași, in 2005, confirming the idea that the repercussions of this kind of control practiced by the communists are still active.