

Cu
PAUL KIRMAIER
despre
perfecționarea
pregătirii profesionale

— Anul acesta a avut loc în Capitală o sesiune de comunicări științifice a secretarilor literari din teatrele dramatice. Ce obiective a urmărit această sesiune și ce concluzii s-au desprins din desfășurarea ei ?

— Prin planul său anual de activitate, Centrul de perfecționare a cadrelor din Consiliul Culturii și Educației Socialiste și-a propus valorificarea lucrărilor personale realizate de cadrele de specialitate din sistemul culturii și artei, în procesul reciclării, sub

forma unor manifestări științifice, concepute ca o modalitate de finalizare a programelor de perfecționare. Această intenție programatică și-a demonstrat pe deplin eficiența și în cazul sesiunii de comunicări organizate de Centrul nostru, în colaborare cu revista „Teatrul”, sesiune care, prin problematică, nivel teoretic și concluzii practice, poate fi considerată ca un moment semnificativ în procesul de perfecționare și de autoperfecționare a secretarilor și referenților literari din teatrele dramatice.

Faptul că programul sesiunii a cuprins un număr mare de comunicări (circa 30), abordând o problematică vastă (creație dramaturgică, politică repertorială, arta spectacolului, raportul teatru-public, monografii etc.) — deși a creat un anumit impediment în „centrarea” discuțiilor — este concludent pentru aria largă de preocupări a secretariatelor literare.

Lucrările, chiar și în expresia lor concentrată, au demonstrat, de cele mai multe ori, competența secretarilor literari, pregătirea lor politico-ideologică și de specialitate, capacitate de analiză critică a propriei activități, rezultat al demersurilor teoretice și practice, al efortului individual. Credem că ar fi fost,

TRIBUNA SECRETARULUI LITERAR

■ DORIN
GLĂVAN

Semnificații
axiologice
ale restituirii
dramaturgice*)

De câțiva ani, în mișcarea noastră teatrală și-a făcut loc o preocupare relativ nouă. Un anumit termen a început să fie tot mai frecvent folosit — cel de *restituire*, de *restituire dramaturgică* — vizând reintroducerea în circuitul valorilor scenice a unor texte necunoscute sau mai puțin cunoscute, a pieselor ignorate sau pur și simplu uitate, din vechiul repertoriu românesc.

*) Comunicare prezentată la sesiunea științifică organizată de Centrul de perfecționare a cadrelor din C.C.E.S. și de revista „Teatrul”

Termenul exprimă nu numai un deziderat, ci și o realitate. În ultima vreme, spectacole cu astfel de texte au fost realizate în mai multe teatre din țară, preocuparea pentru așa-numitele „restituirii” prilejuind uneori reprezentații întru totul remarcabile, dacă ar fi să ne gândim doar la spectacolul orădean cu cea mai veche piesă românească cunoscută până în prezent — *Uciderea lui Grigore Vodă*... — sau la spectacolele botoșănene cu fragmente dramatice de Mihai Eminescu. Au mai apărut pe scenele teatrelor, uneori chiar în premieră absolută, piese de mult uitate, aparținând lui Eugen Iovinescu, Nicolae Iorga, Mihail Sorbul sau Gib Mihăescu ș.a. Interesul față de astfel de texte se cere el însuși explicat.

Să fie, oare, vorba despre acea „alternanță flux-reflux” despre care vorbea criticul Dumitru Chirilă la Colocviul organizat la Botoșani, în toamna anului trecut, pe marginea problematicii „restituirilor”, în sensul că opera de valorificare a dramaturgiei naționale s-ar caracteriza printr-o alternanță firească a momentelor de maxim interes cu cele de mai scăzut interes față de moștenirea înaintașilor ? Sau să fie o simplă modă — ceou al așa-numitei mode „retro” —, în care am putea descifra și expresia unei anumite nemulțumiri față de valorile artistice ale contemporaneității ?

totuși, necesar un grad sporit de implicare în practica teatrală a concluziilor teoretice.

Pe lângă contribuția, neîndoiește valoarea, a unor secretari și referenți literari, alți sub forma comunicărilor, cit și a participării la dezbateri, au luat cuvântul și specialiști reputați (prof. univ. Marcel Breazu, regretatul estetician Ion Pascadi, criticul Valentin Silvestru, dramaturgul Theodor Mănescu ș.a.); concluziile tovarășului Constantin Măciucă, director adjuncat al Direcției artelor și a instituțiilor de spectacol din C.C.E.S., prin valoarea lor teoretică și prin sugestiile practice, au fost de certă utilitate pentru activitatea secretariatelor literare.

— Mai intenționați să organizați și alte asemenea manifestări în domeniul teatrului?

— Da. Este programată o sesiune de lucrări ale secretarilor și referenților literari din teatrele pentru tineret și copii (sesiune pe care am dori-o integrată Festivalului cu această temă, de la Piatra Neamț), iar pentru anul viitor ne gândim să valorificăm unele lucrări ale regizorilor, în cadrul Colocviului tinerilor regizori de la Birlad, precum și

studiile efectuate de directorii de teatre, pe probleme de știința conducerii, într-o sesiune specială.

— Ce se va întreprinde, în perspectivă, în legătură cu reciclarea secretarilor și referenților literari, ca și a altor cadre din instituțiile teatrale?

— Există un proiect (ca să nu spun anteproiect) pentru cîincinalul 1980—85, care în prezent este supus largii consultări a celor interesați. Ar fi dificil să prezentăm tot ce se intenționează; dar, fiind vorba de lucrări personale, o precizare o socotim utilă: so preconizează — ca o dominantă a reciclării — accentuarea caracterului operațional al cunoștințelor teoretice dobîndite de lucrătorii din teatre. Aceștia vor fi angajați în realizarea unor studii și experimente (individuale sau colective) de natură să rezolve o seamă de probleme practice majore, cu care sînt confruntate instituțiile de spectacole. Se va asigura, astfel, transpunerea în viață a indicației de partid referitoare la legarea procesului de perfecționare de practică, de activitatea vie, concretă, a instituțiilor artistice.

P. T.

În ceea ce ne privește, ne asociem opiniilor potrivit cărora principala semnificație a „restituirilor” constă în precizarea lor orientare spre viitor; aici nu alții grija pentru ceea ce a fost, ci pentru ceea ce urmează să fie, stă la baza eforturilor menite să asigure autentică valorificare a patrimoniului nostru cultural. Așa cum arăta criticul Valentin Silvestru, la sus-amintitul Colocviu de la Botoșani, „restituirile dramaturgice” nu au și nu trebuie să aibă semnificația unor „gesturi arheologice, de dezgropare, ci de reedificare, adică de reintroducere în circuitul normal al scenei a lucrărilor care merită acest lucru... Noi nu avem o moștenire extrem de bogată, dar ea este importantă și nu îndeajuns de cercetată... În domeniul teatrului, abia de cîțiva ani am început să inventariem zestrea dramaturgică, în primul rînd, ca să știm pe ce contăm... Trebuie să continuăm această direcție, pe care și C.C.E.S. o consideră prioritară, aceea a descoperirii și, mai ales, a punerii în circuitul teatral viu a pieselor românești dintotdeauna”.

Conceptul de mișcare teatrală, privit ca sinteză constructivă, presupune, în fiecare dintre componentele sale — deci, și la nivelul politicii repertoriale —, unitatea dialectică continuu-discontinuu, tradiție-inovație, nesocotirea ori absolutizarea unuia dintre termeni în dauna celuilalt avînd consecințe păgubitoare alături în planul teoriei, cit și (sau, mai ales) în cel al practicii teatrale. Așa-numitele „restituirii” vizează, deci, în principal, asigu-

rarea *continuității*, consolidarea *tradiției*, valorificarea moștenirii trecutului, ceea ce asigură temeinicia prezentului și, implicit, a viitorului nostru cultural.

Se ridică, însă, o întrebare: în ce măsură aceste „restituirii”, considerate nu ca un scop în sine, ci ca un mijloc de realizare a unității și continuității mișcării noastre teatrale, au efectiv capacitatea de a corespunde obiectivului propus? Cerința îmbogățirii patrimoniului cultural prin reintroducerea în circuit a unor piese „uite” este, fără îndoială, firească. Dar, din moment ce au fost „uite”, aceste lucrări mai pot exercita vreun rol? Oare timpul n-a operat o selecție definitivă, lăsînd la o parte ceea ce, realmente, nu mai prezenta interes? La același Colocviu botoșănean, consacrat problemei în discuție, dramaturgul Theodor Mănescu făcea o îndreptățită remarcă: „Ne batem să nu apară piese minore contemporane. Le și criticăm, cînd apar, cu dispreț. De ce ne-am bate să scoatem la lumină piese minore sau să fie reluate piese minore din dramaturgia uitată?”

Transferul discuției în planul valorii, descifrarea condiției axiologice a așa-numitei „piese uitate”, cercetarea cauzelor fenomenului „uitării” se impun, deci, cu necesitate. Alături pentru justificarea oportunității eventualelor reintroduceri în circuit, cit și pentru clarificarea modalităților în care gestul restituirii

urmează a fi înfăptuit. Problema care se cere lămurită este dacă fenomenul „uitării” poate afecta creațiile de valoare (neinteresându-ne, din motivele lesne de înțeles, situația non-valorilor, a lucrărilor mediocre, pe care timpul le-a scos în mod normal și definitiv în afara circuitului cultural). Ne vom limita la enumerarea celorva idei, menite să contureze o posibilă ipoteză în abordarea temei puse în discuție.

Din punctul de vedere al dialecticii materialiste, *valoarea* nu este nici obiectivă, nici subiectivă, ea nu aparține numai obiectului sau numai subiectului, ci — așa cum arăta Ludwig Grünberg în „Axiologia și condiția umană” (Ed. Politică, 1972, p. 115), — valoarea are o esență relațională, este și obiectivă și subiectivă, ea „nu există în afara relației dintre un *obiect* valorizabil și un *subiect* valorizator, între obiectul apt să satisfacă trebuințele umane (vitale, utilitare, estetice, etice etc.) și subiectul înzestrat cu sensibilitate axiologică, capabil să intre în acest raport printr-o activitate intențională care nu este, în fond, nimic altceva decât ceea ce numim *procesul de valorizare*”. Reținem, deci, ideea *raportării*, care — aplicată la cazul nostru — ne obligă să recunoaștem că valoarea unei piese de teatru nu rezidă numai în calitățile ei intrinseci sau numai în disponibilitățile subiectului care o percepe: ea există numai în și prin dialogul, prin contactul viu, nemijlocit, al subiectului cu respectiva operă, considerată ca obiect. Valoarea nu este un dat, ci o realitate procesuală, o relație dinamică.

Dacă este așa, atunci va trebui să conferim opțiunii repertoriale o dublă semnificație axiologică. Gestul alegerii unei anumite lucrări în vederea reprezentării ei scenice nu înseamnă numai premisa *valorificării* respectivei creații, considerată ca bun cultural *constituit*, ci înseamnă, totodată, și premisa unei *valorizări*, însuși faptul alegerii atribuind operei — privită, de această dată, ca bun cultural în curs de constituire — o înecătură valorică nouă. Din moment ce a fost preferată altora, piesa sfințește prin a fi considerată, implicit, și mai importantă decât altele: și, aceasta, chiar în condițiile în care calitățile ei intrinseci nu i-ar justifica poziția privilegiată în ierarhia valorilor dramaturgice. Dacă e adevărat că o piesă se joacă pentru că este valoroasă, ni se pare că nu riscăm prea mult admitând ca valabilă și reciproca: o piesă devine uneori valoroasă pentru că este jucată! Sau, altfel spus, dacă valoarea unei piese îi determină circulația, și circulația, la rândul ei, îi conferă o anumită valoare.

Permițându-ne o paranteză, amintim că funcția valorizatoare a opțiunii repertoriale nu se exercită doar în planul operelor dramatice. Nu numai lucrarea ce a fost aleasă capătă o nouă semnificație, ci și realitatea vizată de problematica pe care respec-

tiva lucrare o conține. Altfel spus, gestul alegerii are darul de a sugera nu numai ceea ce este important în literatura dramatică existentă la un moment dat, ci și ceea ce este, sau pare a fi important, dinu de reliefat, în realitatea înconjurătoare. De unde și imensa responsabilitate a deciziei. Aceasta, cu atât mai mult, în condițiile societății noastre socialiste, în care conștient construindu-se, nimic nu se produce întâmplător — cel puțin ca de dorit; iar dacă, totuși, ceva este rodul unei simple întâmplări, sîntem tentați, printr-o reacție reflexă, să-i căutăm — și cînd nu-i găsim, să-i inventăm (uneori cu rezultate nefaste) — un tîlc, o semnificație, o legitate.

Înțelegînd, deci, valoarea ca o relație a obiectului cu subiectul (în cazul nostru, omul de teatru ce se aplică asupra operei, în intenția de a o transfigura în spectacol), putem întrezări cîteva repere utile în abordarea problematicii „restituirilor”.

Reținem, mai întîi, caracterul deschis, polisemic al operei, meru „altă”, în funcție de subiectul care o interpretează. Așa cum arăta Ion Pascadi, „valorile au o poziție, un rol sau un loc variabil istoricește. Contactul obiect-subiect trebuie văzut ca o componentă a unei practici sociale dinamice, ceea ce și face să nu putem vorbi niciodată de un destin imuabil, încremenit în acest domeniu” (I. Pascadi — „Arta de la A la Z”, Ed. Junimea, 1978). Valoarea nu este un dat, ea are o viață proprie, cunoscînd o evoluție în timp. În această perspectivă, fenomenul „uitării” unui bun cultural nu înseamnă o alterare a valorii sale reale, ci exprimă doar un stadiu de viață al respectivei valori. Valoarea, ajunsă în momentul „depozit”, nu-și înecetază existența ca valoare. Piesa „uitată” este un bun cultural „în stare latentă”. Reintegrarea ei în circuit se dovedește posibilă de îndată ce sînt satisfăcute anumite condiții obiectiv determinate (cf. Ion Pascadi).

Fenomenul „uitării” — sau, altfel spus, al intrării unei valori în „depozit” — credem că poate fi explicat, din perspectiva teoriei informației, ca o consecință a perturbației comunicationale pe care factorul *tîmp* o introduce în procesul complex al emiterii și recepției mesajului (cu cele două laturi ale sale: semantică și sintactică) întruchipat în opera de artă (în cazul nostru, piesa de teatru). Interpretînd opera de artă ca un mesaj alcătuit dintr-un ansamblu coerent de semne, organizate potrivit unui anumit cod, mesaj transmisibil de la emițător (creatorul de artă) la receptor (consumatorul de artă) prin intermediul unui canal fizic de comunicație, comunicarea respectivului mesaj este condiționată de cunoașterea codului de către ambii factori (emițător și receptor), adică, de existența, atît la nivelul emițătorului, cit și la nivelul receptorului, a unor repertorii de semne avînd o parte comună, ce permite recu-

emoanșarea, decodarea, înțelegerea adecvată a ceea ce s-a transmis. Scurgerea timpului produce o deplasare pe verticală; repertoriul de semne al receptorului se distanțează de cel al emițătorului, partea comună a celor două repertorii se mișcorează, apar mutațiile funcționale, semnele încep să trimită la alte semnificații, se produce, în ultimă instanță, o perturbare comunicatională.

Timpul conferă, astfel, noi înțelesuri cuvintelor din vechile texte, ele trezesc astăzi cu totul alte ecouri, rezonanța lor afectivă și intelectuală este cu totul alta pentru actualul lor receptor. Încetînd să mai fie contemporană, comunicarea emițător-receptor se deteriorează. Intervino „uitarea”, valorile intră în „depozit”. Pentru a le scotea de acolo, pentru a le *restitui* circuitului viu al culturii, nu este suficientă simpla lor prezentare. Prezentarea trebuie să capete efectiv caracterul reprezentării, al re-interpretării capabile să asigure refacerea unui fond de semne comun. Recordarea — prin re-structurarea semnelor respective opere — la sensibilitatea contemporană. Iată de ce așa-numita „haină nouă”, pe care o îmbracă „piesa veche” în spectacolul zilelor noastre, nu este efectul unei mode, ci condiția sine-qua-non a restituirii.

Cel puțin două motive obligă „piesa veche” să îmbrace în spectacol o „haină nouă”, cu adevărat nouă.

Mai întâi, pentru a-și putea comunica propriile intenții, de fapt, intențiile autorului, întrucipitate în operă, lucru realizabil — așa cum am mai arătat — numai prin refacerea identității relative a codurilor, așadar, prin adoptarea unui limbaj contemporan spectatorului de astăzi, limbaj capabil să provoace, la nivelul actualului receptor, dacă nu exact aceeași reacție, cel puțin una echivalentă a celeia pe care o trezea la vremea cînd a fost elaborată opera. Numină astfel „restituirea dramaturgică” depășește stadiul dezideratului, devenind o realitate secundă pentru ansamblul mișcării teatrale; și credem că numai astfel trebuie înțeleasă și controversata problemă a fidelității față de operele înaintașilor. Un spectacol Caragiale, de pildă, în care — în numele așa-zisei fidelități față de operă și epoca autorului — s-ar reconstitui cu desăvîrșită minuțio cadrul, costumele, ticurile verbale ale oamenilor din acea vreme, respectîndu-se pînă la ultima virgulă toate indicațiile textului, ar trăda, după părerea noastră, *spiritul* adevăratului Caragiale, într-o mai mare măsură și cu efecte mai păgubitoare decît ar putea-o face cele mai îndrăznețe experimente moderniste.

Un al doilea motiv e-l obligă, sau ar trebui să-l oblige pe regizor la căutarea unei „haine noi” pentru „piesa veche” pe care o pune în scenă decurge din însuși statutul artei regizorale, care, fiind *artă*, implică momentul *creației*. În calitatea sa de creator, regi-

zorul va supune textul dramatic unui proces de transfigurare artistică; el se va „distanța” critic de text — fără ca neapărat să-l trădeze — adăugîndu-i ceva, imprimîndu-i pecetea eu-lui său creator, spectacolul constituindu-se, astfel, ca o reflectare a reflectării, ca o „reflectare exponențială”, am putea spune, pentru regizor spectacolul însemnînd, în ultimă instanță, mijlocul prin care își mărturisește un gînd, o atitudine față de lumea înconjurătoare. Așa-numitele spectacole „cinstite” sau „cuminți”, spectacole în care, oricît ne-am eforta, nu putem desluși nici un alt gînd regizoral, nici o altă intenție în afara aceleia de a aduce pur și simplu pe scenă un text scos din raftul unei biblioteci, au prea puține lucruri comune cu adevărata artă a spectacolului, în spatele lor aflîndu-se nu artistul regizor, ci simplul meșteșugar.

Autentica *restituire* presupune, deci, creație. Mutațiile funcționale nu sînt numai posibile, ci și necesare. Faptul că unii tineri regizori s-au apucat să „citescă” comedile lui Caragiale în registru tragic nu trebuie să șocheze; nu e vorba, credem, de o modă, ci mai degrabă de ilustrarea unui principiu axiologic.

Dar problema repunerii „piesei uitate” în circulație nu se reduce întotdeauna la înălturarea unor perturbații comunicationale de natura celorla mai sus menționate. Uneori, fenomenul „uitării” survine din cu totul alte motive. Caracterul efemer al producțiilor teatrale face ca, nu rareori, piese, chiar de valoare, să fie date uitării dacă au avut, la apariție, neșansa unor montări neinspirate. Excluderea din circuit a unor texte mai poate fi rodul prejudecăților, al conjuncturii, al inerției sau al comodității de gîndire. În revoluția culturală înfăptuită în anii trecerii la noua orînduire socială a existat, în mod obiectiv, logic, și momentul discontinuității. De ce să nu recunoaștem, relația dialectică dintre continuu și discontinuu nu a fost întotdeauna adecvat înțeleasă. Supraestimarea momentului discontinuității a generat, în planul politicii repertoriale, anumite selecții nu întotdeauna profitabile pentru evoluția mișcării noastre teatrale.

Dată fiind multitudinea factorilor capabili să determine „uitarea”, nu avem dreptul să acceptăm confortabila ipoteză că timpul ar fi operat o selecție definitivă în teritoriul valorilor dramaturgice și că n-ar însemna decît o pierdere de vreme cercetarea, inventarierea așa-numitului patrimoniu. Justificată prin însăși dialectica fenomenului teatral, acțiunea de *restituire* impune, dimpotrivă, ridicarea la rang de program a ceea ce este încă doar o preocupare timidă, sporadică și nu arareori haotică. Organizarea, la Botoșani, a unui festival național consacrat restituirilor dramaturgice nu înseamnă decît un prim pas pe calea împlinirii acestui deziderat.