

În sfârșit, *Richard III*, spectacol care ar merita singur o lungă exegeză, fiindcă mi s-a părut cel puțin la fel de interesant și de valoros ca realizarea cinematografică a lui Laurence Olivier, a evidențiat o concluzie pe care istoria recentă a omenirii a putut-o verifica, în paguba ei, în legătură cu patima paranoică pentru putere și cu primejdia de moarte pe care autocrația a reprezentat-o pururi pentru viața publică, direct și prin toate urmările ei. Comparația cu Hitler este adeseori evidentă în spectacol, deși se evită orice actualizare simplistă. Este impresionantă atmosfera de cazarmă teutonică ce învâluie palatul regal după ce ultimul York preia puterea. În același timp, jocul divers și foarte mobil al lui Ian Holm te face să înțelegi farmecul personal al „monstrului”, dar nu folosește pentru asta nici unul din trucurile actoricești cu care ne-au deprins alți interpreți de-a lungul anilor. Jocul său ager, în contact neîntrerupt cu publicul, îi dă spectatorului posibilitatea unei „completări” a personajului de pe scenă cu învățăminte dintr-o altă zonă istorică, similară întrucâtva efectului de distanțare brechtian, obținut însă cu o concentrare expresivă a mijloacelor dramatice clasice. Marea actriță Peggy Ashcroft deține aci rolul reginei Margaret, văduva lui Henry VI, și care, pe parcursul celor trei „cronici” succesive, a trecut de la grațioasa și abila mireasă franceză la crimele reginei adultere și la jalea bătrânei Casandre shakespeareane, cu datele unei personalități impunătoare.

Popularitatea pieselor istorice ale lui Shakespeare este azi poate mai mare decât oricând, de la data scrierii lor. În general, teatrul și filmul istoric au recuștigat simpatia și atenția publicului din toate țările. Cred că acest fenomen pozitiv se datorește creșterii conștiinței sociale și estetice a spectatorului contemporan, dispus, azi mai mult decât altădată, să-și revizuiască judecățile de valoare cu care o istoriografie moștenită prin inerție i-a alimentat concepțiile despre această lume sau despre lumea cealaltă.

Mihnea Gheorghiu

Londra, 1964

TRANSFORMĂRILE REVOLUȚIONARE ALE TEATRULUI CLASIC CHINEZ

Teatrul clasic chinez — acea modalitate teatrală care în terminologia europeană poartă denumirea de „opera din Pekin” — este numit de chinezi, de obicei, teatrul din capitală — „țințzii”. Ce înțeleg chinezii prin acest termen, de largă circulație, de „operă clasică”? Actorii teatrului tradițional chinez utilizează nu numai vorbirea cîntată, ci și vorbirea obișnuită, curentă, precum și o vorbire caracteristică, cu pronunțată intonație ritmică, împreună cu pantomima, acrobația și un limbaj special al gesturilor. Acest teatru folosește de asemenea muzica, însă într-o cu totul altă accepție decât opera europeană, ca teatru sintetic, îmbinînd organic multe și foarte variate mijloace de expresie teatrală. Se consideră pe nedrept că această formă teatrală ar fi „cea mai tradițională”, deci cea mai veche, ca origine. De fapt,

cea ce numim „opera din Pekin” este una din cele mai tinere forme de spectacol, în vîrstă de cel mult două secole, în timp ce unele moduri teatrale locale — ca de pildă, teatrul „iuețzii” și cel din Șao-si sînt mult mai vechi. Dar poziția ocupată înainte vreme de teatrul din Pekin era privilegiată. Curtea imperială și vîrfurile aristocrației feudale considerau doar teatrul din Pekin drept artă superioară.

Actualmente, această formă teatrală trăiește un proces de înnoire în numeroase teatre chineze. La festivalul teatral ce a avut loc în cursul acestui an, s-au întrunit la Pekin 28 de colective, venind din 19 provincii, care au prezentat 37 de spectacole. Caracteristică pentru acest festival este aducerea temelor contemporane și a unor eroi de tip nou — muncitorii, soldații, tîrării — în cadrul tradițional.

Colectivele teatrelor participante la Festival au încercat diverse formule de reprezentare, bazate toate pe evenimente inspirate din viața contemporană. Artiștii chinezi au căutat să creeze stiluri noi, readaptând mijloacele de expresie tradiționale — cîntec, dialog, acrobație, muzică, decoruri. Aceste eforturi de modernizare a vechii formule tradiționale tind spre o adevărată transformare revoluționară a teatrului clasic chinez.

În repertorii, alături de piesele clasice, în care narațiunea are în centru aventurile unor generali din familia Yang, romane clasice ca „Cele trei regate”, „La țărnușul apei”, sau mitologice — „Tulburări în Regatul Celest”, „Regele maimuțelor” și „Vrăjitoarea și scheletul”, au început să apară piese ce tratează cele mai stringente probleme ale contemporaneității, bazate pe realitatea chineză.

Artiștii chinezi, dornici să aducă o contribuție eficientă la opera de educare a oamenilor muncii și la construirea socialismului, au întreprins, cu începere din anul 1963, o reformă îndrăznească a genului clasic, urmărind ca arta teatrală să reflecte mai puternic realitatea.

Cele 37 de piese jucate în cadrul Festivalului vorbesc despre lupta revo-



Tong Tce-lin în rolul unui membru al Comunei populare

luționară a poporului chinez, lupta de clasă, construirea socialismului. Cutezanța reformelor nu împiedică menținerea principalelor caracteristici ale formei clasice — caracterul ei de artă sintetică.

În piesele pe temă contemporană *Cucerirea fortăreței bandiților*, *Trei generații*, *Soarele roșu de pe muntele Kehchan*, *Armata poporului din Yen-an*, câțiva actori s-au evidențiat prin creații deosebite. Ei aduc pentru prima oară pe scena clasică omul simplu, constructor al socialismului. Astfel, actorii Tchao Yen-hsia, Ma Lien-liang și Kieou Cheng-jong realizează cu multă veridicitate imaginea unor partizani în piesa *Muntele Tukiuan*, a cărei acțiune se petrece în anul 1927, în perioada luptelor împotriva Gomindanului. O altă piesă care s-a bucurat de mare succes este *Detășamentul revoluționar de femei*. Tinăra artistă Yang-Tsieu-ling realizează cu multă puritate chipul tinerei eroine principale, Wu Kiong-hua, o sclavă din insula Henan. Ea se înrolează într-un detașament revoluționar feminin, condus de partidul comunist. Evoluția tinerei revoluționare concentrează întreaga acțiune.

Transformarea socialistă a agriculturii, ca și evocarea condițiilor feudale

Actrița Kuon Su-ciuan (tinăra revoluționară)



în care trăiau țăranii chinezi înainte de revoluție sînt teme care au inspirat mulți dramaturgi. Astfel, spectacolul *Două surori eroice din stepă*, realizat în forma unei drame tradiționale, înfățișează dramatic eforturile eroice prin care două tinere fete salvează o turmă de oi, proprietatea gospodăriei colective din satul lor.

Opera din Pekin a prezentat în acest Festival și o piesă intitulată *Stinca roșie*, după romanul cu același titlu. În 1949, în ajunul eliberării orașului Cionkin, organizația clandestină a Partidului Comunist Chinez din acest oraș dă o luptă crîncenă împotriva inamicilor. Un trădător se strecoară în rîndul luptătorilor comuniști și poliția arestează pe principalii conducători. Supuși celor mai crude torturi, aceștia își continuă lupta în închisoare, cu înțelep-

ciune și curaj, demascînd comploturile trădătorilor.

Reprezentațiile Operei din Pekin pe teme contemporane pasionează spectatori de toate categoriile. Muncitorii și tinerii studenți, care formau o categorie de spectatori refractară la spectacolele Operei din Pekin, au devenit astăzi publicul cel mai entuziasat al acestui ansamblu. Numeroase articole semnate de artiști și scriitori de frunte sînt mărturia unor calde aprecieri.

Festivalul nu reprezintă decît un prim pas, dar el a și lăsat să se întrevadă uriașele perspective care se deschid în domeniul reprezentării temelor contemporane. Se formează un repertoriu, se creează o nouă modalitate dramaturgică și de spectacol.

Irina Vrabie

BRUXELLES

LONDRA

VENEȚIA

1964

(NOTE DE SPECTATOR)

Am în față cîteva caiete-program de la spectacolele văzute în primăvara acestui an la Bruxelles. Ele indică un repertoriu variat, în general alcătuit din lucrări dramatice de notorietate universală, prezentate uneori cu mîndria primei montări în limba franceză — oamenii de teatru din Bruxelles țin să-și manifeste independența spirituală față de capitala dramaturgiei franceze, Paris —, alături cu simplitatea nobilă a actului de cultură.

Deosebirea de condiții materiale între Teatrul Național din Bruxelles și teatrele particulare este evidentă. Teatrul Național are o clădire modernă, construită acum trei ani, cu două săli realizate după cele mai noi cerințe ale tehnicii teatrale. El are o trupă permanentă și o activitate continuă, ritmică, împărțită între capitală și provincie. O piesă se joacă în capitală pînă la epuizare, apoi se deplasează în țară, în timp ce la sediu se prezintă noul spectacol, pregătit paralel. Am văzut aici, cu sală plină încă, *Opera de trei parale* de Brecht-Weill, în regia lui Jacques Huisman și scenografia izbită a lui Denis Martin, într-o concepție foarte apropiată de spectacolul de music-hall satiric, în care umorul și ironia erau permanente prezente, pentru a îndepărta publicul de primejdia înduioșării. Rolul lui Mackie era interpretat de cîntărețul de muzică ușoară René Louis Lafforgue (care a realizat acest rol și în spectacolul pus în scenă la Paris, în 1955, la „Théâtre de Poche“), care mi s-a părut a fi mai bun cîntăreț decît actor. La același teatru se repeta