

## ■ DAN TĂRCHILĂ

Însemnări  
de călătorie  
din  
R. P. Chineză

## Imagini actuale ale unui teatru milenar

Teatrul are, în China, o vechime care se pierde în negura vremurilor. În secolele VI—V î.e.n., se vorbea deja de o artă dramatică milenară. Un grup de figurine din teracotă colorată, din timpul dinastiei Han de Apus, atestă că în secolul al II-lea î.e.n. arta spectacolului era evoluată: în timp ce muzicienii cântau la instrumente specifice (tobă, clopote, fluieri, instrumente cu coarde) și spectatorii stăteau pe două laturi, față în față, îmbrăcați în costume scumpe, în mijloc, grupul de actori, dansatori și acrobați lua cele mai adevrate atitudini, în funcție de rolul fiecăruia. O ploscă din email, din timpul dinastiei Han de Nord, este frumos ornamentată cu un grup de muzicieni și de actori. În templul taoist de la Si-Suan, în apropiere de Canton (astăzi, muzeu), se găsește, făcând parte integrantă din ansamblul de pavilioane, un pavilion destinat teatrului, compus dintr-o scenă flancată de doi stâlpi de lemn, de culoare roșie, având în spate două uși, pe care intrau și ieșeau actorii (prin dreapta se intra, prin stînga se ieșea) și care dădeau, amîndouă, într-o încăpere mare, unde actorii se machiau, se costumau și își așteptau rîndul pentru scenă. Templul din Si-Suan are o vechime de opt sute de ani; singurele piese admise aici erau piesele istorice; în toate subiectele abordate strălucea cultul eroilor. La spectacole erau primiți toți credincioșii, alții cîți încăpeau în curtea dinaintea scenei, fără deosebire de clasă socială. Cultivarea eroismului și a dragostei de patrie constituia una dintre virtuțile prețuite. Toate acestea demonstrează nu numai vechimea teatrului chinezesc, ci și caracterul lui popular, cu funcție etică, modelatoare a spiritului. Tradiția spectacolului de teatru reprezintă una dintre cele mai vechi tradiții din cultura chineză, chinezul fiind, poate, în proporție de masă, cel mai

vechi spectator de teatru din lume. Pe lângă binecunoscuta prioritate în atîtea domenii ale tehnicii și științei — descoperirea prafului de pușcă, fabricarea hîrtiei, neîntrecutul meșteșug al porțelanului — vechimea și măiestria teatrului plasează poporul chinez, o-norîndu-l, la originile dramaturgiei universale.

Într-o recentă călătorie în Republica Populară Chineză, împreună cu prietenul meu Paul Anghel, am putut să observ cîteva aspecte ale dramaturgiei și artei spectacolului. Prin deosebita amabilitate a conducerii Ministerului Culturii și prin prietenească bunăvoință a tovarășului Liu-pong și a tovarășei Sia-Min-tîn, care ne-au întovărășit în cursul vizitei, am avut prilejul să asist la zece spectacole, la Pekin, Șanghai, Hanciou și Canton. Fiecare dintre aceste spectacole, deosebite prin tematică și stil de joc, a contribuit la formarea unei imagini de ansamblu a teatrului chinezesc de astăzi. Diversitatea spectacolelor ține atît de bogăția teatrului din China, cît și de faptul că, în momentul de față, cultura chineză a intrat într-o nouă etapă de înflorire, efervescență la care iau parte factorii politici și culturali, creatorii, întreg poporul. Multiplele convorbiri cu romancieri, poeți și dramaturgi au avut, toate, aceeași temă, a avîntului culturii în această nouă etapă. Teatrele își deschid porțile, spectatorii umplu pînă la refuz sălile și-i aplaudă pe actorii îndrăgiți, dramaturgii își scriu piesele cu elanul oricărui creator. În săli imense, de cîte două și trei mii de locuri, nu vezi un singur scaun gol. Acest lucru nu ne miră, cînd știm că spectatorul chinez merge la teatru de trei mii de ani!

Primul spectacol pe care l-am văzut la Pekin, cu un text modern, scris de un actor în colaborare cu un regizor, era o comedie

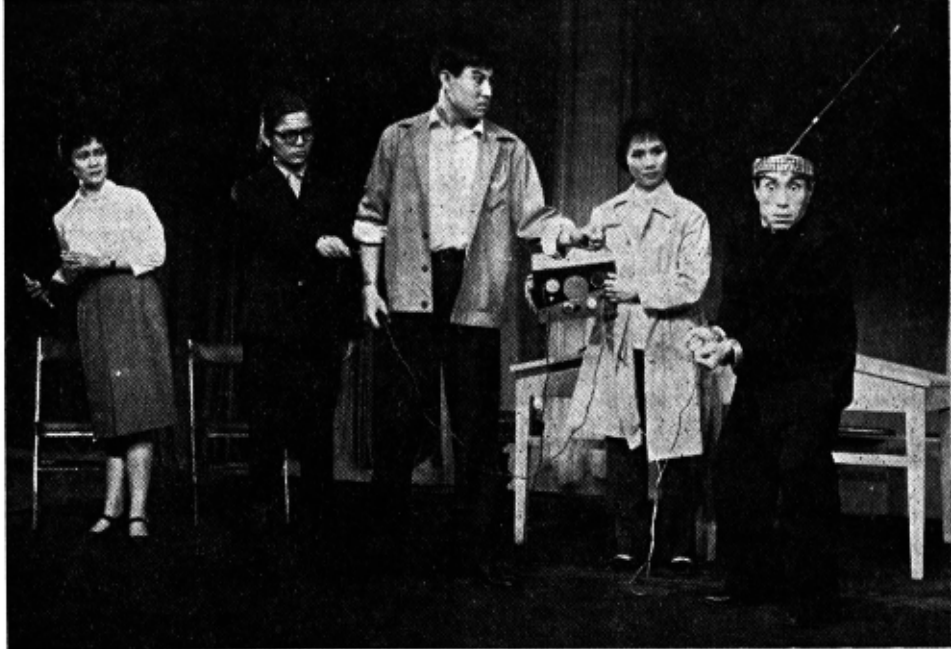
intitulată *Cind frunzele castanilor sînt roșii*. Piesa era inspirată de evenimente politice care avuseseră loc nu de mult, criticînd tendințe neconcordante cu linia partidului. Acțiunea se desfășoară alert, replici scurte se întretaie, creînd ritm bine dozat. Jocul interpretului principal — rol comic suculent — este de-a dreptul excepțional. Actorul Wang Ding-iu (care e și unul dintre autorii textului) ne-a prezentat un recital de mare actor, cu o tehnică desăvîrșită, pe un rol studiat pînă în cele mai mici gesturi, pînă la cea mai fină nuanță a mimicii. Amintea de cei mai buni comici din galeria de aur a cinematografului și, totuși, rămînea original prin candoare, pendulînd între gravitate și burlesc. În piesă, personajul lui este victima ticăloșiei altora, fapt pe care, însă, nu-l sesizează, ceea ce îl pune în multiple situații de neconcordanță între ce crede că reprezintă și ce este, de fapt. Deși, cum am spus la început, piesa se referă la împrejurări concrete, ea depășește caracterul de circumstanță, fiind o comedie de moravuri valabilă oriînd și oriunde. Victoria cinstei, a dreptății și a inteligenței îi conferă o temelie solidă.

O piesă politică, în adevăratul sens al cuvîntului, am văzut la Canton. Marea răsccoală din 1927, unul dintre cele mai importante evenimente sociale din istoria modernă a Chinei, a fost adusă pe scenă într-un spectacol grandios. Această răsccoală, minuoasă organizată, care a zguduit întregul eșafodaj feudal al Chinei din deceniul al III-lea al secolului nostru, reprezintă, în istoria Partidului Comunist Chinez, un moment de luptă de o însemnătate crucială; deși nu a izbutit să răstoarne orînduirea feudală, a deschis calea marilor izbînzii, pe care poporul chinez a mers, neșovăielnic, pînă la victorie. Piesa, intitulată *Trăsnetul năprasmic*, derulează filmul pregătirii acelei răascoale, pe fundalul vieții mizere a poporului, căruia conducătorii oprimanți, susținuți de capitalismul străin, îi luaseră dreptul la viață, înghenunchindu-l prin toate mijloacele de care dispuneau. Atît timpurile reprezentate ale clasei dominante, cît și figurile luptătorilor pentru eliberarea poporului sînt bine conturate dramatic, iar conflictul politic reiese limpede, fără echivoc. De o parte, aparatul opresiv; de cealaltă, voința maselor populare, de a scutura jugul unei robii nefaste, degradante. Uciderea unei fete care răspîndea manifeste, moartea ei în mijlocul tovarășilor de luptă, rezistența demnă a unui revoluționar, atît în fața presiunilor aparatului polițienesc, cît și a promisiunilor viclene, sînt scene de puternic efect, de o sobrietate impresionantă, jucate realist. Deși se termină cu înfrîngerea revoluției, piesa are un optimism viguros, emanînd din eroismul muncitorilor și al țăranilor revoluționari, din dirzenia cu care aceștia se jertfesc pentru cauza libertății și din ideile umaniste pe care le afirmă.

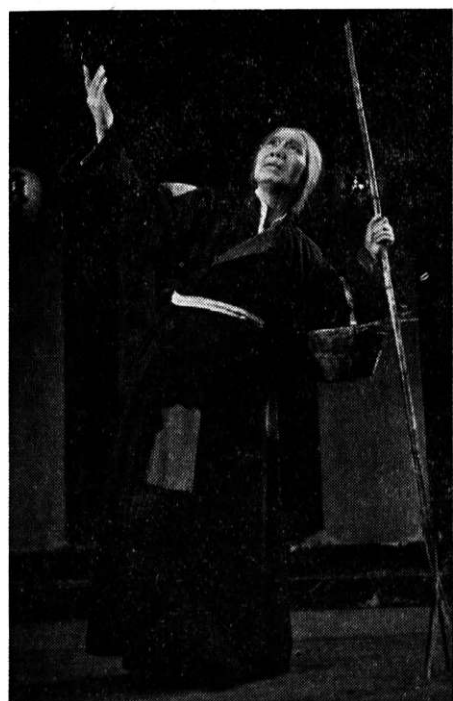
Tot în sfera preocupărilor de ordin social-politic ale teatrului contemporan chinezesc, am văzut o piesă inspirată din viața satului, *Aiculi*. Pe scena unui mare teatru din Pekin, spectacolul a fost bine jucat, într-un decor frumos. Acțiunea se axează pe lupta unui grup de țărani conduși de Aiculi, o femeie aleasă președintă a cooperativei agricole, împotriva unor dușmani ascunși în rîndurile populației, dușmani care nu se supun ordinii socialiste, recurînd chiar la sabotaj. Soțul lui Aiculi e gata să devină un instrument în mina acestor dușmani, neînțelegînd, nici el, de la început, legile noii orînduirii și neacceptînd ca soția lui să fie aleasă președintă a cooperativei. Dirzenia și vigilența țăranilor pun capăt dezordinii, demascîndu-i și urmărindu-i pe vinovați. Aiculi scapă cu viață. De-acum încolo, viața satului se primește, își reia cursul firesc. În ciuda unui anume didacticism, spectacolul reușește să mențină interesul spectatorului și, pînă la urmă, să fie convingător.

La Șanghai am asistat la un spectacol cu o dramă inspirată din viața grea de dinainte de revoluție, cînd prejudecățile și sărăcia duceau deseori la deznodăminte tragice. *Văduva* — titlul spectacolului — demonstrează dramatic cele de mai sus, prin povestea tristă a vieții unei femei rămase văduvă, pe care mama defunctului soț o exploatează în folosul ei și o constrînge să se recăsătorească cu un bărbat pe care nu-l iubește. Nenorocirile continuă. Și al doilea bărbat se îmbolnăvește și, fiind prea sărac ca să se poată îngriji, moare. Copilul este ucis de un lup. Disperată, pleacă din sat și se angajează servitoare în casa unui nobil. Aflîndu-i povestea, familia nobilă o crede piază-reă și, de teama de a nu abate nenorocirea asupra celor din jur, o dă afară. Singură, hăituită, ducîndu-și zilele în mizerie, din pomeni, văduva moare, în preajma sărbătorilor, pe scările casei din care fusese alungată. Spectacolul are o accentuată turnură realistă, atît în privința jocului actoricesc, cît și în decor și în costume. Moartea văduvei ajunse cereștoare și în pragul nebuniei are patetism și este jucată convingător. Am asistat la o manifestație de simpatie a publicului față de actrița ce joca rolul văduvei, care revenea pe scenă după zece ani de absență. Spectatorii au aplaudat-o îndelung, creînd în sală o atmosferă sărbătorească.

*Vreau să învăț carte* este o piesă inspirată tot din realitățile societății nedrepte de dinainte de cucerirea puterii de către Partidul comunist. Am văzut acest spectacol la Hanciou. Este povestea unui băiat dintr-o familie săracă, dornic să învețe carte. Stăpînit moșiei, însă, îl obligă să muncească la curtea lui. Învățătorul, o figură luminoasă de dascăl, îl învață pe băiat, pe ascuns, să scrie și să citească. Prospețimea jocului, see-



Sus, scenă din spectacolul „Cînd frunzele castanilor sînt roșii“



Jos, stînga, moment patetic din finalul piesei „Văduva“; dreapta, imagine din „Femeile-generalii“

nele vicioie din școală, izbindă băiatului fac din acest spectacol o plăcută seară de teatru.

Am lăsat la urmă cele două spectacole care mi-au produs o impresie profundă, oferindu-mi satisfacții estetice nu deseori egale în cariera mea de spectator. Primul, *Împăratul maimuțelor face scandal în cer*, l-am văzut la Pekin, al doilea, *Femeile-generalii*, la Șanhai. Amîndouă au la bază texte clasice, vechi de cîteva secole, intrate în fondul de aur al dramaturgiei chineze. Ca toate spectacolele clasice și ca multe dintre cele moderne, acompaniamentul sonor joacă un rol deosebit; actorii au partituri cîntate și evoluează cu mișcări acrobatică de o mare măiestrie; orchestra, formată din cinci-șase instrumentiști, este plăsată în dreapta scenei, într-o nișă din spatele arlechinului, și e despărțită de scena propriu-zisă printr-o pinză fină, care îi stă în față ca o cortină transparentă.

În prima piesă ni se povestește un basm. Împăratul maimuțelor se răzvrătește împotriva lui Dumnezeu și nu mai vrea să țină seamă de poruncile lui. Aflîndu-se, în cer, despre acest act de nesupunere, Dumnezeu trimite doi soli, cu invitația de a-l aduce pe răzvrătit în împărăția celestă. Gîndul ascuns al lui Dumnezeu era ca, odată adus în fața sa, să-i facă de petrecanie. De două ori urecă împăratul în cer și de două ori scapă de capcanele ce i se întind, ca să-l piardă. Inteligența îl apără de otrăvă, înfruntarea curajoasă a oștilor dumnezeiești îl salvează de la moarte. În final, împăratul își aduce oastea lui de maimuțe, care se angajează într-o luptă crîncenă cu oștenii cerești, învingîndu-i. Totul te farmecă în acest spectacol, începînd chiar cu anecdotică; inedită, pentru cultura noastră europeană, povestea simbolizează, după exegezele chinezești, conflictul dintre popor și clasa conducătoare din perioada feudală. Împăratul maimuțelor reprezintă spiritul îndrăzneț al poporului chinez, în timp ce Dumnezeu este personificarea autocrațiilor cruzi și neînduplecați. Structura este aceea a unei comedii, dar subtextul este grav, plin de sensuri. În decoruri frumoase colorate, cu măiestrie artistică neîntrecută, decoruri care-l poartă pe spectator cînd în împărăția pămînteană, o maimuțelor, cînd în aceea cerească, a lui Dumnezeu, personajele se mișcă dezinvolt, după ritmul caracteristic melodiilor chinezești. Machiajul, executat cu o artă impecabilă, contribuie și el la impresia de perfecțiune. Măștile maimuțelor au un umor irezistibil. Luptele sînt mișcări de balet acrobatic de o înaltă tehnicitate, actorii dovedind o suplețe greu de egalat.

Celălalt spectacol, *Femeile-generalii*, este, la rîndul său, excepțional. Povestea datează din timpul dinastiei Sun, adică de cel puțin șapte sute de ani. Textul jucat astăzi este o adaptare aparținînd lui Fan Ciun-hon și Lin Jue-min. Piesa are două părți. Prima parte poate fi considerată drept una dintre

marile tragedii ale dramaturgiei universale, ridicîndu-se la nivelul tragediei grecești. În casa unui general plecat să lupte împotriva unor invadatori, se fac ultimele pregătiri pentru sărbătorirea bunicii. Soția și mama, îmbrăcate în sumptuoase costume de sărbătoare, sînt gata să anunțe începerea sărbătoririi. Dar sosesc de pe front doi ofițeri, care aduc știrea că generalul a murit vitejește. Jocul celor două actrițe în momentul primirii tragicei vești este o culme de artă actoricească. Fără gesturi largi, fără bocete sau strigăte de disperare, împietrite de durere, amîndouă exprimă, într-o încerenire plină de demnitate, cea mai impresionantă acceptare a condiției umane. Apoi, pentru a nu strica sărbătorirea bunicii — căci tradiția e puternică și nu poate fi ignorată — cele două femei se hotărăsc să-i ascundă, deocamdată, adevărul. Scena se umple de invitați, bunica intră și se așază la locul de onoare. Sărbătoarea începe. În rîsetele și în veselia celorlalți, jocul tăcut al mamei și al soției marchează, iarăși, o scenă de un puternic dramatism. Ele singure cunosc o taină îngrozitoare, dar au jurat să n-o divulge. Obiceiul de a se bea în cinstea celei sărbătorite trebuie respectat. În același timp, tot conform tradiției implacabile, moartea soțului nu îngăduie ca soția să bea. Soția nu știe ce să facă; bunica o îmbie insistent; în acea clipă de cumpănă, mama este cea care o îndeamnă să bea. Dar, odată băut paharul, remușcarea o cuprinde. Jocul remușcării, zbaterea între disperare și obligația de a-și ascunde starea față de oaspeți, se desfășoară cu o subtilitate de nedescris. La un moment dat, bunica bănuiește că sub aceste reacții bizare se ascunde ceva. În scena următoare, bănuielele bunicii se prefac în certitudine; demnitatea cu care și ea primește vestea morții nepotului se înscrie pe aceeași linie a puterii sufletești față de loviturile soartei. Mai mult decît atît, bunica hotărăște ca, în locul generalului ucis și al celorlalți ofițeri morți pentru apărarea patriei, să plece ea, împreună cu toate femeile, și să continue lupta bărbaților și a fiilor. Nimic, în toate acestea, forțat, nefiresc. Totul se desfășoară după o logică ce nu contrazice umanul. Finețea gesturilor, flexibilitatea trupurilor, unduindu-se, parcă, pentru fiecare nuanță de sentiment, sugerează siluețele unor figurine sculptate în fildeș sau în jad. Prin mișcarea grațioasă a degetelor, o actriță poate exprima stări sufletești...

Personajele feminine, prin atitudinile lor studiate de sute de ani, prin mersul lor ca o plutire, prin hieratismul gesturilor, îmi aduc aminte de grupul „doamnelor de la curte” de pe o frescă a mormîntului prințesei Yong-tai, pictată înainte de anul 1000 al erei noastre.

Partea a doua a piesei înfățișează lupta și victoria femeilor-generalii, pe front. În decoruri de o neobișnuită prospețime coloristică și de un rafinament deosebit, ca-ntr-un

peisaj de Li Keh-ian, eroinele susțin un recital de măiestrie acrobatică, simbolizând lupta cu dușmanul, măiestrie demnă de cei mai abili și mai versați gimnaști. Nu e de mirare: într-o grădiniță, am văzut copii de patru-cinci ani dansând cu o grație seducătoare. Iar într-o repetiție la teatrul din Pekin, am asistat la exerciții de acrobatică care, prin dificultatea lor, semănau cu acrobațiile de circ.

Merită să menționăm pe cele trei principale interprete din spectacolul cu piesa *Fe-meile-generalii*, Sun Hua-men (bunica), Ciu Lin-men (Mama) și Li Pin-su (soția), precum și pe regizorul Ian Tun-pin.

La încheierea acestor însemnări, țin să-mi exprim satisfacția de a fi cunoscut câteva realizări remarcabile ale teatrului din China contemporană.

■ MIHAI  
NADIN

## Text și context teatral

„Nu este o întâmplare, crede Robert Rovini, că, între toate lucrările declarate *clasice* pentru a fi neutralizate, «Hyperion» (de Hölderlin — *n.n.*) suferă de cele mai liniștitoare interpretări.” Probabil că el nu se înșală, dacă facem abstracție de spectacolul cu titlul *Winterreise* (*Călătorie de iarnă*), montat de Klaus Michael Grüber cu echipa de teatru de la Schaubühne am Halleschen Ufer din Berlinul de Vest și jucat, în doar zece reprezentații, pe Stadionul olimpic din acest oraș. Romanul lui Hölderlin, „Hyperion sau Eremitul în Grecia”, în general caracterizat drept literatură ermetică și văzut din perspectiva frumuseții poetice, nu are o narațiune propriu-zisă. În centrul său stă „idealul de perfecțiune al poporului Atenei”, frumosul fiind convertit în concept integrator, întruchipând Dumnezeu (ateu) al unei religii care s-ar putea denumi *Estetica*. Hyperion descoperă că nu există nici un fel de vinovăție originară și, din acel moment, nu numai biserica se năruie, ci și metafizica, instituțiile de constrângere, statul autocrat. Klaus Michael Grüber determină exact în ce constă această eliberare a omului de conștiința vinovăției și confirmă interpretarea acestui roman ca direct înrudit, prin spirit și prin conținut, cu pozițiile Revoluției Franceze. Ermetismul formei se explică, astfel, prin intenția poetului.

Hölderlin, s-a observat de atâtea ori, nu a condamnat niciodată Revoluția Franceză, mai mult, i-a transpus idealul de tinerețe și de cinstire în materia operei sale, adică i-a descoperit și imortalizat, în chip esențial, poezia. „Acesta este unul dintre motivele pentru care nu e cu puțință

să încetăm să citim «Hyperion», acest poem al tinereții, al frumuseții, al libertății, această mărturie fierbinte și dureroasă a unui spirit care se eliberează de cătușele sale”, își încheia, în mai 1968, același Robert Rovini eseu dedicat romanului lui Hölderlin.

Spectacolul a fost intens discutat și, în multe rânduri, direct blamat. I s-a reproșat statismul, i s-a reproșat libertatea interpretării, s-au alcătuit liste cu aluziile pe care le manipulează (titlul spectacolului, de pildă, a fost numele unei operații a poliției împotriva unor grupuri anarhic-teroriste), dar, dincolo de toate acestea, el nu a putut fi ignorat. Cele zece reprezentații au fost integral vândute — fiind admiși numai cîte 800 de spectatori, deși capacitatea stadionului este de 87.000 de locuri —, reprezentația a devenit obiectul unui film, asupra căruia primele aprecieri sînt elogioase. Ceea ce nu e de mirare, întrucît detaliile, imposibil de evaluate de la distanța tribunei, au devenit prim-planuri, statismul, cultivat ca mijloc de expresie teatrală, a fost compensat printr-un montaj inspirat, evoluția dramatică a fost concentrată. Dar nu despre film doresc să vorbesc aici.

Spectacolul oferă un text (scenariul regizorului după romanul lui Hölderlin, inserînd și prima strofă a poemului „Pîne și vin”, ca și fragmente din „Poetul în vreme de nevoie”) și un context — Stadionul olimpic. Iată cum descrie autorul locul de joc: „Stadionul. Amurg. Este un frig de iarnă. Aproximativ 800 de spectatori ocupă locuri în tribună, în fața pistei de alergări. În fața lor, pe margine, la o distanță de circa 50 de metri, se află două cabine din plexiglas (acolo își au locul, la partidele de fot-