

„TEATRUL CHINEZESC DIN SECOLUL XX“

(antologie)

Binevenită, traducerea în limba română a unei culegeri de literatură dramatică chineză contemporană, cuprinzând scrieri ale unor dramaturgi reprezentativi. Intenția autorilor acestei antologii (*Teatrul chinezesc din secolul XX*, selecție, traducere din limba chineză și note de Constantin Lupeanu, prefață și tălmăcirea versurilor de Mira Lupeanu, Editura Univers, 1981) este de a oferi o „imagine semnificativă pentru tematica și formulele teatrului chinezesc modern”; volumul ne prilejuiește cunoașterea unui complex proces de înnoire a dramaturgiei chineze din secolul nostru, care abordează probleme diverse, păstrând un echilibru dinamic între schimbarea și menținerea unor modalități tradiționale.

„Călătorule drag, / ți se aștern la picioare o mie de drumuri!” Sub aceste versuri ar putea fi așezat, credem, cu îndreptățire, acest volum de dramaturgie, într-atît de numeroase și semnificative sînt deschiderile pe care le sugerează textele cuprinse. Cele șapte piese care alcătuiesc sumarul antologiei relevă, în modalități diverse, cîteva teme esențiale ale literaturii din toate timpurile și de pretutindeni. Este, mai întîi, tema gravă — meditație severă și avertisment solemn — privind păstrarea demnității, necesitatea ca, indiferent de nedreptăți și de efemerele biruințe ale violenței, ale arbitrarului, omul să-și mențină inflexibila verticalitate morală. Este motivul fundamental, care se regăsește în aproape fiecare dintre piesele antologate. Acestuia i se asociază vechiul motiv al biruinței binelui, al restabilirii echilibrului etic, al afirmării valorilor umane supreme.

Alături de aceste teme, revine, cu o acuitate care demonstrează aderența structurală a teatrului chinez contemporan la una dintre preocupările cardinale ale creației din toate timpurile, dar mai cu seamă din secolul nostru, *impactul cu politicul*, responsabilitatea celui investit cu putere de decizie. Militantismul este, desigur, o caracteristică nu numai a dramaturgilor chinezi din secolul XX, ci a întregului teatru contemporan (și a literaturii actuale). Dramaturgia chineză

contemporană pune în discuție probleme comune la spațiului spiritual european, și celui asiatic.

Piesele incluse în recenta antologie refac un traseu expresiv al teatrului chinezesc modern. Sînt prezenți, cu lucrări reprezentative, dramaturgi de mare autoritate, precum Guo Moruo, cu piesa *Zhuo Wenjun*, Cao Yu, cu a sa capodoperă *Furtuna*, Tian Han, cu drama istorică *Guan Hanqing*, creatori cu activitate semnificativă pentru ilustrarea unor genuri sau modalități literare, ca Ding Xilin (comedia satirică *O viespe*), Lao She, reprezentant al realismului socialist (piesa *Canalul Barba dragonului*), în sfîrșit, autori din generațiile mai noi, ca Wei E și Shuang Ge, ambii ilustrînd opera chineză tradițională (*Un caz ciudat*), sau Xie Min, cu tragicomedia *Pentru ce am murit*. Deși inegale, ca valoare artistică — alături de piese cu ample implicații sociale, politice, morale, psihologice, precum *Furtuna*, *Guan Hanqing* sau *Pentru ce am murit*, în volum figurează și lucrări a căror prezență se datorează unor rațiuni didactice —, ele configurează, laolaltă, un tablou al literaturii dramatice chineze din secolul nostru.

În ordinea semnificațiilor majore de ordin social și politic, dar nu mai puțin filozofic și etic, ne rețin în primul rînd atenția drama istorică *Guan Hanqing* și tragicomedia (sau comedia amară) *Pentru ce am murit*. Cea dintîi are ca personaj central pe dramaturgul Guan Hanqing, din vremea primului împărat al dinastiei Yuan (secolul al XIII-lea), și dezbate problema omului de artă, a creatorului în genere, condiția intelectualului onest, confruntat cu arbitrarul unei autorități intolerante. Angajarea demnă a eroului de partea celor supuși inechităților, refuzul compromismului („pentru un scriitor, creația este mai importantă decît viața însăși”), protestul curajos împotriva nedreptăților („înainte mai aveam credința că, deși lumea noastră nu este morală, zettățile cerului și ale pămîntului sînt, mai presus de orice, corecte și drepte... Acum m-am convîns că nici zettățile nu sînt morale, și în plus sînt și oarbe”), într-o societate despotică, invită la meditație asupra demnității și a tăriei convingerilor, în fața forței. Asupra atitudinii morale a artistului (într-o societate în care destinația actorilor er să amuze sau să stoarecă lacrimi, actorii și cîntărețele fiind așezați alături de prostituate, iar cărturarii, cu o treaptă mai jos) apasă nu numai legea fărăde-

legii („ba uite că se poate și ce nu se poate“, exclamă un dregător imperial), dar chiar amenințarea morții: „Ce să mai lungim — piesa trebuie corectată, avertizează un important personaj din ierarhia socială, și se va juca așa cum cerem. Dacă nu schimbiți, nu se joacă, dar vă cad la toți capetele!”. Și, într-adevăr, lucrul este gata să se întâmple; dar intervine un memoriu semnat de zece mii de orășeni, impresionant document al solidarității umane. Primejdia se îndepărtează. Momentan.

Nu mai puțin tulburătoare și plină de interogații (și interogatorii) este piesa într-un act *Pentru ce am murit* de Xie Min. „*Inchin această piesă Ei, care s-a stins și zace sub pământ*“, glăsuiește motto-ul, care mai precizează: „*Ea nu a trăit mai mult de treizeci și trei de primăveri. Îi plăcea să facă haz și chiar atunci când se cuvenea să fie încrunțată, izbucnea în ris nebun (...)* Ținând seama de aceste trăsături, cer permisiunea să folosesc modalitățile comediei, deși piesa mea este o tragedie în adevăratul înțeles al cuvintului“.

Din unghiul de vedere al modalităților artistice, piesa, raportată la tradiția teatrului chinez, poate să intrige prin modernitatea ei: inversarea cronologiei evenimentelor, apariția pe scenă a unui personaj decedat. Ceea ce este cu totul remarcabil, în această piesă într-un act (a fost tipărită în 1979), e virulența tragediei, pe care autorul o convertește formal în comedie (e drept, o comedie absurdă), a cărei unică dimensiune ilariantă este răsturnarea valorilor.

Modernă este însă nu numai viziunea dramatică, tehnica „epicului inversat“, cât mai cu seamă intensitatea dezbaterii morale (aparent redusă la un conflict de familie), în care degradarea principiilor sociale, politice are repercusiuni asupra relațiilor între oameni. Opoziția dintre El („*un produs specific al Chinei din ultimii ani*“, cum îl numește soția lui) și Ea, a cărei unică vină este că nu a acceptat lașitatea și dezumanizarea, ca preț al supraviețuirii, transformă dezbaterea etică într-o meditație gravă asupra pericolului prefacerii mecanismelor puterii în modalități de constrângere inacceptabile. În asemenea condiții, orice nedreptate este cu puțință, orice explicație pare normală. Soțul (activist în aparatul de partid) încearcă să justifice sechestrarea soției prin rațiuni umanitare. Cinismul este desăvârșit, în ciuda aparenței de inocență a personajului. De fapt, acesta nu este decît o unealtă. „*Tu, care ai atita forță vitală și putere de adaptare nemaipomenită, vei putea trăi oricum*“ îi spune Ea. Și adaugă: „*dar tu știi prea bine că nu te poți sustrage sentinței adevărului*“. La această rațiune a adevărului face apel, în final, eroina, con-

fîrind certitudinea că stă în puterea oamenilor să nu mai repete greșelile trecutului.

Tot în registrul politicului, al dezbaterii cu implicații morale despre putere, justiție și adevăr, se înscriu piesele *Un caz ciudat* și *Canalul Barba dragonului*. Ca și în tragedia *Pentru ce am murit*, unde acțiunea se petrece „într-un oraș din China“, în piesa *Un caz ciudat* determinarea spațială și cea temporală sînt relative. Faptele se petrec, evident, undeva în China, dar aceasta poate să se întâmple și azi, și într-un trecut mai mult sau mai puțin îndepărtat. Deși în prim-planul acțiunii stă o intrigă detectivistă, de fapt o dramă-proces, ceea ce interesează este înțelesul parabolei: responsabilitatea magistratului, a omului justiției.

Mai explicite însă (poate prea explicite, de aici și un anumit didacticism, chiar un anume tezism al afirmațiilor și al demonstrației) sînt semnificațiile politice, și în egală măsură cele sociale, în piesa *Canalul Barba dragonului*. Realismul este împins pînă la naturalism. Ca și în literatura lui Gorki (*Azilul de noapte*, bunăoară), sau ca în romanele lui Zola, mizeria este cruntă, devorantă, ca o mlaștină, în smîrcurile cîr ei a omenire aflată la limita suferinței se zbate să supraviețuiască. În această lume nu există cale de scăpare, de evadare, decît în moarte. Sau în uitare, adică în băutură. „*Unde să mă duc? Unde s-o găsi un loc și pentru mine pe lumea asta?*“ — întreabă un personaj. Schimbarea, adică reaşezarea pe temeiuri noi a ordinii sociale, prin revoluție, provoacă un dificil proces de clarificare a conștiințelor. Unii privesc cu scepticism vremurile noi: „*Eu îmi văd de ale mele. Eu nu ating pe nimeni nici cu un pai și nici nu mă înghesui cu ploconelile*“. Participarea la prefaceri se face din automatismul gestului colectiv, și cîteodată e respinsă, din neîncredere.

O trăsătură prin care teatrul chinez contemporan se apropie de teatrul modern, în accepția europeană, este tensiunea dramatică excepțională a unora dintre piesele cuprinse în volum. Credem că am sugerat în parte acest aspect, în cazul piesei într-un act *Pentru ce am murit*. Și mai semnificativ este exemplul dramei *Furtuna* de Cao Yu, apreciată unanim (este piesa cea mai jucată, în străinătate, din dramaturgia chineză) ca o capodoperă a literaturii dramatice contemporane. Masivitatea și sobrietatea construcției, complexitatea unor personaje, conflictul desfășurat pe multiple planuri, cu o dezvoltare surprinzătoare, deznodămintul tragic, vădesc o reală maturitate creatoare, deși piesa a fost scrisă pe cînd autorul avea 23 de ani. Ascendența

ibseniană a unor personaje, solemnă și falsă onorabilitate a familiei Zhou, care trimite la *Stilpii societății*, ca și degradarea continuă a relațiilor de familie, zbaterea zadarnică a unor eroi, pentru a scăpa din carapacea unei tiranii disimulate sub masca autorității paterne și a obligațiilor filiale — aceste din urmă aspecte sugerînd o posibilă filiație și cu piesele lui Eugene O'Neill —, în sfîrșit, admirabila evoluție tragică a personajelor, desfășurarea evenimentelor potrivit parcă unui *fatum* — toate la un loc dau o copleșitoare impresie de măreție. Cao Yu este, incontestabil, un mare creator.

Antologia *Teatrul chinezesc din secolul XX* pune în evidență, în mod semnificativ, complexele prefaceri din dramaturgia chineză contemporană. Forme tradiționale — opera clasică (*Un caz ciudat*), apelul la motive istorice, de legendă, sau la parabolă (*Guan Hanqing*), lirismul accentuat (*Zhuo Wenjung*) — coexistă cu tendințe și formule artistice moderne. Personaje cu psihologii complexe, conflicte puternice, discutarea unor grave probleme de conștiință, definesc dramaturgia chineză din secolul nostru.

Petre BRAȘOVEANU

ION TOBOȘARU:

„Introducere în estetica teatrului contemporan”

Profesorul universitar doctor Ion Toboșaru ne oferă — prin această *Introducere*... — un prețios index de idei și probleme care populează spațiul teoretic al teatrului modern; index dedus din mai vasta sa lucrare, apărută în urmă cu patru ani în editura „Dacia” (*Principii generale de estetică*). Autorul are avantajul (de fapt, meritul) de a reuni în persoana sa nu doar teoreticianul și magistrul, ci și un practician avizat al fenomenului teatral, fie în postura sa de critic atent și obiectiv al faptului scenic curent, fie în cea —

mai populară, dar nu mai puțin eficace — de animator al unor reuniuni specifice, competitive, sau doar colocviale.

Din această asocieri de preocupări și exerciții multidirecționale se deduc și principalele caracteristici ale stilului său, demonstrate și de prezentul op capacitate de sinteză, stringența argumentației, fraza elegantă și clară, raportarea continuă a teoriei la exemplul concret, viu. Rezultatul este un volum dens, de rigoare științifică și — totodată — captivant la lectură, accesibil nu numai specialiștilor, ci și publicului larg, de teatru. Și, nu în ultimul rînd, indiscutabil, util celor ce se pregătesc să devină teatrologi.

Materia volumului este sistematizată în două secțiuni: „Profilul și fizionomia esteticii teatrale” și „Estetica artei actorului”. Disocierile, mai numeroase în prima parte, determinate de caracterul mai general al considerațiilor, aduc în discuție categorii ca „Trinitatea faptului teatral: dramă, creație scenică, public”, „Dramă și «lectură» scenică” sau „Creativitatea și asimilarea valorilor estetice în teatru”, examinate, nu o dată, din unghi polemic. Doar cîteva exemple: discuția asupra primatului dramaturgiei în spectacol i se pare autorului o „falsă problemă”; totodată, el consideră activitatea actorului drept profund creatoare și nu (limitativ) doar „interpretativă”; altă dată, nu ezită să taxeze o anumită critică de teatru drept „belferistică” sau „narcisistă”. Unele formulări sînt exemplare, atît prin spiritul tranșant pe care-l manifestă, cît și prin turnura insolită a demonstrației. Astfel, undeva se afirmă: „Ultimii ani readuc pe scenă aceleași opere (ale clasicii — n.n.), interpretate de o nouă generație de actori, într-o nouă viziune regizorală. Tentativa și tentația de a le compara sub raportul valorilor duce la eșec. Ierarhizarea spectacolelor generate de aceeași operă reprezintă un joc gratuit. Este ca și cum ai opera în matematici printr-o adunare fără a ține seama că folosești «mulțimi» diferite”.

Aproape de fiecare dată, aprecierile și comentariile profesorului Ion Toboșaru sînt subordonate actului critic. Un motiv în plus de a vedea în această *Introducere*... un util instrument în discuția fenomenului teatral contemporan.

Dinu KIVU

