Masa rotundă a revistei

TEATRUL

Teatrul polonez contemporan*

Participă :

ILEANA BERLOGEA, prof. dr. docent, decanul Institutului de artă teatrală şi cinematografică „I. L. Caragiale"

CĂLIN FLORIAN, regizor, profesor la Institutul de teatru „Szentgyörgyi István"

MIHAI MANOLESCU, regizor la Teatrul Naţional din Craiova

PAUL CORNEL CHITIC, dramaturg

Din partea redacţiei

PAUL TUTUNGIU

PAUL TUTUNGIU : Stimaţi colegi, încercăm azi să prezentăm cititorilor noştri cîteva direcţii, cîteva imagini, cîteva gînduri, urmare a călătoriilor de documentare în Polonia, asupra teatrului polonez contemporan.

Subiectul pe care îl propunem de data aceasta rubricii ATLAS TEATRAL este cu atît mai vast şi mai greu de cuprins cu cît în ultimii patruzeci de ani teatrul polonez s-a afirmat pe plan european şi chiar pe plan mondial cu expresii literare şi scenice viabile şi insolite, cu elemente care ţin de — să-i spunem aşa — o tradiţie a modernităţii şi în acelaşi timp o tradiţie a împrospătării, dar care, după spusele unui critic polonez, ar însemna mai mult decît o simplă înnoire a teatrului, respectiv o nouă direcţie.

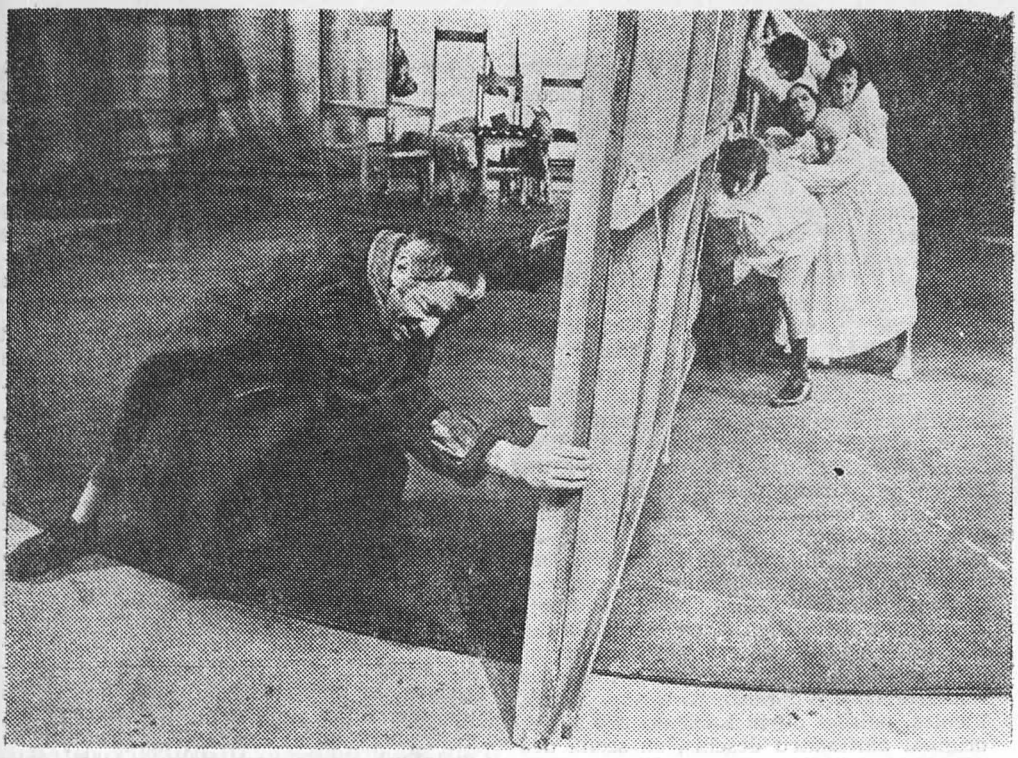
Vă propun să începem prin a ruga pe Ileana Berlogea să încerce o expunere sintetizatoare asupra istoriei teatrului polonez ; ce a fost şi ce înseamnă el în Europa la ora actuală.

ILEANA BERLOGEA : Probabil că v-aţi gîndit la mine avînd în vedere faptul că sînt istoric şi istoria teatrului polonez joacă un rol însemnat în rezultatele admirabile înregistrate astăzi de creatorii contemporani din această ţară. Nu este o relaţie obligatorie, şi avem exemple convingătoare în legătură cu ridicarea unei culturi teatrale şi fără o tradiţie solidă sau fără un trecut strălucit, dar în cazul de faţă legătura dintre istorie şi prezent este determinantă.

Încep cu perioada medievală, poate pentru că mă simt vinovată că nu am scris

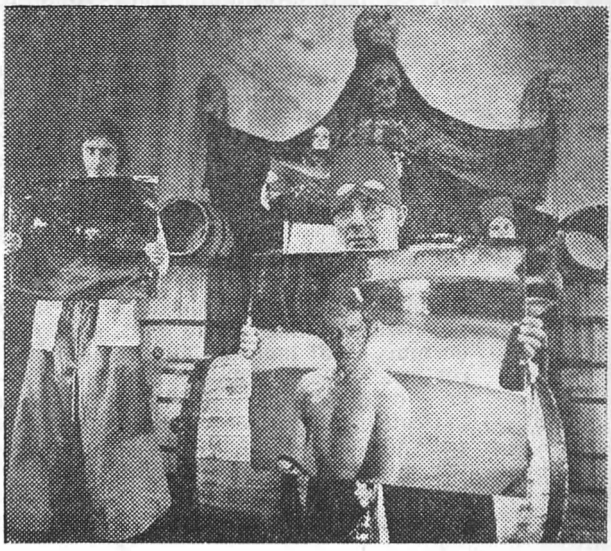
* *Rubrica „Atlas teatral" a mai publicat : Teatrul american (7/8, 1982), Teatrul sovietic (11, 1982), Teatrul din RFG (3, 1983), Teatrul englez (7/8, 1983), Teatrul bulgar (4, 1984), Teatrul din R.D.G (6, 1985).*

www.ziuaconstanta.ro



Teatrul „Studio din Varșovia : „Cervantes“ de Jozef Szajna, 1976





www.ziuaconstanta.ro

despre bogatele și amplele manifestări teatrale din Polonia de acum cîteva veacuri, în lucrările mele consacrate epocii de mijloc. Privesc înapoi și regret faptul că, preocupată de sinteze, trecînd de la un subiect la altul, am lăsat la o parte arta spectacolului medieval polonez, cu nimic mai prejos decît cea din apusul Europei. Pe linia unei continuități ascendente urmează Renașterea, cînd autorii polonezi au dat cîteva lucrări dramatice de un deosebit interes, în frunte cu **Respingerea solilor greci** de Jan Kochanowski, jucată în 1578. Cu cît ne apropiem de epoca noastră, cu atît se înmulțesc evenimentele, indiferent că ne referim la dramaturgie, la arta spectacolului, la arhitectura teatrală. Și noi toți, cei ce am vizitat Varșovia, nu se poate să nu fi admirat teatrul de la Lazienki, unul dintre puținele teatre de curte rămase intacte din veacul luminilor. Deschisă în 1788, această minunată sală cu plafonul reprezentîndu-l pe zeul Apollo conducînd o cvadrigă și cu candelabrele-i bogate, concepute de cei mai buni pictori ai veacului luminilor, se află printre cele mai frumoase din Europa. Alături de sala închisă, palatul de la Lazienki are și acel original amfiteatru deschis, cu scena despărțită de public printr-o „fosă" cu apă. Lăsînd la o parte însă fantezia arhitecților și întorcîndu-ne către dramaturgie, nu trebuie să uităm că printre cele mai bune și mai originale piese romantice se numără cele ale scriitorilor polonezi. **Strămunii** de Adam Mickiewicz, **Kordian** și **Lilla Weneda** de Juliusz Slowacki, **Irydion** și **Comedia nedivină** de Zygmunt Krasinski sînt lucrări ce întrec adeseori, prin înflăcărarea patriotică și tensiunea dramatică, operele lui Byron, după cum prin pitoresc, prin evenimentele excepționale și prin eroii ieșiți din comun, pe cele ale lui Victor Hugo. Dacă vorbim despre îmbinarea dintre lirism și dramatic în teatrul romantic, despre culoarea locală, despre atmosfera de epocă, despre capacitatea extraordinară de a aduce legendele, din zona lor de umbră și mister, pe scenă, atunci cele mai convingătoare exemple le găsim tot la autorii polonezi.

Teatrul polonez — așa cum am avut prilejul să-l cunosc din spectacolele venite la noi în turneu, din cele varșoviene, vizionate la ele acasă, din cele pe care le-am prins pe alte meridiane, (trupele poloneze circulînd foarte mult, străbătînd cu mult curaj lumea), din montările unor regizori polonezi invitați în alte țări — are, cert, trăsături proprii foarte bine marcate, pe prim plan fiind o vizualitate puternică, afișată. Este mai puțin un teatru al cuvîntului și mai mult unul al imaginilor scenice, al jocului pasionat ce nu ocolește exagerarea, după cum și al unei scenografii expresive, dinamice, într-un raport dialectic activ cu sensurile piesei.

Nicăieri nu am văzut o atît de pronunțată plasticitate și vizualitate ca în teatrul polonez. Toate ideile unei piese, trimiterile dialogului, uneori chiar sensul unei sintagme se transformă în element vizual, în gest, în mișcare, într-o corespondență cromatică inedită, într-un sunet straniu.

PAUL TUTUNGIU : Un rol important în fundamentarea acestei caracteristici l-a avut fără îndoială Stanislaw Wyspianski...

ILEANA BERLOGEA : Într-adevăr, acest mare poet, pictor, dramaturg și om de teatru de la sfîrșitul veacului trecut și începutul veacului nostru a adus (în montările sale, îndeosebi în **Strămunii** de Mickiewicz sau în propriile sale piese — **Eliberarea, Nunta, Noaptea de noiembrie, Akropolis, Varșoviana** — realizate nu numai în viziunea sa scenică, ci și în propria-i scenografie) o imagistică supradimensionată în care lirismul neoromantic se îmbina cu grotescul, cu linii exagerate, cu strigăte de durere, precum și un pronunțat simbolism, fiecare culoare, gest, sunet sau mișcare avînd valoare de metaforă, dezvăluind gînduri, stări, neliniști, mult mai pronunțate decît cele exprimate cu ajutorul cuvîntului.

Există în teatrul polonez și actori care joacă realist, după cum există și piese și spectacole în care se reflectă viața cotidiană, nuanțele psihologice, dar ceea ce domină este o poezie violentă, o imagistică ce vizează nu identificarea realului, ci semnificația. Și această imagistică ostentativă, cu linii caricaturale sau cu rictusul durerii, exprimă viața lăuntrică, subiectivă, poziția personală a creatorilor, dorința de a ajunge la esențe, de a găsi mijloace pentru comunicarea și materializarea acestora.

PAUL TUTUNGIU : Cu toate că se arată a fi mereu la apogeul modernității, teatrul contemporan polonez este intim legat, cu lanțuri de aur, firește, de tradiții, de acele ispititoare moșteniri, unde, în afară de Wyspianski, îl vom întîlni pururea pe Stanislaw Ignacy Witkiewicz, acel ciudat și nerepetat Witkacy.

ILEANA BERLOGEA : Unul dintre cei mai îndrăzneți reprezentanți ai suprarealismului polonez, Witkacy este un adevărat precursor al farsei tragice, al rîsului sarcastic, al paradoxurilor amare și al grotescului funambulesc. Piesele sale, nejucate în timpul vieții, dar redescoperite după 1960, sînt alegorii grotești ale lipsei de valoare, ale ipocriziei societății burgheze, ale ascensiunii dictaturii fasciste. Ascensiunea hitlerismului a fost schițată cu o rablaisiană fantezie și o amărăciune

www.ziuaconstanta.ro

grotescă în **Gyubal Wahazar.** Continuînd și dezvoltînd tema **Strigoilor** de Ibsen și a **Sonatei spectrelor** de Strindberg, în piesa **Mama,** Witkiewicz a creat o parodie ironico-sarcastică a lumii burgheze, prezicîndu-i sfîrșitul. Refuzînd categoric orice asemănare cu realul, ignorînd orice obligație a verosimilului și posibilului, Witkiewicz a dat viață celor mai îndrăznețe parabole, aducînd personaje istorice alături de cele contemporane lui, unele inventate alături de cele cu existență reală. Witold Gombrowicz pare adeseori doar un cuminte ucenic al lui Witkiewicz, și, pe aceași linie, Slawomir Mrożek, un discipol al lui Gombrowicz.

Poesis-ul teatrului polonez, fantezia sa dezlănțuită, vizualitatea sa pronunțată, sincretismul său sînt legate și de influența Bauhaus-ului, de interesul manifestat de creatorii polonezi față de expresivitatea și puterea de comunicare a mișcării, muzicii, culorii, îmbinate organic. Nicăieri nu se pomenește atît de mult de Bauhaus și de influența sa ca în Polonia. Să nu uităm că și Józef Szajna și Tadeusz Kantor vorbesc despre tot ce au însemnat experimentele acestuia pentru crearea unui limbaj sincretic, complex.

PAUL TUTUNGIU: O contribuție distinctă, în definirea teatrului polonez de azi a adus-o și Leon Schiller, cunoscutul regizor din perioada interbelică...

ILEANA BERLOGEA: Discipol al lui Gordon Craig, emul lui Max Reinhardt, reprezentant al teatrului monumental, Leon Schiller face parte dintre acei creatori care au contribuit substanțial la întărirea autorității regizorului, la dreptul acestuia de a găsi o formulă scenică personală, care să-l exprime în primul rînd pe el, ca unic și indiscutabil creator al spectacolului.

Să reținem capacitatea cu totul deosebită de a merge către esențe a oamenilor de teatru polonezi, de a îmbina toate mijloacele de expresie teatrală, de a pune pe prim plan vizualul, teatrul ca artă ce trebuie simțită și percepută în primul rînd prin văz și apoi prin auz, cu dominante simbolistice, metaforice și alegorice.

În afara tradițiilor expresioniste și suprarealiste, foarte puternice, în Polonia, tradiții ce continuă romantismul, nu trebuie să uităm că dorința de a exprima esențe, de a trezi stări puternice, de a comunica violent, ostentativ, idei cu valoare de generalizare și nu cazuri particulare, este legată la oamenii de teatru polonezi și de experiența celui de-al doilea război mondial, de tragedia îngrozitoare prin care au trecut Lagărele de concentrare de pe teritoriul Poloniei, îndeosebi cel de la Auschwitz, politica sistematică de desnaționalizare a poporului



Teatrul „W. Horzyc" din Torun: „Cortegiul" de B. Drozdowski; regia: M. Okopinski, scenografia: Antoni Tosta, 1984



www.ziuaconstanta.ro

polonez dusă de naziști, distrugerea Varșoviei, deci distrugerea deliberată a celor mai scumpe monumente istorice ce semnificau gloria de odinioară a țării, moartea a milioane de oameni — pentru că aceasta este realitatea cumplită, în Polonia aproape că nu a existat om care să nu fie marcat de ororile celui de-al doilea război mondial —, toate acestea au făcut ca artiștii polonezi să tindă mai mult decît creatorii de pe alte meleaguri către o artă capabilă să exprime dimensiunile cosmice ale durerii. În spectacolul realizat de Erwin Axer se simțea din plin intenția de a semnala primejdia permanentă a renașterii nazismului.

De la prima mea cunoștință cu un artist polonez (este vorba de Erwin Axer, invitat în 1962 de Tovstonogov, să monteze un Brecht la Leningrad) și pînă astăzi, am redescoperit mereu, în cele mai variate forme și modalități, tendința artiștilor polonezi de a dezvălui esențele, de a merge către ceea ce este dincolo de aparențe, către izvoarele binelui și răului din univers.

Teatrul polonez este cunoscut astăzi în lumea întreagă atît prin dramaturgii săi (lucrările lui Witkiewicz, Gombrowicz, Mrożek, Rożewicz fiind parte integrantă din repertoriul multor teatre ale lumii) cît și prin reformatorii artei scenice, prin tot ceea ce au adus nou Jerzy Grotowski, considerat pe bună dreptate ca unul dintre cei mai îndrăzneți creatori de limbaj teatral, prin cei mai de seamă reprezentanți ai predominanței vizualului, Józef Szajna și Tadeusz Kantor. Spectacolele lor sînt un memento privind experiența tragică a celui de-al doilea război mondial.

Desigur, în ceea ce privește arta actorului și cele mai subtile probleme ale creației actoricești, Grotowski este cel care, prin principiile și metodele sale de lucru, a fundamentat noi direcții în arta interpretativă, complementare celor elaborate de Stanislavski. Fie că este de acord cu ele, fie că nu, este inadmisibil ca omul de teatru contemporan să nu cunoască și principiile lui Grotowski. În fond Stanislavski și Grotowski au fost cei care au descoperit și au definit procesul intim al creației actoricești, oferind, totodată, un sistem de exerciții care să-i ajute pe interpreți să-și rezolve sarcinile. Dacă metoda lui Stanislavski este obligatorie pentru actorul care vrea să ajungă la adevărul psihologic, la firescul relațiilor, metoda lui Grotowski este necesară actorului ce are de transmis tensiunea unei stări, de dezvăluit idei-șoc printr-o comunicare de tip emoțional.

PAUL TUTUNGIU: Să subliniem că Grotowski se trage din Stanislavski?

ILEANA BERLOGEA: Și din Stanislavski.

CĂLIN FLORIAN: În anii '50, Grotowski a urmat un curs de specializare la Moscova, chiar cu fostul meu profesor, marele regizor Iuri Zavadski.

El a cunoscut foarte bine principiile și „sistemul" lui Stanislavski, prin intermediul discipolilor acestuia, care, în perioada respectivă, încercau o apropiere a stanislavskianismului de tradiția poetică a teatrului polonez. Probabil că de aici, de la Stanislavski, a pornit și el, de la psihotehnica actorului, înainte de a se aborda problema acțiunilor fizice de care s-au ocupat ulterior Maria Knebel și alții. Vahtangov, cei de la MHAT, Zavadski ș.a. au dezvoltat creator aceste descoperiri pe linii mai apropiate de cerințele moderne, mai legate de expresivitatea spectacolului în general și nu numai de trăire. La Grotowski însă, problema trăirii sau retrăirii este un capitol cu totul aparte.

ILEANA BERLOGEA: Teoriile lui Grotowski, sistemul creat de acest mare om de teatru nici nu se puteau naște în altă parte decît în Polonia, fiind expresia specificului polonez. Și chiar dacă „Laboratorium" din Wroclaw s-a desființat, ideile lui Grotowski înseamnă dezvoltarea și continuarea a ceva ce aparține prin excelență Poloniei. L-am cunoscut pe Grotowski la Roma, în septembrie 1984, la Congresul „Teatrul occidental, teatrul oriental". Am stat de vorbă cu el și aș fi dorit să-i iau un interviu, dar intențiile sale nu erau încă definitivate și prefera să nu vorbească despre ele.

CĂLIN FLORIAN: Despre practica teatrului lui Grotowski se vorbește deja la timpul trecut. A fost un fenomen aparte, incitant la vremea lui, dar azi e privit ca o experiență încheiată. Grotowski continuă a se ocupa teoretic de problemele care au făcut obiectul experimentului său. E susținut sporadic de unii vechi admiratori, ca de pildă Kr. Sillecki, într-un articol din revista „Dialog" intitulat „De ce Grotowski continuă să fie un artist".

ILEANA BERLOGEA: Nu cred că fenomenul Grotowski aparține trecutului. El se ocupă în continuare de arta actorului, spunînd despre sine cu mîndrie că este un practician, nu un teoretician. Îl interesează problema energiei ce trebuie comunicată prin intermediul scenei, teatrul fiind, după el, energie; deci problema principală ar fi aceea de a găsi cele mai bune mijloace de comunicare a acestei energii.

PAUL CORNEL CHITIC: Constatarea dumneavoastră că teatrul polonez, arta lui interpretativă, ca și viziunile regizorale își au unul din fecundele și puternicele izvoare în Stanislavski vine în întîmpinarea unor observații ale mele.

www.ziuaconstanta.ro

O primă observație : teatrul polonez — este teatrul unei fabulații halucinatorii. Mi se pare a fi teatru nu psihologic, ci „psihist". Marea majoritate a spectacolelor pe care le-am văzut (peste 40), chiar cele ce respectau tradiția realismului, sînt expresia unei psihoze a posibilei, a virtualei vinovății, un fel de obsesie a „păcatului" colectiv, a greșelii, a ceva care pîndește, care planează asupra întregii umanități, și care poate fi detectat numai de către spiritualitatea poloneză. Cumplita lor istorie — de popor sfîșiat două secole de-a rîndul —, condiția de popor care și-a văzut trupul patriei — în întregimea lui — de puține ori și pentru scurte perioade i-a marcat profund, le-a modelat formele de exteriorizare spectaculară.

Un critic teatral polonez mi-a spus că polonezii au fost întotdeauna singuri : s-au ridicat tocmai cînd alții dădeau semne de renunțare la ripostă ori de amînare a ei și se vedeau a fi epuizați tocmai cînd cei din jurul lor, intrînd în confruntare, se vedeau îndreptățiți să-și împartă roadele victoriei. Și acel critic polonez și-a ilustrat afirmația cu momente din istoria Poloniei, de la Jan Sobieski pînă la cel de-al doilea război mondial.

De altfel, teatrul polonez — dramaturgie și artă a spectacolului — abundă în semne premonitorii.

Convulsiile spațiului scenic, predispoziția către montări în care actorilor li se cere să se lepede de identitate și fizionomie, arborescența de imagini care par a nu avea nici explicație nici semnificație, ci doar „stare" și „impuls al bănuielii, al profeției", mă trimit cu gîndul la Pythia și la spasmele trupului ei înainte de a spune cele cîteva cuvinte care nu pot fi înțelese decît dacă ești vizat și dacă asiști la tulburătoarea zvîrcolire care-ți ilustrează soarta.

Scenografia nu este, din punctul de vedere al tehnicilor de expresie, diferită de scenografia noastră sau de scenografia sovietică, sau de scenografia care se practică în Europa. Plecînd de la premisa că scenografia nu este altceva decît descrierea tuturor traiectoriilor, propuse ori pretinse de jocul actorilor, traiectorii marcate emblematic, alegoric și narativ, sce-



Teatrul Dramatic din Varșovia : „Superstițiosul sau cracovienii și muntenii" de J. N. Kaminski, regia : L. René, scenografia : A. Sadowski, 1977



www.ziuaconstanta.ro



Teatrul „I. Slowacki" din Cracovia: Krystyna Skoszanka, scenografia: Eva „Akropolis" de St. Wyspianski, regia: Tecza, 1978



nografia poloneză prezintă o izbitoare particularitate. Motiv pentru care ai impresia că fiecare spectacol vorbește despre un suflet pe care îl scoate la vedere dintr-un trup care se sfîșie. Oricare din imaginile luate din importantele spectacole poloneze argumentează constatarea mea.

Istoria Poloniei și, mai ales, cumplita fărădelege pe care au suportat-o în cel de-al doilea război mondial fac ca polonezii să nu poată avea acces la distanțarea brechtiană și nici la detașarea ironică, din pricina sentimentului de singurătate pe care-l au în fața imaginii despre ei înșiși.

MIHAI MANOLESCU: Am văzut un spectacol polonez în care distanțarea brechtiană era înțeleasă, asimilată și realizată impecabil.

PAUL CORNEL CHITIC: Nu vorbesc despre un spectacol, ci despre dramaturgia poloneză jucată, de la Witkacy pînă la Boguslaw Schaefer, un dramaturg de vreo 40 de ani, ale cărui piese le-am văzut în 1985, și care își păstrează aceeași crispare și dorință de automăcinare. Faptul că teatrul polonez are ca principiu „întîi văd și după aceea aud" naște o anume caracteristică ce îl definește exact și îl diferențiază de alte forme teatrale europene.

www.ziuaconstanta.ro

Cred că în perimetrul est-european se pot stabili trei zone în care tendința dominantă este realizată în mod emblematic : spațiul teatrului românesc, spațiul teatrului polonez și spațiul teatrului din țările baltice, fiecare avînd alte dimensiuni, alte caracteristici.

PAUL TUTUNGIU : Delimitările lui Paul Cornel Chitic, privind aceste spații teatrale mi se par demne de interes. Regret că nu avem posibilitatea să ne oprim asupra lor, aici și acum.

Cît privește impresia că teatrul polonez stă sub semnul unei vini, al unui păcat de dimensiuni cosmice, cu rezonanță biblică, cred că este o speculație care nu se potrivește istoriei atît de frămîntate (reflex al contextului mondial ?) a teatrului polonez. Cred că aici este vorba mai degrabă despre însăși istoria atît de zbuciumată a Poloniei, istorie care, a însemnat de fiecare dată implicarea acută a vieții și spiritualității unui întreg popor. Această istorie a început să capete dimensiuni fabuloase, de mit, și este o obsesie formidabilă care revine în diverse timpuri și în felurite grade.

Am impresia că dezvoltarea celor două școli scenografice, cea de la Cracovia și cea de la Varșovia (pentru că avem de-a face cu două școli de teatru, una care vine din direcția centrului varșovian, alta din direcția Cracoviei, la care se asimilează și centrul de la Wroclaw, școli de teatru în care arta plastică are un cuvînt fundamental) este neîndoios rezultatul consubstanțialității cu această istorie bogată în contraste și devenită legendă, devenită mit.

ILEANA BERLOGEA : Eu aș spune : un simț al responsabilității. Este atît de puternică la polonezi ideea de răspundere pentru ceea ce facem, este atît de chinuitor acest simț al răspunderii, încît se transformă într-o vină, vina că omul nu reușește să fie la înălțimea răspunderii. Această problemă este foarte complexă la ei.

PAUL TUTUNGIU : Deci ar fi de reținut în primul rînd acest principiu tutelar care înseamnă istorie și care nu este istorie nudă, ci este o anume istorie. Întotdeauna arta este expresia cea mai largă a cutezanței unui popor. La polonezi teatrul are o explicație aparte și un rol aparte în toate veacurile.

MIHAI MANOLESCU : Teatrul polonez dorește să fie o cercetare a limitelor acelei responsabilități de care vorbea tovarășa profesoară Berlogea și cred că tocmai în această frămîntată cercetare se găsesc rădăcinile originalității artei spectacolului.

Mi se pare că reprezentativ pentru acea școală de teatru poloneză — care acum un deceniu și jumătate a focalizat interesul oamenilor de teatru din toată lumea — este un tip cu totul special de relație între concepția și viziunea regizorală, care nu se subsumează primei, ci, prin complementaritate, îi lărgește zona de expresivitate. Concepția regizorală se bazează pe semnificația conceptuală a verbului — ca în toate mișcările teatrale din lume —, în vreme ce viziunea regizorală — și nu întîmplător marile inovații ale teatrului polonez aparțineau plasticienilor — provine dintr-o zonă infrarațională și se întemeiază pe un fel de amintire colectivă a erorilor și ororilor istoriei trăite de poporul polonez, amintire în aceeași măsură resuscitată și reprimată în conștiința fiecărui individ. Imagini din acest bagaj populează scena într-o compoziție dinamică de mare expresivitate. Avînd o forță de comunicare apropiată de cea a graficii expresioniste, beneficiind de ajutorul semnelor teatrale provenite din celelalte arte, imaginile teatrului polonez sînt adesea șocante, terifiante.



Teatrul „Juliusz Osterwa" din Lublin : „Tango" de Sl. Mrożek, regia : Marek Glinski, scenografia : Liliana Jankowska

ILEANA BERLOGEA : Sînt teribil de incomode pentru spectatorul obișnuit.

MIHAI MANOLESCU : Prima imagine este aceea a actorului. Ei bine, pînă și legitățile care stau la baza structurii trupului omenesc sînt negate, căci trupul actorului este adesea negat ca unitate, i

www.ziuaconstanta.ro

se refuză aspectul antropomorf, este încorsetat, chinuit prin diferite aparate, fărîmițat.

PAUL CORNEL CHITIC: Și nu are nimic din frumusețea renascentistă, nu emană impresia de împlinire a unei evoluții biologice. Trupul uman devine purtătorul involuntar al unor mulțimi de date care caracterizează lumea.

ILEANA BERLOGEA: Goliciunea înseamnă adeseori în teatrul polonez doar semn al neputinței omului, al singurătății.

PAUL TUTUNGIU: Lucrurile nu stau chiar așa. Să mă explic. În toamna anului 1985 am fost la Festivalul de teatru polonez contemporan de la Wroclaw. Eșantionul de spectacole prezentate aici, probabil antologic, cu ocazia a 40 de ani de la eliberarea Poloniei, mai ales cîteva dintre spectacole, au pus actorul, personajul, într-o altă lumină. Sînteți de acord că spectacolul, în general, este provocat de text, de dramaturgie. Ei bine, această dramaturgie nu pedala pe imaginea histrionică propusă de dumneavoastră mai adineauri. Mai întîi că istoria apare aici nu în convulsiile ei lipsite de orizont. E, aș spune, o direcție virilă în judecata istoriei; această direcție o afirmă de pildă tînărul dramaturg Wladyslaw Zawustowski, care face din Wysocki, (care a rămas ca un reper important în perioada cînd în secolul trecut Polonia se afla sub stăpînirea prusacă și țaristă) un motiv de meditație asupra dreptului de a acționa sau nu în istorie. Cîțiva studenți vin la Wysocki și îl roagă să preia conducerea unui guvern polonez neoficial și el refuză tot timpul. Pe urmă va afla că unul din studenți a fost arestat și omorît și, în momentul cînd este tentat să accepte, să se smulgă din inerție, apare reprezentantul Ohranei. Prudența se arată a fi în favoarea existenței biologice.

PAUL CORNEL CHITIC: Ofițerul rus pleacă și se confirmă că Wysocki nu era implicat, nu se găsise nici un „corp delict" asupra lui. Speranța unei Polonii unite era salvată.

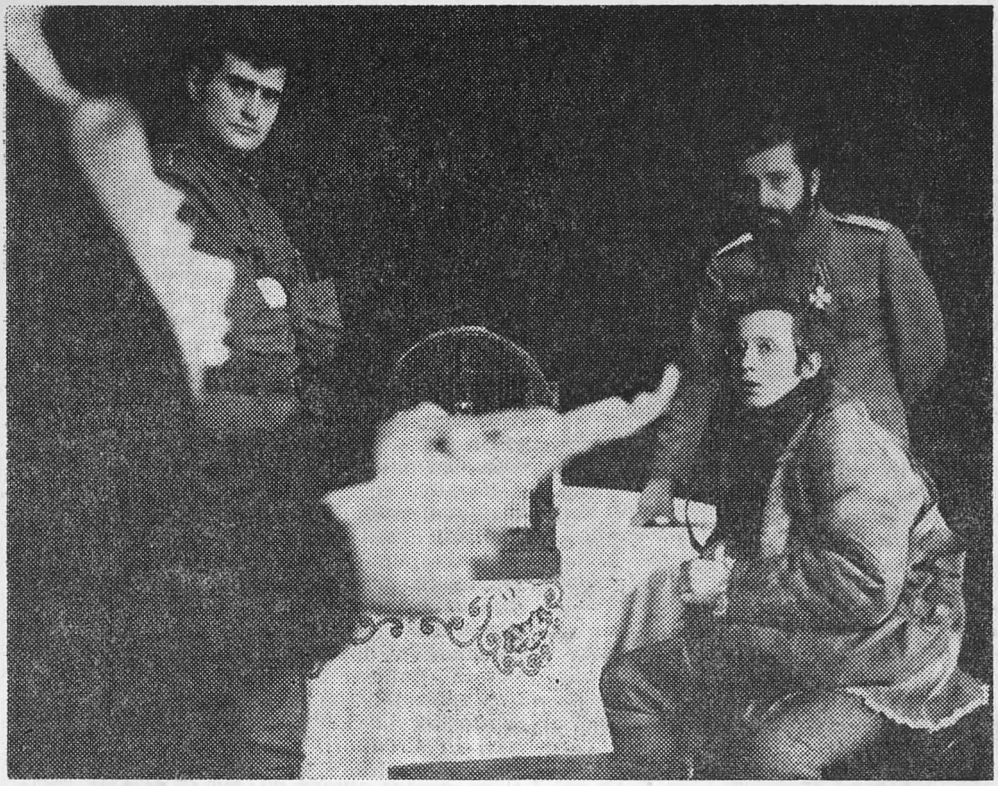
PAUL TUTUNGIU: Istoria contemporană a Poloniei este abil implicată în textul poetului Bogdan Drozdowski **Cortegiul** cu o metaforă integratoare foarte interesantă, care suprapune istoria legendară, nebuloasă, cu istoria concretă a Poloniei. În același timp, căutările expresive continuă: trupul uman pe scenă nu este arătat numai în starea lui descompusă, ci și, dimpotrivă, în armonia lui sublimă, din antichitatea greacă, cum am avut prilejul să constatăm într-un spectacol intitulat **Pornografia** (dramatizare după Witold Gombrowicz). Firește, spectacolul nu este pornografic, este vorba de un apel la neorenascentism, sînt sondate aici adîncimile psihologice, imaginile nu sînt niciodată vulgare, chiar cînd personajul se manifestă demonic. În spectacolul **Ei** după S. I. Witkiewicz apare un cuplu de tineri pentru care a fi gol înseamnă și această voluptate neorenascentistă de a spori frumusețea umană. Desigur, aceste căutări nu țin numai de expresiv și nu devin reguli obligatorii; în spectacolul contemporan polonez asistăm aproape în permanență la o febrilă stare creatoare, în intenția de a depăși direcțiile deja afirmate.

CĂLIN FLORIAN: Totuși, efervescența căutărilor s-a mai potolit... Și pentru că s-a vorbit despre istorie, încerc să fac o precizare. Polonezii simt acut istoria, plasează omul în istorie, dar am impresia că fac acest lucru cum l-a făcut Shakespeare, adică nu extrăgînd istoria Poloniei din istoria generală. Nu se poate spune că dintr-un spectacol bine făcut și în care apare relația omului cu istoria poți trage unele învățăminte sau concluzii legate strict de istoria lor. Această forță de generalizare explică penetrația și situarea lor ca un model anume în toate punctele cardinale în această perioadă. Și la întrebarea dacă am asistat sau nu la o reformă în teatru, nu aș găsi un răspuns categoric, pentru că etapa anilor '70 ar putea fi numai un reflex al celei precedente, determinat de faptul că începuseră să se plictisească de propriile lor găsiri. Axer a realizat una din primele montări moderne Cehov, făcînd o subtilă legătură între tradiția poetică, cu înclinația sa către alegorie, și teatrul psihologic.

În ce privește propensiunea spre imaginea plastică, ea izvorăște din venerația lor pentru teatru, dintr-o pasiune cum am mai întîlnit numai la englezi, care nu întîmplător l-au dat pe Shakespeare. Și, în legătură cu credința polonezilor în forța de expresie și de impresionare pe care o are imaginea, elocvent mi se pare faptul că și atunci cînd e vorba de un modest afiș, cum ar fi „Intrarea după colț", el nu se prezintă numai sub forma unei inscripții, ci conține o veritabilă imagine plastică. Poate că deprinderea provine din utilizarea unor forme de comunicare vizuală fără text și este explicabilă prin anumite condiții istorice. Se pare că și teatrul „nou", și teatrul „deschis", și teatrul „contestatar", și teatrul „tînăr", în perioada cînd am fost eu acolo, nu ajungeau să-i mai satisfacă, și priveau aceste formule ca pe niște decupări din peisajul social-politic al vremii, ca fenomene secundare derivate din acele prefaceri.

Dar prefacerile în teatru, așa spuneau unii dintre interlocutorii mei, s-au dovedit a fi numai formale și iluzorii, chiar dacă

www.ziuaconstanta.ro



Teatrul „Powszechny" din Varșovia : „Zilele Turbinilor" de M. Buthakov, regia : T. Zygadto, scenografia : Y. Banncha, 1977

prin unele formule noi de spectacol s-a menținut o legătură cu publicul snob.

Nu toate căutările s-au soldat cu găsirea unor forme concludente. Au fost destule ocoluri, destule greșeli, mai ales cînd s-a mers numai pe ideea de negare, de compromitere a vechilor forme. În perioada anilor '60,teatrul a creat la ei valori importante în domeniul estetic, necercetate însă suficient cu instrumentele politologiei și sociologiei. În anii '70 „noul teatru" dădea sentimentul unei epuizări, de pe urma căutărilor. Au venit la rînd teatrul „comuniunii", în care spectatorul este și receptor, și participant, și coautor, actorul-poet, ieșirea teatrului din scenă, lărgirea undei, și așa mai departe, pînă la decăderea dialogului gen Foreman și alții, teatrul dezumanizării, în care actorul nu „joacă", ci îndeplinește doar sarcini și „arată situațiile". Ei au trecut prin toate aceste faze, le-au practicat și impulsionat pînă la un punct. Dar impresia mea de practician al teatrului este că, într-un fel (cel puțin în perioada cînd am fost eu ultima dată acolo), se întorceau tot mai mult spre teatrul **normal**, cum ziceau ei uneori, spre teatrul realist, fără a renunța la nimic din ceea ce au obținut pozitiv din experimentele care nu frizaseră numai extravaganța. Bănuiesc că la ora actuală aceste tendințe s-au accentuat.

PAUL TUTUNGIU : Nu trebuie să uităm că tot acest climat de experiențe din cultura teatrală poloneză s-a datorat și unei deschideri publicistice corespunzătoare. În momentul în care la ei a apărut o experiență nouă, o revistă cum este „Teatrul în Polonia" o și popularizează în franceză și engleză, fenomenul ca atare este difuzat imediat cel puțin la nivel european, adică, imediat ce experiența s-a produs, ea este încifrată într-un limbaj critic și anunțată, difuzată ca orice invenție la sistemul internațional de invenții. Au, de asemenea, ca și noi, românii, un sistem de festivaluri pe care încearcă să le mențină în metabolismul necesar generării faptelor de cultură.

ILEANA BERLOGEA : Sînt prezenți în festivaluri internaționale. Din 1962, cînd am văzut pentru prima dată — după cum vă spuneam — un spectacol montat de un regizor polonez, și pînă anul trecut, la Stuttgart, la Săptămîna Artaud, unde am văzut de asemenea o trupă poloneză, trupa din Gardzienice, de lîngă Lublin, condusă de Wlodek Staniewski, dedicată

www.ziuaconstanta.ro

reînvierii formelor dramatice străvechi de tip ritualistic, i-am întîlnit pe actorii polonezi pretutindeni. In 1970, cînd am ajuns la Helsinki, totul era dominat de puternica personalitate a lui Adam Hanuszkiewicz, care-l interpretase cu multă originalitate pe **Don Juan** de Molière. În Statele Unite, în 1975, am văzut o trupă de pantomimă, adevărați discipoli ai marelui Tomaszewski ș.a.m.d.

PAUL CORNEL CHITIC: Polonia este cunoscută în Europa și prin grafica afișului de teatru; graficienii lor sînt formidabili și dețin supremația în materie de degajare și de concizie, au vocație pentru afiș, pentru imaginea plastică din care poți să deslușești repede, de la prima vedere, exact despre ce este vorba.

PAUL TUTUNGIU: În Polonia s-a instituit în zilele noastre un cult al teatrului care se manifestă și în vitalizarea centrelor studențești, vitalizarea centrelor muncitorești. În urmă cu cîțiva ani, am cunoscut un student care își propunea să finalizeze o formulă nouă, a sa, de teatru. Își denumea formula de spectacol **teatrul fizic,** avînd în vedere acel sens grec al termenului: ceea ce rodește în germen, înflorirea prin sine însuși. Situația personajului din acest teatru ar fi exprimată printr-o „egalitate" orizontală a dialogului. Toți participanții, actanții, sînt egali și toți sînt creatori. Acest teatru este născut prin și pentru muncitori. La noi în țară, formula și-ar fi găsit corespondent în ceea ce numim **teatru vorbit.**

CĂLIN FLORIAN: Pentru că a venit vorba de deschiderea teatrului: la festivalul din 1979 de la Katowice a participat și clubul criticilor, iar după fiecare spectacol s-au făcut discuții tîrziu în noapte cu publicul, artiștii și unii dintre cei mai renumiți critici, ca Roman Szydlowski de la „Tribuna Ludu" și Jan Klosowicz de la „Dialog".

Eu consider că un rol deosebit ca for l-a avut critica dramatică. Ce m-a impresionat la aceste discuții? M-a impresionat această critică, care evidenția fiecare act artistic, fiecare fapt de bravură, dar și greșelile teatrale. Nu am întîlnit niciodată la vreunul din critici tendința de a reproșa unor instituții sau persoane că nu fetișizează un anumit stil al unui regizor sau un mod de exprimare din care să facă prilej de anihilare a altor realizări meritorii. Critica nu împarte galoane, nu nivelează și nu creează ierarhii artificiale, generatoare de animozități. De altfel, o cultură în care diversitatea nu e stimulată nu ajunge niciodată să fie bogată. Rolul constructiv al criticii a făcut ca diversitatea atît de căutată într-un trecut relativ recent să cunoască azi direcții mai rodnice și limite mai clare. Nu este ușor să străbați marea cale a teatrului dintotdeauna.

ILEANA BERLOGEA: Cred că nu exagerez dacă vă reținpuțin atenția cu o scurtă prezentare a varietății stilistice a teatrului polonez, așa cum am descoperit-o la Varșovia, în octombrie 1984. Am mers în Polonia la un simpozion Strindberg pentru care au fost organizate și cîteva spectacole speciale cu piesele marelui scriitor suedez; în rest însă am avut prilejul să văd cum arată viața teatrală obișnuită, nelegată de nici un eveniment anume. Această viață este extrem de bogată. Varșovia are 27 de teatre, cu profiluri diferite: teatre de operă, de operetă, teatre muzicale, cabarete, studiouri experimentale — cum este cel condus de Józef Szajna —, teatre de tip tradițional, teatre cu un program categoric înnoitor; varietatea nu ține numai de cantitate, ci și de calitate, de dorința nu atît de a fi **altfel** decît ceilalți, cît de a fi personal, de a spune într-un mod propriu ceea ce dorești, prin intermediul limbajului scenic. Sînt de acord că au încetat experimentele violente, dar căutările nu au fost zadarnice, topite fiind astăzi într-o sinteză dintre cele mai interesante. Janusz Warminski este un regizor stanislavskian, sensibil la adevărul psihologic, și totuși și în **Creditorii** de Strindberg există, în afară de trăire, și o distanțare ironică pe care aș numi-o brechtiană. Între această distanțare și grotescul ce vine de la Witkiewicz și Gombrowicz l-aș situa pe Zygmunt Hübner. Am văzut în regia acestui interesant creator, unul dintre cei mai cunoscuți din Polonia, **În cuibul insectelor** de Per Olov Enquist, un discipol al lui Strindberg, dar mai necruțător decît maestrul său. Spectacolul lui Zygmunt Hübner a fost crud, sălbatic uneori, de o mare expresivitate, întărită și prin scenografia Barbarei Haniecka, cu valori simbolice, reprezentînd o lume răsturnată: o cameră cu uși și ferestre strîmbe, mai îngustă în partea de jos, deschizîndu-se precum o corolă spre înălțimi.

Universul lui Per Olov Enquist, în aparență un univers realist, în măsura în care personajele au identitate (Hans Christian Andersen și femeia iubită de el, actrița Johanne Luise Heiberg), s-a transformat la Zygmunt Hübner într-o parabolă a luptei dintre josnicie și puritate.

Janusz Warminski și Zygmunt Hübner aparțin, la fel ca și Adam Hanuskiewicz, Kazimierz Dejmek și Erwin Axer, generației trecute de cincizeci de ani, maeștrilor ajunși la maturitate, celor ce au știut să păstreze în întreaga lor creație echilibrul dintre text și spectacol, în contrast cu puternica tendință de autonomizare a actului scenic reprezentată de Tadeusz Kantor, Józef Szajna și Jerzy Grotowski.

www.ziuaconstanta.ro

Între aceste două tendințe se situează o bună parte dintre regizorii mai tineri, în frunte cu Jerzy Grzegorzewski, cel mai fidel discipol al lui Szajna, colaboratorul său de la Teatrul Studio, precum și Krzysztof Zaleski, tînăr director de scenă la Teatrul Wspolczesny, condus de peste treizeci de ani de Erwin Axer.

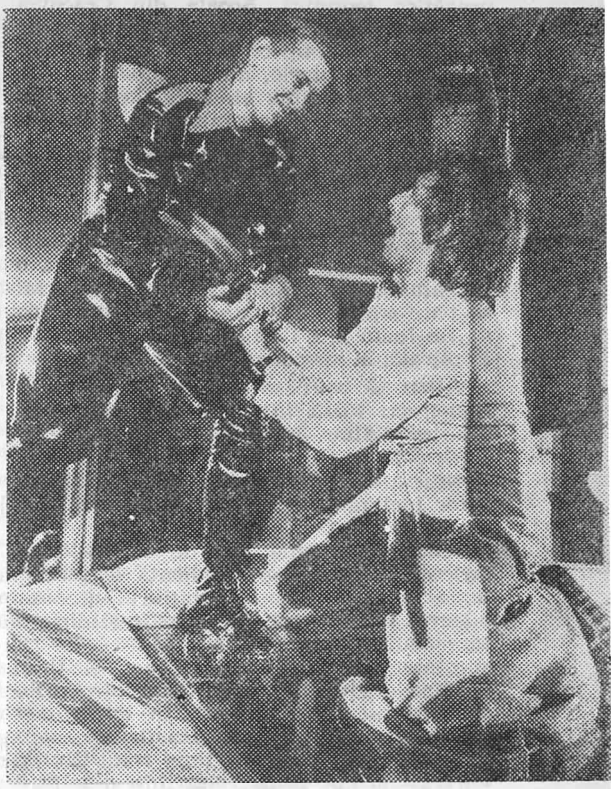
Cursa de Tadeusz Rożewicz, ultima piesă a acestui original dramaturg polonez, inspirată din biografia lui Franz Kafka, a fost montată de Jerzy Grzegorzewski la Teatrul Studio ca un colaj de imagini halucinante în care visul sau gîndurile prind viață în tablouri de sine-stătătoare, cu obiecte ce capătă valoare egală cu omul și oameni transformați în obiecte. Scenograf și regizor, Jerzy Grzegorzewski a știut să-și materializeze gîndurile în frapante forme și culori tari, oamenii devenind adeseori doar forme, și formele însuflețindu-se prin mișcare. Avînd patru interpreți pentru rolul lui Franz Kafka, deci patru ipostaze ale personajului, dedublat adeseori la vedere, observator și victimă în același timp, Jerzy Grzegorzewski a proiectat adeseori gîndurile acestuia în admirabile stop-cadre, alături de scene animate. Spectacolul era o juxtapunere de momente reale și coșmaresti, cu oameni deveniți marionete, paturi ale lui Procust ce tăiau nemilos pe cei așezați în ele, cu ecrane transparente în spatele cărora se proiectau siluete de vis.

Dominată de negru (fundal negru, costume negre, draperii negre), scena nu avea decît o singură pată de culoare, în primplan, o canapea roșie, răsturnată, pe care nu stătea nimeni, ca o pată de sînge închegat peste o mlaștină de smoală.

Tot negrul domina și spectacolul lui Krzysztof Zaleski cu **Căsătoria** de Witold Gombrowicz, numai că de data aceasta era menit să ajute la reliefarea siluetelor actorilor, îngăduind să li se vadă mai bine mișcările caricaturale sau grimasele.

Sugerînd o încăpere, mai degrabă magazie de scînduri decît cameră, decorul, semnat de Wieslaw Olko și Krzysztof Baumiller, nu era altceva decît un cadru neutru pentru acțiune, îngăduind, tocmai prin neutralitatea sa, cele mai sugestive grupări ale eroilor: fanfaronada tatălui care se crede rege, spaima întregii familii în fața violenței, pregătirile pentru nunta lui Henryk cu Mania, o palidă umbră a Yvonnei, reluată de Gombrowicz în tușe groase și linii grotești.

Existau în ambele spectacole, și în **Cursa** de Rożewicz și în **Căsătoria** de Gombrowicz, creații actoricești remarcabile, momente interpretative unice, dar accentul nu cădea pe acestea, ci pe disponibilitățile actorilor de a lucra în grup,



Teatrul „Polski" din Wroclaw: „Ei" de St. I. Witkiewicz, regia: Jacek Bunsch, scenografia: Wojciech Jankowiak și Michal Jedrzejewski, 1984

pe rapiditatea cu care-și schimbau atitudinea, pe integrarea imediată în noile combinații plastice și vizuale.

V-am reținut atenția cu aceste spectacole doar pentru a arăta că în teatrul polonez există o căutare continuă, și chiar dacă a dispărut ostentația, nu au încetat neliniștile creatorilor și mai ales dorința de a fi ei înșiși, de a nu imita, de a se exprima total, sincer, deschis.

CĂLIN FLORIAN: Actorii au largi disponibilități pentru diversificarea mijloacelor de expresie. Aceste disponibilități sînt cultivate foarte serios în școlile lor de teatru. Au trei școli, la Lodz, Varșovia și Cracovia. Oricît de celebru ar fi un teatru și un regizor, dacă actorii nu se acomodează cu aceștia, ei beneficiază de o posibilitate de mișcare mai largă decît în alte părți. Fluctuația e stimulată fără îngrădiri administrative.

ILEANA BERLOGEA: Sînt și variate domeniile în care se pregătesc. De exemplu, școala din Varșovia are facultate de actorie, facultate de regie de teatru, facultate de regie de teatru muzical și de

www.ziuaconstanta.ro

pregătire teoretică. Școala din Cracovia are actorie, regie de teatru și regie de marionete, în timp ce școala din Lodz are facultate de actorie, de regie de film, de operatorie de film și televiziune, după cum și facultate de organizare a producției de film și televiziune.

MIHAI MANOLESCU : Mi se pare că în această întoarcere spre realism, întoarcere care uzează organic de mijloacele cucerite de experimentele de acum cîțiva ani, se întîmplă o schimbare de accent, o reevaluare a locului regiei și actoriei. Mi se pare că personalitatea actorului începe să fie luată altfel în considerație și altfel implicată în spectacol.

Vreau să vorbesc despre un actor pe care l-am văzut în două spectacole total diferite : **Altar înălțat sieși** de Ireneusz Iredynski și **O zi de vară** de Slawomir Mrożek ; este vorba de Jan Englert, un actor înclinat spre interpretarea analitică, ciudat de „rece" pentru teatrul care se practică în Polonia, dar de expresivitate ardentă și cu o mare audiență la public, un actor care găsește echilibrul dinamic adecvat între starea de empatie și distanțarea față de personaj, știe să se joace cu spectatorul impunîndu-i în același timp o stare de luciditate foarte ascuțită. Din cîte mi s-a spus, a reușit la televiziune realizarea unui spectacol **Hamlet** de mare ținută, jucînd în același timp rolul titular. Își regizează propriile roluri într-o măsură covîrșitoare, chiar și atunci cînd regia spectacolului are alt semnatar.

ILEANA BERLOGEA : Poate îl continuă pe Hanuszkiewicz.

MIHAI MANOLESCU : Deci implicarea intelectuală a actorilor începe să cîștige mult teren, de vreme ce i-am văzut pe ceilalți actori, chiar cînd aveau o vîrstă care presupunea o mult mai mare experiență, urmărindu-l cu aviditate de discipoli. Am văzut un spectacol cu **Baal** al lui Bertolt Brecht, în care jucau printre alții Zbigniew Zapasiewicz și Janusz Cajos, un spectacol în care ritmurile trăirilor actoricești erau atît de savant orchestrate de regizorul Piotr Cieslak încît aveai impresia că asiști la o simfonie. Spectacolul lăsa impresia că atinge perfecțiunea. Actorul Zbigniew Zapasiewicz, pe lîngă practicarea dezinvoltă a efectului de distanțare — care apărea bine încorporat și în jocul celorlalți interpreți —, interpreta songurile într-un mod desăvîrșit. „Acordarea" tuturor factorilor componenți ai spectacolului îi conferea acestuia statutul de cel mai bun spectacol al stagiunii.

PAUL TUTUNGIU : Poate vă referiți, în puține cuvinte, și la publicul polonez...

MIHAI MANOLESCU : Am văzut cîteva spectacole varșoviene foarte interesante : Genêt, Brecht, Beckett, Mrożek și Iredynski. Participarea afectivă a publicului atingea cote maxime la acesta din urmă, unde trăia drama și-și asuma responsabilitatea socială a situației propuse de o piesă cu problematică actuală. La celelalte spectacole, deși poate chiar mai picante, mai accesibile ca formă, participarea spectatorilor nu era aceeași, deși mi s-a părut că erau pregătiți psihic să asimileze orice.

Există o atitudine de conservare a valorilor teatrului polonez. Deși întoarcerea către un realism nuanțat este evidentă, practicienii acelor experimente ale anilor '70 sînt conștienți că ele nu au fost gratuite, că au însemnat și înseamnă în continuare un cîștig care nu trebuie uitat și, ca atare, chiar atunci cînd animatorii principali ai experimentelor se află pe meridiane îndepărtate, trupele respective continuă seria de reprezentații cu spectacolele esențiale, încercînd chiar să creeze altele noi, în același spirit. Cred că această coexistență a unor spectacole de tip experimental cu cele de factură realistă este cît se poate de benefică pentru menținerea stării de receptivitate maximă a publicului polonez.

CĂLIN FLORIAN : Mie publicul mi-a făcut impresia unui public cu un procent de „întîmplător" mult mai mic decît în alte părți. Există un spectator de teatru care urmărește reprezentațiile teatrelor, este foarte receptiv și în același timp foarte pretențios, și există un spectator întîmplător care merge de cîteva ori pe an la teatru. Fac această distincție între public „întîmplător" și public „inițiat" considerînd că regizorul e obligat să se gîndească la publicul căruia i se adresează. Spectatorul acesta neîntîmplător, la ei, este dornic de teatru și, într-adevăr, aș spune, inițiat în teatru, într-un fel chiar răsfățat de diversitatea stilistică „la alegere" pe care i-o oferă 67 de teatre. Și aleg. Spectacolul meu cu **Steaua fără nume** de Mihail Sebastian, la Lublin, a făcut peste cinzeci de reprezentații în mai puțin de două luni, adică a fost jucat în serie. Deci contactul publicului cu teatrul este foarte strîns și nu au a se plînge de lipsă de spectatori.

ILEANA BERLOGEA : În ceea ce privește publicul varșovian, mi se pare adevărat ceea ce spunea Călin Florian — publicul venit din întîmplare reprezintă un procent mult mai mic decît în altă parte.

Mai este ceva foarte interesant. Teatrele dramatice din Capitală sînt răspîndite în tot orașul, nu adunate într-un perimetru restrîns. Și toate sînt pline. La simpozionul Strindberg din octombrie 1984, a fost invitată și trupa din Lodz, cu un spectacol pregătit special. Cererea publicului a fost foarte mare. Toți doreau să vadă spectacolul. Acest interes real față

www.ziuaconstanta.ro

de tot ceea ce se întîmplă în viața teatrală, nu numai în Varșovia, ci și în provincie, este un lucru foarte bun.

PAUL CORNEL CHITIC: Am fost și eu varșovian pentru cîteva zile. La subsolul magazinului „Junior" se află Teatrul Mic. În contrast cu forfota de la intrările în magazin, în fața teatrului se observă un grup sobru, tăcut, calm, care intră în acel subsol extrem de sumar amenajat cu o scenă centrală, de tip arenă.

Cred că teatrul este pentru polonezi o necesitate reală și spectatorul, varșovian sau nu, merge la teatru cu dorința de a vedea o altă nuanță, o altă expresie a lucrului la care de fapt se gîndește el. Din acest punct de vedere, cred că publicul polonez seamănă cu publicul românesc; este un public care absoarbe teatrul cu o stare de tensiune, de atenție pe care nu i-o poate distruge nimic, și chiar picanteriile care în teatrul polonez nu sînt ocolite îl interesează numai dacă în spatele acestora există o semnificație de ordin social, moral, psihologic, într-un cuvînt, artistică. Nu acceptă atracțiosul în sine.

PAUL TUTUNGIU: Vă propun să încheiem aici incursiunea noastră. Spațiul rubricii nu ne-a permis să luăm în discuție și să adîncim opera artistică a unor regizori de talia lui Wajda ori Swinarski, creațiile unor actori de frunte ai scenei poloneze postbelice, precum Tadeusz Lomnicki, Ignacy Gogolowski, Andrzej Lapicka și mulți alții. Să reținem ideea că polonezii au creat valori teatrale durabile, care au intrat în patrimoniul cultural internațional, și că arta spectacolului cristalizată în Polonia se află într-un raport de osmoză cu arta din celelalte țări socialiste și din întreaga lume. Vă mulțumesc.

„Rampa", acum 50 de ani, iunie 1936

Gh. Petrașcu este întîiul pictor membru al Academiei Române. E. Lovinescu nu reușește nici de această dată să se așeze lîngă „nemuritori". Acest mare cărturar n-a putut fi nici profesor universitar... ● Se inaugurează **Muzeul satului.** La reconstituirea numeroaselor vetre țărănești a lucrat și Victor Ion Popa. A fost „scenograful" complexului muzeal. ● „Cărăbușul" pornește cu **Barca pe valuri,** comedie (sigur) muzicală de N. Kirițescu, Tudor Mușatescu, Sică Alexandrescu. Tănase are o singură grijă, să nu plouă. Atunci... începe furtuna. ● Teatrul Vesel de la Grădina Marconi iese **La iarbă verde.** „Patronul", Sică Alexandrescu, iar mizează pe... Birlic. Răsfățatul comic pierde mereu... la curse, dar cîștigă pe scenă! ● Pentru 25 de minute, se transmite „pe viu" la teatrul radiofonic piesa **Marinarul smirniot** (din Smirna — n.n.) de... M. Davidoglu. Distinsul dramaturg are, iată, o jumătate de veac în slujba Thaliei... ● Legația sovietică din București invită oameni de cultură la vizionarea filmului **Ceapaev** al fraților H. și S. Vasiliev. **Rampa** e de acord că pelicula „exprimă în mod magnific perioada romantismului revoluționar". ● Marele premiu Hamangiu al Academiei Române este acordat lui G. Călinescu pentru cărțile sale privind viața și opera lui Eminescu. În schimb, același înalt for declanșează campania împotriva „poeziei pornografice" a lui T. Arghezi. Apăruse în Fundații ediția definitivă a poeziilor celui mai mare poet român de la Eminescu încoace. ● După 66 de ani, spectatorii pătrund din nou în sala Teatrului de la Fontainebleau al împăratului Napoleon III. Replicile piesei **Le Demi-Monde** de Dumas vor fi rostite de actori ai Comediei Franceze. ● Detectivii Hollywood-ului o păzesc de gangsteri pe fetița-minune Shirley Temple. Copilul se miră că e mereu înconjurat de „oameni serioși" și că n-are voie să se joace decît cu animalele. ● La Grădina Volta-Buzești, Elena Zamora, Aurel Munteanu, G. Groner, Lulu Savu („fugiți" de la Tănase), reamintesc bucureștenilor bucuriile estivale ale operetei. Dar vremea lui Leonard s-a dus... ● Pe stadionul O.N.E.F., actori ai Teatrului Național: Al. Critico, N. Bălțățeanu, Maria Filotti, Ion Manu, Nicu Dimitriu ajută la reconstituirea documentară a odiseii **Soldatului de la Mărășești.** Vom reveni. ● Moare Maxim Gorki, a cărui operă e binecunoscută la noi (în 1936!). Să nu uităm că, în 1915, Paul Gusty a realizat unul dintre marile spectacole ale vremii cu **Azilul de noapte.** ● Pentru istoria literară: La apariția romanului **Huliganii,** Mircea Eliade declară: „...l-am scris pentru criticul Șerban Cioculescu care susține că nu mă pot realiza în epică. Am înlăturat aici pe cît am putut discursivitatea ideilor și monologul interior — care-mi conveneau ca tehnică. A fost aici o concentrare a acestei «ambiții» și iată că toată lumea m-a recunoscut drept... epic".

I. N.

www.ziuaconstanta.ro