

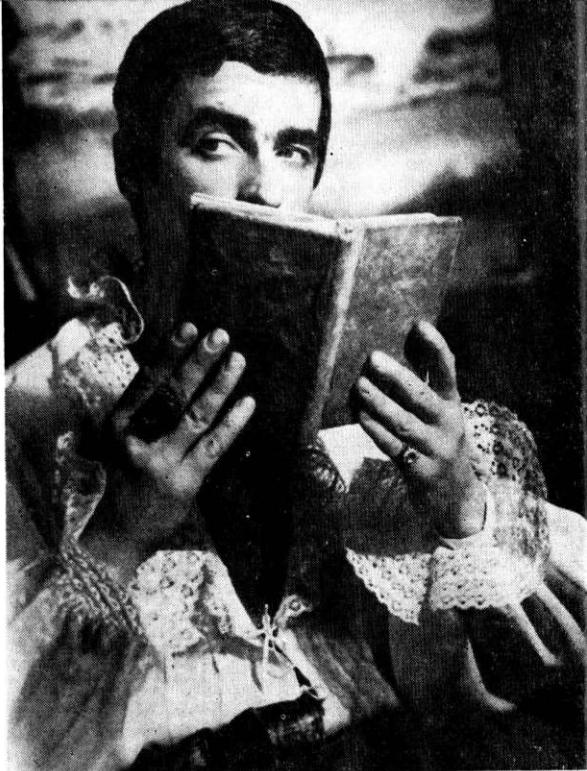
Teatr Powszechny

Teatru polonez contemporan se află într-o fericită stare de emulație. Mărturiseste despre aceasta interesul pe care l-a stîrnit prim cîteva din informațiile sale (între care Teatr Powszechny încarcă să-si faurească un profil particular, alături de celebrul *Laboratoryum* al lui Grotowski, de *Atheneum* și de Teatrul din Cracovia), prin autorii săi contemporani (și nu e vorba numai de Mrozez sau Roziewicz), prin actorii, regizorii și scenografi săi, din rîndul căror e greu să-l uiți, să zicem, pe Woszczerowicz (cel puțin pentru că devine în Richard al III-lea un argument al cărții lui Jan Kott), pe Adam Kilian, sau, după turneul în România, pe Adam Hanuszkiewicz.

M-am întrebat în fața afișului de turneu al teatrului polonez ce anume a dictat alegerea făcută din cuprinsul unui repertoriu în care, alături de titlurile prezentate, se mai află *Coriolan* de Shakespeare, *Crimă și pedeapsă*, adaptare după Dostoievski, *Păpușa* după B. Prus, *Moartea lui Danton* de Büchner, *Nunta lui Figaro* de Beaumarchais, și atîtea altele. Aș părea un naiv dacă n-aș spune că am mers mai departe, căutînd acel așa-numit *caracter reprezentativ* pe care un asemenea turneu își propune să-l aibă. Pot răspunde acum proprietilor mele întrebări (și indirect pot confirma intențiile artiștilor polonezi), afirmînd că, dincolo de calitatea relevantă a spectacolelor, două sînt descooperirile deosebite ce ni le-a prilejuit turneul, și anume, un autor — *Stanislas Wyspiański* — și o viziune accentuată contemporană asupra uneia dintre piesele cele mai controversate din opera lui Molière, *Don Juan*.

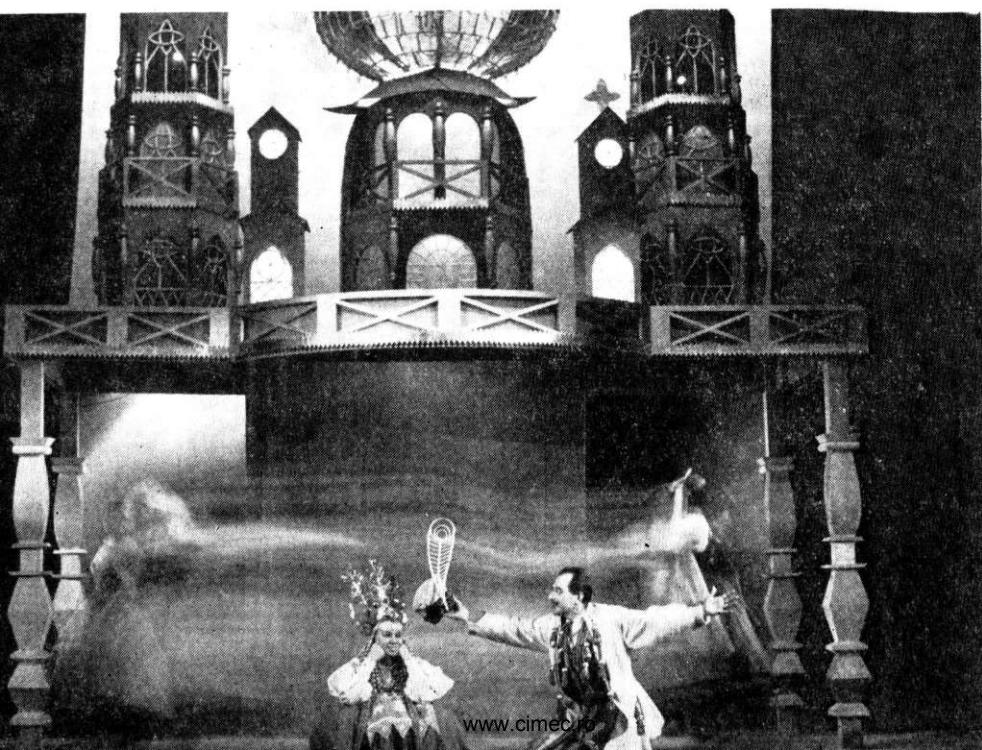
Cum textul lui Wyspiański (1869—1907), considerat creator al teatrului polonez de avangardă, mi-a ajuns tîrziu la îndemnă (și cum nu cred că există dicționare capabile să se substitue lecturii operei însăși), am pornit cu ipoteza, formal plauzibilă, a unei probabilă nouătăți în arta spectacolului.

Mărturisesc acum că, parțial, m-am înșelat. Cea dintîi nouitate pentru noi — chiar dacă am epuizat acele lucrări importante ale unor Sienkiewicz, Prus, traduse în ultimii ani în românește — fiind calitatea cu totul neașteptată a unui stil dramaturgic de o strălucită originalitate, în spiritul adînc, intim, al gîndirii și artei poporului său. *Nunta* este — lectura mi-a confirmat-o — echivalentul de esență filozofică și nu formală, a ceea ce teatrul modern celebrează prin axa *Trei surori* a lui Cehov (la care se referea Adam Hanuszkiewicz într-o discuție ce am avut-o cu el; eu aș spune totuși mai curînd *Livada cu vișini*, avînd proaspătă în minte amintirea acesteia în „ipoteza” Lucian Pintilie) și *În așteptarea lui Godot* a lui Beckett. Nu numai meritul unei anumite anticipări cred că trebuie subliniat, ci al filiației cu un univers dramatic considerat ca neavînd nici o legătură cu realitatea modului de gîndire popular. Prinț-un Wyspiański (și cîți alți autori nu au neșansa de a intra tîrziu în circuitul de valori universal, deși ne aflăm în plină florescentă a mijloacelor de comunicație), sistemul speculativ al analiticii așa-zisului teatru al absurdului este serios infirmat. În structura sa, *Nunta* —



Adam Hanusskiewicz în rolul titular din „Don Juan“ de Molière ►

Scenă din piesa „Nunta“ de Stanislas Wyspiański ▼



dramaturgul are doar două piese mai mari la activ, ambele cu aluzii străveții la adresa unor personaje ale epocii — prefigurăt tensiunea literaturii dramatice de simbol, emancipată de robia anecdoticii, consumată ca act în sine și constituită pe linia de tensiune interioară a gradării stărilor. Sigur că autorul face nu o dată concesii, se lasă furat de momente secundare, dar asta n-are importanță că vreme asistăm la conflictul ascuțit dintre o realitate ce-și este insuficientă pentru a fi viabilă (demascată prin *actul* nunți, care vrea să fie prilejul transferului de singe proaspăt, tăranesc, în vinele sclerozate ale nobilimii) și universul de mister al iluziilor spulberate și al miturilor false în care stăpînește Chochol — Stog de paie — fratele bun al lui Puck, sceptic însă și necrător, pe măsura unui alt timp istoric.

Farmecă în spectacolul polonez viziunea regizorală, care merge pe linia animării unor personaje pe scena unui teatru popular de păpuși. Din cutia sa — Sopka — ieș figurine, scenele se urmează una după alta în ritmul rotirii turnantei, se joacă la public, se agită publicul. Cineva sesiza instalarea, prin repetiție, a monotoniei, acceptând însă convenția propusă. Curios, cel care, în cele din urmă, trădează convenția și chiar realizatorul, pentru că, odată cu apariția lui Chochol, un alt orizont se deschide. Mi se pare că abia aici aplicarea gîndirii creațoare asupra textului se adevărează realității. Depășind videovul (trădat de unele aporturi actoricești modeste), spectacolul devine fidel premisiile sale. Funcția demistificatoare a lui Chochol, suita metamorfozelor sale și noile relații ce le stabilește (față de mit, prejudecată, demagogie) — toate aparțin filozofiei textului, împlinindu-se aici unitatea dintre acesta și spectacol. Contribuțiile esențiale sunt ale scenografului Adam Kilian — devotat valorificării expresiei populare stilizate —, ale actorului Janusz Bukowski, de o mare plasticitate a vocii, dind în scena finală, a acordului mut pe vioara imaginără, o pildă de joc tensionat, foarte economic, și ale actriței Sofia Kucowna, generoasă în umorul și vioițineua ce o conferă personajului (Mireasa).

Cu *Don Juan* pătrundem într-o altă zonă a problematicii teatrului modern. Adam Hanuskiewicz declară că este „cea mai contemporană” dintre piese. Declarația e de natură să provoace rezerve. Maniera în care e însă susținută pe scenă asemănarea — indiferent dacă suntem sau nu de acord cu ea — este exemplară. Aveam un alt *Don Juan*, imagine a eroismului inteligenței, construită împotriva oricărei idealizări, dar și împotriva oricărei intransigențe de esență (și apartenență) dogmatică. Textul este „citit” cu un ochi proaspăt, uneori reașezat pentru a prilejui momente spectacolare intense (monologul lui Don Juan, în final, e un exemplu), dar nu este deformat. Găseșc ceea, în modalitatea de a constitui ca personaj statuia comandorului, din viziunea pe care o propunea Camus („această piatră uriașă și fără suflet simbolizează acele puteri pe care *Don Juan* le-a negat dintotdeauna”), dar poate fi o incidentă întîmplătoare. Aceasta cu atât mai mult cu cît spectacolul e construit cu caracterele sale angajate spre public (deseori în complicitate cu el) și nu spre acțiune. Este o demonstrație de regie a jocului, de conducere a lui din interior, interpretul principal impunând ca ritm pe acela al acțiunii și gîndirii sale. *Don Juan* pare că ne arată cîteva scene din viața lui, întrebîndu-ne dacă nu cîmva istoria i-a făcut o nedreptate. Rațiunea inițială a *teatrului in teatru* — sugestia decorului semnat de Andrzej Majewski fiind tocmai aceasta — e depășită astfel în favoarea tendinței de a supune judecății contemporane ceea ce părea definitiv condamnat.

Dominind spectacolul și ca interpret principal, Adam Hanuskiewicz reabilităază mijloacele convenționalului (apartinând teatralității), îmbinate însă cu o spontaneitate cuceritoare. El realizează condiția cu totul deosebită a acelui care este autorul concepției și interpretul ei direct, ceea ce duce la o convingătoare afirmare a originalității și talentului său.

Echipa a fost în *Don Juan* mai omogenă, Gustav Lutkiewicz (în Sganarel) susținând vivace monologuri galopante sau confruntări rapid convertite din gama dramaticului în cea grotescă. Tipologic avem o Elviră de un profil cu totul nou, în care Wieslawa Mazurkiewicz aduce în atitudini ticul jocului ridicol.

As semnala în plus doar excelenta creștere în final; recuzita însăși întră în dramă, eliminind efectele usoare din atîtea montări. Sfîșnicele își justifică în fiecare moment, altfel, prezența, pentru ca, în cele din urmă, pe fondul impresionant al unci cantate (Alclua!), Sganarel să-și rostească patetic întrebarea vieții.