Teatru

Cursuri internaționale de teatru

• CA URMARE a invitației adresate țării noastre de către Institutul internațional pentru cercetări teatrale, am luat parte la cursurile ce s-au desfășurat la Veneția, tratînd istoria teatrului european în secolul al XVII-lea.

Au participat la această întîlnire internațională, alături de tinerii italieni, în majoritatea lor studenți ai Academiei de Teatru din Roma, invitați din aproape toate țările Europei, interesați în problematica spectacolului și a textului dramatic la momentul istoric precizat.

Prelegerile ce s-au succedat pe parcursul a două săptămîni, urmărind proiectarea auditoriului în atmosfera expozitivă și grandiloventă a teatrului baroc, au fost susținute de personalități din domeniul teoriei dramatice. Prof. Massimo a vorbit despre *Melodrama în Italia și în Europa*, prof. Gösta Bergman de la Universitatea din Stockholm despre teatrul scandinav, Edward Craig a ținut o *Conferință despre Gordon Craig*, dr. Milan Obst de la Institutul de Teatru din Praga a prezentat *Teatrul secolului al XVII-lea în Cehoslovacia*.

Liana Pleșa

Caiete-program

• PREOCUPĂRI constante în direcția unor mai strînse legături cu publicul: caietele-program editate de teatrele din Arad și Craiova, o bună introducere a spectatorilor în activitatea de laborator a celor două teatre. Se oferă astfel amănunte despre repertoriu, despre piese și spectacole, sînt prezentați dramaturgi, regizori și actori.

Prezențe

• TEATRUL Național din Cluj participă la Concursul internațional de piese într-un act de la Arezzo (22—25 octombrie), cu piesele *Visul* de D. R. Popescu și *Rochia* de Romulus Vulpescu, în interpretarea actrițelor Silvia Ghelan și, respectiv, Melania Ursu și Teodora Mazanitis. Regia ambelor piese aparține lui Vlad Mugur, iar scenografia lui Mircea Mactaboji.

Proiectele lui Mihai Dimiu

• ÎNARMAT cu un termos plin cu cafea, regizorul Mihai Dimiu speră să soluționeze problema relativității timpului: altfel, programul de repetiții pe care-l conduce acum la Tîrgu Mureș nu-i îngăduie nici un fel de respiro.

— Proiecte? Dintre cele mai apropiate ca etapă de realizare, premiera piesei lui Al. Popescu, **Croitorii cei mari din Valahia**, pe care o repet la secția română a teatrului de aici. Apoi, la secția maghiară a aceluiași teatru, o dramatizare de Manoir și Verhyle după **Frații de arme** de Balzac. La începutul iernii voi prezenta telespectatorilor piesa lui Lucian Blaga **Anton Pann**, ale cărei repetiții, aflate într-un stadiu avansat, le-am întrerupt pentru moment. Abia atunci îi va veni rîndul spectacolului cu **Filoctet** de Heinar Müller, unul din cei mai interesanți dramaturgi din R.D.G., pe care-l voi realiza cu secția germană a teatrului din Sibiu. Bineînțeles voi continua lucrul în cadrul studioului experimental al A.T.M. De data asta voi propune spectacolul cu piesa **Manual pentru naufragiați** de Mihai Caramfil.

D. N.

Editoriale

• ÎN ULTIMELE luni ale acestui an vor fi publicate de către Editura pentru Literatură Universală următoarele volume de teatru:

— Jean-Paul Sartre (vol. I și II) cuprinzînd *Muștele*, *Sechestrații din Altona*, *Diavolul și Bunul Dumnezeu*, *Morți fără morminte* și *Nekrasova*, cu o prefață de Georgeta Horodincă;

— Eugen Ionescu (vol. I și II) prezentînd creația dramaturgului pînă la ultima sa piesă *Foamea și setea*, inclusiv, la care se adaugă și ciclul articolelor sale despre teatru;

— Alfred Jarry — *Ciclul Ubu* (complet) în traducerea lui Romulus Vulpescu, prefața de Romul Munteanu.

ERATĂ: La textul „Reîntîlnire cu un **Vis de secătură**" din numărul trecut, a se citi (precum ni se atrage atenția de către tov. Sică Alexandrescu, într-o scrisoare): „**Spectacolul ADMIRABIL regizat de directorul Teatrului din Brașov**", etc.

Premiere

— **Vlaicu Vodă** de Al. Davila, Teatrul din Arad, regia Dan Alecsandrescu, 10 octombrie.

— **O casă onorabilă** de Horia Lovinescu, Teatrul „Victor Ion Popa" din Bîrlad, regia Tiberiu Penția, scenografia Al. Olian, 10 octombrie.

— **Stan Pățitul** de George Vasilescu, Teatrul din Brăila, regia Dumitru Dinulescu, 12 octombrie.

— **Întîlnire pe culmi** de Ludovick Bruckstein, Teatrul Evreiesc de Stat, regia George Teodorescu, scenografia Ștefan Hablinski, 12 octombrie.

— **Gemenii** de Plaut, I.A.T.C. „I. L. Caragiale", regia Alexandru Adrian Tatos, scenografia Mircea Ribinski, 13 octombrie.

— **Micul infern** de Mircea Stefănescu, Teatrul din Reșița, 13 octombrie.

— **Opinia publică** de Aurel Baranga, Teatrul din Baia Mare, 14 octombrie.

— **Mihai Viteazul** de Octav Dessila, Teatrul din Turda, 15 octombrie.

— **Evantaiul doamnei Windermere** de Oscar Wilde, Teatrul din Arad, regia C. Anatol, 16 octombrie.

— **Cele patru Marii** de Ion Luca, Teatrul din Bacău, regia Nic. Moldovan, 17 octombrie.

— **Meteorul** de Dürrenmatt, Teatrul „Lucia Sturdza-Bulandra", regia Valeriu Moisescu, scenografia Dan Jitianu, 20 octombrie.

— **Iertarea** de Ion Băleșu, (premieră pe țară), Teatrul din Arad, regia Dan Alecsandrescu, 21 octombrie.

Alexandru Moraru (Apostol Bologa) și Gheorghe Leahu (Căpitanul Klapka) în Pădurea spînzuraților. Premieră la Teatrul „Matei Millo" din Timișoara. Regia, Marietta Sadova.

O idee modernă de monumentalitate

DE CÎTIVA ani teatrul nostru a descoperit și el, pe urma sculpturii și a arhitecturii, poezia spațiilor aerate, a funcționalității elegante, a monumentalității epurate de emfază, adăugînd astfel o contribuție la definirea unui stil contemporan. Unul din cele dintîi spectacole care esențializeră cadrul ambiant pentru a spori densitatea problematică a fost *Ciocîrlia* de Anouilh, montată de Radu Penciulescu la Oradea. Renunțarea la pitorescul facil în favoarea formelor laconice nu numai în scenografie, ci și în desenarea caracterelor sau în mișcarea de mase a putut fi sesizată ulterior și în alte opere de artă scenică, fie că era vorba de mari drame renascentiste ca *Othelo* (la Craiova) ori de tragedii antice *Ifigenia în Aulida* (la Cluj), fie că materia literară era oferită de piese moderne, ca spirituala comedie a lui Shaw *Cezar și Cleopatra* (Teatrul „Bulandra"), sumbra parafrază pe teme eline a lui O'Neill, *Din Jale se întrupează Electra* (Teatrul Național din București) sau evocarea istorică a lui Camil Petrescu, *Bălcescu* (la Naționalul ieșean).

Montarea piesei lui Jean Anouilh *Becket* (scrisă în 1959), la Teatrul Național din București, argumentează din nou, eficient, ideea modernă a monumentalității simple, de o grandioare conținută și nu afișată. Proiectarea acțiunii, de către regizorul Horea Popescu, în uriașa cupolă a catedralei din Westminster, pe un cîmp imens de pe țărmul oceanului, în piața vastă din fața unui dom, face ca subiectul să dobîndească proporțiile personajelor și instituțiilor angrenate în conflict: monarhia și biserica Engliterei. Deopotrivă e susținut acest concept de monumentalitate contemporană prin peisajul aproape nud, atît de evocator în severele sale metafore plastice, în cromatica aspră a culorii fierului brut și a culorii singelui închegat — dominantele unui veac crîncen — în metamorfozele rapide și cinetica imaginativă a elementelor ce compun cadrul, datorate tinerei scenografe Florica Mălureanu.

Damian Crișmaru, Gheorghe Cozorici, Victor Moldovan văzuți de N. Anestin

EVIDENT, piesa însăși solicită o atare perspectivare, fiindcă urmărește interferența destinelor lui Henric al II-lea Plantagenetul, și Thomas Becket, arhiepiscop de Canterburry — la început prieteni și apoi ireductibili adversari — pe fondul zămislirii națiunii engleze și în ambianța politicii europene din zorile mileniului nostru, peripețiile mutîndu-se vertiginos, cu dinamică shakespeareană și tumult interior racinian, din palate în colibe, din codri în orașe, de la Londra la Paris și de aici la Roma, făcînd să răsune vocile de aramă ale regilor și hohotul viclean al papilor, ecourile adînci de sub bolțile catedralelor, vuietul mînios al mulțimilor, zăngănitul paloșelor încrucișate pe cîmpurile de bătălie.

Dar monumentalitatea viziunii scriitoricești nu provine numai din dimensiunile istoriei cuprinse. Tragedia lui Becket a inspirat și un frumos poem dramatic al lui Tennyson (în 1895), plin de simțire patriotică, precum și un oratoriu dramatic, cu partitură corală, *Omor în catedrală*, al lui T. S. Elliot. Față de aceste lucrări anterioare, pe Anouilh l-a pasionat mai puțin evenimentul pur cît și rațiunile care-i determină sinuosul făgaș. Piesa sa afirmă că principalul mobil al înfruntării între eroi e onoarea — onoarea funcției, a vocației, a învestiturii — și prin aceasta e împlinată, într-adevăr, în solul realității istorice medievale. Dar văzînd și auzind cum se pervertește prietenia acelor oameni tineri în ură, înțelegi treptat că aceeași piesă se nutrește din cele mai acute dezbateri contemporane ale lumii în care gîndește și scrie Anouilh; e implicată drama individului dislocat într-un univers străin unde-și asumă, cu luciditate tragică, o responsabilitate ce-l anulează, martiriul ideii mesianice care refuză orice compromis, însingurarea eroului setos de absolut, măcinat între „dorința și reticența de a comunica" (după cum se exprimă un critic francez), înstrăinat de sine și de oameni, de către relele conducătoare de umanitate odăjdii ale pontificatului, ori hlamide ale magistraturii regale.

Într-o atare lume, macerată de prea numeroase apostazii subite și prea grele trădări, concepția sceptică a scriitorului — care face să triumfe, nepedepsită, crima — și încrederea sa în solitarii iluminați ce ar putea izbăvi lumea, parcă și-ar afla unele motivări — chiar dacă neîndestulătoare pentru cineva ce gîndește azi asupra vremurilor de demult. Oricum, fostul secretar al lui Jouvet și colaborator apropiat al unor reputați regizori francezi — Pitoëff, Barsacq — își argumentează cu savantă știință teatrală viziunea, dozează cu mare abilitate tragicul și comicul, dă o respirație uriașă evenimentului și o trăsătură modernă de titanism atît de umanilor săi eroi.

CEI doi eroi au fost încredințați spre interpretare, în mod curajos, unor foarte buni actori din tînăra generație. Regele (Damian Crișmaru) s-a arătat un temperament năvalnic, invidiindu-și pretenul apropiat pentru superioritatea intelectuală, pentru că-l simte omul unui alt timp, și iubindu-și cu deznădejde prietenul pierdut pentru că acela are puterea de neînfrînt a unei credințe. Controlîndu-și cu inteligență izbucnirile ca și tăcerile, salturile elastice ca și încordările ghemuite, izbutind subtile și neașteptate tranziții de mișcare, de ton, de gestică, actorul a surprins prin imaginea globală frumoasă în măreție ca și în nimicnicie a acestui furtunos rigă normand și atît de flagelat lăuntric om. O comunicare ireproșabilă l-a legat mereu de Beckett, căruia Gheorghe Cozorici i-a conferit, succesiv, nepăsarea veselă a tinereții, tristețea ascunsă a saxonului rupt de ai săi și străin printre cuceritorii normanzi, tulburarea matură în preluarea poverii responsabilității, hotărîrea cruntă a împotrivirii, și cea calmă a sacrificiului aureolat de ideal. În unele episoade a strălucit mai intens personajul regelui, în altele cel al episcopului. În splendida întîlnire de pe cîmpia goală — au strălucit amîndoi — cum se înconjurau unul pe altul, încrîncenați și înghețați, admirîndu-se și urîndu-se în genunchi, căutîndu-se cu ardoare și pierzîndu-se pentru totdeauna. Scena i-a reușit admirabil regizorului, ca și odinioară Soranei Coroamă, în elevatul spectacol ieșean (primul) cu aceeași piesă și care a avut, și acela, măreția sa, făcînd să clocotească un miez uman în dura coajă istorică. Au fost și momente în care regizorul și scenografia au dovedit un gust îndoielnic: copăcei călători, aburi de pucioasă, scenete de alte facturi spectaculare, de joasă altitudine în paragrafele comice, au produs oarecare dezamăgire. De asemenea, unele momente de inerție ale figurației, ca și evoluția întîmplătoare a unor personaje episodice. Dar în mulțimea de figuri și siluete au trecut observați — relevabilul Papă, compus cu umor de zile mari, de către Gheorghe Popovici-Poenaru, suava Gwendoline cu lăuta ei (Ilinca Tomoroveanu), robustul și inspiratul călugăr tînăr, un Becket adolescent (Ovidiu Moldovan), jumulita acvilă regală, care e regina-mamă, cu veștedele-i zvîcniri de autoritate (Ileana Stana Ionescu), scorțosul și totuși luminatul rege francez (Alfred Demetriu), pe urmă cîțiva dintre baroni (Dem. Rădulescu, Al. Alexandrescu-Vrancea), femei și bărbați trecători prin fumul întîmplărilor (Ana Oțetea, Mitzura Arghezi, C. Bărbulescu, Victor Moldovan, Matei Alexandru, Șerban Iamandi) au compus o lume.

Valentin Silvestru

Interpreți de ieri și de azi

• O EMOȚIONANTĂ întîlnire peste ani. La recenta premieră a Teatrului „Barbu Delavrancea" cu spectacolul Ion — dramatizare de Mihail Sorbul, după romanul lui Liviu Rebreanu — cea dintîi interpretă a rolului Ana, artista poporului Aura Buzescu, s-a întîlnit cu interpreții de astăzi ai piesei. Iată-i, la sfîrșitul reprezentației: Aura Buzescu și Sanda Maria Dandu. În planul doi, Romulus Vulpescu (regizorul spectacolului) și Mihai Stan (Ion).

Ulanova: „Dansul este poezie și frumusețe..."

(Urmare din pag. 1)

tistică, și ca, pe lîngă tehnica pe care i-o dăm în anii de școală, să fie un poet al meseriei sale. Nu tehnica mă interesează înainte de toate. Tehnica înseamnă litera, silaba din care se formează cuvîntul; baletul e mai mult, e fraza, e gîndirea întreagă și expresia ei. Doresc însă ca și silabele să fie la un înalt nivel artistic. Fie că e vorba de un spectacol nou, fie de o reluare, de un spectacol contemporan sau tradițional, principalul e să se simtă vibrația, sufletul, sensul uman. Cum să ajungem la asta, prin ce mijloace, nu v-o pot explica...

— Mi-ați explicat-o, totuși... Ce le urați tinerilor cînd pășesc pe scenă?

— Succes.

— Ce implică acest cuvînt?

— Concentrare, înțelegerea exactă a sensului tuturor mișcărilor... În dans nu e nimic gratuit...

— Deci, susțineți că dansul e o sinteză, o unitate perfectă între mișcările interioare și expresia lor corporală. Spuneți-mi, care sînt deosebirile stilistice între școala coregrafică moscovită și cea leningrădeană. Se spune că Leningradul dezvoltă un stil mai academic, Moscova — unul mai expresiv...

— Nu sînt de acord. În prezent aproape că nu există nici un fel de diferență. Există același sistem de predare, aceleași principii. Totul depinde însă de accentul individual, de maniera în care înțelege să transpună fiecare sistemul, de amprenta personalității fiecărui pedagog. Există același alfabet pentru toți, totuși fiecare om are un alt scris...

— Cum se continuă baletul clasic rus în condițiile sugestiilor cu care baletul modern vine să îmbogățească lexicul coregrafic? Mă gîndesc: de la acel „scandal" în dansul academic cu care Isadora Duncan a început să danseze în picioarele goale și fără „tutu", la baletele abstracte ale lui George Balanchine, unde emoția desprinzîndu-se de mișcare devine poezie în sine și la ritualul de exorcism al lui Jérome Robbins sau la fascinația magică de mesă modernă ca la Maurice Béjart...

— Și aici totul depinde de personalitatea coregrafului. Baza este și rămîne clasicul, poantele, atitudinile, gesturile, pozele lui. Oamenii au căutat întotdeauna și caută și în prezent expresia nouă. Baletul clasic se îmbogățește cu noile experiențe care se fac și, dimpotrivă, baletul modern își trage întreaga sevă din baletul clasic. Deosebită importanță în înnoirea limbajului coregrafic o are personalitatea dansatorului actor. Și clasicul a fost modern pe vremea sa. Modern înseamnă nou. Nou cu drept de cetățenie în artă. Arta se schimbă, se îmbogățește permanent. Principalul e însă, oricît de tradițional sau abstract ar fi, ca în centrul ei să rămînă omul.

— Adică să nu fie tehnică pură...

— Da, eu cer de la artă niște lucruri mai concrete: atitudine umană, suflet. Vreau să simt omul, nu mașina. Indiferent de mijloacele de expresie. Omul dansînd trebuie să se dezvolte pe sine însuși. Iar spectatorul să înțeleagă că în sufletul omului de pe scenă se întîmplă ceva... Artistul nu este un executant, ci un interpret al propriei sale vieți interioare. El e un colaborator al coregrafului, al scenografului, al dirijorului... Teme eterne vor exista întotdeauna, arta este înainte de toate frumusețe, ea nu *arată*, nu ilustrează, dansul este poezie, frumusețe...

— Care dintre rolurile interpretate vă este mai aproape... Giselle, Julietta, Odette-Odilia, Maria...

— Maria mi-a plăcut la început, a fost primul rol mai mare... Mi-a plăcut și Julietta. Rămîn totuși la Giselle... Are o temă eternă. Și în Romeo și Julietta e multă substanță, rolul e interesant, dar e univoc. De cîte ori am dansat Giselle, am putut să aduc *încă ceva* rolului. Uneori i-am accentuat o latură, alteori alta. Întotdeauna găsesc fațete care se pretează la adîncire... Acest rol nemuritor poate fi interpretat tradițional, dar și modern. Balerinul trebuie să caute nou. Astăzi e mai ușor. Pe vremea mea repertoriul se schimba greu, dansam mereu în reluări, aceleași roluri. Ca să nu mă plictisesc, la fiecare început de stagiune căutam cîte un detaliu nefinisat, să aduc ceva *nou* în vechile roluri. Actorul e obligat să caute noul chiar și în roluri vechi în care s-ar părea că nu mai e nimic de spus...

— Și totuși, noul...

spectacolele săptămînii

DUBLUL DEBUT BUCUREȘTEAN AL LUI IVAN HELMER

„Ingrijitorul"

(Teatrul Mic)

CE ALCĂTUIRE curioasă este acest Îngrijitor, dramă singulară, născută sub semnul pustiitor al tristeții! Căci dacă tristețea poate fi o dogmă, o modă sau o manie (și teatrul contemporan o cultivă, în oricare dintre ipostaze, cu evidentă fervoare), în schimb — la „punerea ei în pagină" — epigonismul (sau ipocrizia) nu poate fi camuflat în nici un chip. A mima tristețea este un fals cu succes cel mult pasager. Or, alături de Beckett (ne referim numai la teatru), Pinter este unul din modele: seria epigonilor de-abia de aici încolo poate începe.

Alături de Beckett, dar deloc în același chip. Beckett construiește metafore cu semnificații unice și concluzii inevitabile. Așteptîndu-l pe Godot este o convenție spațială, în primul rînd, și doar apoi un climat. Inventîndu-l pe acel inexistent Godot, Beckett a rostit o premisă, pe care a demonstrat-o apoi prin fiecare replică. La Pinter — premisa nu există, iar concluzia nu se poate închega. Îngrijitorul nu este o metaforă, ci viață autentică, aleasă însă cu o dragoste mult întristată, dragoste pentru oamenii care o trăiesc, o suportă și cred în ea cu îndîrjire. Cele trei personaje care se întîlnesc în Îngrijitorul (ce coincidență banală este și această întîlnire!) au, fiecare, micul lor ideal, poate meschinul lor ideal. Acesta este liantul care-i împiedică să fie niște sinucigași, în ciuda mizeriei generale, modul în care viața îi protejează și îi ciștigă. Dar tot acesta este și motivul prin care se autocondamnă la singurătate și tristețe. Pentru că fiecare ideal este o entitate absolută, indiferentă celorlalți și necomunicabilă. Îngrijitorul este ecoul unui adevăr implacabil și disperat, în fața căruia contextul social care l-a provocat trebuie să se încline.

Dincolo de toate comentariile de mai sus, Îngrijitorul este o piesă impecabil scrisă. Pinter a intuit cele mai savante reguli de compoziție, într-o știință a contrapunctului exemplară: gagurile alternează cu morbidețea, lirismul cu cinismul, banalul cu excepționalul, monologul cu dialogul abrupt, totul într-un stil dramaturgic de mare anvergură. Replicile lui au frumusețea șocantă și neprevăzută a transcripției literare (traducerea textului ni s-a părut a fi ireproșabilă; este semnată de Olga Maniu și Ivan Denes). Magia acestui gen de teatru rezidă numai în adevărul lui.

În atari condiții, imaginea spectaculară a Îngrijitorului nu poate fi concepută, în principiu, în afara fidelității față de autor. Și totuși, Ivan Helmer (un debutant în sfera de regie profesionistă a Bucureștilor) și-a îngăduit libertăți și completări. Este un caz rar de incidență între autor și comentator, căci — s-o spunem deslușit — Pinter și-ar subsemna (dacă ar fi fost privitorul acestui spectacol) cu liniște adagiile. Acestea sînt: marcarea unui fir epic deslușit (infiltrarea și ascendența malignă a tipului agresiv; schemă obișnuită, dar captivantă, a dramaturgiei moderne), crearea pauzelor expresive (unele atingînd dimensiunea tabloului clasic), în sfîrșit, pasajele acuzat comice. Adăugînd la acestea descifrarea exactă a sensurilor esențiale ale piesei, avem reprezentarea completă a unui spectacol gîndit fără cusur.

Nici contribuția interpreților, la reușita lui, nu este de ignorat. Vasile Nițulescu (Davies) — prezumtivul „îngrijitor" — a fost campionul echipei. De la Cîntăreața chelă nu l-am mai văzut într-un rol atît de bine pus la punct. Aparența ilogică îi convine acestui actor dificil de minune. În realitate, el nu face altceva decît să nuanțeze cuvintele într-un mod imprevizibil; în fond, așa se verifică sensibilitatea actorului, azi. L-au secondat Nicolae Pomoje (Aston) și Dan Nuțu (Mick). Primul a infirmat o impresie care îl dezavantaja, judecînd după rolurile din ultimii ani; nu este un actor prost, ci a fost doar prost folosit. Ivan Helmer a știut să fermenteze în el suplețea gîndurilor și a tăcerilor și prin aceasta — pentru noi cel puțin — la reabilitat întru totul. La rîndul lui, Dan Nuțu a infirmat o altă prejudecată: a actorului exclusiv de film. După un excelent Ion creat la Institut, Mick din Îngrijitorul este o interpretare de care viitorii spectacologi trebuie să țină seama. Paradoxal, meritul i se datorește, probabil, lui Lucian Pintilie, căci el i-a inculcat (lucrînd cu el în Duminică la ora 6) acel firesc care în Îngrijitorul a triumfat.

Să încheiem, menționînd decorul lui Helmut Stürmer (la o nouă conlucrare, după Cînd luna e albastră, cu Ivan Helmer): precis, funcțional, lucrat cu modestia cuvenită dramaturgului Harold Pinter.

„Melodia varșoviană"

(Teatrul „Lucia Sturdza-Bulandra")

PENTRU regizorul Ivan Helmer, după Îngrijitorul, spectacolul cu piesa Melodie varșoviană este un fel de Eine kleine nacht musik. O piesă sprințară, tot tristă, dar bagatelizată fin ca în Somerset Maugham. Într-un decor la prima vedere neutru (conceput de Dan Jitianu), cei doi singuri interpreți. Aurel Cioranu și (în special) Rodica Tăpălagă, au reușit un spectacol subtil și inteligent. Și prin Melodie varșoviană Ivan Helmer s-a dovedit a fi un inspirat al temelor subtil caligrafiate.

Dinu Kivu