

TEATRUL NAȚIONAL „I. L. CARAGIALE“

„ALCADELE DIN ZALAMEEA“ DE CALDERON

Data premierei: 8 decembrie 1960. Regia: Dinu Cernescu. Decoruri: Traian Nițescu. Costume: Gabriela Nazarie. Muzica: Paul Urmuzescu. Distribuția: Matei Alexandru (Pedro Crespo); Liviu Crăciun (Juan); Constantin Bărbulescu (Don Lope de Figueros); Damian Crișmaru (Don Alvaro de Atéide); Simona Bondoc (Isabel); Viorica Petrescu (Inès); Victor Moldovan (Rebolledo); Coca Andronescu (La Chispa); Mihai Fotino (Don Mendo); C. Rautchi și N. Enache (Nunio); Mircea Cojan și Cristian Babeș (Un sergent); Gh. Buliga (Notarul); Alfred Demetriu (Regele Filip al II-lea).

„...teatrul trebuie să ne învețe binele, cinstea și dreptatea, descriind în fața noastră într-un tablou fidel întreaga noastră viață, tot ceea ce vedem în realitate, amestecul de ris și de orori, tristețea, veselie, binele și răul. El demască viciile fără nici o cruțare, ca o oglindă ce stă în fața noastră și în care oricine poate să se vadă față în față: prostul și deșteptul, bătrînul și tînărul, regele și sclavul, soția, soțul, văduva și tînăra fecioară...“ — o spune eroul principal din piesa lui Lope de Vega: *Pedeapsa nu e răzbunare* (idei reluate de autor din studiul său „Arta nouă“).

Aceste cuvinte, o adevărată profesiune de credință estetică, au fost preluate parțial și de Calderon.

Pedro Calderon Dela Barca (1600—1681) încheie prin creația sa „secolul de aur“ al literaturii spaniole, marcînd apusul unei epoci somptuoase și sumbre totodată.

Ca și Lope, e autorul unui mare număr de piese: 220 laice, 80 religioase și peste 20 de mici comedii. Contradictorie ca însăși viața sa, opera lui Calderon abordează cînd idealurile estetice și morale ale vîrfurilor sociale (e dramaturg al teatrului Curții), cînd ridiculizează stupidele prejudecăți ale timpului (*Doamna nevăzută*), cînd poartă semnele tulburii ale „maladiei secolului“ (*Viața e un vis*), cînd se îndreaptă către o metodă realistă de creație (*Alcadele din Zalameea*).

Opera sa dramatică merită o adîncă analiză, judecată în coordonatele timpului, în strînsă legătură cu predecesorii, cu contemporanii săi; religios, cavaleresc, pasionat după armoniile interioare ale versului, excluzînd ades logica acțiunii dramatice, totuși cu un elan plin de temperament, alter-nînd imagini strălucitoare cu altele

bombastice, cu tirade insuportabile aflate sub influența contemporanului său Gongora, maestru al barocului literar, Calderon rămîne o figură remarcabilă în istoria literaturii universale.

În *Alcadele din Zalameea*, ca și în *Fintina turmelor* a lui Lope de Vega, punctul nodal al conflictului îl constituie o ciocnire între țărani și nobilimea feudală-militară. Un ofițer, Don Alvaro, o necinstește pe Isabel, fiica țăranului Crespo. Bătrînul încearcă să-l convingă pe seducător să-i ia fata de soție; la refuzul jignitor al ofițerului, țăranul devenit între timp judecător (alcade) face dreptate, condamîndu-l pe vinovat la moarte.

Prin leit-motivul piesei — *onoarea* nu se cumpără — răzbat în piesă unele idei de democratism, de omenie adevărată, în numele unei justiții eterne, imuabile și egale pentru toți. Deși personajele piesei fac parte din straturile sociale diverse, deși prin ele se caută a se aduce pe scenă un suflu de viață (vezi afirmația lui Lope de Vega), creația lui Calderon rămîne totuși uscată, abstractă, ca o demonstrație pedagogică pe o temă dată. Teatrul său nu are simțul viu al vieții poporului (ca Vega), iar caracterele personajelor sînt lanteziste — de altfel, aceste personaje sînt destul de asemănătoare (Goethe spunea că „seamănă unul cu altul ca niște soldați de plumb, turnați din aceeași bucată“).

Calderon nu e foarte înzestrat nici cu darul umorului; glumele servitorilor săi bufoni (Graciosos) sînt greoaie, iar situațiile comice se creează pe temeuri absurde; întreg teatrul lui Calderon e în acest sens un teatru al intervenției întîmplării. Rămîn nealterate de veacuri unele pasaje lirice (amintînd prin imaginile lor pitorești



Scenă din actul III

poezia orientală) sau implicațiile de ordin psihologic-filozofic, îmbibate de spiritul Renașterii (atunci când ele nu sînt exprimate în acel limbaj despre care Marx pomenea în articolul „Revoluția spaniolă: „...*asemeni eroilor pompoși ai lui Calderon*“...)

Ținînd seamă de toate acestea, era oare justificată reprezentarea piesei la sfîrșitul anului 1960? Dacă avem în vedere repertoriul primei noastre scene (în ceea ce privește dramaturgia clasică), socotim că nu tocmai reprezentarea piesei lui Calderon împlinește golurile existente.

Cele aproape trei secole au creat o barieră între lupta pentru onoarea lui Crespo (luptă concepută nu pe planul raționalist al lui Corneille) și înțelegerea spectatorului modern. De aceea, textul are valoare pentru cercetătorul atent al istoriei teatrului, dar poate stîrni nedumeriri cînd e înfățișat astăzi.

De aceea, regizorul trebuia să găsească o viziune novatoare pentru a scutura praful vetust așternut pe filele textului dramatic.

În parte Dinu Cernescu a reușit acest lucru. El a trecut textul și prin

ciur și prin sită, a operat tăieturi masive, a făcut conexiuni, a dat, în limita posibilităților, un limbaj cît mai omenesc eroilor. Acest limbaj — scenic vorbind — a fost scoborit cu un „ton și mai bine“ către vorbirea firească, realistă (versurile au rămas însă deficitare, cu sonorități facile de colindă, după cum fuziunea prozavers a fost făcută neorganic). Ținărul regizor a privit textul cu o undă de îngăduință dublată de umor, cu ochiul spectatorului modern ce încearcă să-l vadă prin filtrul veacurilor. Experiența bogată oferită de „Piccolo“ din Milano s-a făcut resimțită (nu numai în modalitatea actorilor de a răspunde la aplauze), ci și în reconstituirea critică a unui text îmbătrînit. Există deci o înclinație regizorală către elementul comic (cel mai veridic și mai uman din text), o atenuare în culori discrete a sentimentelor. Regizorul nu a reușit însă să-și definească un stil propriu pe întreg spectacolul. Tonurile grave mai răzbat încă desuet, melo-drama e luată pe alocuri în serios, iar umorul e vătuit și nu are mereu accente acute.

Traian Nițescu l-a ajutat substanțial pe regizor prin decorurile sale simple, sugerând economic locul acțiunii cu o densă substanță poetică (prologul aduce prin metaforă Spania, un soare roșu, înșingărat, ca un poem de Lorca), deși uneori exteriorele aminteau mai mult un oraș de pe continentul african.

Vioiciunea, mișcarea trepidantă, ritmul alert au stat, e drept, la baza intențiilor regizorale. Curios, însă regizorul nu și-a ales pentru spectacol actorii cei mai indicați prin aptitudinile lor să slujească comicul. Victor Moldovan relevă numai intenția de a-l interpreta pe istețul Rebollo, nu are însă hazul personajului; C. Bărbulescu a înmuiat în falduri de catifea rezonanțele bărbătești, umorul cazon al lui Don Lope.

Mihai Fotino a conceput personajul plecînd de la o mască potrivită (bună transfigurare după Doré), dar și-a „topit” apoi pe parcurs forța comică, iar C. Rautchi a mizat excesiv pe bufonada grotescă (în care gargarismele vocale îi constituie o prematură și neartistică manieră). Foarte șters, fără vlagă, a fost interpretul lui Juan — Liviu Crăciun; Simona Bondoc a fost inegală, într-un rol în care trebuia să-și valorifice o prezență și mai strălucitoare, mai plină de farmec.

Pilonul principal al distribuției a fost Matei Alexandru: Pedro Crespo.

În spectacol, actorul a apărut cu o mască ciudată și nefirească de gînditor al Renașterii (Michelangelo + Galileo) deși joacă rolul unui simplu țăran. (Să fi pornit regizorul în caracterizarea fizică a personajului de la replicile pretențioase ale acestuia?)

Interpretul a rostit cu mult calm, cu echilibrul artistic replicile; firescul, autenticitatea personajului au fost prezente, dar o monotonie monocromă a fost aruncată peste mișcările sufletești ale lui Crespo. Matei Alexandru s-a apropiat mai mult de personaj în notele de umor ale acestuia și i-a intuit dramatismul mai bine în ultimul act; în general, compoziția sa nu e încă deplin încheată, actorul pare încă în căutarea personajului.

Coca Andronescu a adus pe scenă umorul ei suculent și tonic, fiind mai puțin izbutită în scenele de atmosferă hispanică.

Damian Crișmaru, ca și C. Rautchi, e uneori supus propriei sale maniere declamatorii, care-l situează pe o orbită excentrică spectacolului; în scena confruntării finale însă, personajul apare mai aproape de resorturile sale psihologice.

Inegal, spectacolul nu e revelatoriu pentru posibilitățile dovedite pînă acum de tînărul regizor. Să fie de vină în primul rînd piesa? Sperăm că da.

TEATRUL ARMATEI

„SCANDALOASA LEGĂTURĂ DINTRE DOMNUL KETTLE ȘI DOAMNA MOON” DE J. B. PRIESTLEY

Data premierei: 4 octombrie 1960. Regia: George Rafael. Decoruri și costume: Dan Nemeșeanu.

Distribuția: Val Săndulescu (Dl. Kettle); Athena Marcopol (D-na Twigg); Lilliana Tomescu (Monica Twigg); Geo Maican (Consilierul Hardacre); Aurel Rogalski (Comisarul Street); Migry Avram Nicolau și Vera Lazăr (D-na Moon); Dan Nicolae (Dl. Moon); George Sion (Dl. Clinton); Mihai Herovianu (Dr. Grenock).

Un spectacol și o piesă despre care s-a scris mult.

Un Priestley mai puțin cunoscut publicului nostru, un Priestley care suride amar, sceptic, uneori incisiv, cîteodată violent, într-o comedie ce demască în general aspecte binecunoscute ale „mirificului” mod de viață capitalist: eroii lui Priestley gravi-

tează în jurul unor absurde și rigide prejudecăți anglosaxone.

Dincolo de toate calitățile piesei, de verva ei spumoasă, de replica promptă și pregnantă (pe linia „școlii” lui Shaw), problematica piesei rămîne însă minoră. Domnul Kettle, un distins „gulerat”, se revoltă într-un chip original pe societatea în care trăiește: