

**PRINȚUL STATORNIC DE PEDRO CALDERON:
IMAGINEA EROULUI ȘI INTERPRETĂRILE SCENICE**

**THE CONSTANT PRINCE BY PEDRO CALDERON:
THE HERO IMAGE AND HIS STAGE INTERPRETATIONS**

VICTORIA ALESENKOVA¹,

doctor habilitat în studiul artelor, cercetător științific superior,
Conservatorul de Stat L. V. Sobinov din Saratov, Federația Rusă
<https://orcid.org/0000-0002-3768-7024>

CZU 792.02:82-2

792.026.2

DOI <https://doi.org/10.55383/iadc2023.26>

Articolul analizează imaginea eroului baroc din piesa lui P. Calderon „Prințul statornic” și întrupările scenice ale acestuia. Dualitatea naturii interioare inerente eroului baroc și dorința de a dobândi nemurirea sunt clar afișate în schema mentală a trecerii de la moarte la nemurire. În context, suferința exterioară și moartea unui personaj sunt percepute ca o reflectare simbolică a suferinței interioare, spirituale, care contribuie la iluminarea și unirea mistică cu Dumnezeu.

Imaginea scenică a lui Don Fernando (prințul statornic) este prezentată în creația regizorilor Vs. Meyerhold (1915), E. Grotovsky (1965) și B. Iuhananov (2013). Acest lucru ne permite să urmărim evoluția percepției eroului baroc de la un scenariu pozitiv la unul negativ în diferite perioade de timp. Scenariul pozitiv al transformării imaginii afirmă procesul de găsire a lui Dumnezeu de către suflet, iar scenariul negativ contestă posibilitatea renașterii spirituale și îl înlocuiește pe Dumnezeu în afara spațiului interior al eroului, transformându-l dintr-un salvator într-o victimă.

Cuvinte-cheie: „Prințul statornic” de Calderon, erou baroc, interpretare scenică, Meyerhold, Grotovsky, Iuhananov

The article reveals the image of the baroque hero from P. Calderon's play „The Steadfast Prince” and his stage embodiment. The duality of the inner nature inherent in the baroque hero and the desire to acquire immortality are clearly displayed in the mental scheme of the transition from death to immortality. In this context, the external suffering and death of a character is perceived as a symbolic reflection of the inner, spiritual suffering that contributes to enlightenment and mystical union with God.

The stage image of Don Fernando (the Steadfast Prince) is presented in the creation of the directors Vs. Meyerhold (1915), E. Grotovsky (1965) and B. Yukhananov (2013). This allows us to follow the evolution of the perception of the baroque hero from a positive to a negative scenario at different stages of time. The positive scenario of the transformation of the character affirms the process of finding God by the soul, and the negative scenario denies the possibility of spiritual rebirth and replaces God outside the inner space of the hero, turning him from a savior into a victim.

Keywords: “The Steadfast Prince” by P. Calderon, baroque hero, stage performance, Meyerhold, Grotovsky, Yukhananov

1 E-mail: alesenic@gmail.com

Introducere

În istoria teatrului spaniol Pedro Calderón de la Barca (1600—1681) este considerat maestrul clasic al dramaturgiei barocului. Eroi săi îmbină carnalul cu misticul și „fac descoperiri uimitoare”, notează V. Silyunas, „fiecare dintre ei își descoperă propriul Dumnezeu” [1 p. 241]. Aceasta presupune faptul că imaginea eroului baroc trece, cu siguranță, printr-o etapă de transformare internă, care ar trebui examinată mai detaliat.

Termenul „baroc” în critica de artă modernă, alături de conceptele *stil* și *epocă*, include și o tendință specială de gândire expresivă. Din acest punct de vedere, arta barocă reprezintă o reflectare a proceselor dinamice care au avut loc în sufletul uman aflat în căutarea lui Dumnezeu printre depravarea, inconstanța și moartea pământească și deschiderea drumului către nemurire. Prin urmare, „tema suferinței și martiriului capătă o largă circulație” [2 p. 11].

Un erou tipic baroc se distinge printr-o dualitate spirituală — el se zbate între pământ și cer, între lux și asceză, incapabil să împace mintea și sentimentele în condițiile variabilității înfricoșătoare a existenței. Imaginea eroului-suferind, care moare dezinteresat pentru credința sa, apare ca o antiteză cu lipsa de voință spirituală. Aspirația eroică a omului către Dumnezeu are natură mistică și se bazează pe convingerea că drumul spre găsirea lui Dumnezeu se află în lumea interioară a omului, în lumea sa spirituală.

Eroul baroc — transformarea internă a personajului

Personajul piesei „Prințul statornic”, Don Fernando, se remarcă prin faptul că este purtătorul calităților opuse ale eroului baroc și, în același timp, este un exemplu viu de erou martir care a pornit pe calea cea dreaptă prin sacrificiul de sine. Piesa a fost scrisă în anul 1628 și redă evenimentele istorice din 1437. Traducerile lui K. Balmont și B. Pasternak sunt recunoscute drept cele mai reprezentative ale textului lui Calderon în limba rusă.

La începutul piesei protagonistul apare ca un invadator însetat de sânge. Infantul portughez Don Fernando, fratele regelui Edward, este maestrul Ordinului cavaleresc Avis, creat pentru a lupta cu „necredincioșii”. Flotila sa a aterizat pe coasta africană cu scopul de a captura un alt oraș musulman, Tanger, și de a-l „umple cu sânge și foc”, în caz de rezistență. Fernando se consideră cu înflăcărare un creștin iluminat care îndeplinește o misiune importantă — răspândește și promovează credința în Dumnezeu. Potrivit acestuia, semiluna islamică — „un simbol al nopții și al eclipsei” — amenință crucea creștină — „făclia adevărului ceresc” și, din acest motiv, dușmănia lor este prestabilită. Considerându-se drept slujitor credincios al lui Dumnezeu, Fernando nu numai că nu este mândru de numele și poziția sa, ci chiar își ascunde statutul înalt.

După ce a câștigat duelul împotriva comandantului arab Muley, Fernando îi arată, în mod neașteptat, compasiune inamicului („Să dăruiești viață este o mare fericire”) și îi redă acestuia libertatea. „Ești și crud, și milostiv”, exclamă Muley, dezvăluind în persoana protagonistului principiile opuse ale barocului. Când însuși Fernando este capturat de arabi, este primit ca oaspete și i se acordă onoarea și respectul cuvenite demnității sale, atâta timp cât prezintă o valoare și ar putea fi schimbat pe orașul Ceuta. Cu toate acestea, de îndată ce prințul și-a redus statutul la un simplu prizonier și a anulat înțelegerea, soarta lui s-a schimbat radical.

Neobișnuit cu o viață aspră, prințul acceptă toate greutățile unei vieți de sclav -lanțuri, umilință, munca murdară în grajduri, foame și frig, supunându-se dezinteresat voinței lui Dumnezeu. El este gata să îndure suferința pentru ca orașul Ceuta să rămână creștin, iar locuitorii săi să nu fie nevoiți să-și trădeze credința sub stăpânirea musulmanilor, Dumnezeu să nu fie izgonit din bisericile catolice nou construite, iar bisericile să nu fie transformate în moschei. Renunțând la evadarea pregătită de Muley, Fernando din nou dă dovadă de noblețe, salvându-l pe comandantul care îi datorează viața de la infidelitatea față de regele său. Pentru prinț „cinstea și datoria sunt mai presus de prietenie și iubire”, dar anume dragostea și prietenia îi ajută pe dușmanii ireconciliabili să-l vadă pe Dumnezeu unul în celălalt și să-l descopere în ei înșiși.

Frumusețea poetică a peisajelor descrise de personaje contrazice cruzimea evenimentelor petrecute pe fundalul lor. Luxul și splendoarea curții regale și a conducătorilor coexistă cu sărăcia și chinul sclavilor. Cu toate acestea, estomparea granițelor dintre măreție și absoluta fărădelege este conștientizată doar de Don Fernando. Această conștientizare, pe de o parte, îl face pe prinț să renunțe cu umilință la propria sa exclusivitate și, pe de altă parte, îl inspiră să urmeze calea lui Dumnezeu — să accepte suferințele morții pentru credință și să devină salvatorul întregului oraș. Fără îndoială, Calderon își înalță eroul la nivelul lui Hristos. După ce a acceptat moartea de martir și nici măcar nu a fost îngropat, Fernando învie spiritual. În ținută cavalească de ceremonial, el apare cu o torță aprinsă în fața armatei portugheze, conducându-i spre victoria neașteptată asupra armatei arabilor. Totuși, scopul acestei victorii nu mai este capturarea de noi teritorii și înmulțirea victimelor, ci, dimpotrivă, un armistițiu și schimbul de demnitari prizonieri pe trupul prințului decedat, care a câștigat nemurirea spirituală și a devenit un altar pentru compatrioții săi.

Imaginea lui Don Fernando, prințul statornic, creată de Calderon, a fixat în arta dramatică a barocului exemplul omului onest, ca persoană care a suferit o transformare internă, exprimată în schema mentală a trecerii de la moarte la renaștere. Dubla semnificație a acestei transformări constă atât în forma exterioară — moartea fizică și învierea ulterioară a eroului, cât și pe plan intern — dobândirea mistică a lui Dumnezeu de către suflet prin respingerea propriei stăpâniri asupra sorții în favoarea acceptării voinței celui Atotputernic.

De la „Prințul statornic” la „Principiul statornic”

Piesa lui Calderon „Prințul statornic” mai prezintă interes și astăzi pentru regizorii de teatru, deși denaturează evenimentele istorice. Dramaturgul spaniol a idealizat în mod deliberat imaginea lui Fernando. Prototipul istoric al personajului nu a dat dovadă de mult curaj și patriotism și a murit în captivitate 6 ani mai târziu, în așteptarea unor negocieri de schimb prelungite. Rămășițele sale au fost transportate în patria sa natală la aproape 30 de ani de la moartea sa [1].

Estetica barocului spaniol și motivele sale eshatologice inerente, în consonanță, în multe privințe, cu simbolismul rus al Epocii de Argint, au atras atenția elitei artistice a Rusiei asupra dramaturgiei lui Calderon. Vsevolod Meyerhold, inspirat de traducerile lui K. Balmont, a întruchipat scenic, una după alta, trei piese de teatru ale autorului spaniol, printre care *Prințul statornic*. Producția a fost realizată scenic la Teatrul Alexandrinski în 1915, în timpul apogeului Primului Război Mondial.

Spectacolul (de adio al actorului Iu. Ozarovski) a avut o viață scenică foarte scurtă, lăsând amintiri modeste. Cu toate acestea, se știe că regizorul, în tandem cu artistul A. Golovin, a reușit să recreeze pe scenă atmosfera Spaniei baroce. Mijloacele artistice ale teatrului convențional au transmis spiritul, timpul și spațiul corralului spaniol. Multe scene au fost jucate pe prosceniul extins în sală, aducând acțiunea cât mai aproape de public. Rolul lui Don Fernando a fost interpretat de Nina Kovalenskaia.

Pe fundalul evenimentelor politice intense din Rusia și al amenințării militare iminente, subiectul rezilienței interne a sunat deosebit de relevant, permițând o nouă înțelegere a eroismului — drept „conștientizarea sacrificiului de sine și victoria asupra sorții” [3 p. 21]. Imaginea scenică a lui Fernando, în interpretarea regizorului Meyerhold, a chemat publicul la autodeterminare și a afirmat măreția forțelor interioare umane.

Tema autosacrificării eroice a fost abordată 50 de ani mai târziu în celebra producție a regizorului polonez Jerzy Grotowski. *Prințul statornic*, tradus de J. Słowacki, a fost realizat scenic în 1965 la Teatrul Laborator 13 Rânduri din Wrocław și a întruchipat în mod ideal conceptul de teatru ca ritual scenic. Ritualul a fost conceput de regizor drept „act de spovedanie” a artistului prin intermediul personajul său, expunând cu sinceritate publicului toate fațetele stării sale interioare în momentul simbolic al trecerii la moarte. Conceptul spectacolului a presupus ca publicul să fie inclus în circuitul acțiunii scenice și cufundat în procesul de autocunoaștere.

În spectacolul lui Grotowski, actorul Ryszard Cieslak a experimentat suferințele sufletești ale lui Fernando în așa mod, încât acestea au devenit o forță de curățare și reînnoire pentru interpret. Criticul J. Koehler a remarcat „lumina interioară” emanată de Cieslak și starea de lejeritate și grație interioară, care creau senzația că „actorul va decola în orice moment” [4 p. 111]. „Iluminarea” la Grotovskiy a devenit o etapă-cheie în transformarea internă a eroului-martir baroc. Personajul lui Fernando-Cieslak, identificat, involuntar, în procesul de percepție cu Hristos, a avut un impact atât de puternic asupra publicului, încât a contribuit la apariția unor experiențe și stări emoționale similare. *Prințul statornic* de Jerzy Grotowski rămâne o întruchipare scenica de neegalat a experienței mistice redată de Calderon în piesă.

Jumătate de secol mai târziu, unghiul de percepție a personajului barocului s-a schimbat fundamental. Regizorul rus Boris Iuhananov a regândit și redenumit *Prințul statornic* în *Principiul statornic*. Pe baza textului clasic de P. Calderon (tradus de B. Pasternak) și *Ospăț pe timp de ciură* de A. Pușkin, a fost creată o reprezentație în două părți (două zile) „în trei acte, două cimitire și un concert”. Premiera producției a avut loc la „Școala de Artă Dramatică” în 2013, cea de-a doua prezentare a spectacolului s-a realizat pe scena *Electroteatr Stanislavsky* din Moscova.

Prima parte este dedicată nemijlocit istoriei lui Fernando interpretată de Igor Iațko. A doua parte reprezintă un colaj de „scene mutante” — vise și miraje într-un cimitir, țesute dintr-o pânză nesfârșită de reminiscențe de intrigi, motive, cântece, evenimente istorice, personaje și fenomene naturale. Regizorul, în comentariile asupra spectacolului, explică conceptul său despre dualitatea principiilor umane, al cărui purtător este Prințul Fernando — principiul păcii în sfera vieții și principiul morții în sfera iluziilor.

Don Fernando în interpretarea modernă este invariabil sortit morții, la fel cum cuvintele, textele și semnificațiile sunt sortite morții pe scenă, fiind înlocuite de o grămadă de studii plastice și coregrafice, asemănătoare cu „vinegreta, varza, paleta pătată a artistului” [5]. Imaginea eroului baroc suferă o transformare monstruoasă: de la ideea sufletului uman care aspiră spre nemurire, către ideea conștiinței colective a societății sau umanității, principiul caracteristic al căreia este aspirația spre moarte.

Ceremonialul triumfal al morții, în regia lui Iuhananov, pe de o parte, continuă linia conceptuală exprimată în teatrul lui J. Genet cu ideea sa de înmormântare în format de sărbătoare [6 p. 149]. Pe de altă parte, după cum a remarcat, pe bună dreptate, N. Isaeva, reducerea liniilor de subiect în finalul spectacolului *Ospăț pe timp de ciură* ne provoacă să facem o paralelă cu reflecția lui A. Artaud asupra teatrului comparat cuciuma [7]. În lumina conceptului lui Artaud, reprezentația teatrală a lui Iuhananov își propune să prezinte, asemeni unei patologii, abcese morale și sociale care ar finaliza cu moartea sau vindecarea. Cu toate acestea, conglomerata colosală a imaginației regizorului, replicând ideea unei schimbări nesfârșite a unghiurilor aceluiași eveniment în caleidoscopul vremurilor, exclude posibilitatea realizării unui scenariu pozitiv de transformare.

Concluzii

Bazându-ne pe interpretările scenice ale *Prințului statornic*, putem conchide următoarele: interpretarea regizorală a imaginii eroului-martir al barocului oferă cheia înțelegerii proceselor interne, cognoscibile drept experiență metafizică caracteristică unei anumite epoci. Scenariul pozitiv al transformării (trecerea de la moarte la renaștere) stabilește prin artă calea sufletului de a-l găsi pe Dumnezeu. Această cale implică realizarea purificării și iluminării mentale, care este facilitată de suferința trăită eroic, iar suferința exterioară este percepută ca o reflecție simbolică a suferinței interne, mentale. Scenariul negativ al transformării contestă stadiul renașterii și declară o astfel de stare mentală a societății, în care atingerea iluminării este imposibilă. O astfel de interpretare a imaginii presupune excluderea lui Dumnezeu din spațiul interior și cufundarea sufletului într-un ciclu nesfârșit de miraje și coșmaruri. Drept urmare, suferințele martirului nu se transformă în eroice, iar el, așteptând pasiv mântuirea din afară, rămâne o victimă veșnică, în timp ce eroul dreptății, albarocului, trecând prin moarte mistică, se transformă dintr-o victimă într-un salvator.

Referințe bibliografice

1. СИЛЮНАС, В.Ю. *Стиль жизни и стили искусства: (Испанский театр маньеризма и барокко)*. Санкт-Петербург: Дм. Буланин, 2000. ISBN 5-86007-215-5.
2. АРТО, А. Театр и чума. В: А. Арто. *Театр и его двойник*. Москва: МАРТИС, 1993, с. 13-32. ISBN 5-7248-0010-1.
3. АРЕФЬЕВА, А.Б. *Кальдерон и Мейерхольд (Испанская классическая драматургия на русской сцене начала XX века)*: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Москва: ГИИ, 2013.
4. ГРОТОВСКИЙ, Е. *К бедному театру*. Москва: Артист. Режиссер. Театр, 2009. ISBN 978-5-87334-121-4.
5. ИСАЕВА, Н. Подземные воды и вязкий огонь: «Стойкий принцип» Бориса Юхананова. В: *Театр*. 2016, № 23, с. 16-21. ISSN 0131-6885.
6. ЖЕНЕ, Ж. Это странное слово. В: *Как всегда — об авангарде: Антология французского театрального авангарда*. Сост. С. Исаев. Москва: ТПФ Союзтеатр, ГИТИС, 1992, с.140-149. ISBN 5-85717-009-5.
7. ДЕМЧЕНКО, А.И. Эпоха Барокко — магистрали художественного творчества. Очерк второй. В: *Манускрипт*. Тамбов: Грамота, 2019, т. 12, вып. 5, с. 9-18. ISSN 2618-9690.