

Prin Teatrele Din Țară

● Teatrul Național din Cluj „FATA FĂRĂ ZESTRE” DE A. N. OSTROVSKI

Stăruie încă în amintirea oamenilor de teatru imaginea spectacolului de pe scena Teatrului Național „I. L. Caragiale” cu această frumoasă piesă, caracteristică prin temă și stil clasicului autor al *Furtunii*, „părintelui teatrului rus”.

Repunerea *Fetei fără zestre* pe afișul Naționalului clujean prilejuiește Silviei Popovici o creație de maturitate artistică, o virtuoză demonstrație a unui talent ce-și cultivă cu seriozitate profesională însușirile. Destinul trist al Larisei, „fata fără zestre”, umilită în condiția ei socială, înșelată în dragoste, târguită la loteria pasiunilor venale, păstrează la o lectură critică un contur melodramatic. Piesa emană un vag abur de desuetudine. Este meritul spectacolului pus în scenă de O. Răpăpört și al protagonistei, de a fi ocolit o latură facilă în înduioșarea spectatorilor și de a fi transformat o piesă de „caracter”, cu pronunțat parfum de epocă, într-o dezbateră contemporană despre condiția tragică a omului într-un univers ostil lui.

Traectoria dramatică a eroinei lui Ostrovski este urmărită de Silvia Popovici cu simultană luciditate și dăruire; gingașa siluetă a fetei de pe malul Volgăi ni se înfățișează dintr-un unghi de vedere refractar sentimentalismului și emfazei poetice. Această Larissă, îndrăgostită de Paratov, este conștientă de găunoșenia lui, de sterilitatea lui sufletească, și drama se naște din această luciditate; ea îl disprețuiește pe Karandîșev pentru filistinismul și mărginirea lui meschină; dar în primul rînd suferă pentru umilința socială la care este supusă neconținut demnitatea ei, din pricina jalnicei ipostaze mic-burgheze a logodnicului nedorit. Această Larissă, cu ochii triști și suris copilăresc, avidă

de fericire, bucurîndu-se cu disperare și suferind cu exaltare, nu este o ființă înfrîntă, nu arborează un aer de victimă resemnată. Subtilitatea interpretării rezultă dintr-un rafinat contrast psihologic între aspirațiile — pătimașe, gingașe, dar imperioase ale ființei dornice să se bucure de viață, și mizeria morală la care o condamnă societatea. În acest sens, finalul este violent dramatic: decizia Larisei de a se vinde, la un preț fabulos, la taraba sentimentelor plătite, este luată cu disperare, dar și cu neclintită hotărîre. Moartea ei (înfățișată cu deosebită sobrietate) apare ca un accident menit să abată eroina de la destinația reală ce i-a fost impusă de legile lumii în care viețuiește, și nu ca un mare deznodămînt. Mai tragică decît moartea Larisei ne apar luciditatea, certitudinea prostituării, prăbușirea delibărata. Silvia Popovici exprimă această idee cu dramatism scenic, într-un joc inteligent, sobru și totodată emoționant.

Spectacolul se arată în primul rînd ca o reprezentație solistică. El nu e susținut pe toate coordonatele lui de precizarea caracterologică și istorică a celorlalte personaje. Și Paratov (Marin D. Aurelian), și Vojevotov (V. Jurăscu) nu compun decît parțial trăsăturile specifice rolurilor: Paratov, nobilul sărăcit, obligat la meschine tranzacții matrimoniale, oscilînd cu lasitate între sentimente reale și nevoi materiale, este fundamental deosebit — ca tipologie, moravuri, comportament — de Vojevotov, negustorul grosolan, într-o vijelioasă ascensiune istorică a clasei sale, dornic să se rafineze, gata să plătească orice cu bani peșin. Dar în spectacol pot fi cu ușurință confundați unul cu celălalt. Eroare de distribuție, insuficientă muncă

cu actorul? Pentru a-l interpreta pe Karandîșev, Ion Tudorică utilizează gestul bătaios, tonul militaros, afișează o caraghioasă fanfaronadă, obținând doar imaginea exterioară, schematică, a unui personaj dramatic și totodată ridicol prin opacitatea la evenimentele la care asistă, contemplând și acționând fără voie. Alte interpretări denotă însă o înțelegere mai judicioasă a semnificațiilor personajelor în conflict. Dorina Stanca a compus cu minuție o Ogudalova în neconcentrat efort de a împăca cerințele rangului cu tranzacțiile negustorești, distincția aristocrată cu jalnice compromisuri. Ion Tilvan a imaginat un Knurov perfect „gentleman”, pătruns de respectabilitatea codului moral burghez, viciat de o adâncă imoralitate. Aurel Giurumia a prezentat un Robinson cu mască de clown,

oscilînd veșnic între pasiunea bahică și dragostea sinceră pentru frumoasa Larissa. De astă dată neinspirată, scenografia lui Mircea Matcaboji a fost lipsită de farmecul trist al cadrului. Îndeosebi decorul actului II — urît, greoi — pare lipsit și de eficiență tehnică în rezolvarea alternării planurilor.

Talentatul colectiv al actorilor Teatrului Național din Cluj nu se mulțumește, de obicei, cu realizări înjumătățite, cu eforturi neîmplinite. O temeinică muncă creatoare, un susținut studiu profesional — deopotrivă actoricesc și regizoral — pot asigura oricînd acestui colectiv realizări depline pe toate coordonatele artei teatrale. Ceea ce dorim și acestui spectacol, odată cu reluarea lui în stagiunea viitoare.

M. I.

● Teatrul Național din Craiova „TROIENELE” DE EURIPIDE

Posteritatea — cu gustul ei romanțios pentru simetrie și coincidențe — s-a grăbit să găsească și celor trei mari poeți tragici ai Atenei antice, un punct de întretăiere a destinelor: în ziua istorică a bătăliei de la Salamina (septembrie, 480 î.e.n.), Eschil, în vîrstă de 45 de ani, se afla acolo ca luptător sau „corespondent de război”; tot acolo și tot atunci, Sofocle, băiat de 15 ani, conducea corul efebilor care a intonat peunul victoriei asupra persilor; în aceeași zi și tot la Salamina, pe insulă, se năștea Euripide! Dar toate acestea sînt, în mare parte, motive de legendă! Mult mai interesant pentru noi, deși mai puțin spectaculos, e un alt punct de întîlnire sau de referință al autorilor de variante ale *Electrei*: mitul, atitudinea față de mit, interpretarea lui. Dacă, principial, Eschil crede în mit și Sofocle îl acceptă, Euripide îl discută. Odată cu progresiva umanizare a eroilor și a dimensiunilor interioare ale dramei — semnalată încă în opera lui Sofocle — în piesele lui Euripide își face loc o nouă și importantă exigență critică, menită să ceară și să ducă la reexaminarea întregii problematice a miturilor și credințelor religioase. E o naturală reacție antidogmatică, o oboseală în fața exaltării „certitudinilor” (totuși, incerte) — reacție și oboseală ce cuprind treptat viața cetății și care-și găsesc în Euri-

pide, temperament melancolic și meditativ, iubitor de singurătate și anti-sportiv, un excelent interpret. Prieten cu Socrate, cunoscător al lui Anaxagoras și Protagoras, Euripide a împrumutat de la sofiiți deprinderea de a despica firul în patru, gustul pentru discuțiile în contradictoriu și, în genere, voluptatea speculației filozofice, pe care le transcrie din plin în toate operele sale. (De unde și supranumele de „filozof al scenei.”)

Ținîndu-se departe de frămîntările vieții politice, aceasta nu i-a fost totuși indiferentă lui Euripide: a rămas binecunoscută aversiunea sa organică față de război, față de militarismul spartan, față de orice tresărare a violenței. *Troienele*, tragedie reprezentată în plină maturitate, prin 415 î.e.n., e o expresie limpede atît în ce privește reconsiderarea critică a unor evenimente istorice, în sensul demistificării și acceptării răspunderilor morale, cît și în ce privește intima poziție antirăzboinică a poetului. Pentru a-și atinge scopul, Euripide recurge la o soluție simplă: „relativizează” interpretarea tradițională, retorică, a războiului troian, schimbînd punctul și unghiul de vedere, mutîndu-l în tabăra troiană, sub ruinele fumegînde ale Pergamului. Ca și *Andromaca* sau *Ecuba*, *Troienele* are o structură episodică, e o suită de momente scenice, dar de data aceasta