

„ÎNVIEREA” ȘI PROBLEMELE EI SCENICE

Pentru cinstirea memoriei lui Lev Tolstoi, de la moartea căruia se împlinesc anul acesta 50 de ani, Teatrul Național „I. L. Caragiale” a pregătit și prezentat la începutul stagiunii acesteia spectacolul *Învierea*. A fost, după părerea noastră, un act de curaj. Un act de curaj, care privește în aceeași măsură și pe regizorul spectacolului, Vlad Mugur. Realizarea epocală din iarna lui 1930 a Teatrului Academic de Artă din Moscova cu dramatizarea

Învierii putea doar să justifice sau cel mult să înarieze acest act de curaj. Dar nu putea, în nici un caz, să-i micșoreze dificultățile și riscurile. Mai întâi, riscurile rezultând din însăși operația — și lipsurile inerente — oricărei dramatizări. (Dramatizările, ca și comparațiile, șchioapătă din principiu. Excepțiile sînt rare.) Apoi, riscurile și dificultățile pe care le-a înfruntat chiar Nemirovici-Dancenko în străduința lui de a aborda scenic un roman de profunzimea, proporția și perfecțiunea, prin excelență epice, ale *Învierii*. Substanța și vigoarea — nu numai unele elemente — sînt și în această capodoperă tolstoiană, în adevăr dramatice. Iar recunoscuta viziune dramatică a vieții la Tolstoi nu se dezmente nici în *Învierea*. Ele sînt însă subordonate, cu știință inegalabilă, imaginii de ansamblu, care este o imagine tulburătoare a unor stări de lucruri („împrejurările contradictorii în care se găsea viața rusă în ultima treime a veacului al XIX-lea”, cum arată Lenin). Această imagine se constituie, masiv, dintr-o observare cu de-amănuntul a oamenilor și condițiilor umane, a faptelor, a conștiințelor și frământărilor lor, dintr-o curgere largă, înceată și adîncă, de relatări și revelații, descripții și portretizări, observații lăturalnice, incidente, asociații și paranteze. Toate acestea se cheamă reciproc și se alătură necesar unele de celelalte; toate — libere de orice stînjnire, îngustare sau îngrădire — se așază mai degrabă ca argumente decît ca momente, pe această uriașă albă a desfășurării epice. Esența dramatică a *Învierii* se dezvăluie și se valorifică — zguduitoare — pas cu pas de-a lungul paginilor romanului. Dar în chip panoramic și în stadiul rafinat de esență, nu de mișcare dramatică. Atare mișcare, e drept, poate fi *smulsă* din contextul romanului, urmărindu-se drumurile a doi eroi de prim-plan. De o parte, Nehliudov, prințul moșier care sfîrșește „scrintit întru Hristos”, în opera lui filistină de autoperfecționare; de altă parte Katiușa Maslova, al cărei chip de înfrîntă a instituțiilor și moralei ce stăpînesc societatea capitalistă, se proiectează învingător în perspectiva revoluției și zilelor noastre. Acești eroi, singuri, nu pot cuprinde însă — și nu pot sugera decît în parte, în mică parte — adevărul pe care Tolstoi l-a dezvăluit în scrierea sa și pe care l-a așezat (chiar dacă pe măsura contradicțiilor ce-i erau proprii) ca epigraf în fruntea romanului său. Drumul înainte al Maslovei (pe căile de ger ale deportării) și drumul înapoi al lui Nehliudov, spre misticism și spre anularea lui într-o sterilitate — evanghelică — autoperfecționare, pot anevoie să fie dramatic revelatoare, fără fundalul de mizerie umană în care se consumă experiența lor de viață. Fără acest fundal — în fond însuși temeiul dramei — (ori chiar proiectate pe liniile necesarmente abia schițate ale acestui fundal), relațiile Maslova-Nehliudov ni se înfățișează mult secătuite de sensurile lor ideologice, pîndite de primejdia răstălmăcirii lor într-o searbădă poveste de scandal și de dragoste, de tipul artificial și cu efectele specifice melodramei de salon, atît de în vogă la începutul secolului, dar repudiată cu aciditate, în chiar paginile romanului, de însuși Tolstoi. De altfel, de atare răstălmăcire — în nota caracteristică lectorilor și comentatorilor burghezi ai lui Tolstoi — *Învierea* nu a fost scutită. Perfectul constructor de atari sfîșietoare drame de salon care a fost H. Bataille n-a întîrziat să folosească pentru o îndelungă desfășurare digestivă a stalurilor dinaintea primului război mondial, „cazul puternic” al Maslovei și al mării ei nefericiri și iubiri.

Este însă oare inexorabilă reducția dramatică a *Învierii*, în locul unei reale transpuneri dramatice? Tolstoi este și în acest roman, ca în toată marea lui operă, un neîntrecut creator de caractere. Tablourile sociale prezentate de el nu se realizează doar din oricît de ample descripții, ci din întretăieri de conștiințe omenești, de atitudini în fața vieții. Devenirile lui Nehliudov și ale Maslovei se petrec în contact și sub influența directă a oamenilor. Tolstoi nu afirmă stările de lucruri



Gheorghe Cozorici în rolul Comentatorului

pe care le osîndește; el le descoperă vii, palpabile în subiectele — în autorii și victimele — acestor stări de lucruri. De ce atunci, doar schițarea acestora (sau chiar omiterea lor) în transpunerea dramatică? Pentru că aceste caractere se desenează îndeobște biografic, putînd singure, fiecare în parte, să prilejuiască o încadrare dramatică. (Vezi, bunăoară, drama nefericitei Roșcovane sau a bătrînei Menșova din temnița în care e zvîrlită Maslova; ori dramele atîtor țărani iobagi de pe moșiile prințului Nehliudov; ori dramele deținuților politici — Krilțov, Maria Pavlovna, Simonson.) Și mai ales pentru că ele însoțesc, nu atît printr-o participare efectivă și actuală la acțiunea dramei, cît printr-o aglomerare episodică, destinul eroilor centrali, explicîndu-le și justificîndu-le astfel devenirea.

Dincolo de dificultatea așezării temeinice în dramă a acestui covîrșitor fundal uman, mai există în romanul *Invierea* o particularitate (și o dificultate) de neocolit: prezența continuă a însuși autorului în cugetul eroilor săi, ca și, deasupra lor și alături de ei, în faptele și circumstanțele faptelor lor. Introspecțiile lui Nehliudov, de pildă, și părerile lui despre viață și despre oameni se deosebesc anevoie de comentariul și de opiniile lui Tolstoi. Dar și reflecțiile și ironia amară a lui Tolstoi, care însoțesc explicit sau învîluit apariția unor figuri din aparatul de justiție și de represiune al Rusiei țariste ori din lumea „aleasă“ a saloanelor ei, se integrează constitutiv în carnea romanului. Comentariul, reflecțiile, ironia, amărăciunea, indignarea, invecțiva, compasiunea lui Tolstoi pot fi desigur folosite, ba se impun chiar în interpretarea scenică (regizorală, scenografică, actoricească) a dramatizării, ca indicații nemijlocite de atmosferă, ritm, compoziție, gestică, atitudine, tonalitate. A le privi însă doar în aceste limite ar fi să se minimalizeze importanța lor de factor integrator și al dramei. Cu comentariul său, Tolstoi se constituie în dramatizare, ca o *prezență* necesară, dinamizatoare și lămuritoare, cu funcția unui profund rezonator sau (am socoti, chiar) a unui cor de ample sen-

suri generalizatoare. Prezența incarnată a comentariului este menită să salveze uriașa imagine de ansamblu a romanului, de la fărâmițare și îngustare anecdotică (și melodramatică). Descoperindu-i necesitatea dramatică, omul de teatru Nemirovici-Dancenko a descoperit în ea și însușirea esențială pe care o căuta gânditorul politic Nemirovici-Dancenko, aceea a salvării mesajului *Învierii* de la răstălmăciri. Se cerea în acest scop a înlătura inadvertențele, existente în roman, între logica realităților înfățișate și slăbiciunile logice ale celui care le înfățișa; a curăți cu alte cuvinte datele de viață materiale și obiective de artificialitatea evidentă a concluziilor trase de autor. Se cerea, așadar, a privi opera lui Tolstoi așa cum îndemna Lenin, nu din punctul de vedere al slăbiciunilor ei, ci din punctul de vedere al valorilor ei. „Din punctul de vedere al protestului împotriva capitalismului“, din punctul de vedere al ideilor și tendințelor care se formau în Rusia pe vremea izbucnirii revoluției burgheze. Aceasta însemna a lumina cu deosebire drumul spre „învier“ la omenie al Maslovei, adică al eroului care exprimă — cu experiența lui grea de viață — și protestul împotriva exploatării capitaliste, împotriva asupririlor guvernamentale, împotriva comediei justiției și administrației de stat, și ideile și tendințele revoluționare ale vremii. Era aparent o răsturnare de situații. Dar numai aparent. Tolstoi așezase, e drept, în plină lumină pe Nehliudov. Experiența lui de viață era, în ambianța socială în care se petrece, experiența unui excentric. Iar roadele acestei experiențe, care se împlinesc într-o filistină asistență de spectator la nedreptățile relațiilor și așezărilor sociale, sînt roade reacționare, învelite amăgitor în compasiune defetistă, în mărinimie filantropistă, în smerenia nevolică a împăciuirii bisericesti între clase.

Realitatea însă — a romanului chiar — arată că nu figura lui Nehliudov e predominantă. Dincolo de ceea ce el reprezintă ca erou în roman și în pofida intențiilor lui Tolstoi (ori tocmai pentru că aceste intenții apar prea vizibile), Nehliudov se arată artificial, lipsit de consistență umană, de autenticitate — cu adevărat un caz excentric — în raport cu figura puternic răscolitoare și experienta adînc instructivă a Maslovei. Cu trăsăturile lui de caracter și cu poziția lui filozofică, Nehliudov nu putea „învia“. (Decît în limitele șubrede ale tolstoismului.) Nemirovici-Dancenko a sesizat această realitate artistică. Conștient și de sarcina ideologică a unei valorificări juste a lui Tolstoi, el s-a ocupat de aceea cu atît mai convins și mai intens — cum singur o mărturisește — „aproape exclusiv de învierea Katiușei“. Lui Nehliudov i-a păstrat rolul, nu lipsit de importanță, de pol opus al „învierii“ ei.

Etapele dramei, așa cum ele se perindă pe linia epică a romanului, nu se sacrificau nici ele. Ele dobindeau, dimpotrivă, prin acțiunea neobosită și subliniată a comentariului, forță revelatoare și-și evidențiau sensul just, descărcat de orice aluviuni mărunț-pasionale ori înșelător — tolstoist — umanitariste.

Înfrîngerea marilor dificultăți întîmpinate de Nemirovici-Dancenko în dramatisarea *Învierii* se arată astfel realizată cu osebire pe linia demonstrației protestului tolstoian și a deschiderii unor orizonturi umaniste, revoluționare, logic corespunzătoare acestui protest. Fabula dramei se plasa în spatele demonstrației ca o suită de proiecții explicative, pe care un conferențiar — sau un acuzator public — le folosește spre o mai deplină, mai plastică, mai vie întemeiere a relatărilor, afirmațiilor și concluziilor lui.

Cerințele scenice ale acestei formule dramatice nu s-au arătat, nici ele, regiilor din 1930 de la M.H.A.T. (Nemirovici-Dancenko și I. V. Sudăkov), lesne de împlinit. Dificultățile punerii în scenă ale acestei *Învieri* porneau din caracterul publicistic pe care-l îmbrăca dramatizarea, din faptul că ea așeza cea mai mare parte a poverii spectacolului pe umerii conferențiarului (sau „cuvîntului autorului“, sau comentatorului). Povara aceasta este deopotrivă esențial ideologică și esențial artistică. Conferențiarul este principalul purtător și emițător de idei al spectacolului. El coordonează în același timp acțiunile personajelor în spectacol, umplînd cu lămuriri și puneri la punct hiaturile ce se deschid între aceste acțiuni, prin forța lucrurilor dispartate. El le leagă într-un lanț logic și cronologic de desfășurare. În ipostaza aceasta, conferențiarul se plasează oarecum în afara dramei, se obiectivează de ea și se cere construit pe elemente reci, exclusiv raționale, critice, refuzîndu-se unei participări active în dramă. Dar conferențiarul este, în măsură structurală, și nervul demonstrației dramatice, așa cum Tolstoi, cu reflecțiile lui, se integra în structura romanului său. În această ipostază, conferențiarul trăiește, se află implicat ca personaj și ca ferment de dezvoltare a dramei; mai mult, el se trăiește pe sine și, simultan, trăiește conștiința personajelor. Să ne amintim

de pildă, marele moment retrospectiv al primelor întâlniri dintre Nehludov și Katiușa. Sau momentul subtililor mărturisiri reciproce dintre Nehludov și Marieta. Eroi își transferă parcă în asemenea momente, sentimentele, personalitatea, lăsând pe conferențiar să le dezvăluie, ei mulțumindu-se cu expresia lor ilustrativă, gestică, mimo-dramatică. Când acțiunea conferențiarului nu e una de topire în viață și conștiința personajelor, ea e una de confruntare și înfruntare a acestora. Textul dramatic solicită în adevăr, adeseori, ieșirea conferențiarului din calmul relațiilor și intervenția lui în acțiune, interpelarea protagoniștilor, punerea lor la ordine. În sfârșit, conferențiarul e chemat prin înfățișare, verb, atitudine, să marcheze tonalitatea și ritmul spectacolului, să așeze spectacolul în climatul și pe coordonatele spirituale ale romanului, să demonstreze, să tulbure și să agite, adică, prin faptele relatate și arătate de dînsul, nu prin mijloace retorice.

Complexitatea și liniile de desfășurare ale rolului conferențiarului sînt evidente în *Invierea*. Ele se deosebesc substanțial de roluri aparent asemănătoare cu care ne-a obișnuit literatura dramatică contemporană — de la, nu mai departe, crainicii-plutonieri ai *Tragediei optimiste*, pînă la, să zicem, corul *Poveștii din Irkutsk*. „Mie — mărturisea marele V. I. Kacealov (interpretul conferențiarului din 1930 al spectacolului M.H.A.T.-ului), sintetizînd multiplele sarcini ale rolului — îmi reveneau nu numai cuvintele, textul autorului, dar și ideea spectacolului, întreaga forță emoțională, temperamentul și nervul autorului. Trebuia să transmit spectatorului atitudinea mea față de ceea ce se petrecea și, în același timp, să ajut personajelor să dezvăluie esența ideologică a romanului și să se manifeste din plin.“ Creația lui Kacealov a fost memorabilă. Ea pare să fi pus stăpînire și să fi luminat întreaga viață a spectacolului — în care, totuși, au evoluat, în creații nu mai puțin memorabile, o Elanskaia, un Eršov, un Iarov, un Gribov, un Tarhanov. Bogata zestre artistică a lui Kacealov a asigurat așadar spectacolului, greutatea, cursivitatea și freamătul emoțional care, în economia dramatizării ca atare, se arată primejduite de caracterul ei oarecum descusut, creștomatic și, pe alocuri, poate prin forța lucrurilor, schematic. Kacealov mai sugerase însă prin interpre-



★
Marcela Rusu (Maslova) și Geo Barton (Nehliudov)

tarea sa că, din punctul de vedere regizoral, conferențiarul, dacă nu tinde să împingă pe un plan subsidiar valorile punerii propriu-zise în scenă și valorile scenografice, în orice caz, nu suportă fără pagubă a fi concurat de aceste valori. Problema majoră (de dificultate extremă) a regiei în *Invieria* se arată așadar a fi o problemă de infuzare a spectacolului în acțiunea unui singur personaj, în comentariul, în jocul (în recitalul) conferențiarului.

La asemenea dificultăți — și riscuri — ne-am gândit când am socotit hotărîrea lui Vlad Mugur de a contribui la valorificarea moștenirii artistice a lui Tolstoi prin punerea în scenă a *Invierii*, ca o întreprindere de curaj. Cu atât mai mult, cu cât de la montarea Dancenکو-Sudakov și de la Kacealov (acum 30 de ani) prea puține teatre s-au mai încumetat să încerce experiența marilor măștri de la M.H.A.T.¹ Și ne mai gîndeam că, după 30 de ani de la premieră, cerința de a descoperi căi noi artistice, în măsură să împlinească, pentru actualitatea noastră, experiența lui Dancenکو, este o dificultate mai mult. O anume temere ni se părea de aceea îndreptățită. Dar Vlad Mugur a făcut saltul. Și orice am avea să observăm de pe urma acestui salt, trebuie să recunoaștem că, în multe privințe, curajul lui a luat înfățișarea îndrăzneții. În primul rînd, îndrăzneala de a încredința uriașă sarcină — ideologică, artistică (și... mnemotehnică) — a Comentatorului, nu unei somități inveterate, ci unui tînar: lui Gheorghe Cozorici. A fost desigur un act temerar, cu roade care nu pot fi nediscutabile. Dar, sîntem convinși, actul acesta temerar a pornit din dorința de a șterge patina și umbra unor vremi de mult depășite la noi, de pe ceea ce este destinat să rămînă mereu actual și viu în aspra și marea operă a lui Tolstoi: cuvîntul său demascator, tendințele sale umanitariste. În distribuția lui Vlad Mugur, cuvîntul Comentatorului nu mai poate să aparțină, e drept, „autorului“ (lui Tolstoi), așa cum o indică dramatizarea lui Dancenکو și cum, la o confruntare a paginilor romanului, ne-o dovedește însuși comentariul. Comentatorul aduce însă ideile lui Tolstoi în actualitatea imediată, le face nemijlocit ale noastre, și — ca să folosim termenul — *ne distanțează* de imaginea propriu-zisă a trecutului, pentru a înțelege și pentru a osîndi cu luciditate și fără emoții paseiste, temeiurile nedrepte de viață ale acestui trecut. Că acestea au fost intențiile regizorului nostru, stau mărturie cel puțin două aspecte ale interpretării lui Cozorici.

Întîi: Comentatorul rămîne, de-a lungul istovitoareii lui prezențe pe scenă, la marginea spectacolului propriu-zis, așadar statornic obiectivat față de întîmplările pe care le comentează. El nu *joacă împreună* cu protagoniștii, nu intră în viața scenei: el relatează, dezvăluie subtexte, lansează aprecieri, subliniază substraturile ideologice ale gîndurilor, atitudinilor și faptelor eroilor. O face adesea cu degajarea contemporanului, a cărui conștiință, liberată de dibuiri și contradicții, are de partea lui istoria și adevărul. Glasul îi sună atunci răspicat și curge calm, ferm, neechivoc, unduit doar cînd și cînd de adierea unei brize de umor. Sînt însă și momente — destul de dese, prea dese — cînd Comentatorul degajat al *Invierii* socoate că e nevoie să agite, să apese pe situații „tari“, menite amune să stîrnească emoție. Atunci, glasul Comentatorului (îmbrăcat în costum modern, la două rînduri) capătă accentele patetice, tunătoare, eroice, ale crainicului din *Tragedia optimistă*. Este o inadvertență. Patosul comentariului în *Invieria*, acolo unde e necesar, e de ordinul marii interiorizări, eventual al marilor pauze, al sublinierilor insinuate. Inadvertența e cu atît mai strigătoare și cu atît mai puțin convingător comunicativă, cu cît ea e legată de un al doilea aspect al interpretării lui Cozorici, acest aspect, legat la rîndu-i, vădit, de intenția regizorului de a pune pe comentariu, fără puțință de tîgadă, pecetea contemporaneității. E vorba de locul scenic pe care-l ocupă Comentatorul în spectacol. Acest loc nu poate fi în nici o împrejurare decît pe scenă. Oricît de obiectivat față de întîmplările pe care le comentează, Comentatorul face parte integrantă și statornică din spectacol, din convenția, iluzia și efectele artistice ale spectacolului. Comuniunea cu sala? Comuniunea cu sala, cu spectatorii — cu contemporaneitatea — se rea-

¹ Ne amintim doar — în ultima vreme — de o *Inviere*, valoroasă de altfel, la Deutsches Theater din Berlin, acum 2-3 ani. Regizorul Karl Paryla o „prelucrase“ însă „pentru scena germană“ și pentru sine însuși: el juca rolul conferențiarului.

lizează (dacă acceptăm concepția distribuției și, principal, după cum se vede, nu avem împotriva-i nimic) prin tinerețea, ținuta tină, întinerirea „cuvîntului autorului“. De asemenea și distanțarea Comentatorului — și a noastră — de datele de viață ale dramei. Efectul comuniunii cu sala și efectul de distanțare pier însă, transformându-se într-un stînjinitor sentiment de sărăcire a emoției artistice cînd (și dacă) în antracte, la bufet, ne izbim de prezența „oarecare“, egală cu a noastră, a aceluia care, în timpul spectacolului apare deasupra noastră, luminat de sputul puternic de lumină, sub chipul Comentatorului. E aci o greșeală, practic verificată, a regizorului. Care poate să fie și, sîntem siguri, va fi înlăturată, spre afirmarea concepției regizorale și a interpretării.

Am insistat atît de îndelung asupra Comentatorului, pentru că din concepția îndrăzneată a întineririi „cuvîntului autorului“, pornesc pentru întreg spectacolul o seamă de consecințe, nu mai puțin vrednice de semnalat. Printre acestea, una capitală: detașarea comentariului de viața propriu-zisă a spectacolului, constituită, cum am văzut, în concepția lui Dancenکو, ca o suită de proiecții vii, menite să întărească și să confirme substanța de idei a acestui comentariu. Această detașare n-a rupt poate unitatea spectacol-comentariu pe care o realiza, prin Kacealov, Teatrul M.H.A.T. Dar ea a impus regizorului sarcina de a se apleca cu o atenție deosebită asupra „proiecțiilor“, pentru a le împlini și suda între ele, pentru a realiza — și dincolo, dacă nu chiar în ignorarea Comentatorului — o imagine de ansamblu care să vorbească de la sine. Această imagine de ansamblu nu putea să se închege însă valabil decît pe o singură coordonată: aceea esențială, a liniei de destinație a Maslovei, a orientării fiecărui tablou în funcție de reacțiile, devenirea și perspectivele de „înviere“ ale Maslovei.

Marcela Rusu în Maslova deschide, în această privință, perspectiva unei postume satisfacții primei interprete a eroinei la noi, Aglae Pruteanu. Înzestrată tragică, nevoită a se mișca în 1916 în cadrele dramei lui Bataille, se plîngea în adevăr și pe bună dreptate, de artificialitatea rolului care-i impunea pe un larg răstimp de joc o compoziție strident falsă în raport cu viața, cu convingerile ei artistice și cu concepția ei despre felul în care problemele vieții se reflectă pe chipul omului. Evocarea mărturiilor Aglaei Pruteanu ne-a fost de altfel nemijlocit solicitată de interpretarea Marceli Rusu. Aceasta, chiar dacă cu unele inconsecvențe, a închipuit rolul Maslovei curățit de zăcămintele obsesiv pasionale și de trăsăturile triviale ale unei decăzute (cum o artificializase Bataille). Interpreta de azi și-a înțeles eroina ca pe o victimă a unei întregi așezări etice și sociale, care a *prăbușit* în ea încrederea ingenuă în oameni, dar care n-a ajuns să smulgă din ea virtutea cinstei, puritatea sufletească, dragostea de viață, dorul de a renaște. Maslova Marceli Rusu încearcă să nu fie de aceea o decăzută; căci virtuțile și virtualitatea redresării ei umane pretind să fie arătate, în chiar momentele întunecate ale amarului ei drum, și să crească vizibile — sub chipul protestului încă vag orientat împotriva societății care a prăbușit-o și care încearcă s-o mai înșele cu amăgirea mărinimiilor filistine — pînă la atașarea ei *lucidă* de perspectivele revoluționare.

Treptele redresării Maslovei sînt prezentate de Marcela Rusu adesea, nu fără darul de a stîrni emoție. Puritatea Katiușei, care se pătrunde pentru înfiia oară de bucuria iubirii (în tabloul mimo-dramatic din noaptea Paștilor, excelent realizat din punct de vedere regizoral); apoi trecerea la fel de pură în cunoașterea cumplită dureri a dezamăgirii în dragoste (în scena, de asemenea mimată, a goanei în zloată după trenul nepăsării lui Nehliudov) sînt în această privință pilduitoare, cu atît mai mult cu cît ele sînt două imagini-cheie în desfășurarea rolului Maslovei. Ele trebuiau să rămînă ca un prundiș sufletesc în toată acțiunea ei de-a lungul spectacolului și să dea perspectiva posibilei redresări a eroinei. Ele trebuiau să freamăte ascuns, în contact cu viața și lumea depravării; în contact cu sinistra „comedie a justiției“ burgheze, în contact cu lumea efectiv prăbușită în decădere; în sfîrșit, în contact cu cealaltă lume care, din întunericul și gerul deportărilor, știe să-i descopere lumina și căldura omeniei adevărate și-i dau jos, în același timp, masca — fardul și atitudinea — decăderii, ajutînd-o să se elibereze de rădăcinile acestei decăderi și să-și recucerească astfel vechea față, reală, de om.

Marcela Rusu n-a precupețit eforturile pentru a înfățișa cu limpezime acest drum spre omenie al Maslovei. Socotim însă că îngroșarea liniilor de decăzută ale eroinei, în scena de la tribunal și în scena beției din celula închisorii, e inadecvată. Pare că în aceste scene rolul a fost lucrat mai mult pentru culoarea lui

și pentru climatul general al scenelor respective. Credem că singularizarea Maslovei față de acest climat, pe linia purității ei virtuale, ar fi apropiat-o de albia logică a rolului și îndeosebi ar fi statornicit cu consecvență trăsăturile umane care o definesc și pe care prăbușirea ei nu le anulează.

Poate însă că în această ordine de idei, reproșurile nu se cuvin numai interpretei. Regizorul a descoperit în Maslova, cu justețe, filonul unității de ansamblu a spectacolului. El i-a oferit de aceea interpretei, în chip firesc, privilegiul unei desfășurări mai accentuate. Dar desfășurarea cit de subliniată a Maslovei nu poate edifica prea mult dacă ea se petrece umbrind mediul uman în care se mișcă. Deoarece nici prăbușirea Maslovei, nici „învieria” ei nu pot fi înțelese ca experiențe și ca fapte de viață nedeterminate. Atenția regizorului față de acest mediu uman a fost însă, după părerea noastră, mult scăzută și fragmentată. Ceea ce e mai păgubitor, ea a fost orientată spre încadrarea și colorarea scenică a protagoniștilor, spre portretizarea lor în sine, mai mult decît spre realizarea unor relații vii, concludente, între protagoniști. De aici, rezultatul cîtorva portrete episodice remarcabile: Aurel Munteanu (în președintele tribunalului), Irina Răchițeanu (în rolul nobilei femei de lume Marieta), care s-au mișcat, vădit, cu conștiința unei apartenențe active la o epocă și o lume, cu culoarea lor, dar și cu sensurile lor precise în spectacol. Apoi, rezultatul cîtorva momente interesant construite: scena „vorbitorului” cu haosul zgomotos în care se petrece; scena mimo-dramatică și mai sus-pomenită a primelor întîlniri dintre Maslova și Nehliudov, realizată prin ignorarea oricăror artificii scenografice; scena finală, de asemenea parcă golită de poveri scenografice, în fond scenografic esențializată, în care perspectiva „învierii” se dobîndește în lumina ușor fulguită a nopții. (Pentru multe din frumoasele momente semnalate, se cuvine să se aducă cuvîntul de prețuire osebit artistului Al. Brătășanu.)

Deplîngem însă neajunsurile la ceea ce ar fi fost substanțial necesar pentru ca linia dramatică, atît de just urmărită de Vlad Mugur — linia Maslova —, să fi ajuns cu deplinătate o imagine întregă, convingătoare, a unui spectacol. E vorba de felul în care apar și evoluează *determinantele* devenirii Katiușei Maslova. Prințul Nehliudov, în interpretarea lui Geo Barton, s-a păstrat uniform în tonalitatea unei impecabile eleganțe nobiliare (ceea ce nu e rău), valorificîndu-și însă mai degrabă o dubioasă căință de om cumsecade, dornic să repare un mare păcat, moral și social, de care se simte vinovat, decît generozitatea falsă de filistin care-l caracterizează. Această postură de om care își transformă vinovăția criminală în jertfă (în jertfa de a se consacra Maslovei cu o iubire în care nu crede și pe care n-o simte) îngreuiază adeseori înțelegerea psihologică și ideologică a raporturilor dintre Nehliudov și Maslova și, mai mult, face de neînțeles reacțiile acesteia în fața ofertelor lui Nehliudov. Mai cu seamă ele umbresc chipul revoluționarului Simonson (și așa greu de realizat, datorită textului ingrat cu dînsul). Or, acest Simonson se apropie de Maslova și o iubește „așa cum se află, simplu, pentru că o iubește”. El este expresia omeniei adevărate, și pentru Maslova imboldul esențial al reintrării ei în viață. Dacă prezența lui Simonson (Matei Alexandru) era greu să fie prin ea însăși edificatoare în acest sens, ea putea deveni edificatoare prin contrastul pe care Nehliudov ar fi trebuit să-l realizeze față de dînsul.

Trecem peste climatul temniței, nici el edificator (construit nediferențiat, mai curînd pe culori decît pe date de mizerie umană), și rămînem în ordinea de idei a determinantelor „învierii” Maslovei: deținutii politici. E drept, ca și în cazul lui Simonson, textul dramatizării e aci doar creionat. El solicită însă cu atît mai mult inventivitatea creatoare a regizorului. Oameni de dimensiunile sufletesti ale lui Krîlțov și Maria Pavlovna (ca să ne oprim la cei mai importanți), în interpretarea lui Matei Gheorghiu și respectiv Ileana Iordache, fac față doar unei necesități figurative în tablourile în care se petrece în fond saltul calitativ al Maslovei, salt realizat sub hotărîtoarea influență a acestora. Datorită neîndestulătoarei lor forțe comunicative, transformarea Maslovei pare că se petrece de la sine și rămîne neconvingătoare, cel mult rațional înțeleasă și acceptată.

Sînt substanțiale scăpări din vedere. Spectacolul realizat de Vlad Mugur și de colectivul încheat de dînsul rămîne totuși un spectacol de curaj și de îndrăzneală creatoare. Și valoros. Dacă nu pentru altceva, pentru justa poziție ideologică ce transpare neechivoc din spectacol și pentru mijloacele artistice care, vădit, vorbesc nu numai despre valorificarea operei lui Tolstoi, dar despre calea spre o valorificare contemporană a acestei opere.