

D e t a l i i

Actorul a fost iubit, adorat, detestat. Societățile l-au respins sau, dimpotrivă, și l-au făcut idol. Actorul a impus un tip de atitudine umană și, chiar dispărând, expresia „a juca teatru în viață” rămâne fundamental legată de om. Așa cum Fellini în *Clovnii* ne arată că stingerea unei profesii nu coincide cu moartea ideii pe care o personifică, la fel și actorul s-a atașat definitiv condiției noastre. În teatru, puterea lui, atunci când se exercită, transformă actul la care asistăm în experiență de viață. Fie că e vorba de o existență individuală, de elucidarea unui proces politic sau transmiterea apelurilor misterioase ale ființei, marele actor implică publicul în spectacol ca într-o experiență reală. A fi în teatru înseamnă atunci cunoaștere a vieții, pornind de la conduite fictive.



A descoperi chipul necunoscut al actorului e în teatru una din bucuriile esențiale. În *Cei șase*, Ștefan Iordache captivează prin revelarea unor accente inedite ale personalității sale. Actor nervos, mai mult de stări, explodind în prim-plan, el, acum, dimpotrivă, se retrage continuu, compunind personajul înșignifiant angajat în marea aventură a Rezistenței. Jérôme circula de colo-colo cu pătura pe umeri, trăind banal, de la o zi la alta. Nimic eroic în viața lui. Și, totuși, el intră în luptă, modest, șters, neașteptat. Clipa în care mama, printr-o gafă, e gata să înțeleagă ce se va întâmpla cu el, clipa aceea de perplexitate, Iordache o joacă fulgător. E un mare moment de viață. Iar finalul, când copilăndrul se sperie, e poate expresia cea mai dureroasă a atrocității mascarului. El intrupează atunci nevinovăția luptii eroice cu o lume absurdă.

George Constantin, în același spectacol, compune ca întotdeauna imens, derutant prin schimbarea de tonuri, prin reacțiile violente și bruște. Aparițiile sale au acel accent grotesc pe care l-a descoperit jucind în *Tango*. Constantin inversează efectele, distruge sintaxa, surprinde permanent, stăpânește scena ca pe un spațiu unde totul îi este posibil. Dar această libertate își are și ca riscurile ei, căci la un moment dat poate lăsa să se

infiltraze spectaculosul în defavoarea adevărului. Ceea ce fascinează la el e caracterul inform și uriaș al jocului.

Acest moment al stagiunii e indiscutabil unul al actorului.



Un recent număr al revistei *Secolul XX* pune în discuție tehnica și, mai mult, tendința reluării de teme din opere trecute și recompunerea lor. Picasso, în pictură, Brecht, în teatru, personifică cel mai pregnant procesul. El nu caracterizează un anumit deficit de originalitate al artistului modern, căci îl regăsim la antici, care prelucrează ciclurile epice tradiționale, sau la Shakespeare, care doar în cinci sau șase piese are subiecte proprii, în celelalte fiind întrebuințate sursele novelisticii italiene, Plutarh sau Holinshed. Mascarada lui Lermontov e, poate, unul din cazurile limită ale procedului, ea, aparent doar, readaptind situația din *Othello*, a celui care, fals îngelat, își ucide iubita prin care el însuși supraviețuiește. Lermontov nu disimulează sursa, ci, dimpotrivă, insită asupra faptului că existența propune situații aparent similare, dar enorm de îndepărtate prin cercetarea detaliilor. Arbenin nu poate fi *Othello*, căci cartoforul și afaceristul descoperă în dragoste șansa de a se despărți de o existență ce-i devenise insuportabilă, în timp ce generalul maur, prin iubirea *Desdemonei*, atinge apogeul existenței lui militare. Nici Nina nu e *Desdemona*, căci tinerei venețiene i-a fost necesară o teribilă vocație eroică pentru a se desprinde de lumea ei, în timp ce Nina e doar fascinată de Arbenin. În final, nevinovata soție cade în plasa încercăturilor, sfârșindu-se, dar Arbenin, anunțând parcă un erou modern, rămâne înșepenit în timp, între viață și moarte, în nebunia deprimării fără de margini. Lermontov meditează aici despre bogăția vieții care, chiar inclusă aparent într-un model predeterminat, nu se epuizează prin aceasta. Similaritatea situației nu înseamnă și coincidență a experiențelor de viață.

George Banu