



TANIA FILIP:

„Paradoxurile profesiei de actor“

- La o masă rotundă organizată de **Calete critice** mărturiseai că ai sentimentul de a fi atins un prag important în maturizarea ta profesională. Și totuși, în ultimul timp, în ultimii doi, trei, patru ani, nu ți s-a oferit șansa de a înlini marele rol, sau roluri importante aici, în România, la Teatrul "Nottara". Mai degrabă la Paris...
- Chiar atunci, la acel colocviu, am spus că eu cred foarte tare în paradoxuri. Paradoxul este, după părerea mea, o lege fundamentală a teatrului, a meseriei de actor, a carierei artistice. Iată, și acum mă aflu față-n față cu un paradox. E adevărat, aici, la București, la Teatrul "Nottara", pe care îl slujesc de șapte ani, nu mi s-a acordat șansa unui rol important, acest credit necesar. Paradox pentru că acum cîțiva ani, Teatrul Național din București îmi oferise prilejul de a mă înlini cu mari roluri, cu Ifigenia, spre exemplu. La "Nottara" nu am avut această șansă, am fost utilă în trupă, am jucat cîteva roluri mai mari sau mai mici, mai bine sau mai rău, atît. Ar fi fost să fie, la un moment dat, să intru în distribuția Norei, ar fi trebuit chiar să joc Nora, dar iluzia aventurii a durat o săptămînă, a fost un foc de paie care s-a stins repede... și nu știu de ce. Într-adevăr, Teatrul "Nottara" nu mi-a oferit nici o poartă spre marele repertoriu, dar iarăși mă înlinesc cu paradoxul: mi s-a oferit șansa unui rol deosebit la Paris, culmea! Acum totul mi se pare foarte simplu, era normal să fie așa: am înlinit un tînăr regizor francez, Marc Lesage, acum doi ani, în vară, la Paris. Mi-a fost prezentat de prietenul meu Bogdan Stancovici care locuiește la Paris. Deci, intrînd în contact cu acest regizor, am discutat, mi-a povestit despre planurile lui și m-a reținut pentru distribuția unui spectacol *Dernier Hôtel* avant la Pentecôte (Ultimul Hotel înaintea Rusalilor), pe care urma să-l monteze, după o piesă al cărei autor este tot el, alături de Gilles Tourman; o piesă în care exista o contesă moldavă. Vînd să nu se aștepte în față cu o cabotinerie, a preferat o acțiune de limbă română care să vorbească în franceză, pentru că, mi-a explicat că a susținut foarte tare ideea aceasta, dovadă prezența mea la Paris, o acțiune franceză care să imite accentul românesc în franceză l-ar fi compromis personajul. Așa am ajuns la Paris, de fapt la Centrul Cultural de la Courbevoie, un banlieue parizian vecin cu La Défense. Vorbea de maturizare. Aventura mea de la Teatrul din Courbevoie a fost o probă de foc: am realizat ceea ce simțeam aici, la București, și anume faptul că mă aflu deja în fața unui prag al meseriei mele pe care cred că l-am și trecut. A fost un examen față de mine însămi, resimțit acum ca fiind foarte util și foarte generos.
- Spune-mi cîteva cuvinte despre textul acestei piese. Din cîte știu, în faza inițială conflictul ar fi conținut referiri la

Revoluția română sau la situația post-revoluționară de la noi...

- Profund impresionat de evenimentele din decembrie '89 din România, Gilles Tourman și Marc Lesage au pornit, în conceperea piesei, de la reflectarea acestora, de la situația politică a momentului. Ei nu puteau pe vremea aceea să creadă că la numai trei mii de km de ei se pot petrece lucruri atît de cutremurătoare. Deci, ei au pornit de la aceste fapte, dar, în doi ani de zile cît a durat lucrul la acest text, au eliminat, rînd pe rînd, o serie de acțiuni concrete și au ajuns la esența unei parabole, a unei metafore. Este o piesă specială și, cînd spun specială, mă gîndesc în primul rînd la publicul francez, la publicul parizian pe care l-am cunoscut și pe care n-aș putea să-l consider neavizat sau neformat, dar foarte comod, care deja nu mai suportă teatru în teatru, nu mai suportă idei peste idei, coduri, metafore, parabole. Or, acest text are tocmai un astfel de conținut. În primul rînd, el propune un soi de teatru cu personaje ale căror condiții reale le descoperim abia în final. Sînt oameni simpli care în primele trei acte "joacă" roluri stranii, ca într-o defulare colectivă. Drama se consumă într-o casă (Hotelul...) în care toată lumea poate să vină să-și trăiască visurile pe care le nutrește. Personajul meu este cel al unei tînere fete dintr-un banlieue care trăiește dintr-un ajutor de șomaj, deci o biată fată într-o pereche deșărată de jeans, cu un walk-man, singura ei bucurie, și care, timp de trei acte, "joacă" rolul unei contese moldave stăpînite de dorința de putere, de a-și ridica poporul și de a moșteni tot ceea ce i s-ar fi cuvenit. Se pornește de la un conflict la granița franco-luxemburgheză, un conflict cu privire la construcția unei autostrăzi și, creîndu-se o fișe de teren neutru, se ajunge la constituirea celui mai mic stat din lume, pentru că cele cinci personaje ale piesei, animate de nebunia lor fabulatorie, capătă identități politice. Unul devine președinte, apoi dictator, altul devine ministru de interne, altul devine ministru culturii, cludătenia transformărilor creînd și ipostaze comice foarte reușite. Putînd fi descifrată la mai multe nivele, piesa propune o dimensiune politică, una polițistă (există un personaj care dispăre la un moment dat, reapare apoi misterios, urmează o mică anchetă polițistă) și una mistică. Personajul care conduce întreaga acțiune se numește Jésus și este în permanent dialog cu divinitatea, reprezentată scenic printr-un televizor numit "Papa". Acest dialog coordonează, manipulează, de fapt, întreaga acțiune. Este o piesă care pune mari probleme și care solicită publicul. În sensul acesta spuneam că e o piesă deosebită, că nu este o piesă ușoară.
- Pentru că ai vorbit despre aspectul politic al piesei, aș vrea să te întreb: care găsești că ar fi funcția socială a teatrului,

sau, mai degrabă, crezi într-o astfel de funcție socială? Trebuie să fie teatrul un examen al societății, o formă de exorcism al răului, sau ar trebui să fie un comentariu cultural asupra conflictelor sociale, eliberat de constrângerea verdictului? Crezi în teatrul care-și asumă total "perversitatea" esteticului sau gîndești că teatrul trebuie să fie (și) un diagnostician "curant"?

- Nu pot delimita aceste valențe despre care vorbești. Părerea mea este că, în orice caz, teatrul trebuie să fie un element dinamic al societății. Fie că el reflectă o anumită stare sau este mai puțin legat de conflictele cotidiene. Dar iarăși ajungem la un paradox. De fapt, cele două posibilități pe care mi le-ai enunțat, dacă le alături, formează un paradox. Nu poate exista o valență în absența celeilalte, pentru că nu poți demonstra un bine dacă nu există răul, nu poți demonstra albul dacă nu există negrul. Eu cred foarte tare în forța dinamică a teatrului și de aceea mă îndoiesc de valoarea spectacolelor rupte total de realitate.

- Văzînd de cîrînd cîteva spectacole la Paris și vorbind cu oameni de teatru de acolo, l-am întrebat dacă nu cumva tendința în teatrul momentului, la Paris, este aceea de a reveni către text, către valoarea cuvîntului literar, printr-o poetizare a discursului scenic deodată cu încercarea de a reconsidera autonomia esteticului, de a depolitiza conflictul dramatic. Ei mi-au confirmat această observație, însă majoritatea dintre ei judecau noua atitudine ca o perversitate, ca pe un refuz de a fi lucid în fața realităților, dar mai ales a răului din societate.

- Da, pentru că un teatru care nu e dinamic...

- Eu tocmai mă lăsasem cucerit de "perversitatea" de moment a teatrului francez, însă prea puțini dintre critici mi-au împărtășit entuziasmul.

- În momentul acesta, trăind într-o societate contorsionată, convulsionată, într-o societate aprinsă, nu cred în spectacolele frumoase, estetizante dacă vrei. Nu cred în ele fiindcă nu le găsesc nici un rost. Prefer spectacole mai puțin realizate stilistic, dar care să aibă un punct de vedere, să însemne ceva în contextul vieții noastre sociale, politice.

- Încearcă să-mi vorbești despre condiția actorului francez, din ceea ce ai putut să-ți dai seama în cîteva luni, mai ales în urma contactului cu colegii tăi de la teatrul din Courbevoie.

- În primul rînd, ceea ce înseamnă la noi actor nu înseamnă la el actor. Statutul de actor angajat al unei companii, știi bine, nu există decît pentru cîteva zeci de actori în Franța, pentru cei de la Comedia Franceză. Deci, dintr-o dată apăream în ochii lor cu ascendentul de a face parte dintr-o companie, eram deci o actriță extrem de serioasă.

- Care trecuse un examen.

- Exact, pentru că toți colegii mei, cei patru actori care mai juceu în spectacol, au fost selecționați în urma unei audii. Acolo nu poți obține un rol fără o audiere, fără un concurs.

- Sint sute de actori șomeri....

- Mi s-a spus că există un actor la trei mii care muncește. Bineînțeles, actori se numesc cu toții. Dar majoritatea nu au urcat o dată pe scenă, deși au terminat o școală de teatru de ani de zile. Actorul se găsește într-un cu totul alt sistem decît cel de la noi. Profesional, pe acești colegi ai mei l-am simțit foarte dezorientați, în sensul că cel doi, trei ani de școală - depinde de școala pe care au terminat-o - nu-l fac să cunoască meseria în abc-ul ei. Sint foarte tehnici și foarte reci, pe undeva. Nu știu dacă am găsit cuvîntul... foarte calculați mai degrabă. Niște actori care nu se investesc afectiv în actul scenic. l-am privit la repetiții și, pentru mine, era un lucru de neînțeles distanța lor față de personaj, față de text. Actorul român este obișnuit să se implice, să se dăruiască, trădînd, cred eu, ceva din structura mentală a neamului. Am tras, însă, o concluzie care zic că este importantă: este decisiv, cred eu, faptul că noi avem o școală unitară de actorie. Actorii români buni, sau mai puțin buni, se găsesc pe aceleași coordonate. Un actor român, fie el și mai slab, în momen-

tul în care urcă pe scenă știe să-și motiveze reacțiile, atitudinile, știe ce înseamnă relație scenică, știe că trebuie, și uneori știe și cum să gîndească pe scenă. Un actor francez, care a trecut de audii, de concursuri, în momentul în care a ajuns să joace un rol, nu știe exact care este rostul lui acolo. Se întînesc mai mulți actori absolvenți ai diferitelor școli de teatru, exponenți ai cîte unui stil actoricesc, pentru că fiecare școală cultivă un stil, și nu reușesc să se înțeleagă defel, nu pot cu nici un chip să facă o punte între posibilitățile lor profesionale, între ceea ce au învățat fiecare dintre ei și partener.

- În cazul acesta, regizorul trebuie să-și asume în întregime destinul spectacolului, preluînd totul, inclusiv ceea ce ar fi trebuit să fie contribuția actorului? Este, deci, un arhitect abstract, care conduce autoritar liniile spectacolului de la un capăt la altul, astfel încît relația actor-regizor este unilaterală?

- În cazul experienței trăite de mine, regizorul a manifestat o atitudine autoritară, impunînd între el și actori o relație unilaterală, cum spui, de dirijor. Pînă la un moment dat cînd, ajungîndu-se la un stadiu avansat, la "șnururi", în care apăreau situații ce nu se mai integrau în coerența spectacolului, pentru că nu-și găseau suportul afectiv, a trebuit să înceapă "să primească". Oricum, echipa era dispusă să asculte, să învețe. S-a creat un spirit de colegialitate extraordinar, fără orgoliile cu care sintem aici obișnuiți, pentru că, vezi, la noi, relația între colegi este total diferită. Cînd ajungi într-un teatru, aici, ești deja cunoscut din institut, toți actorii se cunosc de o viață, toți știu care e bun, care e prost, care a fost premiant, care n-a fost premiant... În clipa în care se întînesc, acolo, într-o trupă, actorii nu știu nimic unul despre celălalt. Se descoperă reciproc și faptul acesta e foarte util pentru lucrul la plesă respectivă.

- Crezi că structura administrativă a teatrului românesc, cu companii fixe, are și avantaje față de cea din Occident - cu companii fluctuante și bazate pe accesul actorilor prin examene?

- Sigur că, discutînd la modul ideal, sistemul nostru ar avea avantaje. Fiecare teatru, dacă se bizuie pe actori importanți, poate să-și construiască un repertoriu de lungă durată, o structură, un stil ale teatrului. Dar, din păcate, nu toate teatrele românești își gîndesc așa viitorul. Financiar, însă, părerea mea este că aceste companii nu vor mai putea să supraviețuiască prin menținerea unei echipe întregi de actori. Nu se poate și nu e logic. Probabil vor rămîne cîteva teatre care-și vor permite să păstreze un nucleu de actori, cel mai important, în timp ce, pentru ceilalți, singura șansă va fi cea a contractelor pe un an, doi, trei, în funcție de performanțele lor. În orice caz, ipostaza administrativă actuală a teatrului românesc mi se pare că nu se poate și că nu e drept să mai fie perpetuată.

- După victoria de la Paris crezi că șansa îți va surîde și la teatrul bucureștean din a cărui trupă faci parte? Ți se va oferi un rol substanțial?

- Nu, nu cred. Dar, știi ce mi-aș dori acum? Nu mi-aș dori neapărat un rol mare, un rol principal, mi-aș dori să particip la un spectacol mare, care să însemne într-adevăr ceva pentru teatrul meu. N-aș vrea să mă duc să dau concurs la un al teatru la care există un regizor mare. Aș vrea ca în teatrul meu să se întîmple un eveniment, iar eu să fiu ca o pietricică din marele edificiu și să mă pot mindri cu lucrul acesta. Sint că dacă aș juca într-un spectacol acum, la teatrul meu, nu m-aș putea mindri cu el. Este un semnal de alarmă, cel puțin pentru mine, un sentiment îngrozitor, dar pe care s-ar putea să fiu nevoită să-l accept. Aș dori să merg mai departe cu ceea ce am acumulat și nu să ajung să apelez iarăși la clișee vechi de treizeci de ani.

SEBASTIAN-VLAD POPA