

Principiul plăcerii

Convorbirea ce urmează se dorea a fi un portret al artistului la maturitate; gândurile unui creator de teatru care a izbutit să rămână vital și adevărat în cele mai grele condiții, care a știut dintotdeauna cât de perisabile sunt certitudinile și a căutat mereu, alături de mereu alți elevi și de alte trupe, adevărul clipei, bucuria jocului, puterea solidarității.

Discuția din biroul de la UNITER cu regizoarea Sanda Manu nu s-a deosebit în esența ei de sute de alte conversații pe care le-am avut de-a lungul timpului. Nimic definitiv, nici o concluzie, nici un discurs pe care să-l poți încheia cu un semn de exclamare. Aceeași femeie asumându-și cu energie fragilitatea, același artist care nu se simte jenat de existența altor artiști. Când Sanda Manu vorbește despre combinația dintre ego-ul extrovertit și generozitate, se descrie mai curând pe sine decât pe alții. Ceea ce pagina scrisă nu poate reproduce este intonația gustoasă cu care Sanda Manu vorbește despre plăcerea de a face teatru.

Și ar mai fi ceva de spus: sinceritatea nu presupune și nu cheamă indiscreția, victimizarea, autocompătirea. Sanda Manu afirmă principiul plăcerii cu înțelepciunea femeii, a artistului care știe ce înseamnă suferința.



Sanda Manu

□ **Convorbirea o planificasem încă înainte de Crăciun. Am reușit să ne întâlnim pe la mijlocul lui ianuarie, așa că, în mod firesc, te rog să-mi povestești cu ce se umple agenda ta de lucru.**

■ Agenda mea are fiecare pagină – corespunzând unei zile – împărțită în două: o parte din ce în ce mai mare este pentru UNITER și cealaltă – pentru Academia de Teatru și Film. După cum se știe, Ion

Caramitru a plecat pentru un timp la minister și eu i-am preluat toate responsabilitățile. De-abia acum realizez pe deplin forța, capacitatea lui imensă de lucru, de cuprindere a problemelor. El făcea cam 70–80% din treburile efective ale Uniunii.

□ **Atunci, hai să vorbim întâi despre ceea ce poate face UNITER. Fără îndoială, nici o structură organizatorică nu poate dota teatrul românesc cu mai multe valori decât acesta conține. Dar UNITER-ul le poate ajuta să se exprime. O a doua întrebare, din același sector al agendei, se referă la inițiativele de sprijin pentru artiștii care nu mai sunt activi.**

■ UNITER nu are, după cum se știe, prin statutul său, nici un fel de obligație sindicală. Dar viața este mai puternică decât statutele. Să încep totuși cu proiectele artistice: suntem o organizație care dorește să aparțină fiecărui artist. Dorim să deschidem porți, să oferim ocazii, să inspirăm, nu să patronăm și să centralizăm inițiativele. Dorim să păstrăm memoria celor plecați, să stimulăm respectul pentru cei prezenți și să asigurăm circulația ideilor prin workshop-uri, prin seminarii. Fiecare se întreabă: „Ce face UNITER-ul pentru mine?” Noi nu putem face mare lucru pentru fiecare în parte, dar orice profesionist al teatrului – membru sau nemembru al UNITER – poate veni aici

să propună un proiect, o activitate. Experții noștri analizează propunerea, o avansează – dacă o consideră bună – Senatului, unde președintele (Caramitru) și vicepreședintele (eu) nu au drept de vot. Faza următoare este obținerea de sponsorizări necesare proiectului respectiv, care poate fi nevoia cuiva de a merge la un curs de perfecționare sau o idee de producție a unui spectacol, de exemplu. Pentru mine este important ca UNITER, considerat ca o casă, să devină un punct de întâlnire, un loc de dezbateră a problemelor profesionale.

□ **După părerea mea, teatrul românesc nu trece printr-o criză de creație, ci printr-o stare de inadecvare profesională. Ceea ce, din perspectivă istorică, nu este o catastrofă. Pe termen scurt, există însă riscul ca oamenii dotați pentru teatru să evite un sector marginalizat, ceea ce creează o dinamică și mai accentuată a marginalizării.**

■ Eu, ca persoană, sunt revoltată când, bolnavă fiind și neavând timp să bolesc, doctorul îmi spune că trebuie neapărat să stau două săptămâni în casă. Pojarul nu trece decât într-un anume interval de timp. Criza administrativă prin care trece teatrul este în aceeași situație: dependentă de starea generală a societății, de structura legislativă. Până la urmă se va naște o modalitate organică de existență a teatrului. Eu, ca regizor, am avut noroc. De fapt, mi-am făcut norocul: m-am opus permanent organizării și administrării. Acum nu mai am cui să mă opun și trebuie să inventez structurile care vor determina opoziția altora. Și soluția va fi a lor, a oamenilor noi. Singura observație care îndreptățește unele îndoieli este cea referitoare la faptul că tinerii din școlile de teatru par mai puțin pregătiți – uman, cultural, artistic – să facă față acestei meserii. Se confundă uneori teatrul cu lumea kitsch-ului.

Dar eu aș identifica boala în altă parte: tot așa cum în societatea românească lipsește clasa de mijloc, în teatru lipsesc spectacolele pur și simplu bune. Pe vremuri nu puteai să vezi multe porcării, spectacole la care să rămâi în sală printr-un act de voință. Acum există câteva spectacole cu adevărat excepționale și câțiva regizori de o clasă cu totul specială, dar media spectacolelor a scăzut îngrozitor.

□ **Nu va avea această modificare de calitate o influență asupra publicului? Eu am constatat că publicul vine la teatru și, atunci când teatrele programează spectacole, sala nu este goală, ba dimpotrivă. Spectatorii sunt noi, sunt alții, cum spuneai mai înainte. Văzând însă cu precădere spectacole scrășnite, interpretări aberante, hidoase ale unor texte dacă nu clasice, măcar cunoscute, nu se vor îndepărta ei pentru multă vreme de teatru?**

■ Poate că ceea ce pare aberant, hidos pentru noi, nu este la fel pentru ei. Îmi aduc aminte o întâmplare de acum 40 de ani. Tatăl meu, actorul Ion Manu, a fost un intelectual adevărat și un actor foarte mare. Eu eram studentă și m-am dus într-o zi să-l iau de la teatru; el jucase la matineu și am văzut că seara se juca *Romeo și Julieta* cu Mihai Popescu și Mimi Botta. L-am rugat să rămânem. El n-a vrut, dar a cedat în cele din urmă insistențelor mele. Eram sus, la Majestic, în picioare, și la un moment dat el mi-a zis: „Rămâi dacă vrei. Eu nu mai suport!”. Și a ieșit din sală. Mie spectacolul îmi plăcea foarte mult, dar am plecat împreună. Acel spectacol a rămas în istoria teatrului, tatăl meu era un om foarte inteligent, știa ce este teatrul, dar ceea ce vedea nu mai era **teatru lui**. Mă gândesc permanent la acest lucru: înțelegerea oricărui om este limitată; dar nu despre înțelegere e vorba. Trebuie să recunoști valoarea, chiar când nu e conformă cu gustul tău, cu ceea ce îți face ție plăcere. Nouă ne este foarte greu să ne identificăm cu așteptările generațiilor de după noi. Am văzut acum câțiva ani **O noapte furtunoasă**, nici nu mai țin minte unde, și m-a uluit faptul (și pe interpretă la fel) că spectatorii râdeau la subiect. Ei nu știau povestea din piesă, ceea ce nouă, care eram de 30–40 de ani în teatru, nu ni se întâmpla. Plăcerea spectacolului era plăcerea comentariului.



Sanda Manu, repetând Alcor și Mona după Mihail Sebastian, cu Stela Popescu și Candid Stoica (Teatrul de Comedie – 1971)

□ **Așa este, dar în spectacolul-comentariu D-ale carnavalului al lui Lucian Pintilie subiectul piesei se înțelegea.**

■ Adevărat, dar nici eu ca persoană, nici UNITER ca instituție nu putem rezolva această problemă. Aș vrea să-ți vorbesc despre altceva, despre o inițiativă a noastră la care țin foarte mult. Am obținut, printr-o licitație la PHARE, fondurile pentru o Casă de ajutor social. Nu e vorba de un cămin de bătrâni, ci de un loc de unde să plece mâncare pentru oamenii singuri și bătrâni, de unde să plece ajutor medical, ajutor de menaj, asistenți sociali și, nu în ultimul rând, artiști, care să stea – o jumătate de oră, o oră, cât este nevoie – cu acești oameni care au trăit o viață întreagă în lumina reflectoarelor și care acum sunt atât de singuri, încât nici nu-ți mai deschid ușa, pentru că știu că s-au degradat fizic și nu doresc să mai fie văzuți. Cred că toți căutam de fapt justificări pentru grosolănia noastră față de cei care acum nu ni se mai par importanți în raport cu treburile noastre.

Teatrul este un mod de existență, un fel de a fi. Ceilalți oameni merg la slujbă pentru că așa trebuie și se simt bine în toate celelalte locuri care nu sunt ale serviciului. Eu am trăit între oameni de teatru și înainte, și după căsătorie: noi ne simțeam bine când eram la teatru, când ne pregăteam să ne ducem acolo. Noi mâncam și ne îmbrăcam ca să putem lucra și am fost astfel foarte fericiți. Pentru noi era o problemă de viață și de moarte culoarea fundalului, interpretarea lui Popescu, era un miraj care ne copleșea viața. Pensionarii teatrului sunt oameni deosebiți, care cer un tratament deosebit.

□ **A fost o lume închisă?**

■ Nu, n-are cum să fie. Cartea mea de citire, manualul meu este viața, omul, nuanța. Talentul omului de teatru începe cu simțurile: urechi care aud realitatea, ochi care văd existența, simțuri prin care înțelegi tăcerea celuilalt. Artistul e posesorul unei inteligențe speciale, care se exprimă prin talentul lui de a trăi. Artistul este o carbură complicată, cu multe valențe, care își trage seva, inspirația din ceea ce-l înconjoară.

□ **Și de ce acum, când în jur sunt lucruri atât de interesante, seva e mai puțin consistentă?**

■ Când o să transcrii banda, aici să lași câteva rânduri goale pentru lunga pauză în care mă gândesc la răspuns...

Oamenii de teatru sunt o combinație între un ego foarte puternic și o extraordinară generozitate. Cei foarte talentați combină aceste laturi într-un mod organic. În rest, vedem ego fără generozitate. Nu formulez o acuză morală. După decenii în care fiecare s-a simțit cu călușul în gură, nevoia de exprimare a persoanei acoperă impulsul dăruirii. De aici golul, haosul. Și mai văd o cauză: tentația schimbărilor radicale. Așa cum a fost și în urmă cu 40 de ani: „Nu ca ieri, ca azi”. În artă, asemenea rupturi nu sunt productive. Din '89 până acum am spus un singur lucru adevărat și îl repet și acum: „Nici o revoluție nu dă talent”.

□ **Dar nici nu ia.**

■ S-au afirmat o serie de tineri regizori, cu promisiuni importante: Nona Ciobanu, Beatrice Bleonț, Theodor Cristian Popescu, Anca Bradu, și să mă ierte cei pe care nu-i pomenesc. Acești tineri au însă spectacole bune și spectacole mai puțin bune. Dar critica e foarte grăbită să declare spectacolele bune – geniale, iar pe cele slabe – catastrofe. Nimeni nu poate fi mereu mai presus de sine. Viața artistică este un zig-zag. Cu aprecierile





lor grăbite, cronicarii dau uneori impresia că structurează grupuri de presiune.

Poate că în procesul de căutare, suportat cu greu de dramaturgie, regie, scenografie, intră și critica.

■ Critica creează mode. Când un tânăr face un spectacol bun, el devine la modă și i se pune pe umăr o sarcină atât de grea, încât panica de a nu greși îl covârșește. El nu-și mai este fidel șieși, sentimentelor și credințelor lui, ci așteptărilor cronicarilor. Artistul nu este un alergător de cursă scurtă, el este un maratonist: are perioade când gâfâie și perioade când calcă.

Ai avut vreodată panica – înainte de a începe un spectacol – că nu-l vei putea face?

■ Da și nu. Am făcut câteva spectacole foarte bune, multe bune și de câteva ori am ratat. Teamă mi-a fost întotdeauna, dar mi-am tras seva din cărți (am știut să citesc), dintr-o energie extraordinară (care, probabil, mi-ar fi folosit în orice altă profesie) și dintr-o plăcere nebună. Mi-a plăcut. Și când am lucrat cu plăcere și nu m-am chinuit, rezultatul a fost bun, pentru că plăcerea aduce plăcere, și i-am putut influența și pe alții. Eu aparțin unei școli de regie care s-a exprimat prin actori, deci puterea de a influența e hotărâtoare pentru soarta spectacolelor mele. Am învățat de la un mare regizor – Ion Șahighian – că autorul unui spectacol trebuie să se îndrăgostească de actorii lui, să-i apere, să-i inspire, oferindu-le ocazii, certându-i și laudându-i. E o dragoste lucidă. Mi-a fost frică, dar să-ți înfrângi frica este de asemeni o plăcere imensă.

În orice activitate umană, în orice replică există un vibrato între da și nu. În această secundă eu pot să închei fraza, sau să mai spun câteva cuvinte. Dacă nu-mi place cum iese interviul, am să te mint și am să-ți spun „iartă-mă, am o întâlnire importantă”, pregătindu-mă în același timp să-ți dau un telefon ca să ne mai întâlnim o dată. Existând în același timp și tendința cealaltă: sunt mulțumită, să continuăm. În acest vibrato funcționăm noi tot timpul.

Stanislavski spunea că actorul are un singur lucru de făcut: să-și modifice partenerul: tu vrei să te căsătorești cu mine, eu spun că orice căsătorie e rea. Eu vreau să nu divorțăm, tu mă convingi că n-avem încotro. Teatrul care îți dă mură în gură și-ți arată de la bun început „sunt foarte supărată”, și asta ține cinci minute, păcătuiește împotriva adevărului. Un om cu adevărat supărat încearcă în fiecare secundă fie să-și ascundă supărarea, fie să se descarce.

De ce ai hotărît să predai actorie, și nu regie? A fost o întâmplare sau o alegere?

■ A fost o întâmplare: când am terminat facultatea – în 1957 –, exista un post de preparator la Institut. Eu mă măritasem, vroiam să rămân în București. Totul a fost o întâmplare, o întâmplare banală. Am căpătat postul la catedra de actorie și școala mea de dascăl s-a desfășurat lângă un mare profesor, Ion Finteșteanu. În prima zi, mi-a spus: „Domnișoară, dumneata ai fost angajată să stai lângă mine, să te uiți și să taci”. Și te rog să mă crezi că așa am făcut un an de zile, mă îngrășasem, cred,

Scenă din Hatmanul Baltag de Caragiale/Negruzzi la ATF (clasa prof. Sanda Manu)



de atâtea tăcere. Și pe la începutul lunii mai – se repeta o scenă la Cassandra –, profesorul Finteșteanu s-a întors spre mine și mi-a zis: „Ei, acum spune-le ce au greșit și ce să facă“. Nevorbită de atâtea luni, am avut vreo 76 de observații. Le-am formulat, eram fericită, eram mândră, fusesem extrem de inteligentă, mă relaxasem pe scaun, eram sigură că nu spuseseam nici o prostie. Și așa și era. Apoi scena s-a reluat, mult mai prost decât prima dată. Finteșteanu nici măcar nu s-a întors spre mine, ci a formulat o singură observație. Era una dintre cele 76. Scena s-a reluat și a ieșit bine. Era diferența dintre un regizor tânăr și un profesor cu experiență. Era indicația de care era nevoie pentru ca scena să poată evolua, butonul pe care trebuia apăsat în acel moment. Asta înseamnă creație în pedagogie. Ceea ce făcusem eu era cunoaștere, știință. Și nu există nici un fel de lege în acest domeniu. Există omul-actor, pe care îl cunosc și știu ce să-i spun ca să declanșez ceva, și există omul-profesor, care are și el o stare de inspirație, de creație. Totul la noi este un mod de a trăi. Uneori încerc procesul invers – să aplic pedagogia teatrală în viață.

□ **Și?**

■ Uneori merge. Cu o anumită concentrare, pot să îmbălbănesc un vânzător stresat, făcându-l să realizeze că vorbește cu o făptură umană. Insistând, cerându-ți scuze unuia care te-a înjurat, poți în cele din urmă să-l faci să se simtă prost.

□ **Nu-ți spun un secret, și nici nu o fac de dragul de a te flata, dar în teatru întâlnești des actori și actrițe care își încep povestea carierei lor spunând: „Eu am fost elevul Sandei Manu“.**

■ Da, e mândria vieții mele. Deși, când fac bilanțul, observ că mulți actori buni au fost la clasa mea, au existat unii care s-au lăsat de teatru și alții care nu sunt chiar fruntea. Cu talentul se vine de acasă și poate că eu am reușit să-i ajut într-o anumită etapă a vieții. Ca profesor știi însă că excepțiile, marile talente nu se supun nici unei reguli.

□ **Ce e mai plăcut și ce este mai neplăcut pentru un profesor?**

■ La noi predarea nu este globală, noi ne adresăm unor personalități distincte și le tratăm ca atare. Primul lucru pe care îl facem când preluăm o clasă este cunoașterea reciprocă, în afara convențiilor și minciunilor sociale. Un important principiu pedagogic este cel de a nu minți niciodată studentul. În meseriile noastre greșelile sunt inerente. Și atunci când îți vezi greșeala, trebuie să-i spui că indicația anterioară nu a fost bună și că trebuie să încercăm altceva. La noi predarea nu este o știință exactă, ci cercetare. La regie, Penciulescu își întâmpina studenții din anul I spunându-le: „Eu am să vă învăț tot ce știu astăzi. Dar dacă după zece ani nu veți avea puterea să negați ceea ce v-am învățat eu, nu aveți ce căuta în meseria asta“. Noi trebuie să-i obișnuim pe studenți cu ideea de mișcare, de schimbare, să le pregătim receptivitatea. Sunt câteodată foarte severă cu studenții buni și răbdătoare cu cei slabi. În clipa când descoperi că studentul slab și-a îndepărtat crusta care-l împiedica să se exprime, atitudinea se modifică. Devine un membru al familiei mele, care trebuie să lase totul deoparte pentru ca să se ocupe de teatru.

□ **E o replică în Eugen Ionescu pe care o citez din memorie: „Cum se face că atâtea fete frumoase devin tot atâtea soacre insuportabile?“ O adaptez situației: cum se face că dintre atâția copii dedicați artei ajung în teatru atâția bărbați și femei cărcotași, intriganți, atâția oameni cu care e greu de lucrat? Uite, în ultimii ani e aproape imposibil ca un director de teatru să-și vadă de treabă, din cauza nesfârșitelor contestații ale colectivului.**

■ Înainte de '89, directorul era un mediator între autorități și colectiv: în parametrii ideologici dați, el trebuia să asigure continuitatea faptului de artă cu ajutorul echipei artistice. Teatrul are acum de rezolvat problema propriei sale libertăți. E foarte greu, după cincizeci de ani în care spațiul libertății a fost atât de

limitat. A apărut un fenomen foarte explicabil: „suntem liberi, face fiecare ce vrea!“ Or, în teatru nu poate face fiecare ce vrea, aici este necesară dictatura și iubirea față de dictator. Ciulei, Esrig făceau teatru pe bază de adorație.

□ **Nu cred că în legătură cu directorul Teatrului Național din Craiova, de pildă, poate fi folosit cuvântul adorație. Beroghină și-a dovedit aptitudinile ocupând fotoliul de director. Nimic nu îndreptățește luptele pro și contra Mircea Cornișteanu sau Sergiu Savin. Trebuie întâi „încercați“ și pe urmă contestați.**

■ Sursa acestor întâmplări este lipsa totală a unei scări de valori, a unui îndreptar civilizat de comportare. Acum toți suferă de mania persecuției, considerând că li se cuvine mai mult. Pe urmă, și în teatru se manifestă aceeași lipsă de răbdare ca și în viața publică a țării. Dar dincolo de asta, e un principiu care trebuie modificat: nu cred că trupele teatrale fixe, nemodificate favorizează evoluția sănătoasă a teatrului. Eu am fost toată viața un fel de țigan cu cortul. M-am angajat la Institut, apoi la „Nottara“, am colaborat cu teatre diferite, pe urmă am plecat de la Institut și m-am angajat la Național, apoi iar am schimbat datele problemei. Ce fac toți acești oameni care au prins rădăcini într-o trupă, care nu s-au confruntat cu nici o nouă de-a lungul deceniilor? Cred că e o nenorocire să ajungi „cel mai bun“ din teatrul tău. Este semnul că a dispărut orice confruntare. Eu am observat că, ori de câte ori trebuia să lucrez cu un colectiv nou, mă schimbam. Nu mi se adăuga și nu-mi scădea talentul, dar eram în altă lume. Cu oameni care nu mă cunoșteau, puteam să încerc o modificare mai radicală a lucrurilor care nu-mi plăceau la mine. Acasă, printre cei care te cunosc, schimbările provoacă suspiciuni. Dar toate acestea sunt considerente individuale. Ar mai fi unul, principal: acum un director nu mai are între cine media, el trebuie să fie un artist al funcției sale. El are libertatea de a înfăptui, dar trebuie să aibă și ideile care să-l ducă spre fapte. Trebuie să fie un inspirator al schimbării. Schimbarea instituțiilor nu se poate produce prin decrete, ci prin realizarea adecvată a aspirațiilor din fiecare colectiv, prin formele de existență care se vor găsi la fața locului. Și în primul rând, după părerea mea, aceste schimbări trebuie să fie în concordanță cu cerințele publicului. Oamenii au acum nu doar alte priorități, ci și altă morală. Toate acestea nu trebuie eludate, nici disprețuite, ci discutate cu mijloacele artei. Pe mine mă îngrijorează tendința de a părăsi vâltoarea prin spectacole artificiale. De aceea cred că schimbarea reală, cea interioară, va veni de la generația tânără și foarte tânără, de la cei fără bătătură pe creier.

□ **Nu ne rămâne decât să ne dorim să-i înțelegem.**

■ Și să nu staționăm la nivelul dorinței. Să facem ceva ca ei să se exprime și noi să-i putem înțelege. Este vorba și despre tinerii din teatru, și despre cei din sală. Spectacolele de succes sunt atractive pentru toată lumea, deși nivelurile de înțelegere sunt diferite.

□ **Dacă un peștișor de aur...**

■ Câte dorințe, una sau trei?

□ **Trei.**

■ ... Prima – uite că sunt egoistă –, prima se referă la mine. În orice om există binele și răul, și mi-aș dori să am puțința să nu scot răul meu în afară, ci doar binele.

A doua dorință este pentru fata mea, și punct.

A treia dorință este ca noi, noi, făpturile umane de aici, din spațiul carpato-danubian, să nu provocăm un cutremur real. Nu e o metaforă. Doresc să nu fie cutremur.

Dacă ar fi trebuit să mă limitez la o singură dorință, ar fi fost a doua. Dacă ar fi să spun câte dorințe îmi trec prin cap, mi-aș dori ca România să fie la malul Mediteranei și să fie cald.

Afară era iarnă, pe trotuare sclipea ucigaș stratul de gheață. Mediterana era departe.

■ **MAGDALENA BOIANGIU**