

# DIALOG DE ATELIER

CU

## D. D. NELEANU

despre

- formarea unor generații
- abordarea realistă și înălțarea spre simbol
- comunicarea pe aceeași lungime de undă
- Brecht și spiritualitatea noastră

Interviu de Mira Iosif



Cunosc mulți regizori cu care am discutat adesea și îndelung despre teatru: regizori care își expun principiile, teoriile estetice, modalitățile de lucru, viziunile; dar uneori, spectacolele lor, explicate amănunțit în caiete-program, în articole sau în convorbiri particulare, au prea puțină contingență — cum s-ar zice „nu seamănă” — cu cele promise pe hirtie sau prin viu grai. Cu Dumitru Neleanu n-am stat pînă acum niciodată de vorbă, mai pe îndelete, dar citeva din spectacolele sale, mai ales cele din ultimii ani — și mă gîndesc la După cădere, la Stilpii societății, la Răspîntia cea mare — n-au avut nevoie de explicații anticipatorii și suplimentare. Sînt spectacole elocvente, încercate de comunicare, reprezentative pentru universul artistic și stilul creatorului lor. Spre deosebire de mulți dintre confrășii săi, Neleanu e un regizor care „se ascunde” în spectacol, și îi trebuie timp să realizezi — că, îndărătul tabloului plin de firesc și naturalețe — într-atît de firesc și de logic artisticăște, încît totul pare fișnit de la sine — se află un meticolos dirijor, un atent conducător de joc, un director care nu se proiectează în scenă pe sine, ci îi veghează pe toți ceilalți din culise.

— Cum s-a format regizorul Neleanu? Ce anume i-a marcat evoluția profesională?

— Îi datorez enorm, poate totul, lui Alexandru Finți. În studenția mea, învățămîntul artistic nu era fundamentat științific; anul 1949, anul reformei învățămîntului a fost un an de tranziție, cu destule dificultăți în clarificarea principiilor de învățămînt și multe „descurcări” pe cont propriu, la voia norocului celor care cădeau pe „mîini bune”. Eu am avut un asemenea noroc. Adevăratul

meu profesor de regie a fost acest mare director de scenă, mare animator, comunist integru, temperament vulcanic, om pasionat, dăruit scenei. Alexandru Finți, pe atunci director al Teatrului Armatei, m-a angajat — student fiind — ca regizor de culise; am făcut apoi regie tehnică, asistență, am pășit încet pe toate treptele meseriei, și acest lucru mi-a fost de mare folos. Alți oameni care m-au ajutat, pe care i-am simțit alături în primii mei ani de profesie, au fost Nicolae Bellu — azi profesor — intelectual de ținută și om de mare caracter, apoi neuitatul Mi-

hai Popescu (al cărui asistent fusesem o vreme), coleg ideal și desăvârșit pedagog. Îmi amintesc cu emoție de perioada când am lucrat ca director de studii la Institutul de Artă Teatrală și Cinematografică, pe atunci proaspăt înființat; printre studenții din clasa mea de regie se numărau Manole Marcus, Iulian Mihul...

O altă epocă însemnată pentru mine, care cred, că, în ciuda tuturor greșelilor comise, va rămâne — de fapt a și rămas în istoria teatrului nostru — de după 23 August — este cea a spectacolelor realizate la Studioul actorului de film „C. I. Nottara”. S-au montat atunci *Micii burghezi*, *Vrăjitoarele din Salem*, în regia Soranei Coroamă, *Nora*, *Montserrat*, în regia mea, *Mandragora*, în regia lui Mihai Raicu, *Nota zero la purtare*, în direcția de scenă a lui Ion Lucian. Toate aceste spectacole erau marcate de un anumit patos etic. Și azi mă emoționez amintindu-mi de marea credință, într-un teatru nou, care ne anima în acea perioadă, de romantismul revoluționar cu care am lucrat, de pildă, spectacolul meu de debut, (*După 20 de ani de Mihail Svetlov*, n.n.), de lupta pe care o duceam pentru afirmarea teoriei lui Stanislavski. Azi ne dăm, evident, seama că „sistemul” nu e singura metodă teatrală, dar neîndoiesc al a avut un rol major, covârșitor, în formarea și, zic, buna formare a acestor generații de actori și de regizori.

— Care ar fi paragrafele unei auto-caracterizări ?

— Sunt un om timid. Mi-e greu să fac a-ceastă mărturisire, dar n-am încotro. Auto-

caracterizare ? Poate că mă situez undeva între abordarea realistă, între descripția de mediu, de situații, de caractere, și extragerea din real a semnificațiilor, spre înălțarea către simbol. De aceea îmi plac cu deosebire anumiți dramaturgi. Arthur Miller, Ibsen, O'Neill. Nu întâmplător am montat două piese de Miller; îl iubesc pe acest scriitor; când sint eu el am senzația că parcum un drum greu spre vârful unui munte; am eu mine o călăuză nespuse de prețioasă, iar sus, în vîrf, el îmi arată panorama întregii lumi... Miller mă face să mă simt răspunzător de soarta omenirii; îmi declanșează efluvii de lirism, îmi încită sensibilitatea și, în același timp, îmi impune să fiu rău, drastic cu minciuna, cu lășitatea, cu iresponsabilitatea.

De fapt, cred că am afinități cu drama, cu mara dramă realist-poetică; în același timp, mă atrag anumite texte de o factură grotescă, aș spune expresionistă, un anumit tip de comedie, ținînd seama de faptul că eu sint departe de ceea ce se numește un „regizor de comedie”. Îmi place drama „de idei”, esența ibsenianismului, cum spune Shaw. Recunosc că mi-e frică de Shakespeare, îl venerez și mă intimidă... Nu știu dacă ceea ce spun ține de auto-caracterizare... Mă mai pasionează descoperirea și reconsiderarea unor opere din dramaturgia noastră națională, scrise între cele două războaie. De pildă, *Suflete tari*; văd spectacolul altfel decît cum s-a jucat pînă acum...

— Și actorii ? ce mijloace abordează regizorul pentru captarea lor în cimpul magnetic dorit ?

## Fișă provizorie

Născut în 1924, 7 decembrie, în București. A absolvit în 1949 Institutul de Teatru „I. L. Caragiale”, secția regie, clasa profesor A. I. Maican. Spectacol de debut : Peste 20 de ani de Mihail Svetlov (Teatrul Armatei, 1948); a lucrat ca regizor la Studioul Actorului de Film „C. I. Nottara”, la Teatrul Tineretului, la Teatrul pentru copii și tineret, la Teatrul Mic.

Director de studii la Institutul de Artă Cinematografică (1950—1953), director la Teatrul pentru copii și tineret (1960—1964). Dintre montările realizate : *Nora* de Ibsen, *Montserrat* de Roblès (Studioul actorului de film „C. I. Nottara”); *Nila*, toboșara de Salinski (Teatrul Tineretului); *Marele fluviu își adună apele de Dan Tărchilă*, *Oceanul de Al. Stein*, *Nu prea albă ca zăpada și motanul descălțat de Alecu Popovici* (Teatrul pentru copii și tineret); *Vulpile de Lilian Hellman*, *Incident la Vichy*, *După cădere de Arthur Miller*, *Stilpii societății de Ibsen*, *A opta minune de Al. Lungu*, *Răspintia cea mare de V. I. Popa* (Teatrul Mic); *Regele gol de Evghenii Șvarț* (Teatrul din Arad); *Ultimul anotimp de Iloria Lovinescu* (Teatrul din Piatra Neamț). În pregătire, *Galileo Galilei de B. Brecht*, *Animator consecvent al mișcării populare de teatru amator*, colaborează ca regizor al Teatrului Popular din Vilcea, aducînd colectivului medaliile de argint (1968). Opinia publică de Aurel Baranga și de aur (1965) Dincolo de zare de O'Neill, (1974) Puterea și Adevărul de Titus Popovici.

— Actorii Teatrului Mic, cu care lucrez de vreme îndelungată, sînt niște intelectuali, minți lucide și suflete rafinate. Ei știu să subordoneze personajul ideii, să profileze silueta individuală pe fundalul ideii demonstrabile, să suscite generalizarea. Asta s-a văzut, de pildă, limpede în spectacolul *După cădere*. Am evitat „anecdota”, și au luminat, nu dramele sau melodramele personajelor, ci ideile dramatice, tensiunea acestor idei. Întotdeauna am urmărit fructificarea ideilor și, evident, a personajelor, prin actori; și întotdeauna am căutat acei actori cu care să pot comunica pe aceeași lungime de undă. Sînt actori care mă inhibă. Acea categorie de oameni suficienți, îngimfați, lipsiți de subtilitate, care cred că teatrul s-a născut și moare odată cu ei. Eu nu cred acest lucru despre mine și nu pot accepta acest sentiment la alții.

— Dar comunicarea cum se realizează? Ce se întîmplă cînd contactele nu se pot produce?

— În principiu, aleg actorii cu care vorbesc aceeași limbă. Nu mă pot realiza, nu pot transmite ceea ce am de spus în afara actorului. El singur poate crea imaginea rolului și reda publicului bogăția de idei a scriitorului sau a regizorului. Modul de lucru cu actorii îl subordonez acestor principii. Practic, în primele repetiții observ cu mare atenție, cu mare concentrare, primele semne de comportament al interpreților. Urmăresc încordat lectura. Mă preocupă îndeosebi felul cum acționează mecanismele psihice ale actorilor, atenția, pasiunea — dacă există — pentru personaj, înțelegerea rolului. În genere, am mare încredere în intuiția, în inteligența, în forța de percepție a actorului, și îl stimulez pe drumul sesizat de intuiția lui. Dar, cînd se întîmplă invers, cînd în anumite conjuncturi psihologice nu se stabilește contactul cald, indisolubil, între actor și rol, atunci... atunci e nevoie de mult tact; pe nesimțite, cu prietenie, repet, cu tact, cu strategie pedagogică urmăresc stabilirea unui fir, o legătură... Trebuie să recunosc că adesea, cu „leii” teatrului, cu orgolioșii, cu încăpăținații, cu irascibili, am reușit totuși să găsesc punți de înțelegere. Fiindcă stimez, respect actorul, îl consider pe drept, coautor al spectacolului.

— Aveți un anumit principiu de distribuție? Vi s-a întîmplat să folosiți clișeele?

— Avantajul de a lucra mulți ani în același colectiv, și cu același colectiv, se concretizează printr-o cunoaștere profundă a actorului și a posibilităților sale; prin confruntarea permanentă între rol și actor se obține un larg spectru de tehnică, de măiestrie. Desigur că apare și primejdia plafonării, a distribuirii rutiniere; pericolul există în fiecare dintre noi, în măsura în care devenim robi ai meseriei, sclavi ai obișnuinței. Me-

reu trebuie să fim atenți, să am controlăm. Cred că în *Răspintia cea mare*, am distribuit actorii pe „contrecemploii”. De pildă, pe Alex. Lungu, care îndeobște joacă țărani blînzi, oameni cumsecade; pe Ion Cosma, oferindu-i un rol de altă factură; în egală măsură, piesa a oferit noi valențe de interpretare unor mari actori ca Gion, Bălănuță; poate că Vasile Nițulescu a avut parte de un rol-mănușă, dar l-a creat cu altele nuanțe noi! Și Jana Gorea a jucat altceva decît ceea ce interpretează ea de obicei. Trebuie să vă spun că, la început, au fost în colectiv mari discuții în legătură cu distribuirea lui Ionescu-Gion în rolul Florea. Cu toții vedeau personajul ca pe un simplu răzeș, ca pe un chiaburan; asta ar fi dat o cu totul altă turnură spectacolului; de altfel, actorii o porniseră, la început, pe linia pitorescului, vroiau să compună „țărani”, jucau sfătosenie, rusticitate... Distribuirea lui Gion a dat statură tragică personajului, a demonstrat intelectualitatea sa; m-a ajutat să dăm monumentalitate montării, să-i distilăm esențele tragice...

— Cum ați descoperit piesa lui Victor Ion Popa, publicată, e drept, în revista noastră, dar uitată, parcă, imediat?

— Opțiunea a aparținut lui Nicolae Munteanu, directorul teatrului, dar a devenit imediat a mea și a interpreților principali, de fapt a întregului colectiv. Ne-au eucerit tezele politice, patriotice, ale textului, text abandonat de autor prin anii 20. Am ținut cu multă atenție seama de spiritul, de exigența lui V. I. Popa în adaptarea textului pentru scenă, în degajarea de stufărișul melodramatic, în limpezirea unor momente dramatice. Ne-a impresionat modernitatea scriiturii, faptul că, după 50 de ani, piesa poate găsi un ecou adînc în conștiința spectatorilor de azi. De fapt, ce spune Victor Ion Popa? Că în momente grele, de restrînte, se desenează puternic unitatea națională a poporului. Tema partizanatului, iarăși, ni s-a părut deosebit de prețioasă... Istoriei militare ne-au confirmat această realitate din timpul primului război mondial. Piesa redă cu mare vigoare vibrația fibrei naționale. Și o redă, totodată, cu noblețe. De aceea, preocuparea mea primordială a fost înlăturarea „balastului”, a faptelor neesențiale, a tot ce e pitoresc, fals rustic; am vrut să înlătur imaginea trasă pe un anumit calapod a modului cum trebuie înfățișat țărănul român. Am solicitat laconism, sobrietate, o maximă economie a mijloacelor de expresie.

— Știu că lucrați la GALILEO GALILEI. Nu l-ați menționat pe Brecht în preferințe, în afinități...

— Nu l-am menționat. De Brecht nu sînt în aceeași măsură legat sufletește ca de Miller, scriitorul în piesele căruia simt că mă

dizolv și mă readun într-o nouă înfățișare. Cu Brecht mă simt mai „eritic“, îl citesc mai lucid, îl contrazic... Sper că această primă întâlnire cu Brecht va însemna o colitură în creația mea, în formația mea. Mărturisesc că refuz studiul documentar, exegeza brechtologică. Am fost la Berliner Ensemble de câteva ori, am văzut firește multe montări cu piesele lui Brecht, în țară și în străinătate. Dorese, sper, ca spectacolul nostru să fie diferit, să exprime esența unui anumit moment istoric și a spiritualității noastre naționale. Am pornit montarea de la o teză esențială a operei, scrisă imediat după instalarea lui Hitler la putere. După mine, esențial în această piesă, adică în spectacolul *Galileo Galilei*, nu este nici criza de conștiință, nici „știința popularizată“, nici biografia lui Galilei. Esențială apare lupta dintre dogmă și spiritul novator, temă de veșnică actualitate. Dogma reprezentată prin teologie, prin Biserică, ca sistem organizat de opresiune, de sufocare, de înăbușire a liberei gândiri științifice. Spiritul novator reprezentat prin Galilei. Această teză politico-filozofică la temelia spectacolului reprezintă o sursă continuă de conflict, de puternică colizie dramatică, de ciocnire permanentă, de ritmizare a montării, de centrare pe esențial și renunțare la amănunte nesemnificative. *Galileo Galilei* va fi o dezbatere deschisă, aspră, în centrul căreia se va proiecta acest om de știință, pe care eu nu-l văd defel ca pe un mîncău și bețivan, burtă-verde, laș (liniile acestui portret se află în textul lui Brecht !), ci titan al gândirii din epoca sa, om din ale cărui preocupări lumești, firești și puternice, el își extrage rădăcina înaltelor descoperiri. Totodată, Galilei reprezintă omul înțelegerii necesității istorice, cel despre care Andrea Sarti, pe drept cuvînt, spune că anticipează o etică viitoare. Mă preocupă imaginea lui Galilei din final : văd acest tablou scăldat într-o oboesală senină, de fapt inseninată de existența acelor *Discorsi*, și totodată într-o liniște dramatică. Galilei trăiește de fapt într-o închisoare : e păzit de un călugăr-paznic, același călugăr (în viziunea mea) spion care îl pîndise odinioară la Cosma di Medici, călugăr-temnicer pe care îl vedem îmbătrînit alături de victima sa. În final, cînd vine Andrea, călugărul aduce mîncarea — faimoasa gîscă — și, la „ospaț“, se reped Virginia și bătrînul paznic : Galilei încearcă și el, firește, să mîncece, dar nu poate, gîndurile lui sînt la *Discorsi*, la recapitularea

primei vieți, pe care o va face în cuvîntul către Andrea.

— Ce alte accente, schimbate, vom afla în primul în spectacolul Teatrului Mic, în raport cu montările „clasice“ ?

— Într-o anumită măsură, figura Papei. Noi îl vedem prima oară pe Cardinalul Barberini, pe viitorul Papă Urban al VII, la balul de la Cardinalul Bellarmin. El apare aici ca un om cu vederi liberale, cu preocupări științifice, care acceptă doar ca o expresie a necesității istorice existența Inchiziției, funcția de Cardinal, dar și — e important — existența obiectivă a științei. „Cînd îmi pun masca pe față, accept și că Dumnezeu nu există“, declară el, la bal. Între acest personaj și Papa Urban nu poate exista o prăpastie ; dimpotrivă, vreau să le accentuez continuitatea. Barberini trăiește drama caracterului — fie slab sau tare — dar drama omului rațional pus în condiția factorilor de presiune. Acești factori, concretizați prin Cardinalul-inchizitor, trebuie să aibă o expresie artistică pregnantă, în afara șabloanelor prezentării forțelor iezuite. Îmi propun să-l prezentăm pe Inchizitor nu ca pe o forță din umbră, subtilă, perversă, difuză, ci în mod direct, ca pe un cap politic, care, cu brutalitate, cu pragmatism, prezintă primejdia încarnată de Galilei în contextul dificultăților raportului de forțe european : așa asaltează rezistența Papei, pînă cînd acesta cedează, ca orice om slab, angrenat de funcție în sistem. Sistem care nu e altul decît cel, fantastic organizat, al Dogmei...

— N-aș mai vrea să intru în detaliile montării, ne aflăm încă în faza căutării unor soluții, în plin lucru. Caut, de pildă, în repetițiile din zilele astea, rezolvări la două tablouri pe care le văd „pendante“ : tabloul V — *Ciuma* — și tabloul X — *Carnavalul*. *Ciuma*, tablou scăldat într-un grotesc straniu, trist, ciudat, în crochiuri goyesci, și *Carnavalul*, de un grotesc vesel, veselie și ca ciudată, apăsată, groasă, zeflemisitoare... Dar, precum spuneam, ne aflăm în plin lucru, și nu trebuie anticipat nimic.

Convorbirea noastră s-a încheiat brusc, regizorul trebuind să intre în repetiții. Regizorul speră că va regăsi în spectacolul Galileo Galilei gîndurile expuse aici.