



D. D. NELEANU :

„Concepția regizorală înseamnă analiza conținutului de idei, detectarea ideii principale și determinarea suprasarcinii spectacolului”

Intervenind în dezbateri, regizorul D. D. Neleanu, directorul Teatrului pentru Copii și Tineret, a pledat pentru responsabilitatea ideologică și profesională a directorului de scenă. Începînd prin a discuta sensurile noțiunii

de concepție regizorală și diversele ei interpretări, așa cum reies din unele articole semnate de regizori în presă, vorbitorul a încercat o analiză lărgită a etapelor muncii regizorale. Extragem unele idei din cuvîntarea sa :

„Concepția fiecăruia dintre noi despre regia de teatru se naște pe baza principiilor artei realismului socialist, înțelese, transfigurate prin prisma personalității respective.

Aceasta face ca, în configurația artei noastre regizorale, să existe personalități interesante și concepții asupra regiei diferențiate între ele.

Concepția regizorală înseamnă analiza conținutului de idei, detectarea ideii principale și determinarea suprasarcinii spectacolului; după cum înseamnă imaginea viitorului spectacol, care ia naștere în imaginația noastră, cu prevederea tuturor mijloacelor de expresie ce vor interveni în spectacol.

Concepția regizorală a spectacolului este, în fond, viziunea complexă ideologico-artistică a spectacolului, care ia naștere în gîndirea și imaginația regizorului.

Procesul nașterii și dezvoltării concepției asupra spectacolului se realizează treptat. Nu poți imagina totul deodată, nu poți cuprinde imediat toată bogăția unui text.

Pasiunea, răbdarea, studiul adînc, consecvent, al operei dramatice sînt condiții minimale și obligatorii pentru formarea unei concepții regizorale într-arpate, dar și pline de adîncime.

Odată cu începerea muncii pentru realizarea propriei tale viziuni regizorale, începi, de fapt, verificarea — în focul activității practice — a gîndurilor și imaginilor tale. Pentru aceasta, luciditatea, spiritul autocritic trebuie să constituie permanent un criteriu de muncă, condiție esențială întru asigurarea succesului. De atîtea ori îți dai seama, pe parcursul muncii, de fisurile concepției tale, sau realizezi cu amărăciune trădarea viziunii regizorale de către unul sau altul dintre actori, care, îmbătați de succese ieftine, mînați de un temperament nedisciplinat sau de încăpățînări copilărești, răstoarnă echilibrul dintre personaje sau denaturează chiar ideea.

În astfel de clipe, îți aduci muștrări tardive, din care sperii să înveți în viitor (așa cum am învățat și eu din experiența montării spectacolului *Scrisori de dragoste*).

De aci, concluzia firească ce se degajă în privința distribuirii forțelor actorești în spectacol.

Piatra unghiulară a spectacolului este ideea autorului, ideea politică, etică.

A sesiza această idee, a o descoperi, a o înțelege, a o iubi, a și-o însuși, a lupta pentru ea, aceasta este prima sarcină a regizorului.

Acesta este, de fapt, și sensul pe care-l dă Stanislavski noțiunii de suprasarcină.

Totul pornește de la text, de la înțelegerea autorului, de la stabilirea poziției tale față de autor și față de ideile operei sale.

Dependența față de text nu trebuie însă înțeleasă ca o atitudine mecanică, de supunere oarbă.

Ideea descoperită și însușită cu pasiune de către regizor (înțeleg întotdeauna prin idei, marile idei ale umanismului socialist) îți stimulează imaginația, sensibilitatea și inteligența, în găsirea acelor mijloace de expresie artistică, ce ar putea s-o exprime în modul cel mai fericit, cel mai puternic.

Aici intervine însă corelația concepție-stil, care duce la interpretări regizorale variate ale aceluiași text.“

În a doua parte a expunerii sale, regizorul s-a oprit la propria sa experiență în montarea piesei *Nila* de A. Salînski.

„A. Salînski — a spus el — a pus la temelie piesei două idei: *Prima idee*, care a devenit și suprasarcina spectacolului de la Teatrul Central al Armatei Sovietice din Moscova, este concretizată în pledoaria susținută de autor pentru încrederea în om, împotriva prejudecății în caracterizarea oamenilor, pentru analizarea adâncă, plină de răspundere socială-cetățenească, a omului sovietic.

A doua idee, subordonată celei dintii, căreia i se dă amploare în text, este omagiu adus eroismului, subliniindu-se faptul că nu-i ușor să devii erou, că de cucerirea gloriei eroice este legată câteodată sacrificarea fericirii personale și, de multe ori, chiar sacrificarea vieții.

Cronicile sovietice și, pe urmă, vizionarea spectacolului în U.R.S.S. mi-au arătat foarte precis pe ce idee fundamentală a fost ridicată construirea *Nilei* la Teatrul Armatei din Moscova: ideea încrederii în om. Aceasta nu a însemnat înlăturarea celei de a doua idei a textului, ci subordonarea față de prima.

Eu am procedat astfel: din cele două idei, m-am oprit la a doua și am făcut din ideea măreției sacrificiului pentru patrie, piatra unghiulară a spectacolului.

Am năzuit să demonstrez în continuare: calitatea de erou se realizează pe drumul greu al depășirii permanente a propriilor slăbiciuni, sacrificînd, dacă e nevoie, tot ce ai mai scump, mai drag, intrînd în conflict aparent dar cu atât mai dureros, cu «dragii mei oameni sovietici» (cum se exprimă *Nila*).

Am închinat spectacolul demonstrării tezei că erou poate deveni oricare dintre noi. că datele curajului, ale eroismului, ale sacrificiului de sine pentru patrie există în fiecare dintre noi și că ele trebuie valorificate de propria noastră personalitate.

Asta nu a însemnat anularea în spectacol a ideii încrederii în om, ci numai trecerea sa pe planul al doilea.

De ce am preferat fundamentarea spectacolului pe această idee?

Am considerat cu toată răspunderea mea de artist-cetățean că este mai important astăzi să dau tineretului pilde puternice de eroism, să contribuie la educarea sa în spiritul sacrificiului pentru patrie. În al doilea rînd, am ales această cale, determinat de realitățile patriei noastre, de faptul că noi trăim și construim în condițiile luptei de clasă.

Textul și spectacolul de la Moscova critică acele personaje care nu au vrut sau nu au putut să înțeleagă adevăratul conținut sufletesc al *Nilei*.

Desigur că spectacolul *Nila* la Teatrul Armatei de la Moscova este conceput și realizat în lumina realităților sovietice. În Marele Război pentru Apărarea Patriei, unul dintre factorii determinanți care au asigurat victoria a fost unitatea deplină de voință și acțiune a tuturor popoarelor U.R.S.S.

De pe aceste poziții, sigur că-ți poți lua dreptul să critici pe acei indivizi izolați care, din cauza unei gândiri comode, nu înțeleg să descopere în spatele aparentei, realul univers sufletesc al omului.

Or, eu, transfigurînd textul prin a doua sa idee, am rezolvat, și principal și concret, altfel spectacolul.

Micul Sașka, tratat acolo ca un ușuratic, pe aceleași replici, a devenit un mic patriot. Lizocika, care în spectacolul de la Moscova era prezentată ca o femeie comodă, leneșă, frivolă, fără reale calități artistice și care pleacă



— Ce-o fi vrut să înțeleagă regizorul, cind mi-a spus că o să recit bine „Balada chiriașului grăbit“, fiindcă sint în temă?

în brigada artistică pe front, mînată doar de interese meschine, a devenit la mine o tinerică zburdalnică, cochetă și naivă, care pleacă mînată de un patriotism sincer pe front și care suportă o certă evoluție etică pe scenă.

Aș dori să analizez de asemenea felul cum am conceput și realizat finalul piesei.

Finalul cerut de autor și realizat ca atare la Moscova este acesta: Nila moare necunoscută, considerată și după moarte o cățea nemțească. Numai Feodor, care a aflat adevărul, stă lingă ea, pătruns de mare dragoste și de mare respect. Ea moare, și cîntecul tînărului toboșar răsună ca un firicel, ca un reproș timid la adresa celor care nu au înțeles și nu au descoperit-o pe Nila.

Rezolvarea dată de mine a fost expresia ideii care m-a cucerit, care a devenit a mea, care, în consecință, m-a inspirat: Nila moare ca o eroină, oamenii care asistă la moartea ei nu știu nimic despre adevăratul ei chip. Dar ei simt totuși că ea moare într-un chip cu totul deosebit, care le impune respectul.

Moartea Nilei, despărțirea ei de Feodor, de „dragii ei oameni sovietici“, se petrece încet, calm, sobru, demn.

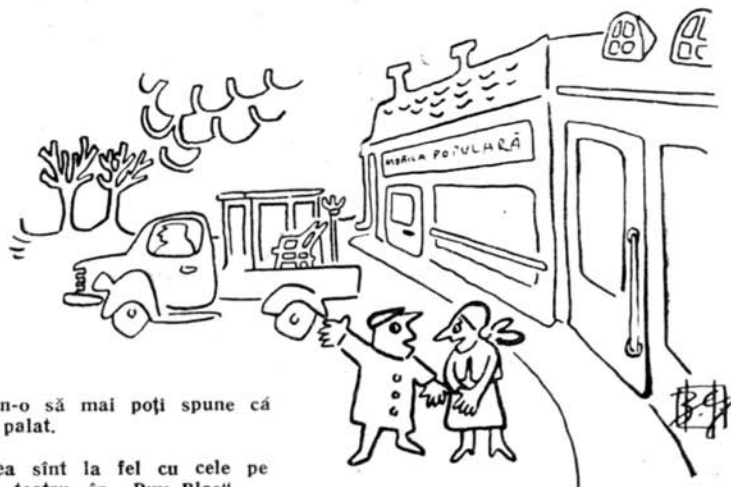
În clipa în care moare, izbucnește finalul Simfoniei a IX-a de Beethoven, optimist, puternic, închinat păcii și fericirii oamenilor pentru care și-a dat, în fond, viața, Nila. Cred că prin acest final, am fost consecvent cu ideea și suprasarcina spectacolului.

Am năzuit ca concepția mea regizorală asupra spectacolului Nila să capete viață scenică concretă de la prima la ultima scenă, iar finalul să însemne încheierea armonioasă a spectacolului conceput ca un tot întreg.“

George Teodorescu, de la Teatrul Evreiesc de Stat, a abordat problema relației regizor-colectiv, subliniind obligativitatea unei munci pedagogice cu actorul, și a stăruit la rîndul său asupra necesității promovării dramaturgiei originale.

În intervenția sa, profesorul Horia Deleanu, de la Institutul de artă teatrală și cinematografică „I. L. Caragiale“, a supus unei analize aprofundate, din punct de vedere al artei spectacolului, realizarea Teatrului Municipal cu piesa lui Gorki, Azilul de noapte, în regia lui Liviu Ciulei. După ce a arătat în amănunt care sînt elementele ce caracterizează această capodoperă și care a fost linia interpretativă dată pe scena teatrului mai sus menționat, vorbitorul a precizat:

Unii scenografi folosesc fără discernământ în spectacole, mobile din comerț



— Sofico, acum n-o să mai poți spune că n-ai un interior de palat.

— !!!

— Mobilele acestea sînt la fel cu cele pe care le-am văzut la teatru, în „Ruy Blas“.

„N-am fi insistat asupra acestor aparente detalii — viziunea scenografică, excesele de mișcare, accentele comice, evasigrotești — dacă ele n-ar fi legate de o importantă problemă de fond. Adevărata dinamică a *Azilului de noapte* este o dinamică de idei, concentrată în jurul unor acute conflicte politice, filozofice. Se propun în piesă mai multe soluții de viață: Natașa, prin existența ei, pare să pledeze pentru fatalism, Luca pentru infama «minciună consolatoare», Satin (și alături de el, Gorki), pentru credința în omul liber, demn. Din înfruntarea vehementă, pasionată, a acestor opinii, din ciocnirea lor continuă și progresivă, se ajunge la reliefarea «adevărului vieții», la soluția valabilă a luptei pentru om și viitorul lui. Urmărirea acestui filon autentic al piesei duce la descoperirea marelui ei dinamism, care nu se cere suplinat de nici un fel de mișcări acrobactice, de nici un fel de exerciții fizice istovitoare.

Din păcate, în reprezentația de la Municipal s-a înlocuit în diverse locuri această dinamică *interioară* a piesei cu o spectaculoasă și destul de independentă dinamică *exterioară*, care a escamotat, uneori, sensurile majore ale lucrării gorkiene.“

A luat apoi cuvîntul Sică Alexandrescu — prim-regizor al Teatrului Național „I. L. Caragiale“ din București — care și-a axat expunerea pe ideea că :

„... a face o regie contemporană, cu adevărat contemporană, înseamnă a interpreta de o asemenea manieră textul autorului, încît — fără a-l denatura în esența lui — piesa să ajungă, prin interpretare, o pledoarie înflăcărată pentru idealurile umaniste ale socialismului și ale păcii.“

Lucrările seminarului au fost încheiate de tovarășa Constanța Crăciun, adjunct al ministrului Învățămîntului și Culturii, care a subliniat însemnătatea acestui eveniment în viața noastră teatrală, scoțînd în evidență totodată sarcinile noi ce revin oamenilor noștri de teatru.