

Prin Teatrele Din Țară



ÎNSEMNĂRI PE MARGINEA A TREI SPECTACOLE DE LA TEATRUL NAȚIONAL „VASILE ALECSANDRI“

P

are ciudat să descoperi, în 1963, un teatru ca cel din capitala Moldovei: un Național — cel mai vechi — cu o trupă mare de actori, cu un public de aproximativ opt sute de spectatori la fiecare reprezentație, cu una dintre cele mai frumoase și mai mari săli din țară... Cu toate acestea, prea puțini iubitori de teatru din alte orașe cunosc viața actuală a acestui colectiv. Ziarele și revistele păstrează în colecții amintirea câtorva spectacole de ținută: celebra *Chiriță* cu Miluță Gheorghiu, *Mutter Courage*, prima montare Brecht din țară, *Despot Vodă*, *Pogoară iarna*. Dar asupra ultimelor două stagioni aveam, în martie, când am vizitat teatrul, doar informații sporadice și vagi. Dintr-un motiv sau altul, critica a ignorat un răstimp acest teatru. Și a făcut-o pe nedrept: este deajuns să petreci câteva seri în sala care poartă numele lui Alecsandri, pentru a cunoaște un ansamblu înzestrat și omogen.

Un dramaturg tânăr despre tineri

Primul spectacol pe care l-am văzut la Iași inaugura cariera teatrală a unui scriitor tânăr, cunoscut pînă acum ca poet și gazetar, Andi Andrieș. Este vorba despre o comedie lirică de actualitate, inspirată din viața tinerilor, *Grădina cu trandafiri*. Ieșenii vin să vadă cu plăcere această piesă, sălile sînt de obicei pline, și spectacolul este urmărit cu interes.

Succesul constituie, în acest caz, un certificat de calificare pentru autor și confirmă buna alegere pe care a făcut-o teatrul cînd a hotărît să prezinte publicului pe dramaturgul debutant.

Piesa descrie viața obișnuită a două familii care locuiesc în același apartament. În centrul atenției se află evoluția unor cupluri de tineri care se izbesc, fiecare altfel, de mentalitatea mic-burgheză. Pe scurt, este vorba despre formarea conștiințelor tinere în spiritul eticii socialiste. Andrieș are un cert talent dramatic. Spectacolul trăiește prin spontaneitatea și adevărul relațiilor dintre tineri, prin suplețea dialogului, prin calitatea umorului, care nu coboară niciodată la efecte de prost-gust, și prin câteva momente lirice, nu prea profunde în semnificații psihologice, dar cu adevărat emoționante. Textul posedă o însușire de preț: aceea de a comunica direct și simplu cu publicul, de a vorbi cu omul din stal, pe un ton familiar lui, despre faptele care îl preocupă cel mai mult în existența lui cotidiană. Dezbaterea etică are o actualitate adevărată și o putere de convingere sigură, tocmai fiindcă se situează pe planul acestei comunicări reale, sincere și spontane, cu publicul.

Cum poate scriitorul să-și consolideze această primă experiență dramatică? Antrenându-și priceperea de a construi un subiect, o acțiune: personajele lui mai intră, deocamdată, așteptând parcă anume momentul în care partenerii au plecat în culise, și mai ies, uneori, dând senzația că o fac pentru a lăsa locul celor care trebuie să joace scena următoare. Apoi, Andrieș trebuie să evite mai exigent șabloanele: feroviarul care rostește, exact în clipa potrivită, maxima potrivită, salariatul hazliu, sosit dintr-un orașel, anume pentru a aduce deznodământul, amintesc procedee mult folosite. Purificându-și textul de asemenea momente banale, dramaturgul ar fi putut dezvolta până la capăt acele teme cu adevărat originale care sînt cuprinse în problematica piesei.

O asemenea temă este evoluția tinerei căsnicii făcute în pripă, în care soții se descoperă treptat altfel decît își închipuiau, înainte de nuntă, că sînt, în care apar treptat micile și marile dificultăți ale adaptării la traiul în comun, și în care timpul dă la iveală o divergență esențială de gîndire, atît în ceea ce privește modul de a concepe viața în general, cît și în raport cu existența intimă de fiecare zi. Această linie a subiectului a furnizat câteva din cele mai bune scene ale piesei; dezvoltată pe măsura semnificațiilor și posibilităților dramatice pe care le cuprinde, ea ar fi putut da unitate structurală și noutate efectivă textului.

Spectacolul a fost lucrat cu înțelegere și cu simpatie pentru calitățile piesei. Un cadru plastic vesel, simplu, nu destul de caracteristic pentru unele personaje (bătrîna Raluca nu și-ar fi mobilat atît de modern camera), și nici prea unitar (scenografia: Marga Ene). O montare lipsită de ambiții înnoitoare, dar atentă la sensurile și atmosfera textului (regia: Ion Lascăr). Un stil de joc spontan, firesc, în linii mari străin de șabloane. În rolul tinerei soții, Cristina Deleanu a jucat sobru, cu emoție, fără stridențe. Cornelia Gheorghiu a schițat, în cele câteva scene în care apare eleva, un tip de adolescență fermecătoare prin sinceritate și stîngăcie. Cu picioarele așezate cu vîrfurile unul spre altul, cu gesturi băiețești aproape, cu atitudini bătoase de elevă bună, care dă cea mai mare importanță fiecărui gest pe care îl face, actrița aduce pe scenă o imagine vie și autentică a primei tinereți, și publicul o îndrăgește pe dată. În rolul meteorologului, Valentin Ionescu a înfățișat portretul unui tînăr care, fără să-și dea bine seama, se lasă atras de confortul vieții filistine, pentru a regreta apoi singur că s-a închis, de bună-voie, într-o colivie a plictisului.

Discordant au sunat, în spectacol, glumele și intonațiile tradiționale ale actriței Rella Ghișescu (Raluca) și apelurile insistente la aplauze ale tînărului Nicolae Modval, care, știind că are „priză” la public, cedează ușor tentației de a stîrni cu orice preț risul. Melodramatic au fost jucate de către actorii Ion Schimbinschi, Virgil Costin și Valentin Gheorghiu scenele despărțirii de Ana.

Andrieș atacă o temă frecventă în piesele noastre de actualitate: tema fericirii. El vrea să demonstreze că mica fericire individuală, izolată, redusă la confortul unui cîștig bun și la satisfacțiile vieții personale, este meschină, urîță — nu este fericire. Aici autorul are deplină dreptate. Dar ce altă fericire propune el? Eroina cultivă, într-o glastră, o grădină cu trandafiri în miniatură, ea seamănă flori pe balcon. Este o studentă care învață bine, iubește frumosul și dă sfaturi entuziaste despre muncă, ajungînd, în final, să refuze postul de asistentă, pentru a pleca să lucreze într-o mică localitate din munți. Toate acestea sînt fără îndoială pozitive și caracteristice pentru etica socialistă a unui tineret socialist: dar se reduce oare la atît această etică? Numai atît înseamnă fericirea comunistilor? Nu. Prin faptele lor, mai mici sau mai mari, cunoscute sau cu desă-

virşire anonime, în funcție de împrejurări și de datele lor individuale, oamenii eticii noi caută să transpună în viața lor o viziune cât mai amplă asupra lumii. Ei nu tolerează filistinismul, tocmai fiindcă acesta presupune izolarea de bună-voie într-o pușcărie — satisfacțiile individuale —, și caută să se situeze, prin ceea ce fac și prin ceea ce gândesc, într-o existență mai vastă decât aceea a unei familii, a unui cartier, a unui colectiv de muncă, a unui oraș. Acest simț al solidarității majore, această nevoie de a-și amplifica mereu viața sufletească sînt prea puțin prezente în discursurile eroinei. O grădină cu trandafiri nu poate satisface nevoia de frumos a unui suflet tînăr, chiar dacă e compusă din sute de glastre, nu din una singură. Fericirea pare prea lesnicioasă și apropiată în tot ce afirmă studenta și feroviarul. Fericirea comunistilor înseamnă creație — creație de bunuri materiale, spirituale, de relații noi între oameni — și creația nu este niciodată calmă. Ea antrenează contradicții, conflicte, și acestea aduc cu ele încordare, suferință, nopți de neliniște. Adevărații luptători își găsesc bucuria în efort. E neveridic de senină și de trandafirie fericirea Ancăi. Schematizînd, pentru a pune în evidență ideea, putem întreba: o astfel de fericire își dorea Korceaghin? Nu cumva, propunînd tinerilor asemenea ideal de fericire imediată și confortabilă, îi dezarmăm, îi facem inapți pentru luptă, le îngrădăm marile entuziasme?

Nu numai piesei despre care vorbim îi lipsește, în anumite pasaje, dimensiunea majoră a optimismului. Nu ar fi timpul să vorbim despre optimismul matur, care implică luciditate, disciplină și antrenament al voinței, și care tocmai prin asta este caracteristic realismului socialist?

- Marele repertoriu clasic: Richard al III-lea

Ridicîndu-se, cortina descoperă o imagine de o tristețe dezolantă: în fund, o fișe îngustă roșu-vinată, ca ultimul reflex al unui apus strivit sub plafonul greu de nori; apoi, împrejmuid toată scena, o potcoavă de lesepzi groase, din care se ridică, într-o parte, două pietre de morminte; și, în față, în mijlocul semicercului

Cornelia Gheorghiu (Mașa) și Anny Braesky (Klavdia Petrovna) în „Bulevardul Leningradului” de I. Stock



de piatră, a proiectându-se pe însingurarea fundamentală, silueta neagră, chircită și strîmbă, a lui Richard. Aflat la a doua punere în scenă, scenograful Mărcea Marosin a imaginat un cadru adecvat tragediei shakespearene: culorile fundalului și austeritatea inelului de pietre funerare (care, pînă la sfîrșit, vor împrejmuia toată scena) sugerează o atmosferă de cruzime dezlănțuită. În același timp, decorul este destul de negru pentru ca, întregit cu unul sau mai multe elemente dispartate (o perdea, o emblemă, steaguri filfîind în vînt) și luminat diferit, să poată sugera succesivitatea variatelor locuri de joc în care se desfășoară acțiunea.

Spectacolul operează în primul rînd prin plastică (decorul, mișcarea actorilor), chiar dacă aceasta nu este totdeauna îndeajuns gîndită. Este evidentă aici amprenta personalității unui regizor-scenograf. Reprezentația oferă o lectură scenică clară a textului. Sensurile nu sînt sacrificate de dragul unor efecte haotice, acțiunea nu-și pierde semnificațiile în încercări actoricești izolate și divergente, așa cum s-a întimplat, din păcate, cu unele tragedii shakespearene montate la noi (*Macbeth* la Teatrul Național din București, *Hamlet* la Teatrul „Lucia Sturdza Bulandra”). Elogiul adus coerenței acestui spectacol nu este un elogiu mărunț, mai ales atunci cînd se adresează unui regizor începător, căci textele lui Shakespeare sînt greu de descifrat și dirijarea unui ansamblu atît de mare de interpreți este dificilă. Montarea de la Iași dă spectatorilor prilejul de a se apropia cu înțelegere de o creație dramatică vastă și complexă și, ca atare, reprezintă un act de cultură teatrală.

Rolul lui Richard este interpretat de Constantin Dinulescu. Realizarea lui poate fi considerată o primă schiță meritorie, un studiu care, cu timpul, ar putea evolua pînă la dimensiunile unei reale creații tragice. La început incert, puțin convențional în însingurarea lui, personajul întrupat de Constantin Dinulescu se definește ca interesant cînd începe să intre în acțiune. Interpretul a gîndit just fondul psihologic al personajului, cea sălbatică pasiune a acțiunii, care, nepunîndu-se manifesta firesc, deviază în necesitatea de a-și exercita monstruos puterea. Izbutite sînt mai ales scenele în care Richard acționează cu înfrigurare — scena consiliului, pregătirile pentru încoronare, momentul în care Gloucester se lasă rugat să devină rege, sau cel în care primește veștile aduse de soli. Actorul reușește să-și însușească cinismul personajului, bucuriile lui inumane, clipele rare de suferință. Neașteptat de bine jucat — în raport cu dificultățile scenei — este coșmarul dinainte de moarte, scenă pe care, printr-o bună soluție regizorală, protagonistul o interpretează singur, rostind el însuși, în somn, de pe culcușul pe care se zvîrcolește, tristește amenințări ale umbrelor: „Vei muri în deznădejde”. Amorse, nu destul de precis definite, sînt însă monoloagele de meditație ale întunecatului erou și acele fragmente în care el se caracterizează în funcție de relațiile cu alte personaje.

O altă interpretare care atinge intensitatea și profunzimea tragediei este aceea a Margaretei Baciu în rolul bătrînei regine Margaret. Energia vulcanică, dar riguros gradată, simțul ritmului, capacitatea de a exterioriza nuanțat exploziile de ură ale eroinei dau experimentatei actrițe posibilitatea de a aduce pe scenă rezonanța sumbră a fatalității, pe care rolul o cere.

Celelalte personaje au fost puțin aprofundate de regizor și de actori. Stridențele și falsurile grosolane, atît de frecvente în unele montări cu piese de Shakespeare, lipsesc, dar eroii sînt mai curînd prezentați dinafară decît analizați în complexitatea vieții lor psihologice. Actorii recită — e drept — într-un stil care nu poate fi învinuit de rutină, rostesc textul rolurilor; efortul de a defini caracterele și stările de spirit atît de variate în universul piesei rămîne însă palid. Aceasta determină aspectul oarecum literar, de lectură scenică, al jocului în spectacol, cu excepția celor două interpretări amintite. Stanislavski numea modalitatea aceasta de interpretare „teatru literar”. Nu este un „păcat” exclusiv al regizorului Marosin: în montarea de la Iași își spune cuvîntul o falsă tradiție în înțelegerea clasicilor, care, la noi, sînt rareori interpretate în sensul unei depline concretizări scenice a caracterelor și relațiilor specifice eroilor.

În general, spectacolul are incontestabile calități regizorale, care nu exclud însă inegalitățile și soluțiile contradictorii. Pentru spectatorul neavizat sau care nu a recitat cu atenție textul înainte de spectacol, raporturile dintre partidele politice din piesă trebuie să pară foarte puțin coerente. Or, fără o limpezire a acestor relații, înțelegerea primelor tablouri devine extrem de anevoioasă (în general, prima parte a spectacolului este mai puțin reușită). Uneori, în supralicitarea unor efecte scenice se manifestă lipsa de măsură: de pildă, în sinistrul

Constantin Dinulescu în rolul titular din „Richard al III-lea” de Shakespeare



acompaniament de zgomote și ecouri ale blestemelor reginei Margaret. După cum, o anumită simbolistică facilă (prea desele jocuri ale personajelor cu coroana, sau momentul în care Richard se cațără, literalmente, pe emblemă) distonează, în unele momente, cu gustul regizorului. Fără să mai vorbim de tabloul în întregime ratat al asasinării lui Clarence, unde comicul gros, de farsă, contrazice evident densitatea psihologică a dialogului.

Dacă la noi ar exista tradiția continuității în munca depusă asupra unei montări, dacă, la Iași, ca în majoritatea teatrelor noastre, efortul de elaborare nu s-ar încheia definitiv la premieră, spectacolul *Richard al III-lea* ar putea fi mult îmbunătățit și ar putea deveni astfel un pilon solid într-un eventual repertoriu permanent al teatrului. S-ar putea ușor înlătura, prin câteva repetiții, disonanțele și facilitățile; s-ar putea preciza și limpezi relațiile dintre personaje; printr-o muncă mai îndelungată, s-ar putea îmbogăți și aprofunda caracterizarea eroilor încă șovăielnic prezentați în actuala formă a spectacolului — Clarence, Hastings, Buckingham, regina Elisabeth.

Dacă Dinulescu ar continua munca asupra personajului lui Richard — personaj care poate constitui o preocupare pentru o viață de actor —, el ar putea să împlinească analiza psihologică, depășind acele nesiguranțe care lasă în umbră, deocamdată, anumite laturi din caracterul eroului. De pildă: ceea ce supără la acest actor este străduința cu care el caută să ne convingă, în unele scene, că Richard este un intrigant diabolic. Dinulescu joacă atunci fățărnicia în general, mimează ipocrizia și se apropie involuntar de procedeele stereotipe, întrebuințate în teatru pentru a reprezenta personajele mefistofelice. O concepție modernă nu poate să accepte asemenea interpretare aproximativă; ea se bizuie tocmai pe definirea strictă a particularităților individuale ale eroului, a acelor particularități în care se află cuprins germenul tragicului. Richard este un fel de simbol viu al cruzimii războinice, fiindcă — singur o spune, la început —

nici una dintre bucuriile păcii nu-i este îngăduită de către diformitățile lui. Pentru a obține ceea ce semenii lui capătă în chip firesc de la viață, el trebuie să îndeplinească cele mai nefirești acțiuni. De aceea, suprema lui satisfacție este să cucerească ceea ce pare imposibil pentru el, să trăiască în mijlocul anomaliilor pe care singur le provoacă. Actorul are deci o sarcină mult mai complexă decât aceea de a arăta că Richard este ipocrit și intrigant. El trebuie să demonstreze concret capacitatea personajului de a mima pînă la desăvîrșire toate acele emoții omenеști pe care, de fapt, nu le-a încercat niciodată. Lady-ei Ann, Gloucester i se înfățișează ca cel mai sincer, cel mai aprins, cel mai amețitor de pătimaș dintre îndrăgostiți. Lui Clarence, el i se arată ca un frate loial, de o nemărginită fidelitate cavalierească. Regelui George, el trebuie să-i apară ca un nobil și impulsiv răzvrătit împotriva ultiilor de la Curte. Primarului și cetățenilor, aduși cu sila să-i ofere coroana, viitorul rege li se înfățișează ca un desăvîrșit ascet, iar reginei Elisabeth, cînd îi pește fata, i se arată ca un om adînc chinuit de remușcări. Fascinanta forță de convingere a personajului, puterea de a părea întotdeauna sincer — iată arma cea mai de seamă a lui Richard, care este, în viață, un actor de geniu. Ceea ce, desigur, e cumplit de greu pentru interpret, dar pasionant... Va înfrînge oare Naționalul ieșean opinia că munca asupra unui spectacol se încheie odată cu premiera, dîndu-i astfel lui Dinulescu prilejul să-și aprofundeze interpretarea și altfel decît prin studiu individual sau, cîndva, peste ani, într-o altă montare ?

Stilul și omogenitatea trupei

Seria spectacolelor vizionate la Iași în această primăvară s-a încheiat cu piesa dramaturgului sovietic I. Stock — *Bulevardul Leningradului* —, o piesă de actualitate despre relațiile dintre generații, despre unele dificultăți de creștere în formația etică a tinerilor, despre răspundere în prietenie și dragoste și despre extrema nocivitate a compromisurilor. Pe scurt, o piesă de valoare pentru repertoriul unui teatru dornic să reflecte preocupările societății comuniste în formare.

Văzînd acest spectacol, înțelegi mai bine admirabilele posibilități ale actorilor care lucrează la Naționalul ieșean. Decorurile lui Mircea Marosin sînt, de data aceasta, de un prost-gust evident și stînjenitoare pentru mișcarea actorilor. Scena reprezintă, cum cere autorul, mai multe încăperi dintr-un apartament, amestecînd în chipul cel mai bizar convenția ferestrelor sugerate și a absenței de pereți cu naturalismul mobilierului pestriț (în care, printre altele, figurează și un aragaz adevărat) și cu simbolul nebulos al unor draperii care cad în falduri din înaltul scenei. Regia lui Ion Olteanu este de asemenea discutabilă, cu pauze inutile, cu ploaie și ninsoare artificială în ultimul plan, „pentru atmosferă” — ceea ce complică și mai mult impresia produsă de decor —, și cu proiecția unor fațade de locuințe pe fundal la fiecare început de act, ceea ce reușește să încâlcească definitiv plastica montării. Actorii însă joacă desăvîrșit. Publicul este de la început cucerit de firescul jocului și de omogenitatea unui colectiv în care interpretii de toate vîrstele acționează cu aceeași sinceritate și putere de convingere. Un cuplu admirabil formează bătrîni George Popovici și Nicolae Veniaș. Jocul lor este spontan, reținut în expresie, viguros, străin oricăror nuanțe melodramatice. Cînd acești veterani ai echipei sînt în scenă și, mai ales, cînd ei joacă împreună, trăiești acea rară delectare de a crede fără rezerve în adevărul personajului și de a urmări evoluția unor relații scenice bazate pe o desăvîrșită comunicare scenică. Secondați de Anny Braesky, acești actori creează o imagine impresionantă a tinereții morale caracteristice primei generații de cetățeni sovietici.

Pe deplin armonizată cu interpretarea acestor parteneri dificil de egalat este realizarea Corneliei Gheorghiu în rolul unei foarte tinere eroine. Nu este ușor să descrii jocul acestei actrițe, pînă anul trecut studentă a Institutului: ea este o adevărată ingenuă, în înțelesul cel mai bun al cuvîntului, o interpretă caracterizată prin credință în tot ce face și spune pe scenă, prin forță și puritate. În timpul unei explicații lungi și dureroase care are loc între eroină și iubitul ei, actrița a fost așezată de regizor în planul întîi, într-un fel de balcon, care înaintază, peste fosa orchestrei, pînă aproape în primul rînd de fotolii. Cornelia Gheorghiu stă cu fața la public minute în șir, aproape fără să vorbească, și nici

o clipă atenția ei nu se rupe de partenerul aflat în spatele ei, nici o clipă ea nu iese din starea de spirit cerută de rol. O senzație aproape fizică de durere se transmite direct în sală, de la chipul acesta chinuit, care nu plînge, care se luptă să-și ascundă suferința. Sensibilitatea actriței posedă o paletă foarte bogată în nuanțe. Adaptările ei, pentru a folosi un termen stanislavskian, sînt colorate și vii. În acțiunile ei se descifrează o inteligență scenică puțin obișnuită: rareori se întâmplă, la teatru, să prevezi cu atîta claritate sensurile de subtext ale unor replici și să ghicești, încă înainte ca partenerul să fi deschis gura, care va fi reacția la care îl obligă actrița.

Ținuta, măsura, precizia detaliului și a nuanței disting și jocul lui Marcel Finchelescu, la început perfect „om de lume“, pentru ca, treptat, să se demaște ca un rafinat demagog. Valentin Ionescu interpretează rolul tînarului fotbalist cu firescul caracteristic întregului colectiv.

Impresia generală este aceea de prospețime și adevăr. Jocul actorilor de la Iași este suplu, străin de închistare, întemeiat pe acțiuni concrete, pe capacitatea de a realiza o comunicare actoricească eficientă în tot cursul spectacolului. Este un stil al sincerității și firescului care nu pierde niciodată acea dimensiune a spectacularului, absolut necesar în teatru. Probabil că în această modalitate de joc se manifestă tradiția faimoasei școli actoricești de la Iași. Sigur este că tinerii care au venit în ultimii ani la Iași au învățat mult de la partenerii lor mai vîrstnici și că trupa teatrului este acum unitară, bine sudată.

Cînd vezi asemenea actori în decoruri atît de puțîn adecvate interpretării lor, ești obligat să reconsideri mult discutata problemă a relațiilor dintre actori și regizori, abordînd-o dintr-un unghi nou de vedere. De obicei, discutăm această problemă mai mult din punctul de vedere al regizorului, vorbind despre subordonarea interpreților și despre disciplina absolut necesară pentru realizarea concepției regizorale. Fără îndoială că principiul rămîne just: spectacolul contemporan nu poate să existe înafara unei gîndiri de ansamblu, căreia să i se supună, fără nici un fel de deviere, toți factorii spectacolului. Dar iată că o trupă de actori ca cea de la Iași aduce în lumină o altă față a problemei — aceea a obligațiilor pe care regizorul le are față de interpreți: să creeze un cadru scenic pe măsura forței lor expresive, să nu deformeze stilul spectacolului, impunînd soluții pretențioase și inutile, să respecte creația actorilor, s-o stimuleze, s-o valorifice la maximum — iată cîteva dintre aceste obligații.

Unde este regizorul?

Un repertoriu echilibrat, în care figurează mai multe premiere pe țară, înglobînd pe lîngă piese originale (*Febre*), dintre care unele elaborate chiar la Iași (*Grădina cu trandafiri*), și o dramatizare după *Neamul Șoimăreștilor*, prevede reprezentarea unor piese clasice sau contemporane puțin jucate la noi (*Richard al III-lea*, *Furtuna* de Aleksandr Ostrovski, *Capul altora* de Marcel Aymé). Proiecte îndrăznețe pentru stagiunea viitoare: montarea dramei lui Camil Petrescu *Jocul ielelor*, eventual o reprezentare a piesei Ortansei Papadat-Bengescu — *Bătrînul*. Un ansamblu de actori — am văzut — bogat în resurse, unitar, netributar rutinei. Teatrului nu-i lipsește, pentru a se ridica la nivelul celor mai înalte exigențe contemporane, decît un director de scenă pe măsura posibilităților sale. Departe de noi gîndul de a pune la îndoială capacitatea profesională a regizorilor care au lucrat și lucrează la Iași — Cornel Todea, Ion Olteanu, Mircea Marosin, mai recent George Teodorescu. Dar teatrul are nevoie nu numai de oaspeți, ci, în primul rînd, de un regizor permanent, un director artistic, care să urmărească pe parcurs evoluția trupei, dezvoltarea fiecărui actor, plastica spectacolelor (mai ales acest sector apărînd deficitar în montările ieșene), viața lor de după premieră, consolidarea repertoriului permanent. Dacă la Teatrul Național „Vasile Alecsandri“ ar lucra un asemenea îndrumător, colectivul s-ar putea, în scurt timp, afirma printre cele mai puternice din țară. Pentru teatru este vitală, în momentul de față, necesitatea recrutării unui regizor competent și entuziast.

Ana Maria Nartî