

Eroul ~ nucleu vital și sursă a conflictului în dramaturgie

(II)

**„Eroii dramaturgiei
noastre au căpătat
o dimensiune nouă...”**

THEODOR MĂNESCU Partidul ne cere să luptăm nu numai pentru ameliorarea individului ca atare, ci și pentru ameliorarea relațiilor sociale.

Deci, prima întrebare ar fi aceasta: luptă eroul doar pentru desăvârșirea sa

și a celor din jur? — deci, sintem pentru o literatură numai moralizatoare? sau luptă el și pentru perfecționarea realului istoric, pentru perfecționarea societății în ansamblu? Mi se pare că această problemă e crucială pentru înțelegerea fenomenului la care ne referim.

LUDMILA PATLANJOGLU: Privind în ansamblu dramaturgia contemporană românească, observi că ipostazele eroului sînt diferite. Numesc cîteva dintre ele, validate de public și de critică: Petru Rareș de Horia Lovinescu, Paracîiseru, Iona, Irina din *Matca* de Marin Sorescu, Bărbatul din *Politica* de Theodor Mănescu, personajele din *Pisica în noaptea Anului nou*, Ion din *Acești ingeri triști* de Dumitru Radu Popescu, Mușă din *Miriiala* de Paul Cornel Chițic, Ioviță din *Cartea lui Ioviță*, Vlăsceanu din *Simple coincidențe* de Paul Everac, Diogene din *Diogene ciinele* de Dumitru Solomon, eroii lui Mazilu. Fețele adevărului artistic sînt inepuizabile, impuse de însăși complexitatea realității, de inefabilul procesului de creație. Nașterea unui erou depinde de foarte multe elemente: de universul dramaturgului, de unghiul din care este privit, de orizontul în care este înscris — politic, social, istoric, ontologic. Varietatea de eroi în dramaturgia românească contemporană mi se pare un fenomen pozitiv. Ea s-a născut din nevoia de a comunica cu publicul, într-un moment istoric în care schimbările politice, mutațiile din psihologia socială și individuală presupun din partea creatorilor o abordare tot mai complexă, pentru ca eroii, universul artistic în care se integrează, să-l poată implica și interesa pe spectator. Aș evoca în acest sens o etapă semnificativă din istoria recentă a teatrului românesc, de ale cărei roade ne bucurăm și noi, cei de astăzi: mă refer la fericita colaborare dintre dramaturg și scenă, din deceniul 7, și care a dus la apariția unor texte ce pot sta alături de valoroase lucrări din literatura universală. O nouă viziune teatrală, datorată scenografilor și regizorilor, a influențat lărgirea conceptului de realism în dramaturgie, a contribuit la diversificarea modalităților literare. Astfel, și eroii dramaturgiei noastre din acest ultim deceniu și jumătate au căpătat o dimensiune nouă: caracterul reflexiv și înalt problematizator. Aș da ca exemplu un personaj — comunistul. Textele lui Romulus Guga, Dumitru Radu Popescu, Theodor Mănescu, Titus Popovici, Tudor Popescu au adus pe scenă o idee importantă: că socialismul este revoluția. Or, revoluția înseamnă luptă, dramă, dar și tragedie.

„A fi erou înseamnă a suferi...”

DINU SĂRARU : Am scris și în „Scinteia” că a fi comunist, în momentul de față, este o dramă. Dacă nu acceptăm această teză, nu vom avea eroii pe care-i vrem. A fi erou înseamnă a suferi. Eroii nu pot apărea ca importanți, definitorii, simbolici, și să rămână astfel în memoria noastră, decât dacă vin în fața noastră cu opțiuni fundamentale ; iar dacă al opțiuni fundamentale, categoric trebuie să infirmi ceva de asemenea fundamental. După părerea mea, multe dintre piesele noastre au pierdut din vedere faptul că modelele pe care le propuneau nu erau luate din realitate, erau modele din afara realității. Am umplut literatura de eroi din eprubetă. Trebuie să înțelegem foarte bine, ca oameni de teatru și critici, că într-adevăr avem nevoie de acel erou modelator ; dar, ca el să fie modelator, trebuie să fi suferit la rindul său acel proces de automodelare, și de modelare de către societate, să fi avut o soartă dramatică. Numai afirmând idealurile pe scenă, nu putem face nimic. Unii confrăți de-ai mei au făcut să apară în ultima vreme, în unele gazete, inclusiv în „Contemporanul”, niște articole care pe mine m-au îngrijorat ; de aceea am început prin a aminti despre *Tăunul* : grav nu este că se scriu lucrări în care apar asemenea eroi, grav este că, dintr-un oportunism pe care nu pot deloc să-l accept în 1983, oamenii de specialitate acreditează teze depășite, care sînt foarte periculoase pentru dezvoltarea culturii și care contravin spiritului documentelor de partid. Dacă noi, oamenii de profesie, nu apărăm pînă la capăt o poziție în care credem cu toată ființa noastră, cine s-o facă ? Este o problemă foarte serioasă. Toți cei de față știm ce dorim, și știm cum putem fructifica, pentru literatura noastră, ideile din documentele de partid, care au un rol extraordinar de benefic pentru climatul cultural.

CONSTANTIN MĂCIUCA Problema adusă în discuție de tovarășul Dinu Săraru este vitală pentru menținerea unui climat favorabil creației.

LUDMILA PATLANJOGLU : Aceasta arată că ne izbim încă de prejudecăți.

Se preferă de obicei texte verificate, montate și în alte teatre, se promovează autori de mina a doua sau lucrări mai puțin semnificative ale unor autori buni. Trebuie să existe o solidaritate profundă a valorilor, și această solidaritate să-l elimine pe făcătorii de piese. A fi drama-

turg este o vocație, este o chemare, este o problemă de conștiință, ceea ce exclude din capul locului impostura. Nici o rutină ori joc de culise n-ar trebui să încetinească drumul către scenă al pieselor bune și adevărate, cu eroi reprezentativi, pentru că oamenii au nevoie de cultură și de artă într-adevăr, iar societatea noastră proclamă și legitimează această cerință.

CONSTANTIN MĂCIUCA Este un efect al „blindei incurajări a mediocrității”, cum spune Titu Maiorescu, dar și al pieselor catalogate „fără probleme” ; fiindcă, uneori, dintr-o anumită comoditate de gîndire, sînt evitate piesele cu „probleme”, adică piesele care „problematizează” realitatea, care dezbate cu acuitate, într-o viziune prospectivă, procesele de stringență actualitate, evidențiate în documentele de partid. De ce se manifestă uneori reticență sau lipsă de comprehensiune față de dramaturgia care dezbate, de pildă, contradicțiile dintre postulatul istoric și tropismele individualității, dintre imperatiile sociale și libertatea insului, concepută, după formularea lui Marcuse, ca „autodeterminare” ? Așezarea raporturilor dintre individ și colectivitate într-o ecuație adecvată, înțelegîndu-se libertatea ca necesitate asumată, nu este oare una dintre cerințele de prim ordin ale societății noastre ?

THEODOR MĂNESCU : Cred că avem nevoie de eroi care să contribuie la soluționarea problemelor reale nesoluționate, și nu de eroi care să povestească doar cum au fost soluționate cîndva problemele soluționate.

CONSTANTIN MĂCIUCA : Literatura trebuie întotdeauna, prin caracterul anticipativ pe care îl are, să propună soluții, să se angajeze în viitor. O dramaturgie care rămîne numai la nivelul orizontului său istoric, sau marcată de un anumit paseism, chiar dacă îl combate, nu are nici o șansă de supraviețuire.

„Înainte de a fi prospectivă,
gîndirea artistică trebuie
să-și propună să pătrundă
esența realității...”

PAUL TUTUNGIU Constatăm că, la dramaturgul de azi, gîndirea politică se află de multe ori în urma gîndirii artistice ; ca să avem o dramaturgie prospectivă, autorul trebuie să ajungă la o

gîndire politică prospectivă. În urmă cu 30 de ani, se considera că ştim ce este socialismul, pînă cînd, treptat, treptat, avansînd în timp, s-a observat, de la etapă la etapă, că nu prea ştim așa de bine ce este socialismul. La nivel mondial s-a creat un fel de criză în înțelegerea conceptului de socialism; în fiecare structură națională și în fiecare structură de stat, gîndirea politică a generat concretizări nuanțate; gîndirea artistică, însă, a cam bătut pasul pe loc, n-a reacționat cu opere pe măsură, a rămas, cum s-ar spune, în urmă.

S-a spus aici că gîndirea artistică trebuie să fie prospectivă. Mie mi se pare că nu aceasta ar fi, la ora actuală, problema fundamentală, ci, dimpotrivă, salvarea elementelor inspiratoare de proză, de poezie, de dramaturgie care există în viața de toate zilele, și care se pierd, pentru că nu toți scriitorii se apleacă asupra realității (e drept că nu toți se numesc D. R. Popescu, Dinu Săraru, Augustin Buzura, Theodor Mănescu, Tudor Popescu, Paul Everac!); există în lumea satului, în lumea muncitorească, premisele unei mari literaturi, virtuale personaje, care ar putea, prin felul în care-și trăiesc destinul, să fie modelatoare. Bineînțeles, nu văd soluția în simpla decupare a lor din realitate; criteriul estetic rămîne decisiv.

Dar ambiția literaturii de a fi prospectivă și de a propune soluții ne duce pînă la urmă la așa-zisa literatură edenică. Firește că nu-mi voi propune niciodată să dau lumii un model negativ...

Nu cred că ambiția dramaturgului contemporan ar fi ca semenii lui din societate să găsească în opera sa soluții pentru problemele lor concrete. După cum se știe, soluțiile politice sînt foarte greu de găsit chiar și de către politicieni. Dramaturgul trebuie să-și propună în primul rînd să arate lumii problemele, să le descopere în societate, în om, între oameni, și să le formuleze pe măsura talentului său.

„Dramaturgul trebuie să seslizeze conflicte puternice, care să angajeze eroul...”

DINU SĂRARU Prin natura profesiei mele de scriitor și de activist și prin extracție socială, cunosc foarte bine realitatea. M-a preocupat în mod special mecanismul puterii în socialism. Mie mi se

pare că scriitorul de teatru trebuie nu atît să ofere pe scenă soluții, cît să sesizeze conflicte care să reflecte tendințe. Dar aceste conflicte trebuie să fie foarte puternice, și să angajeze eroul pe care-l vrem exemplar; el trebuie să distingă direcția conflictelor importante, pe cale de angajare, și să știe de care anume parte să se situeze.

Aici mai apare o distanță, între ceea ce cunosc eu din mecanismul puterii în socialism, pe de o parte, și ceea ce îmi devine imposibil de înțeles, pe de alta. Dacă scriu acum o carte care să exprime opiniile, concepția mea, mă angajez în modul cel mai serios ca creator de personaje. Vreau ca ele să aibă acea inocență tragică în virtutea căreia o iau înaintea societății. Dar uite că mă întîlnesc și cu niște cititori situați pe diferite trepte ale ierarhiei administrative... Am asistat de curînd la o discuție în legătură cu personajul unei cărți și în care un tovarăș spunea: „Iată, acesta e eroul”; iar în discuția decizională, același teoretician nu l-a apărut. Nu se poate așa ceva!

ILEANA BERLOGEA Să formulăm, ca instrument de lucru, două idei, de altfel știute. Mai întîi, că nu eroul singur are o funcție modelatoare, ci mesajul piesei, în totalitatea sa; apoi, că teatrul, datorită specificului său, acoperă bine și convingător numai anumite aspecte ale vieții și preocupărilor omenești, erou dramatic fiind doar omul surprins într-o stare conflictuală.

Am impresia că ar fi greșit să se acrediteze ideea că numai eroul singur poate fi luat ca model, că numai el exprimă poziția autorului și prin el se transmite mesajul operei dramatice. Or, forța mobilizatoare a unei opere de artă reflectă concepția ideologică a autorului, atitudinea lui față de evenimente, capacitatea sa de a pătrunde esența realității și de a transmite ceea ce a înțeles. În piesele lui Brecht nu există eroi pozitivi în sensul obișnuit al cuvîntului, ci mai ales dintre aceia care nu știu să găsească drumul drept; dar greșelile lor constituie un avertisment pentru spectatori. Printre cele mai bune lucrări ale lui Romulus Guga se numără fără îndoială *Evul mediu întîmplător* și *Amurgul burghez*. În ele nu avem decît imagini chinuitoare, halucinante, ale unui univers dușmănos față de om, dar poziția autorului este a unui comunist, și ura pe care știa s-o trezească în spectatori împotriva fascismului și a sistemelor dictatoriale reprezintă unul dintre cele mai mobilizatoare mesaje. Interesant de subliniat este faptul că Romulus Guga a început prin a crea un

erou contemporan al cărui comportament putea fi luat ca model.

DINU SĂRARU Eroii sînt puternici tocmai fiindcă se pot confrunta cu situația-limită.

„Mesajul operei rezultă din ansamblul elementelor...”

ILEANA BERLOGEA : Situația-limită este, în linii mari, condiția eroului dramatic. El există cu adevărat și poate convinge — pentru că trebuie să convingă imediat — numai atunci cînd trăiește situații extreme, cînd este puternic angajat și suferă transformări categorice. Acum însă mă refeream nu atît la eroi, cît la mesajul piesei, care rezultă, cum spuneam, din ansamblul elementelor ținînd de atitudinea autorului, de modul în care el arată cauzele acțiunilor omenesti. Or, mesajul unui autor al zilelor noastre este acela de a ne face să uim minciuna și nedreptatea, înarmîndu-ne cu criteriile necesare ca să deosebim răul de bine și să înțelegem mecanismul de funcționare a societății noastre. Și acest lucru poate fi făcut și prin intermediul unei piese istorice, al unei piese alegorice, al unei parabole, la fel de bine ca și prin intermediul unei lucrări în care avem eroi contemporani exemplari.

Al doilea aspect la care vreau să mă refer este acela al problemelor ce pot fi abordate în teatru. Mă preocupă acest lucru de multă vreme, și adeseori, vorbind studenților mei despre ceea ce este valoros în dramaturgie, simt nevoia să precizez că rareori teatrul a putut cuprinde toate preocupările unei societăți, ele găsindu-și loc și în celelalte genuri literare sau artistice. Teatrul a exprimat idealurile majore ale omului și a concentrat cele mai bune forțe creatoare ale societății numai în veacul al V-lea î.e.n., la Atena, și în Anglia elisabetană. În rest, trebuie să privim arta în ansamblul ei și să acceptăm că fiecare gen tratează acele probleme pentru care creatorii au avut convingerea că posedă mijloacele artistice adecvate. Epoca noastră, plină de frământări, complexă, cu probleme încă nemălîntînite în istoria omenirii, își găsește o reflectare mai amplă mai cu seamă în roman.

În bună măsură și filmul, prin expresivitatea și elocvența imaginilor și

datorită mobilității aparatului de luat vederi, capabil să treacă de la cel mai mic detaliu la planuri de ansamblu, pătrunzînd în medii sociale diverse, poate aduce la lumină ceva din complexitatea lumii noastre.

Teatrul înseamnă o scenă, deci raporturi fixe între actor și spectator, și mai ales înseamnă un timp limitat, în care trebuie să se comunice cu un mare număr de spectatori diferiți ca vîrstă și preocupări, urmîndu-se obținerea unor reacții comune ; el trebuie deci să selecteze acele probleme care pot cîștiga interesul și pot impresiona imediat. De aceea, comicul și tragicul, expresii ale atitudinilor diametral opuse față de viață, după cum și situația-limită, s-au realizat mai întîi pe scenă. Teatrul dispunînd și de mijloace vizuale, de gest, mimică și atitudine, comicul își găsește cea mai bună înfrunțare în jocul actorului ; dar comicul presupune atitudine critică, sesizarea contradicțiilor dintre aparență și esență, simplificare și exagerare conștientă. De aceea, în teatru, mai mult decît în alte arte, sînt arătate greșelile și ridem de cei ce greșesc. Nu vreau să mă opresc acum însă asupra comediei și comicalului, ci asupra faptului că în dramă cel mai convingător erou, cel care ne impresionează și ne obligă să-l urmărim, este cel chinuit de probleme și întrebări, cel ce nu-și găsește ușor drumul. Cheia eroului dramatic se află chiar în cuvintele lui Hamlet, atunci cînd se întreabă, disperat, de ce este el chinat să pună la loc lumea ce și-a ieșit din „țîțini”.

În teatru, eroul trăiește o stare conflictuală și provoacă neîncetat conflicte, intră în luptă cu cei din jur, îi ridică împotriva lui, acționează violent, puternic, pentru a-și realiza scopul. Eroul dramatic nu poate duce o existență liniștită, pentru că el este un chinuit, un frământat, un om al nemulțumirii continue, nemulțumire față de el însuși și față de ceilalți.

„Eroul dramatic nu duce o viață liniștită...”

Atunci cînd acest erou este luat din trecut, este foarte ușor să fie găsit într-o asemenea ipostază. O dovadă o avem în piesele lui Paul Anghel, ale lui Marin Sorescu, în *Muntele* de D. R. Popescu, în *Capul* de Mihnea Gheorghiu, în *Drumuri și răscruci* sau *Beția sfîntă* de Paul Eve-

rac ș.a.m.d. Lucrurile se complică însă în ceea ce privește eroii contemporani. Ei nu pot fi liniștiți, nu pentru că în epoca noastră nu există liniște sau împlinire, ci pur și simplu pentru că eroul dramatic nu poate fi un contemplativ sau un împăcat cu sine însuși. El nu poate fi altfel decât Bărbatul din *Politica* de Theodor Mănescu, omul care se întreabă când și unde a greșit el sau alții, sau decît Ioviță din *Cartea lui Ioviță* de Paul Everac.

Un paradox al teatrului constă în faptul că eroii cei mai convingători nu sînt aceia care știu totul, ci aceia care nu știu încă adevărul; greșelile lor ne îngăduie să înțelegem ceea ce este bine și ceea ce este rău. Marile exemple din teatrul tuturilor timpurilor (Oedip, Othello) ne-o arată limpede. Aceasta nu înseamnă că eroii exemplari nu sînt și ei convingători; prin faptele lor, ei reprezintă un model de autodepășire (de pildă, Antigona sau eroii din *Cidul* de Corneille). În dramaturgia noastră actuală, avem asemenea eroi pe care-i îndrăgim. Un personaj de felul lui Dumitru Dumitru, activistul energic și plin de omenie din romanele lui Dinu Săraru, a fost o necesitate pentru scena noastră, demonstrată de succesul dramatizărilor cu *Niște țărani*, *Clipa* și, recent, *Dragostea și revoluția*, prezentată în premieră absolută de teatru din Bacău. Dar vreau să precizez că cea mai convingătoare ipostază a lui Dumitru Dumitru pe scenă este aceea din *Clipa*, tocmai pentru că aici are prilejul să treacă direct prin situații conflictuale, să provoace conflicte prin atitudinea lui, să suferă sau să-i facă pe alții să suferă.

Avem fără îndoială nevoie de mai mulți eroi exemplari, aleși mai cu seamă dintre contemporani, avem nevoie și de alți Dumitru Dumitru, dar ei trebuie creați prin mijloace care aparțin teatrului, adică să fie arătați atunci cînd se află în situații-limită, într-o stare de criză, în clipa în care se întreabă de ce ei sînt cei chemați să pună lumea la loc!

O altă problemă asupra căreia vreau să mă opresc este aceea a cuvîntului în teatru. Acesta trebuie să fie plin de sens și mai ales cu o mare forță de acțiune. Acțiunea pe scenă nu înseamnă numai acțiune fizică, gest, ci și cuvînt, cuvînt iscoditor, cu semnificații multiple, **capabil** să dezvăluie profunzimi sufletești, preocupări intelectuale, pentru că acesta este omul de astăzi, inteligent, divers, complex, contradictoriu.

PAUL EVERAC: Ideile foarte alambicate ale acestei discuții mă găsesc inapt să le mai rafinez. Am urmărit discriminarea dintre erou și personaj, discriminare subtilă, dar care mă duce prea departe. Am înregistrat și tendința, frumos argumentată, de a îneca noțiunea cen-

trală, aceea de definit, *modelul*, într-un „sans rivages“ încăpător. Am înțeles, fără efort, caracterul anticipativ al eroului, precum și îngrijorarea că ne-am putea întoarce la modelele revolute, în speță schematică și proletcultiste, pe care nu le dorește, mi se pare, nimeni, îngrijorarea fiind așadar fără obiect. Nu s-a pus chestiunea literaturii din 1953, cît a aceleia din 1983. Cu toate valorile adăugate. Nu se inventă astăzi personajul exponențial, ci se caută, în continuare, cu mai multă stăruință.

Niciodată nu vom putea zice l-am găsit! (Viața fiind dialectică.) Dar niciodată nu vom putea opera fără modele, fie că personajul e prezent în scenă, e sugerat sau e definit *per a contrario*.

Este evident că avem de modelat oameni. Dar e tot atât de evident că avem noi înșine, și în permanență, nevoie de modele. Prea avem, unii dintre noi, impresia că știm totul și pentru totdeauna. Nu se pune chestiunea dacă ne cunoaștem țara în toate colțurile ei. Se pune chestiunea dacă avem disponibilități deschise față de sensibilitatea ei, în care intră și vrednicile unor oameni al ei. Dacă faptele ei și ale lor ne încălzesc.

ELENA DELEANU: Teoretic sîntem cu toții de acord cu faptul că, chiar dacă dramaturgia nu „rezolvă“ problemele, ea trebuie să influențeze conștiința noastră, că o piesă de teatru este bună dacă își găsește drumul spre mîntea și inimile noastre. Eroul — personajul — unei drame trebuie să reprezinte un punct de vedere, să exprime o tendință care să influențeze într-un anumit fel pe cel care vede spectacolul. De aceea este foarte important ce fel de personaje (eroi) aducem în fața publicului, mai ales a publicului tînăr, în ce fel influențăm conștiința acestui public. Din acest punct de vedere, răspunderea celor care valorifică dramaturgia noastră românească este foarte mare.

Eu cred, de altfel, că teatrele au și acum în program piese care aduc pe scenă personaje-eroi, care pot servi ca model. Dar în această privință nu putem spune niciodată că am făcut destul. Și pentru viitor alegerea repertoriului rămîne problema-cheie a activității unui teatru. Dramaturgii noștri cunosc realitatea și nu cred că au nevoie de sprijin în această privință. Poate trebuie să fim noi mai insistenți. De pildă, noi, care am fost primul teatru care a vrut să monteze o piesă după *Clipa* lui Dinu Săraru, l-am vrut ca erou pe Dumitru Dumitru și nu pe Domietie. Și n-am ajuns cu autorul dramatizării la un punct de vedere comun. Dar, poate, dacă am fi insistat! Sper că piesa după romanul *Dragostea și revoluția* îl va aduce în sfîrșit pe scenă așa cum me-

rită pe unul dintre eroii comuniști cei mai reușiți, pe Dumitru Dumitru.

Teatrul nostru are acum în program 14 piese românești. În ele, ca și la alte teatre, tinerii găsesc modele demne de urmat. Femei, bărbați, maturi și tineri, țărani și muncitori, personaje care militează pentru cinste, pentru demnitate, pentru iubire de patrie.

Nu trebuie să fim îngrijorați. Avem dramaturgi, artiști, teatre capabile să răspundă cu cinste cerințelor publicului. Dar trebuie să insistăm, să perseverăm, să nu ni se pară niciodată că am făcut destul.

DINU SĂRARU Nu putem avea pretenția că am epuizat, în colocviul de azi,

tema propusă; dar principalii ei parametri au fost atinși; rămâne să adăncim, în activitatea vie a teatrelor și, desigur, în paginile de dramaturgie și critică, această problematică a dimensiunii eroului contemporan. Să nu uităm că măreția eroului contemporan, capacitatea lui de a avea forță modelatoare, prin arta spectacolului și prin pagina de literatură — ca să ne rezumăm numai la profesiile celor prezenți aici — stă în profunzimea cu care vom ști să cugetăm asupra vieții, să avansăm idei proprii fenomenului revoluționar de azi, de talentul cu care vom ști să facem din creația artistică o realitate ofensivă.

„Rampă”,
acum
50 de ani
februarie
1934

Pentru *Richard III* de Shakespeare, Teatrul Național anunță două premiere: una cu Ion Manolescu, alta cu G. Ciprian. Competiția e strânsă, căci rolul rîvnit trezește mari ambiții. Regizorul Soare Z. Soare, cel cu ideea năstrușnică a dublei premiere, se asigură de un „pluton de aur” C. Nottara, G. Calboreanu, Maria Filotti, N. Bălățeanu, Al. Critico, Marietta Anca, Agepsina Macri, A. Athanasescu etc. Spectacolul, din păcate, e mai realizat în culise... ● La Opera Română, Ionel Perlea dirijează *Tristan și Isolda*. Cîntă Maria Snejina, Jean

Atanasiu, G. Folescu. În *Năpasta*, opera lui Sabin Drăgoi după Caragiale, George Folescu este un copleșitor Ion. Scena lirică, urgisită, are totuși valoare europeană. ● Pe adresa lui H. Ibsen, sosește la Oslo un cec emis de o editură pariziană. Poșta norvegiană e în mare încurcătură, „andrisantul” a decedat de 28 de ani... ● Ion Livescu împlinește 40 de ani de teatru. Îl sărbătoresc foștii săi elevi. ● În repetiții la Național un nou op de Nicolae Iorga, *Catapeteasma ruptă-n două*. Profesorul asistă la nașterea spectacolului și, după obiceiul său, găsește toți interpreții... geniali. ● Gazeta se miră perfid cum a găsit Puiu Iancovescu *Bani peșin!* Comedia cu acest titlu, la teatrul ce poartă numele buclucașului animator, are în distribuție pe cel care va deveni în curînd... Birlic. Deocamdată, Gr. Vasiliu este doar „brelorul” lui Iancovescu. ● Care este secretul viurilor Stradivarius? Un colecționar californian a descoperit într-o vioară a ma-

relii meșter un document olograf care risipește îndoielile: „divinele sunete” s-ar datora nu „lacului pe bază metalică”, ci unei „rășini de Tyrol” cu care a fost impregnat lemnul. Oare? ● Care este primul studiu de dicțiune din teatrul nostru? Istoricul Xenofon Diacu îl descoperă în revista din 1836 „Muzeul Național”. Autorul nu e menționat, dar ideile lui nu se pierd prin vreme. „Glasul este tălmăcirea simțămintelor din lăuntru; accentul lui trebuie să se schimbe neîncetat”. ● Ce interpreți „mari” mai are *Scrisoarea pierdută*? De cîteva decenii, Iancu Brezeanu e Cetățeanul (însuși Caragiale „l-a uns”!), iar Mița Filotti încă mai este o fermecătoare Zoe. Dumneavoastră, maestre Brancimir, sînteți, deocamdată, Ionescu, „dascăl, băiat bun”! ● Căutați o „cuțitărie de prim rang”? În Calea Victoriei 2, puteți ascuți „tacimuri, foarfeci, specialități pentru bucătărie”.

I. N.