

## Ion Manolescu, între „strigoi“ și Artist al Poporului. Imaginea artistului ca metaforă a societății sale

**Maria MANOLESCU BORȘA**

PhD student, University of Arts Târgu Mureș  
mariamanolescuborsa@gmail.com

**Abstract: Ion Manolescu, Between “Ghost” and People’s Artist. The Image of the Artist as a Metaphor of His Society**

*Ion Manolescu, the cousin of my great-grandfather, was one of the most beloved Romanian actors between the two World Wars. Constantly living and working in precarity, he happily accepted what the Romanian communist regime had to offer to him: a new, safe job at the National Theatre, and the best position an actor could have during those years: the title of People’s Artist, imported from URSS. In this article, I use the concept of “metaphor” as developed in cognitive sciences by George Lakoff and Mark Johnson, to see how the actor that played for the first time in Interwar Romania a praised Osvald Alving (“Ghosts”, by Henrik Ibsen), came to play at the beginning of Romanian communist regime, a sad Gloucester in a sad and compromising production of “King Lear”.*

**Key words:** *Ion Manolescu; People’s Artist; Metaphor; “Ghosts” by Henrik Ibsen; socialist realism.*

Au fost «artiștii poporului» niște artiști de răsunset, niște simpli nomenclaturişti în lumea artei, sau doar niște simpli «tovarăși de drum»? Cum arăta mecanismul de producere a «artiștilor poporului» în teatru, în primii ani în care a fost importată formula din URSS? Ce e specific, din acest punct de vedere, pentru mediul teatral din România?

Runcan 2019, 301

Cu aceste întrebări își începe Miruna Runcan studiul de caz *Marele mecanism de producție a „tovarășilor de drum“: Sică Alexandrescu*, publicat în cel mai recent studiu al său, observând că răspunsurile la aceste întrebări nu pot fi decât vagi, pentru că „lumea teatrului românesc și-a evitat cu încăpățănare (vinovată) istoria și reconsiderările, în cei aproape treizeci de ani care-au trecut“ (Runcan 2019, 301).



Impresionată de această analiză lucidă și pasionantă, m-am hotărât să-i urmez cu umilință exemplul cu această tentativă de a mă apropia de imaginea unui artist poate mai puțin „expresiv pentru tema în cauză“ (Runcan 2019, 302), cum îl numește Miruna Runcan pe Sică Alexandrescu, dar mai relevant pentru mine personal: actorul Ion Manolescu, vărul unuia dintre străbunicii mei paterni.

Actor iubit și respectat în perioada interbelică, activând sporadic la Teatrul Național, dar mai ales în diversele companii teatrale particulare – începând cu cea a lui Alexandru Davila și trecând prin multele companii ale soților Bulandra – Ion Manolescu a devenit, în 1953, „Artist al Poporului din Republica Populară Română“. În această analiză, îmi propun o scurtă trecere în revistă a traseului său, pe care îl voi ancora în două dintre rolurile sale: Oswald din *Strigoii* de Henrik Ibsen, un rol de maturitate, început la 35 de ani și jucat timp de ani de zile, în mai multe montări, și Gloucester din *Regele Lear*, ultimul său rol jucat, în 1956, sub direcția de scenă a noului său tovarăș de nou drum, Sică Alexandrescu. Bazându-mă pe aceste două roluri, și folosind concepte din noua teorie a metaforei din științele cognitive, fundamentată, printre alții, de George Lakoff, îmi propun să prezint figura actorului ca metaforă a societății sale, un argument în plus pentru importanța continuării unui asemenea demers de descoperire a strigoilor trecutului nostru teatral.

Dar să vedem, mai întâi, cum a ajuns Ion Manolescu primul mare Oswald Alving de pe scena românească, după aprecierea lui Ion Vartic, care arată că „«Strigoii» lui Ion Manolescu domină covârșitor scena românească între 1916 și 1927“ (Vartic 1995, 174).

Născut la Breaza în anul 1881, Ion Manolescu devine actor în ciuda dorinței tatălui său, și doar promițându-i că va urma, concomitent, și Facultatea de Drept – promisiune de care nu se va ține. Va deveni, la Conservator, studentul lui Constantin Nottara, pe care-l evocă cu căldură în volumul său *Amintiri*, publicat postum în 1962, adică la doi ani după moartea sa. Respectul iubitor cu care-l evocă pe maestrul Nottara în volumul de amintiri este umbrit doar de trecerea în revistă a nemulțumirilor pe care maestrul le-a manifestat față de micile rebeliuni ale tânărului student, precum și de refuzul maestrului de a veni în 1927 la investirea lui Manolescu ca profesor în locul său, la Conservator. Manolescu arată, atât în *Amintiri*, cât și în fragmentul aproximativ din acestea publicat în avanpremieră în *Teatrul* (cu cinci ani înainte de publicarea postumă), că „pensionarea Maestrului a fost o greșeală din cele mai mari“ (Manolescu 1957, 59), datorată faptului că „vechea și învechita «lege generală a pensiilor» nu îngăduia nici o excepție“ (Manolescu 1962, 231). Situație care nu l-a împiedicat însă pe Manolescu să candideze și să-i preia catedra maestrului, trimițându-i acestuia o caldă invitație la Conservator cu ocazii numirii sale, în care îi cere: „Am trebuință de o miruire a d-tale, de o încurajare, de cuvântul d-tale bun. Am trebuință nu numai de încurajarea celui mai mare artist, dar și de încurajarea Profesorului [...]“ (Manolescu 1962, 232) Maestrul îi va răspunde politicos și distant, refuzând invitația, și, în bună manieră ibseniană, acest episod din trecut se va întoarce dramatic în 1940, când aceeași lege nedreaptă îl va lovi și pe Ion Manolescu însuși.



Vremurile erau schimbătoare și companiile particulare aveau viață scurtă: după o perioadă în compania de teatru a lui Petre Sturdza (plecat de la Național), apoi în cea a lui Nottara și Petre Liciu (și ei plecați de la Național) și a fraților Sturdza, apoi o scurtă și umiltoare ucenicie la Teatrul Național (1907-1908), întristat de disprețul inițial arătat de Paul Gusty și bucuros de fiecare ocazie de reabilitare, Ion Manolescu se alătură trupei lui Alexandru Davila. De altfel drama recunoașterii, descifrată de Ion Vartic în teatrul lui Ibsen și nu numai, se dovedește un fir roșu al *Amintirilor* lui Manolescu și al relațiilor sale cu marile figuri paterne a căror recunoaștere a căutat-o neîncetat: propriul tată, Constantin Nottara, Paul Gusty, Alexandru Davila, și poate însuși Teatrul Național. Tuturor le poartă o amintire respectuoasă, încercând să fie imparțial și să le ierte nedreptățile. Ba chiar folosește aparentul discurs ideologic – ceea ce începe în *Amintiri* ca un discurs partinic adresat strănepotei Ioana Manolescu, pe atunci studentă la Conservator, sfârșește ca un fel de testament prin care lasă moștenire generațiilor viitoare amintirea lui Constantin Nottara, Petre Liciu și Iancu Petrescu. Astfel, practicând ceea ce Miruna Runcan numește „strategia discursului duplicitar al unora dintre activiștii/cenzorii înșiși, care, în anumite cazuri, utilizează textul aparent «normativ» ca platformă de informare mascată a artiștilor și publicului“ (Runcan 2019, 118), Ion Manolescu ajunge, în cartea sa de amintiri, dintr-o singură trăsătură de condei, de la afirmația că, în prezentul scrierii acelor memorii (probabil perioada 1957-1960, adică din cel puțin anul publicării fragmentului de memorii în *Teatrul*, până în anul în care a murit) „teatrul românesc are cele mai prielnice condiții ca să pășească pe calea marilor realizări“ (Manolescu 1962, 257), la rememorarea unui trecut plin de lipsuri, în care, totuși, ca să dau doar unul din numeroasele exemple,

Maestrul Nottara și Aristizza Romanescu ne-au rămas însă tuturora în minte; erau în plină glorie în vreme ce noi eram abia elevi în Conservator. Ei doi au pregătit serii întregi de viitori actori, ei i-au inițiat în principiile de bază ale teatrului, pentru ca apoi să lucreze pe scenă sub mâna și ochiul veghetor atât al maestrului cât și al celui mai desăvârșit regizor pe care l-am avut, Paul Gusty.

Manolescu 1962, 266

Dar să revenim în trecutul atât de iubit de el. În trupa lui Davila, Ion Manolescu o cunoaște pe viitoarea sa soție, Maria Vecera, și leagă o lungă prietenie artistică cu soții Bulandra, pe care-i va urma în toate companiile lor particulare, cu diverși asociați printre care s-a numărat la un moment dat și el (Compania Bulandra-Manolescu-Maximilian-Storin, fondată în 1924) (Manolescu 1962, 210). Compania Marioara Voiculescu-Bulandra este cea care produce în 1916 *Strigoii*, cu Oswald jucat de Manolescu, ce amintește legat de acest spectacol doar colaborarea reușită cu prietenul său Tony Bulandra, acum în ipostaza de regizor, și faptul că „am avut satisfacția de a vedea că, după opinia generală, am reușit să realizez ceva bun“ (Manolescu 1962, 138).

Din fericire, Ion Vartic ne lasă o imagine mult mai complexă a interpretării sale, în capitolul dedicat producțiilor românești cu *Strigoii* din volumul său de referință, *Ibsen și*



„Teatrul invizibil“: *Preludii la o teorie a dramei*. Aflăm de aici că, deși celebrul Antoine venise la București în rolul Oswald în 1894 – având parte de o primire moderată – și deși *Strigoii* se jucase în 1897 la Teatrul Național din București „în beneficiul“ lui Nottara, care semnase și regia (cu Aristizza Romanescu în rolul Helene Alving și C.I. Nottara în rolul Oswald) – spectacolul căzând, și piesa rămânând nejuțată în următorii douăzeci de ani – Ion Manolescu este, în 1916, „actorul datorită căruia însă rolul lui Oswald intră cu adevărat în conștiința teatrală românească“ (Vartic 1995, 168). Analizând presa vremii, Ion Vartic ne face portretul unui spectacol construit și receptat în jurul interpretării lui Manolescu, lucru de altfel comun în epocă – Vartic îi pomenește pe celebrii Antoine, De Sactis, Zacconi și Moisi –, ce a dat naștere la următorul silogism de care Ion Vartic îi acuză pe majoritatea comentatorilor: „Ion Manolescu își joacă memorabil rolul, deci spectacolul e excelent!“ (Vartic 1995, 170). Doar Liviu Rebreanu face, după Vartic, o analiză lucidă și subtilă a spectacolului, considerând că centrul ar fi trebuit să fie pe Doamna Alving (considerând nepotrivită prestația Luciei Sturdza-Bulanda, care nu exteriorizează nimic din durerea personajului, cum ar fi trebuit, după el), dar considerându-l, totuși, pe dl. Manolescu, „pe care îl ajută și fizicul, și sufletul, și inteligența pentru acest rol covârșitor“ (Liviu Rebreanu apud Vartic 1995, 171), ca fiind remarcabil, chiar dacă nu desăvârșit. „Cizelare perpetuă“ pe care, consideră Ion Vartic, Ion Manolescu o va realiza în următoarele reluări ale rolului. Iar prima dintre ele, în 1920, în Compania Excelsior, va prilejui un scurt studiu pe care Benjamin Fundoianu i-l dedică lui Ion Manolescu în *Rampa*, poate cea mai expresivă și pasionantă mărturie rămasă asupra stilului de joc al lui Ion Manolescu.

Intitulat chiar *Ion Manolescu*, studiul lui Fundoianu pleacă de la un eseu scris de André Gide în 1904, dedicat evoluției teatrului, din care, arată Ion Vartic într-o paranteză, „a doua parte a teoriei gidienne explică, în fond, tocmai apariția dramei ibseniene“ (Vartic 1995, 171). Referindu-se la teatrul antic și la civilizația precreeștină, Gide observă că oamenilor li se permitea o morală individuală, neconstrânsă de uniformizarea creștină. Prin urmare, „pentru că masca nu avea niciun rost în viață, era purtată numai de către actor“ (Gide 1952, 268). În creștinism, însă, odată cu apariția ipocriziei, masca apare pe obrazul spectatorului, iar actorul devine oglinda chipului schimonosit al acestuia. Rezumată de Vartic drept o „relație interșanjabilă între *mască* și *obraz*“ (Vartic 1995, 171), evoluția teatrului poate fi urmărită printr-o întrebare esențială:

Când cineva vorbește despre istoria dramei, este important, poate mai important decât orice altceva, să punem întrebarea: *Unde e masca?* În public, sau pe scenă? În teatru, sau în viață? E aici *sau* acolo, niciodată în același loc deodată.

Gide 1952, 268

După Gide, perioadele cele mai strălucite din istoria dramei sunt cele în care masca a fost pe scenă, iar ipocrizia nu masca chipul publicului, uniformizat de morala creștină. Acesta este motivul pentru care, atunci când puternicul creator de personaje care este Ibsen „drapează figurile personajelor sale în mantia mohorâtă a manierelor noastre, din aceeași trăsătură de condei își condamnă cele mai eroice personaje la faliment“ (Gide 1952, 273).



Prezentând această viziune a lui Gide despre eroii ibsenieni, Benjamin Fundoianu adaugă că Ion Manolescu „reprezintă excesiv tipul actorului acestei din urmă tragedii“ (Fundoianu 1980, 284), un actor care știe bine sensibilitatea și nuanța, a căror naștere reprezintă „poate singurul folos al creștinismului“ (Fundoianu 1980, 284).

Manolescu e urât cum se spune că e cea mai urâtă între păsări privighetoarea. Dicțiunea lui nu e clară și slăbiciunea lui nu e armonie. Geniul lui nu stă în pene. Stă în țipăt. [...] Manolescu s-a mărit și s-a transfigurat. Manolescu ne-a mărit și ne-a transfigurat. Sensibilitatea lui pierduse materia, cum uită sonata lemnul vioarei.

Fundoianu 1980, 285

Deci așa ne putem imagina realismul asupra căruia insistă Ion Manolescu în *Amintiri* cu orice ocazie. Spre exemplu, vorbind despre pregătirea rolului Hamlet (Teatrul Național din Craiova, 1925), Manolescu declară că „am conceput rolul după preceptele artei realiste, căreia i-am fost de la început și până astăzi slujitor credincios.“ (Manolescu 1962, 208) Referirea apăsată la realism este poate atitudinea cea mai categoric-partinică ce răzbate din *Amintiri*, al căror ton este, de altfel, destul de „împăciuitorist“ la adresa teatrului din vechea orânduire. Singurele remarci critice se referă la cei – nenumiți – aflați în conducerea diverselor societăți. Spre exemplu cei din conducerea Societății Atlas, care, în 1911, îi încredințează conducerea ansamblului ce juca la sala Comedia. Neînțelegându-se în privința repertoriului, Manolescu a constatat cu mâhnire „cum trebuie să mă plec în fața unor decizii luate de oameni care habar n-aveau de teatru. [...] ceea ce-i interesa, în primul rând, erau posibilitățile de câștig: restaurantul, barul și teatrul de varietăți“. (Manolescu 1962, 209).

Afilieră la realism era o monedă bună de bătut în contextul în care, arată Miruna Runcan, „între 1959 și 1960, conceptul de «reteatralizare» e de cele mai multe ori evitat, ba uneori e folosit cu vădită conotație negativă, subsumat aluziv formalismului și revizionismului, resuscitate conceptual de către activiștii de partid în limbajul jdanovist“ (Runcan 2019, 153).

Și totuși, pericolul formalismului se poate ascunde chiar și în așa-zisul realism, arată subversiv Liviu Ciulei în 1960 într-un articol din *Teatrul*, în care, fără să nominalizeze, vorbește despre

[...] o mare primejdie care se strecoară sub haina formelor așa-zis tradiționale și care adesea constituie un element formalist mai plin de prejudecii, cred eu, decât un formalism pe deplin afișat, și deci foarte ușor de recunoscut și de înlăturat. [...] Suntem obișnuiți cu rezolvări care, având odată autenticitate, au fost preluate ca formule, dar care astfel aplicate devin formale.

Ciulei 1960, 74

Miruna Runcan arată că afirmația lui Ciulei era ușor de citit în epocă, punând în lumină „practica «replicantă» a lui Sică Alexandrescu și a atâtor altora, mult mai puțin



celebri“ (Runcan 2019, 161). Iar dintre toate spectacolele lui Sică Alexandrescu, poate cel mai nefericit formal, și recunoscut ca eșec (de Victor Bumbęști, și mai discret de Marietta Sadova, arată tot Miruna Runcan) (Runcan 2019, 60), este *Regele Lear* (Teatrul Național București, 1956). În timp ce Marietta Sadova explică soluțiile regizorale „ce pot părea uneori ca extravagante“ (Sadova 1957, 48) datorită unei săli improprii unei piese de asemenea anvergură (după bombardament, Teatrul Național funcționa în sala Comedia, actualul Teatru Odeon), Victor Bumbęști numește pe șleau *Regele Lear* drept un eșec despre care e sigur că nu l-a mirat pe Sică Alexandrescu, căci „nici însușirile sale artistice excepționale, nici experiența câștigată în atâtea întreprinderi norocoase nu i-au dat prilejul să aprofundeze problemele de regie ale dramei și ale tragediei clasice“ (Bumbęști 1957, 51).

În acest spectacol va juca Ion Manolescu ultimul rol al carierei sale: Gloucester. Este unul dintre puținele roluri ale sale din care s-au păstrat imagini video, care apar în documentarul *Ion Manolescu – Un artist al poporului* (regia Radu Hangu, s.a.). Totuși, este deosebit de interesant faptul că, spre deosebire de cele două mari roluri shakespeareane cu care se mândrește – Hamlet (1924, Teatrul Național din Craiova, regia Victor Dumitrescu-Bumbęști) și Richard al III-lea (1933, Teatrul Național București, regia Soare Z. Soare) – nici rolul Gloucester, și nici spectacolul *Regele Lear* nu sunt menționate în *Amintiri*, cu toate că e vorba de ultimul său rol pe scena atât de iubitului său Teatru Național din București.

Dar cum a ajuns Ion Manolescu să devină, în 1953, Artist al Poporului și să joace rolul bătrânului orbit de furiosul său fiu nelegitim în 1956?

Vechea lege a pensiilor, care-l mânăse atâtea pe maestrul Nottara, care a și refuzat să-și binecuvânteze elevul-succesor, apare din nou în viața lui Manolescu – de această dată el însuși este cel pensionat, în 1940. Se retrage la Breaza, unde va fi primar între anii 1937-1944.

Acum, în 1940, negăsindu-mi altă îndeletnicire, am căutat a fi de folos concetățenilor mei de la Breaza, cu sfatul și cu îndrumarea. [...] Rezultatul a fost că în patru ani s-au înfăptuit câteva lucrări, care mi-au dat multă mulțumire sufletească. [...] Prin mici cedări benevole de terenuri s-au lărgit unele drumuri. [...] S-a clădit un grajd comunal, înzestrat cu reproducători de rasă. S-a organizat o mai bună aprovizionare a localității, lucru de mare importanță în acei ani de lipsuri grele. În vederea acestui scop, s-a dat o mai mare dezvoltare cooperativei locale.

Manolescu 1962, 252

Pe lângă acest portofoliu, Ion Manolescu plusează în memorii cu precizarea că această activitate a fost întreruptă în timpul guvernării legionare, iar el a fost amenințat, trebuind să se apere. Față de Sică Alexandrescu, regizorul-antreprenor care, așa cum arată Miruna Runcan, a depus eforturi să creeze „alianțe oportune cu noii favoriți ai regimului comunist“ (Runcan 2019, 313), și care a fost ajutat „într-un fel straniu-grotesc“ (Runcan 2019, 313) de dispariția prematură a regizorilor Soare Z. Soare, Victor Ion Popa și Ion



Sava, deci lăsându-l fără concurență, Ion Manolescu a fost mai degrabă victima propriului ego, a propriei drame a (ne)recunoașterii. Spre deosebire de Sică Alexandrescu, Manolescu face parte dintre „statuile vivante“, după expresia Mirunei Runcan, formate din artiști adevărați „ce-și câștigaseră o anume celebritate încă dinaintea celui de-al Doilea Război Mondial“ (Runcan 2019, 301). Între 1944 și 1947 conduce Teatrul Municipal (Bulandra de azi), având „sfătuitoare personală pe Lucia Sturdza-Bulandra care îmi este mereu aproape cu sugestiile și bogata sa experiență“ (Manolescu 1962, 255). Inițial împreună cu Sică Alexandrescu, apoi singur. În 1947 consideră că „e acum rândul tineretului să-și spună cuvântul“ (Manolescu 1962, 255). Replica pare ironică, dacă ne gândim că Teatrul Municipal a fost preluat de Lucia Sturdza-Bulandra, născută cu 8 ani mai devreme... Dar este rechemat în 1948 la Teatrul Național, și, recunoaște el, „primese vestea cu emoția unui debutant“ (Manolescu 1962, 255).

În 1953 primește titlul de Artist al Poporului, și o anecdotă de familie povestită tatălui meu de către actorul Traian Stănescu, primul soț al actriței Ioana Manolescu arată că, la primirea premiului, Ion Manolescu, deja în vârstă de 72 de ani, ar fi exclamat: „Acum, tovarăși?!“

Eu, strănepoata unui văr de-al lui Ion Manolescu, m-am născut tot în comunism. În 1980, anul în care, dincolo de Cortina de Fier, George Lakoff și Mark Johnson, doi specialiști în științe cognitive, publicau *Metaphors We Live By* („Metafore pe care le urmăm“), carte ce a pus o piatră de temelie la noua teorie a metaforei, demonstrând că „esența metaforei este înțelegerea și experimentarea unui lucru în locul altuia“ (Lakoff și Johnson 1980, 5), că, spre deosebire de ce se credea în vechea paradigmă a metaforei ca figură de stil, metaforele sunt mult mai adânc înrădăcinate în felul în care percepem lumea, ba mai mult, „procesele de gândire umane sunt în mare parte metaforice“ (Lakoff și Johnson 1980, 6). Împărțind metaforele în metafore structurale, ontologice și orientaționale, Lakoff și Johnson dovedesc prezența lor în felul în care trăim, puterea lor – inclusiv de a ascunde – și faptul că „e ca și cum abilitatea de a înțelege experiența prin metaforă ar fi un simț, ca văzul sau pipăitul sau auzul, metafora oferind singura cale de a percepe și experimenta o mare parte a lumii“. (Lakoff și Johnson 1980, 239) Potrivit clasificării lor, felul în care Fundoianu îl percepe pe Manolescu, prin teoria măștii a lui Gide, este sub forma unei metafore ontologice și structurale a societății sale. După cum sumarizează și subliniază Ion Vartic, „actorul modern, disarmonic, e *același* cu spectatorul, arată obrazul schimonosit al celui ascuns, în sală, în dosul măștii sale impecabile“ (Vartic 1995, 172). Și cum Fundoianu ne arată că Ion Manolescu îl reprezenta „excesiv“ pe acest tip de actor, rezultă că Manolescu avea acea calitate empatică de a fi metafora ontologică (oglindea vie) a societății sale. Și poate tocmai empatia, poate tocmai această dorință disperată de a oglindi – și a primi recunoaștere pentru asta – l-au făcut să rămână oglindă vie a unui popor care se schimba văzând cu ochii, construit din afară de o nouă ideologie.

Ca Artist al Poporului, Ion Manolescu a devenit o metaforă vie a poporului al cărui artist era. O metaforă ontologică: poporul e un artist care-și creează realitatea, deci



artistul în sine e o metaforă pentru popor, de aici și faptul că singurul titlu „al poporului“ era cel de artist, omul de știință, profesorul sau învățătorul putând fi doar „emeriti“. Dar și o metaforă structurală: virtuțile poporului sunt însumate în virtuțile Artistului Poporului. Însă metaforele politice, arată Lakoff și Johnson, nu doar dezvăluie asemănări structurale sau ontologice, dar și ascund. Ei dau exemplul metaforei „MUNCA e o RESURSĂ“, care ascunde calitatea muncii, permițând astfel exploatarea ființelor umane. Metafora ARTISTUL e POPORUL ascunde exact minciuna uniformizării moralei poporului. Dacă pentru Gide creștinismul a uniformizat morala, iar Fundoianu vedea totuși ceva bun în asta – apariția sensibilității și nuanței – comunismul a mers mult mai departe. În comunism, obrazul artistului e obrazul poporului, și peste amândouă stă câte o identică mască hidoasă. Astfel, realismul sensibil din *Strigoii* se transformă în realism formal și grotesc în *Regele Lear*.

Ca metaforă structurală, Artistul Poporului conține virtuțile și ideile poporului său. Lumina (morală) artistului este lumina (morală) poporului. Devenind din artist particular precar și nesigur, dar iubit, un Artist al Poporului, Ion Manolescu a făcut drumul de la Osvald la Gloucester. De la tânărul paralizat de o moștenire bolnavă, dar care se încăpățânează totuși să privească spre soare, la bătrânul orbit de propriul său fiu nelegitim. Adică de lumea nouă la a cărei naștere, vrând-nevrând, el însuși a contribuit.

## REFERINȚE

- BUMBEȘTI, Victor, „Remedii“, în *Teatrul*, nr.2/1957, pp. 49-52
- CIULEI, Liviu, „Teatru și contemporaneitate“, *Teatrul*, nr. 7/1960, pp. 73-74
- FUNDOIANU, Benjamin, „Ion Manolescu“ în *Rampa*, 14 mai 1920, p. 1, reprodusă în Benjamin, Fundoianu, *Imagini și cărți*, ediție de Vasile Teodorescu, București, Editura Minerva, 1980
- GIDE, André, *My Theater: Five Plays and an Essay*, translated from the French by Jackson Mathews, New York: Alfred A. Knopf, 1952
- LAKOFF, George, JOHNSON, Mark, *Metaphors We Live By*, Chicago and London: The University of Chicago Press, 1980
- MANOLESCU, Ion, „Amintiri din teatru“, în *Teatrul*, nr. 8 /1957, pp. 39-51
- MANOLESCU, Ion, *Amintiri*, București, Editura Meridiană, 1962
- RUNCAN, Miruna, *Teatru în diorame. Discursul criticii teatrale în comunism: Fluctuantul dezgheț*, București: Tracus Arte, 2019
- VARTIC, Ion, *Ibsen și „Teatrul invizibil“: Preludii la o teorie a dramei*, București: Editura Didactică și Pedagogică, R.A., 1995
- SADOVA, Marietta, „În așteptare“, în *Teatrul*, nr.2/1957, pp. 47-49.