

## ■ CONSTANTIN PARASCHIVESCU

### Caragiale, astăzi (II)

Cum am defini contribuția generației Sică Alexandrescu la valorificarea comediiilor lui Caragiale, față de generațiile precedente? În ce ar putea consta *calitatea ei nouă*?<sup>1</sup> Doar și ea, cînd s-a afirmat, în spectacolele memorabile ale anilor '50, era supusă, indirect, unei confruntări cu „tradiția” reprezentațiilor dintre cele două războaie, aceasta, la rîndul ei, cu tradiția din 1912, apoi, de la premiera absolută din 1884, cînd, după cum știm, repetițiile au avut loc sub directă îndrumare a autorului. Aproape fiecare asemenea „reluare” a avut de întîmpinat obiecții și critici, cele mai multe s-au făcut în numele „tradiției” și uneori erau, poate, justificate, alții nedreptățeau vădit pe noii interpreți. Prima jumătate de secol parcurge cîteva asemenea momente pe care istoriografia teatrală le-a denumit chiar, cu un titlu generic, „dosarul Caragiale”<sup>2</sup>. E drept că, la „dosar”, piesa cea mai importantă era așa-zisa „inactualitate” a comediiilor lui Caragiale; detractori ai geniului și ai perenității sale artistice n-au încetat să existe nici în preajma celui de-al doilea război mondial, cînd închidem un capitol mare din viața teatrului românesc; dar nici problema noutății, a inovației nu era exclusă, ea constituindu-se, ca să zic așa, în piesa nr. 2 a dosarului în speță. Pe detractori i-a pus la punct, definitiv, documentat și competent, Șerban Cioculescu, prin intervențiile sale autoritare<sup>3</sup>, în chestiunea noutății manifestarea opiniei

e nuanțată de realitatea unui act perisabil — uneori, intenția de a inova e acuzată din punctul de vedere al nefondării structurale<sup>4</sup>, alții semne de depreciere se întrevăd în nuclee, poate, promițătoare<sup>5</sup>. Știm că primul spectacol s-a repetat sub supravegherea asiduă a lui Caragiale însuși — „grozav de sîciitor (...) nu admitea să se schimbe o virgulă din textul lui”, zice un actor, Iancu Petrescu<sup>6</sup>, dar nu putem ști cu exactitate cum arăta, imaginea rămîne ipotetică. Din relatările ulterioare putem deduce că reeditările din prima jumătate a secolului nostru și-au întemeiat reușita, atunci cînd au avut-o, pe virtuozități individuale, chiar dacă și în ansamblu s-a realizat uneori o linie de echilibru și de relief realist — Aristide Demetriade, Maria

<sup>4</sup> Camil Petrescu: „*Linia lui Caragiale e cu adevărat perfectă, oricît de greu ne-ar veni să folosim cuvîntul acesta, și orice abatere de la ea sare în ochi*” — vezi I. Massoff, Teatrul românesc, vol. 6, pag. 91. Nu spunem că astăzi, în diferite prilejuri, cînd dorința de a inova e prea ostentativă, prea puțin fondată și neasimilată organic în structura noului spectacol — același lucru?

<sup>5</sup> Dem. Teodorescu: „*Eroii lui Caragiale trăiesc grav, adevărat și uneori patetic. Ei provoacă risul tocmai prin seriozitatea, aproape tristă, a acțiunii și vorbeii lor. Interpreții de azi dau mereu impresia supărătoare că sînt conștienți de cit de caraghioși se înfățișează și că se desfată ei înșiși de ridicolul vocabularului ce folosesc*” (Viața românească, nr. 11, nov. 1937). N-am avut și în zilele noastre motive de a constata că interpreții acestor eroi nu se iau în serios și că joacă degradarea, în loc să joace efortul de a o ascunde?

<sup>6</sup> Ioan Massoff: Teatrul românesc, vol. 3, pag. 162.

<sup>1</sup> *Includ aici și filmul realizat de regizorul Jean Georgescu în 1943 cu O noapte furtunoasă, și pentru faptul că el a cuprins în distribuție interpreți din spectacole (Al. Giugaru, Radu Beligan, Grigore Vasiliu-Birlic) și pentru rațiunile de concepție și tratare realiste.*

<sup>2</sup> Ioan Massoff: Teatrul românesc.

<sup>3</sup> Șerban Cioculescu: Între actualitate și permanență, în Universul literar, 18 nov. 1939.

Ciucurescu, Ion Brezeanu, Ion Manu, G. Timică, V. Maximilian, Ion Iancovescu, Maria Filotti, Elvira Godeanu etc. Pentru prima dată, cred, generația de artiști a lui Sică Alexandrescu realizează *virtuozitatea de ansamblu* a spectacolului caragialean și *perspectiva satirică aprofundată* a sensurilor sale. Izbutește acest lucru cu trei dintre cele patru comedii : *O scrisoare pierdută*, *O noapte furtunoasă*, *Conul Leonida față cu reacțiunea*.

În ce raport se află noile reprezentații Caragiale față de această „tradiție” ? Cum își conturează ele o nouă calitate ? În ce direcții ? Cu ce efect ? Sigur că întrebările pe care le punem astfel nu deschid un nou „dosar Caragiale”, pentru că obiectul lui, piesa nr. 1, atât de disputată altădată, nu mai e de mult la ordinea zilei, și Caragiale trăiește, prin noi, la o sută de ani de la debut, cea mai frumoasă și mai emoționantă recunoaștere a „actualității” sale. Dar trăim un moment Caragiale, generos și cult aplicat, în cea mai mare parte, în jocurile de lumini și ființe vii ale scenei, și e normal să-l evaluăm. Cite, dintre producțiile noi, au însemnat opțiuni temerare pentru o calitate superioară și cite sînt, la un nivel de calitate proprie indiscutabilă, numai experiențe parțiale de înnoire ?

## Trepte spre... capodoperă

Să încercăm un răspuns privind filmul unei scene în cele cinci variante scenice cu *O scrisoare pierdută* : scena bătăliei electorale.

O primă imagine o avem de la Galați (regia, Nicolae Scarlat). Panourile care alcătuiesc decorul (semnat Dan Jitianu) și care reprezentau, pe o față, în primele două acte, felurite portrete, desene, vitralii etc., s-au întors și reprezintă acum „primăria” (scris deasupra ușii de intrare, în ordinea inversă a literelor, așa cum s-ar citi de afară). Pe altele scrie : cabinetul primarului, arhiva, registratura, ofițer țivil. Zaharia Trahanache, la masa lui de prezident, citește „Timpul”. Are în față patru feluri de clopote — două mai mici și unul mare, ruginit, de turmă ciobănească. Le va folosi, în cursul intrării, după stridența creată : pentru micile întreruperi, clopoțelele, pentru potolirea unui vacarm general, clopotul cel mare, „talanga”. Scos cam des din apatia lui, le va incurca uneori, alteori va face din jocul cu ele un moment anume, care-i e în reflex și pare că-l distrează (interpret, Marcel Hîrjoghe). Scena începe pe vacarm și e dominată de vacarm în cea mai mare parte a ei, cele două tabere, cam îngheșuite în spațiul destul de strîmt, amestecîndu-se și reacționînd cu urlete la cele mai multe intervenții. Farfuridi (Septimiu Pon) își rostește discursul cu gesturi umflate, caută cite o frază în niște hirtii

pe care le aruncă sub masă, ia atitudini de poză și nu pare convins că-și joacă o carte politică ; mai mult decît de orator, privirile sînt atrase de taciturnul Brînzovenescu (Mitică Iancu), care e pe lîngă el, se străduie să adune hîrțiile, să-i umple paharul, să-l protegiască. La tribună urcă Nae Cațavencu (Mihai Mihail) ; își scoate tomurile, își pregătește poza de discurs, își dă cu apă pe ochi, plînge... Bine pregătît, momentul are sa-voare și logică pentru acest tip mieros și periculos care e președintele grupului didizent. Discursul urmează o gradație a ideilor — însoțită, firește, de „pozele” respective de demagogie, infatuare, prețiozitate, indignare — ceea ce pune și mai mult în evidență, prin contrast, lipsa oricărei gradații în „pozele” antevorbitorului. Scena e *stridentă* și *precipitată*. Se termină cu o încăierare de mahala, ceea ce nu e rău, dar care nu reprezintă punctul culminant al unei situații de tensiune, ci un moment de vacarm în plus, cu scaune și bastoane agitate peste capete.

Sigur că, desfășurată așa, scena rămîne *superficială* în filmul variantelor noastre.

Iată și alte două imagini, de la Brașov și Oradea. Spațiul de joc este mai larg (după mărimea scenei) și chiar „compus” în spiritul întrunirii. La Brașov e împărțit în trei locuri distincte, cel principal fiind, desigur, salonul întrunirii, dominat de pereți masivi, înalți, și flancat de un vestibul și un bufet pentru aperitive (scenografia, Paul Bortnovschi). Președintele Trahanache e, în ambele cazuri, apatic și desprins de cursul adunării, mai marcat totuși de prestanța sa într-un caz (George Grădănușu), mai obosit și cu socotelile lumii încheiate. În alt caz (Nicolae Toma). Perorează Farfuridi ; brașoveanul Gabriel Săndulescu e teatral și înțepat, orădeanul Eugen Țugulea e înfocat și pune multiple accente retorice în discursul său. Atenție : nici unul, nici altul nu sînt întrerupți pur și simplu, nu e un vacarm general, de turmă, care trebuie potolit cu talanga : în expunerea discursului farfuridist există modulații și nuanțe determinate de un permanent *dialog* cu asistența. Care, împărțită în tabere, e, la rîndul ei, în *dialog reciproc*, și punctează ideile, punctează frazele, marchează pauzele cu comentarii diverse, divergente, semnalînd o divergență care se prelungeste dincolo de moment și o cunoaștere reciprocă a capacităților. Universal societății care se înfruntă e *particularizat* și adîncit în fiziionomie. În ambele montări, figurația e ridicată la rang de personaj, cu individualități distincte și biografii care se citeșc într-o costumație anume, într-o reacție tipică, într-o acțiune. În ambele montări, rolul figurației e jucat de actori de prestigiu ai scenelor respective, ei avînd a da *prestanță* și *relief* fiziionomii-

lor încredințate<sup>7</sup>. Rolul auditoriului e sporit, astfel, la acela de partener și de diriguior real al cursului dezbaterilor, rol care pe veteranul prezident îl lasă indiferent și-l plictisește. Ce vedem, deci? Fizionomii de o deosebită bogăție tipologică, de o pregnantă culoare locală. Ele individualizează *partea nevăzută a țirului de provincie* pomenit în operă, descriu, cu o putere de vizualizare remarcabilă, universul real care a putut genera asemenea bătălii electorale și asemenea candidați. Ce urmărim? Un dialog de infinite nuanțe comice între pătura care a generat asemenea oratori și oratorii respectivi — ridiculizați, adulați, puși la punct, ovaționați, contraziși, stimulați, desființați. Actul trei începe, în ambele montări, pe un ton precis, ca în muzică, și se desfășoară în continuare pe o *linie melodică dirijată*, cu modulații și contrapuncte, cu efecte de piano și fortissimo, andante și molto vivace. La Brașov, Cațavencu e mai indiferent la discursul rivalului său, vine mai tirziu, iese pentru câteva clipe la toaletă, se întoarce, pare a nu-l semna; la Oradea, Cațavencu săvurează triumful destrămării unei linii oratorice a rivalului său, tronează cinic în mijlocul grupului de simpatizanți și pare a câștiga o bătălie numai din devvalorizarea indirectă a adversarului — e persuasiv și perfid. Și iată-l la cuvânt... Dan Săndulescu nu precipită tonurile, dar e expeditiv în demagogia discursului și folosește o claviatură de virtuozitate. Liviu Rozorea, la Oradea, se pregătește mult, se îmbracă cu o cămașă țărănească, se încinge cu o eșarfă tricoloră, i se aduce un pupitru anume; tonurile lui sint prelung plingăcioase, apoi izbucnesc într-o impetuozitate de alămuri, susținută de grup prin note și gesturi de pa-

radă — la un moment dat, se încinge un dans înfocat, al cărui erou pare a fi mai ales Popa Pripici, ins masiv, cu nasul roșu și cu damigeană la îndemină. Față de această mascaradă, Farfuridi nutrește dispreț și părăsește sala. O părăsesc și unii din grupul lui. Ce realizează protagoniștii, în acest cadru? Dan Săndulescu, efectul demagogiei personajului, Liviu Rozorea, nota lui pronunțată de măscărici, pauza care strămută locul dispuțelor în bufetul alăturat este un element nou de mare efect în fizionomia scenei; pentru orădeni, două inedite identități se desprind cu deosebire și cu efecte diferite, cred eu — una, ingenioasă, atribuită lui Nicolae Barosan, care trece din grupul lui Farfuridi în grupul lui Cațavencu și moare în timpul încăierării, alta, gratuită, încredințată Ilenei Iurciuc, travestită în bărbat pentru a participa la adunare și deconspirată de exclamația cuiva, pe cînd Cațavencu pomeneste de „Aurora Română”, care o arată cu degetul, perplex: „Aurora...”!

Acest mod de desfășurare, cu contribuții efective la aprofundarea tipologică a scenei și a cadrului local, este de o bogăție originală remarcabilă și exprimă contribuția unui *studiu competent în cultura operei și a epocii*. El desface momentul în părți constitutive și îl transfigurează cu o fantezie, după cum se vede, inepuizabilă. Pierde ceva? Da — tensiunea înfruntării și ritmul.

Și, iată — cele două montări de la București. Disputa electorală este vertiginosă, dar nu expedită; începe pe un ton de sus — dovadă a acumularilor de impaciență — și continuă pe acute, cu modulații care exprimă căutarea unei note, și nu pierderea tactului imprimat. Deși e spațiu, impresia de înghesuială e efectivă și în aer plutesc particule de electricitate. Nu e timp de respirație. Se simte că s-a creat o *tensiune* și cele ce urmează au a decide în ce direcție se dezvoltă ea — într-o rezolvare echivalentă cu o descărcare de energii, sau, dimpotrivă, într-un act care o poate duce la paroxism. Și aici taberele sint distincte, sint prezente fizionomii, mai profilate, la „Bulandra”, mai pestrițe și juvenile, la Național, dar nu se stăruie asupra lor pentru că nu e timp — *ritmul disputei e îndrăcit*. Oratorii perorează — mai cu gesturi studiate, la „Bulandra”, cu efecte și insinuări (Dem Rădulescu realizează un moment antologic din discursul lui Farfuridi), mai cu înversunare subliniată, teatrală, la Național (unde Marin Moraru și Gheorghe Dinică dau, cred, expresie covârșitoare patetismului demagogic al celor doi adversari electorali prinși în luptă). Întreruperile, exclamațiile, insinuările se petrec așa cum le știm, dar

<sup>7</sup> Mircea Marin propune și „posibile ipotaze tipologice” ale acestei figurații, deosebit de interesante, imaginînd — 1) pentru grupul Farfuridi: *Un fost colonel (Nicolae C. Nicolae), Decanul de vîrstă (Victor Ionescu), Fiul lui (E. Mihăilă-Brcșoveanu), Un negustor coleric (C. Voinea-Delast), Un negustor calm (Nicolae Albani), Un fost arendaș (Savu Rahoveanu), Directorul ziarului (Mihai Popescu), Doctorul (Flavius Constantinescu); 2) pentru grupul Cațavencu: Popa Pripici (Ștefan Dedu-Farca), Institutur I (Mircea Breazu), Institutur II (George Ferra). Alexandru Colpacci nu le numește, dar le creează într-o varietate tot atît de pronunțată, cu concursul actorilor: Nicolae Barosan, Anca Miere-Chirilă, Ileana Iurciuc, Ion Martin, Mariana Neagu, Marcel Popa, Grig Schitcu, Cristina Șchiopu, Alla Tăutu, Radu Vaida, Mariana Vasile, Marioara Goina.*

la un registru artistic care sugerează *lupta* dintre tabere și sporește interesul pentru dezlegarea finală : cine va fi candidatul ?

Cum să apreciem valoarea acestor două montări ? Ca o *sinteză viabilă a elementelor de sens ale scenei*. Ele nu abundă în date analitice, ci le încorporează pe cele strict necesare într-o viziune integrală, de sens și de mișcare. De idee și de ritm. Judecate așa, înseamnă că scenele create cu atita fantezie și minuție la Brașov și Oradea nu au valoare ? Nicidecum. Valoarea lor este incontestabilă, ca *treaptă spre definirea mai aprofundată, mai particularizată și mai bogată a capodoperei*. Le-ar mai fi trebuit un singur pas — pasul spre sinteza de ritm și de tensiune specifică scenei.

## E posibilă sinteza?

Din analiza de mai sus ar reieși că am stabilit o ierarhie ; n-am sugerat decît o modalitate de a o stabili. Dacă extindem perspectiva de la o singură scenă la întregul operei, ce am putea spune ? Că cele două montări bucureștene sînt oarecum egale în elocință ? Nu — pentru că unele semne de întrebare se întrevăd în modul cum transfigurează montarea de la Național datele piesei, iar asupra celeilalte montări nu planează incertitudini. Originea nedumeririlor, sau a punctelor discutabile, ca să le zicem așa, provine din existența unor linii tipologice paralele, care nu se intersectează. E, pe de o parte, linia, exacerbată teatral, a „măștilor“, de un anume grotesc și de o evidentă esență caricaturală, pe care evoluează Farfuridi și Cațavencu ; e, apoi, linia „umanizată“, ușor lirizată și inmutată parcă, a lui Zaharia Trahanache și a consoartei sale, Zoe ; mai e linia puternic individualizată a prefectului, marcată de scop precis și acțiune, și aceea neindividualizată, a lui Pristanda și, din păcate, a lui Dandanache. Cum să le armonizezi ? Dacă scopul celor doi candidați, cîștigarea bătăliei electorale, este precis subliniat și cu efecte concludente, dacă îndirjirea cu care-și apără onoarea prefectul este de asemenea pronunțată și netă, nu tot atît de clară pare poziția unor personaje-cheie, precum Zaharia Trahanache și Zoe, pentru care se deschide parcă o porțiță de evadare din joc, spre zone mai pașnice și mai nostalgice. Justificată, poate, linia aceasta nu se integrează cu celelalte și, în ansamblu, viziunea are inconsecvențe care se resimt.

O ipoteză tipologică îndrăzneală aduce Alexandru Colpacci cu Tipătescu. Tînăr, ambițios, spilcuit, cu gînduri de geniu politic, precum Napoleon, cu care îi place să se asemuiască, acest Ștefan Tipătescu a venit, se pare, nu de mult în tîrgușorul de provincie și a găsit aici în prilej fe-

ricit de a face carieră : apetitul sentimental tardiv al unei cucoane mai virtuoase, cu soț amorțit și scos din circuit, coana Zoe. Independent și impertinent, tînărul Tipătescu se insinuează fără scrupule în familia prezidentului de suprafată și începe să domine sfera amorțită a politicii. Pierderea scrisorii e, în acest caz, echivalentă pentru el cu pierderea carierei, o perspectivă scilicitoare se adumbrește deodată și micuțul don Juan țipă și face morală unor personaje de mucava. Da — e posibilă și o asemenea linie, dar ea parcă trage prea mult destinele eroilor în afara piesei, spre asociații plauzibile, poate, dar dintr-un alt context, un context presupus care nu se distinge prea bine și nu se susține prea bine. Am avut impresia că disting, mai degrabă, orașelul ardelenesc perversit și amorțit în vițuri din *Apostolii* lui Liviu Rebreanu, și nu tîrgul atît de vajnic și de bătăios din comedia lui Caragiale. E o linie posibilă, firește, dar nu e linia care duce sigur la sinteză.

Mai circumspect pe linie tipologică, mai realist și mai ponderat aici, Mircea Marin nu a impus direcții noi, ci a creat direcții noi în care să se afirme tipologia pleneră a personajelor — și a izbutit mai bine, pe o complexitate mai pronunțată. Cel mai mare cîștig al acestei montări a fost, cred eu, personalitatea complexă a Zoiei, în interpretarea Virginiei Itta-Marcu — feminină și autoritară, cochetă și impetuoasă, sobră și ridicolă, sigură și neliniștită în același timp. Este, dintre toate montările de pînă acum, cea mai *completă* întrupare a personajului feminin din această comedie, „inima“ — la propriu și la figurat — a tîrgului prins în febra evenimentelor electorale. A existat o rivală, în întruparea personajului de către Rodica Tapalagă la „Bulandra“, există și acum, în persoana Marianeii Mihut, pe aceeași scenă, cu amendamentul că vigoarea autoritară domină personajul bucureștean, pe cîtă vreme cel brașovean e o chintesență a tuturor armelor (sau trăsăturilor) femeii aflate în fruntea unei ierarhii. Direcțiile în care a adăugat regizorul sugestii noi vin dintr-o filiație mai directă cu istoria epocii noastre, nu a piesei — și de aceea nu se integrează, ci se suprapun cam incommo<sup>8</sup>.

<sup>8</sup> Tot felul de agenți care bîntuie prin casa prefectului, uși care se deschid pe jumătate, ferestruici care lasă să se vadă un cap, o pereche de urechi. Toată această lume e pîndită în permanență, dar ea nu se sinchisește de asta și-și vede de rosturile și tabieturile ei. Atunci — pentru ce acest spionaj ostentativ ?

E posibilă viziunea integratoare? Sigur că da — dovadă, spectacolul Teatrului „Bulandra”, care nu lasă semne de întrebare, care răspunde la ce-și propune și realizează, și după opt ani, *imaginea satirică sintetică a unei lumi*, a unei societăți pe care Caragiale a denunțat-o în ansamblul ei, prin tipologiile ei, într-o modalitate care n-o salvează prin nici un fel de devenire, ci o surprinde exact, și minuțios, și magnific în cercul (la figurat și la propriu) — cercul ei vicios, în care trăiește. O explicație probabilă ar fi aceea că montarea semnată regizoral și scenografic de Liviu Ciulei rezolvă inspirat trei elemente fundamentale :

- obiectul satirei ;
- modalitatea satirei ;
- mișcarea satirei.

Obiectul satirei este lumea<sup>9</sup>, o colectivitate constituită, deci, un mediu real — nu un individ. Oricît de interesantă ar fi, teoretic, ambiția unui ins de a parveni într-o urbe somnolentă, ea rămîne o temă de studiu, nu un scop satiric. Societatea este implicată, deci, în satira caragialeană, și nu un individ anume, de aceea dimensiunea este mai mare și liniile tipologice trasate exact în cadrul acestui întreg. A le abate de la linia lor, sau a le da alt curs, nu înseamnă decît a diminua obiectul satirei, a restrînge din dimensiune și a da probe parțiale de elocvență artistică. *Modalitatea* satirei este aceea a teatralității totale, pure și efective, personajele, fiecare în parte și toate la un loc, constituind un veritabil spectacol<sup>10</sup>, frenetic, viu, dezlănțuit. În desfășurarea lor scenică domină jocul și o anume *inconștiență* a situației pe care

<sup>9</sup> „adevărată temă a narațiunilor lui este viața societății românești” (Tudor Vianu: *Arta prozatorilor români*, B.P.T., 1966, vol. I, pag. 167).

<sup>10</sup> „personajul lui Caragiale este el însuși un spectacol: «joacă» limbajul și situațiile, «se joacă» pe sine” (I. Constantinescu: *Caragiale și începuturile teatrului european modern*, pag. 108).

n-o mai pot controla și pricepe. De aici, impresia de marionete, de care s-a vorbit, de vid interior și de abulie — dar, atenție... acestea sînt rezultante, și nu trăsături efective. Dacă ne-am imagina un Tipătescu-marionetă și niște Farfuri și Cațavenci abulici, ce rost, ce preț și ce Savoare ar mai avea lupta lor electorală disperată, combinată cu recuperarea grabnică a scrisorii de amor? În sfîrșit, *mișcarea* satirei e aidoma unor călușe de bilci, în sens circular<sup>11</sup>, vertiginosă și pe o direcție neschimbată — ea nu dă nimănui prilej să-și tragă sufletul și s-o apuce pe o cale proprie. Personajele nu se dezvoltă, se dezvoltă — ele nu trăiesc un proces de acumulare, ci neliniștea de a fi scoase dintr-un stadiu care le e consubstanțial. Nu e interesant că nici o clipă nu se gîndește autorul să-l pună pe Trahanache să aibă o explicație oarecare cu Zoe, de pildă, ci, dimpotrivă, grăbește personajul să împiedice, cu orice risc, publicarea scrisorii? Nu interesează ce știe și cît știe; interesează să refacă grabnic unitatea existenței amenințate, stadiul în care se aflau înainte de începerea piesei, în care se vor afla la sfîrșit și în care, orice s-ar spune și oricîtă cerneală va mai curge, se simt bine.

Sinteza epocii noastre, privind comediile lui Caragiale, ar fi *sinteza teatralității studiate cu ritmul comic al cercului vicios* denunțat, în epocă, de autor. O sinteză în care studiul nu se mai simte, ci se materializează într-o realitate de joc frenetică, sclipitoare, și într-o cascadă de ris.

<sup>11</sup> *Figura geometrică a teatrului comic caragialean este cercul*; „Un cerc perfect descrie Scrisoarea pierdută (...) Personajele piesei se înlanțuie într-o horă a grabei absurde, se agită extraordinar, se caută în contra-timp unele pe altele, aleargă unele la sau după altele, se ascund unele de altele, se pîndesc și se urmăresc” (Valeriu Cristea: *Satiră și viziune, în Alianțe literare*, Ed. „Cartea românească”, 1977, pag. 90—92).

## telex-.,teatrul“●telex-.,teatrul“●telex-.,teatrul“

(Continuare de la p. 6)

*La Teatrul Dramatic din Constanța se repetă Călător fără bagaje de Jean Anouilh, în regia lui Ion Maximilian și scenografia lui Aurel Florea și Eugenia Tădrășescu-Jianu. Urmează să înceapă și repetițiile unei noi piese a lui Paul*

*Everac, Cartea lui Ioviță, pe care o va pune în scenă Alexa Visarion. ● Păcat că nu am putut vedea spectacolele constănțene prezentate la București. În aceleași seri se afla în tur-neu și Teatrul de Stat din Sibiu. Cinea, acolo sus, la A.R.I.A., nu ne iubeste. ● La Teatrul popular din*

*Lugoj, succesele dobîndite le-au dat mai multă încredere în forțele proprii artiștilor amatori: ei repetă acum Nevestele vesele din Windsor de Shakespeare, în regia lui Dan Radu Ionescu de la Teatrul Național din Timișoara. ●*

(Continuare la p. 58)