

MIRON RADII PARASCHIVESCU

POET DRAMATIC

Ideea desprinderii poeziei dramatice de servituțiile scenei aparține romanticilor, care — oripilați de canoanele teatrului clasic — au încercat adesea deliciale ieșirii totale de sub rigurile genului spectacular. Mai târziu, și pînă în zilele noastre, poetii au pătruns adesea în aparențele teatrului ca pe un teritoriu experimental, favorabil întru-chivării dezbaterilor interioare. Trecerea dilemelor capitale în personificări sensibile, dialectica vie a dialogului mai mult sau mai puțin metaforic au oferit mereu posibilități de maximă potențare a unor viziuni poetice fundamentale. În același timp cu detașarea afirmată de obligațiile tehnicii dramatice, repudierea tiraniei formelor teatrului asupra libertății de expresie a poeziei rămîne o constantă a autorilor lirici, seduși de forta amplificatoare a scenei, ireductibili însă în apărarea versului independent.

Nu este de mirare că un poet al „declarațiilor patetice” ca Miron Radu Paraschivescu, romantic modern cu o certă predilecție pentru oralitatea „cînticului” și a odei meditative, a simțit imboldul unor obiectivări teatrale. Există astfel printre manuscrisele pregătite de poet pentru publicare trei poeme dramatice de un interes indiscutabil. După cum relatează autorul lor într-un „cuvînt înainte” — deocamdată de asemenea inedit — aceste încercări au fost scrise cam în urmă cu aproximativ un sfert de veac, semnificînd nu „o relatare a stărilor de lucru din acea vreme”, ci ceea ce s-ar putea numi „o evadare... din acele realități”, altfel spus o reflectare întoarsă, prin ricoșeu sufletesc, a atitudinii refractare față de ofensiva antiumanistă a totalitarismului fascist, o înregistrare în negativ psihologic a nelișiștilor — dar și a chemărilor — care străbăteau „anii împotrivirii”.

Nici una dintre piese nu adoptă modalitatea realismului descriptiv. Spațiul scenic este abordat în disponibilitățile sale feerice, cu o imagistică nezăgăzuită și în condiții favorabile fanteziei și jocului metaforic.

Prima dramă — în ordinea indicată de autor — (*La marginea vieții*) se pronunță, într-o viziune poematică sprijinită de personaje simbolice, pentru respingerea existenței pedestre și pledează pentru o perspectivă superioară a vieții, întemeiată pe esența *creatoare* a omului. Un al doilea text (cu titlul provizoriu: *Sfîntul*) dezvoltă

în trei acte scurte, decupate nervos și într-o agitație psihică neîntreruptă, destinul unui erou problematic, pendulînd între orgoliul individualist și conștiința responsabilității fiecăruia față de totalitatea mișcărilor universului. Față de primele încercări, comedia *Asta-i ciudat!* prezintă un caiet de sarcini mai puțin pretențios, dar atestă o certă împlinire profesională, cu rotunjimi dramatice de un farmec constant. Lectura acestei ultime piese în care palpită doruri aprinse atrage atenția prin subtilitatea „realismului interior” al acțiunii, amestec romantic al grotescului cu sublimul în vibrații moderne, de o sentimentalitate conținută.

Poezia traversează aceste manuscrise incandescente în tonalități variate. Înregistrăm, mai întâi, extrema densitate lirică a apologului patetic (*La marginea vieții*), în care versul inspirat alternează cu proza febrilă, întrețesută cu parabole și sugestii tainice. Urmărim, în al doilea text, cum se organizează prin acumulare treptată, un climat pasional de o ardență rece, care tinde să păstreze și să accentueze conturul abstract al ideilor. Întîlnim — în sfîrșit — culoarea păstoasă a unui pitoresc breughelian (*Asta-i ciudat!*), chemat în sprijinul unui conflict efectiv. Ceea ce explică însă, îndeosebi, interesul viu pe care-l stîrnesc poemele dramatice ale lui M. R. Paraschivescu, este teatralitatea lor ingenuă, cu convenții mărturisite deschis în construcția acțiunii și a decorurilor. Cele trei piese nu au aerul unor structuri literare închise. Elementele poematice degajă o stăruitoare invitație la joc, participarea cititorului fiind precalculată în formula lor artistică.

Prima tentativă de abordare a dramaturgiei pare să fie *La marginea vieții*, o fantezie lirică emoționantă, în care aspirația spre marele poem filozofic de construcție clasică goetheană cedează simpatiilor evidente ale autorului pentru drama expresionistă de stînga, ca fiind mai aproape de sensibilitatea și gîndirea poetului.

Personajele principale alcătuiesc un careu magic, evocînd categorii umane în efigie. *Aviatorul*, *Marinarul*, *Plugarul* și *Poetul* se află într-un comun dezacord cu modalitatea burgheză a existenței. Nu este vorba numai de refuzul adaptării la o respirație scăzută, la compromisul și convenționalitatea traiului curent. Despărțirea de lume a celor patru corifei ai dramei este provocată tocmai de o neobișnuită capacitate de *dăruire*, de misiunea lor înaltă care îi obligă să renunțe la fericirea muritorului de rînd. În fond, ca și în cele mai bune dintre piesele simboliste și expresioniste, eroii sînt niște damnați romantici, *poeti* care dînd glas supremelor năzuințe ale umanității sînt siliți să renunțe la plăcerile unei statornicii tihnite. Un personaj abstract și prin excelență convențional, *Omul cu mască* devine numitorul comun al acestui cvartet de personificări ale spiritualității avîntate. *Omul cu mască* este, după chiar mărturia autorului într-o scurtă prefață a piesei, „sufnul Poeziei” însuși, comportîndu-se în plan dramaturgic — ca un comentator brechtian, cu deosebire liric, capabil să se exprime numai în versuri, limba generică a unei viziuni de intensă idealitate.

Acțiunea propriu-zisă a dramei este restrînsă la descrierea tentativei temporare a *Poetului* de a se acomoda cu societatea, pentru împlinirea unui vis de dragoste. Florica, fata iubită, aparentă proaspătă și liliacă, este — urmînd unui joc apăsător de contraste — fiica unui cîrciumar mercantil. Smulgerea ei din ambianța călduță a mediocrității conformiste i-ar crea însă *Poetului* răspunderi individuale care interzic (say limitează) *creația majoră*, cerută de responsabilitățile superioare pe care i le conferă menirea sa. Notății dispartate schițează, pe manuscrisul piesei, și proiectul unor implicații militant-politice (*Poetul* pare a fi în legătură conspirativă cu un luptător revoluționar), dar rădăcinile anti-burgheze ale conflictului se află oricum în subtextul dialogului filozofic. La prima vedere caracterul *exceptional* al celor patru eroi centrali îi situează dincolo de societate. De fapt, ei se află deasupra înțelegerii mărginite a lumii reprezentate de cîrciumarul Ion, și formulînd deziderate ideale exprimă prin îndoielile lor, prin coborîrea în „lumea dinlăuntru”, o condamnare netă a sensului meschin dat vieții de către o anume organizare socială. „Singurătatea” lor este însoțită de căutarea unui record superior al conștiințelor autentice și pare a fi o retragere în marea așteptare.

Prefațîndu-și în 1943 un volum de reportaje („*Pîine, pămînt și țărani*”) Miron Radu Paraschivescu scria, cu dispoziția sa caracteristică pentru spovedania de principii: „...cartea aceasta e rodul și biruința unei mari îndoieli”, provocată de „cazua unei Europe îmbătrînite pe dinafară” și — mai departe — „...într-afîit de mare măsură îndoiala mea față de mine însumi era condiționată de răsturnările unei lumi abdicată de la principiile omenești, elementare și statornice, încît rezolvarea acestei crize, chiar, cerea o soluție de natură colectivă”. Cel dintîi dintre poemele dramatice ale scriitorului avea să fie scris în aceeași perioadă și răspundea într-o modalitate specifică, aceluși

aprehensivii. Volumul de reportaje înfățișă o experiență practică de lecure a îndoielilor prin întoarcerea la omenii pământului, într-o lume a valorilor morale și materiale de esență primordială. Piesa de teatru relua aceeași terapeutică a conștiințelor într-o reprezentare mai pretențioasă și uzând, pînă la capăt, de mijloacele ficțiunii artistice.

Un raport semnificativ leagă decorurile limitative ale acțiunii cu spațiul nesfârșit care se-ntinde dincolo de pereții convenționali ai dramei. Mai întii, între cîrciuma „*îmbîcșită de fum, acrită de rachiu*” din primul act și odaia „*primitoare și veselă*” a Poetului (actele doi și patru) este schițată opoziția simplă a contrariilor microcosmosului terestru; infernul conformismului burghez și spațiul pur al aspirațiilor omenesci nealterate. Apoi, Bărașanul infinit care înconjoară aceste două reducții simbolice ale vieții pămîntesti stabilește comunicarea cu marele cosmos, schițînd în decorul actului trei („*drumul alb*” care „*se întinde pînă-n zare*”) un cap de pod dureros către reîntregirea omului în echilibrul naturii. Sentimentul esențial al dramei este dorința de refacere a structurii umanității, năzuința cea mai caldă tînzînd către un solidarism omesc de calitate superioară, întemeiat pe o fuzionare a visurilor comune. Mandatari distincți ai *elementelor aristotelice*, cei patru palpită neconținut în vederea unei uniuni reciproce, căci *Plugarul* (reprezentînd *Pămîntul*) se uită mereu la *cer*, ipostază poetică a *aerului*. în vreme ce *Aviatorul*, străbătînd atmosfera, se ghidează după semnele *pămîntului*, iar *Marinarul* („*apa*”) privește spre *cer* și visează uscatul. *Poetul* („*focul*”) va reuni într-o concentrație supremă toate calitățile primordiale ale materiei prime. Insistînd asupra *singurătății* acestor indivizi superiori, autorul nu-i așază totuși *dincolo* de lume, ci „la marginea vieții”, înțelegînd prin aceasta o situație favorabilă perspectivei largi, o abstragere eroică din contextul micii fericiri personale, pentru o dăruire totală dincolo de simțămîntul diminuant al serviciului răsplătit. O anume ambiguitate a sensurilor poate fi desigur observată, atunci cînd personajele piesei încearcă să despărță *iluziile de certitudini*. Întreaga dezbateri, cu alura sa juvenilă, are ceva din febrilitatea primelor tălmăciri ale vieții și conține — desigur — indecizii în exprimare și o înfierbîntare a argumentației care amestecă zgura cu miezul de foc al ideilor. Dominantă rămîne însă dorința de a considera existența ca o datorie imuabilă. Sacrificiul de sine se justifică în asemenea pledoarii lirice, de o cuceritoare tinerețe spirituală:

„*AVIATORUL : ...Tot ce putem face noi, cu mintea, cu dorurile, cu puterea noastră, este doar ce-am învățat să facem : meseria noastră. Pe ea, da, o putem ticlui de la început pînă la sfîrșit, o putem îndrepta, strimba, schimba... O putem lăsa în părăsire uneori, ea ne așteaptă. Dar și ea ne pretinde mult, ca s-o facem bine ; pretinde viața noastră. Mi se pare că tot merită să trăiești dacă izbutești să faci o treabă bună de la un cap la altul...*”

Textul piesei se sprijină mereu pe o vibrație oratorică abia stăpînită. Cu toate că decorul fiecărui act este amplu descris, armoniile textului nu implică decît rar imagistica vizuală, bizuindu-se cu precădere pe contrapunctul sonic, într-o amplă compoziție muzicală la care participă versul, retorica prozei și zgomotele ambianței din fiecare act (un aparat de radio care hîrîie în atmosfera cîrciumii sordide, un greiere care țîrie melodic în camera aerată a Poetului, ș.a.m.d.). Piesa întreagă sună din toate replicile, nu fără a ține seama de rolul pauzelor, al intermediilor tăcerii. În orchestrația acestui poem setea de absolut coexistă cu dragostea de viață, cu o nesfîrșită dorință de sacrificiu în favoarea oamenilor.

În dramaturgia română piesa de debut a lui Miron Radu Paraschivescu se situează între luciditatea orgolioasă a dramelor lui Camil Petrescu și umanitarismul difuz al comediilor lui Ciprian. Asaltați de dileme filozofice de prim ordin, eroii acestui poem se află — împreună cu autorul lor — pe pragul unor clarificări interioare de o sinceritate contaminantă. Concepută în vremea unei conflagrații care punea în pericol soarta umanității, piesa exprimă, printre dezamăgiri și incertitudini, o încredere gravă în sensul existenței. A așeza înțelesurile lirismului său învolburat într-o organizare exactă a ideilor și principiilor nu are nici un sens. Înțelesul major al întregii dezbateri poate fi formulat în mai multe feluri, dar finalul pare să exprime intenția ultimă a autorului : *Poetul* se desparte de dragostea sa pentru a regăsi în vîlmășagul orașului „*toată lumea... întreagă și neștirbită*”, ca un *Luceafăr* modern — de loc mișogin — care — fără a se îndoi de valoarea morală a femeii iubite — nu este mai puțin conștient de menirea sa excepțională legată de obligația unei aparente singurătăți.

Caracterul experimental, căutarea continuă a unui acord cît mai expresiv al dezbaterii de idei cu lumea reprezentărilor interioare, apare vădit, cînd trecem de la un text la altul, în lectura mereu interesantă a acestor texte dramatice neobișnuite.

Sfintul — al doilea poem dramatic — nu mai păstrează intensitatea lirică a primei piese. Dinamica intrigii rămâne însă cerebrală, și tensiunea crește printr-o combustie eminentă intelectuală. Echivocul încadrării în timp și spațiu continuă, oscilând acum între vași elemente locale, și sugerarea unui mediu cosmopolit subliniază generalitatea fabulei. Personajele nu mai poartă denumiri categoriale, dar onomastica este ostentativ multinațională cu denumiri „frumoase” desprinse de pe meridianele opuse: prenumele slav Igor și ibericul patronimic Bolivar aparțin aceluiași personaj, în vreme ce femeile evocă prezențe generice: Laura, Emma, Livia.

Cu toate că limbajul a părăsit zona incantațiilor lirice, piesa rămâne poetică prin construcția sa intimă. Actele care se succed consemnează momente ale unei experiențe subiective, întreaga dramă aparținând căutărilor febrile ale unui singur personaj, față de care celelalte apariții se justifică fugăr și dependent. În același timp, poezia beneficiază de aportul unei viziuni de structură romantică: *lumea ca teatru*, punct de plecare cu nesfârșite posibilități simbolice. Igor, eroul principal, actor cu renume, se îndrăgostește de Laura, pe care o consideră potrivită proiectului său de *a-și crea* femeia, de a o forma pe tiparul idealului său uman. Mama eroului, doamna Bolivar, are și ea senzația de „a-și fi turnat” propria individualitate în făptura copilului și dorește să-și confirme prin evoluția fiului sensul întregii sale vieți. Dar alegând-o pe Laura, Igor o împinge la sinucidere pe sensibilă Livia, și se condamnă singur la o conviețuire silnică, dominată de obsesia gestului definitiv, ireversibil și — prin urmare — *autentic*, al acelei nefericite. Laura se va omorî la rîndul ei pentru a înfrînge compararea valorică cu Livia, iar Igor va sfîrși prin a-și ucide mama, surprinsă într-un moment de bizară reîntoarcere la o existență sentimentală independentă.

Întreaga dramă pare — la prima vedere — a se ocupa de tragedia individualismului ireductibil, care zămislește, cu inocență, cele mai oribile crime. O idee profilată încă *La marginea vieții* capătă aci dezvoltare: nu este posibil ca un om să recomună, să transforme cu dinadinsul pe un altul; și devine absurd să-ți întemeiezi existența pe orgoliul reîntocmirii unor conștiințe dinafara ta. Eroarea săvîrșită de Igor pornește din ignorarea liberului arbitru al fiecăruia dintre oameni și, privită numai prin această prismă, piesa ar putea fi o tragedie a setei de putere, derivată aci în dorința de domina-re a altor ființe, de aducere a altor structuri sufletești la numitorul tău comun. Dar, la o lectură atentă, cele mai bune pasaje se dovedesc a fi legate nu de acest simbul tragic de o certă teatralitate, ci de *mobilul real* — și nobil, în ultimă analiză — care-l împinge pe Igor înspre nesăbuitele sale proiecte. Într-adevăr, eroul central al piesei vede lumea ca fiind dominată de *cabotini*, de indivizi care mimează numai umanitatea, reducînd marea febră a existenței la *vorbe*. Viziunea este comună protagoniștilor „generației de sacrificiu” de după primul război mondial și reia elemente bine cunoscute ale expresionismului de la începutul veacului nostru. Foamea de *autenticitate*, slăvirea *faptei* decisive ca remediu suprem al unei lumi bolnave și mincinoase fundamentează aventura don-quițotescă a lui Igor Bolivar, pornit de unul singur să restabilească — măcar în perimetrul propriei sale existențe — climatul actelor sincere și adevărate.

Liniaritatea romantică a caracterelor din prima piesă face loc aci unui personaj-pivot alcătuit din porniri și insatisfacții contradictorii. Incapabil să-i înțeleagă de la început pe oamenii din imediata sa apropiere, Igor se simte solicitat de convulsiile dureroase ale omenirii întregi. Atras de marile perspective, eroul nu distinge semnificațiile conținute în detaliile traiului cotidian, decît după ce acestea sînt încorporate în căderi tragice. Sinceritatea interesului pe care-l poartă lumii devine evidentă în acele explozii paroxistice, care leagă ideea responsabilității individului de experiența imediată, de substanța vie a destinelor dramei: „*Un om înecat... doi înecați... șase milioane... de șase milioane de ori, văd trupul Liviei, mamă!... (. . .) „Mă simt răspunzător de toate relele din lume, mamă!... Parcă am un mare mesaj, o delegație pentru toți oamenii lumii... Pentru toți oamenii... Și parcă tot singele ăsta nevinoat, care curge în lume și care va mai curge cine știe cît, bate în inima mea, în vinele mele...”*

O asemenea „declarație patetică” redactată în umbra hecatombelor, în plin război mondial, se desprinde de implicațiile psihologice ale dramei și se impune ca o profesie de credință a scriitorului. Ca orice autor liric, Miron Radu Paraschivescu este prezent în fiecare replică a pieselor sale, dar acumulînd zăcămintele întregi de neliniște și mînie textul fiecăruia dintre manuscrisele dramatice deschide brusc, în anumite puncte de pe parcurs, toate supapele și atunci — dincolo de orice considerente ale tehnicii teatrale — poezia devine incandescentă, iar indeciziile arhitectonice sînt covîrșite de forța verbului.

Față de poemul dramatic *La marginea vieții*, alcătuit pe o structură de simboluri poetice, *Sfîntul* reprezintă nu numai un efort susținut de concentrare a limbajului, dar și unul de obiectivare a acțiunii. Se realizează chiar o dinamică sporită a dialogului, fiecare act pregătind nervos cîte o moarte violentă în felul celebrei *Erdgeist* de Wedekind. Această evidentă sporire a virtuților scenice nu asigură totuși piesei un suflu dramatic constant. Retragerea parțială a valului liric nu este însoțită de o compensare corespunzătoare în alte registre ale expresiei literare. Momentele cele mai bune rămîn legate de retorica pasionată a eroului și un anume farmec persistă în dialogurile naive-sentimentale din actele I și III. Este de crezut că teatrul poetic cere o sinceritate adecvată sieși, că — devenind dramatică — poezia nu suferă nici un moment reducerea tensiunii ei interioare.

* * *

Nu este o întimplare că singurul dintre manuscrise care a înfruntat luminile rampei realizează o trecere marcată la vizualitatea imaginilor. *Asta-i ciudat!*, comedie lirică în trei acte, nu este de loc o piesă bizară. Avem de-aface cu o investigație șagalică a mahalalei bucureștene, traversată de sentimente aprige și — în același timp — dominată de o dulce predilecție meditativă. Aparențele sînt, poate, surizătoare dar — dincolo de meandrele acțiunii, în dialogurile principale dospește îndesat o imensă amărăciune. Față de realismul agitat și dramatic din *Domnișoara Nastasia* — de pildă — piesa lui M. R. Paraschivescu opune o muzicalitate elegiacă de baladă, „torcînd ușure” povestea unei fete de la extrema margine a orașului. Tipologia piesei este, nu mai puțin, poetică, personajele conturîndu-se în filigran colorat, din cîteva trăsături, care se accentuează prin repetări și reveniri

De la bun început autorul deschide cortina cea mare pentru a ne situa în fața unei „cortine interioare” destinată să despărțea primul plan al scenei (*strada*) de locul teatral secund (*cîrciuma*), și ne propune — astfel — un dispozitiv scenic de maximă convenționalitate. Impresia de „joc”, de fabulă carnavalescă se adîncește odată cu pantomima de prezentare a celor două personaje burlești care o încadrează pe eroină: *Broasca* și *Șarpele*, veseli saltimbanci dar — de fapt — hoți profesioniști cu inimi tandre. Dacă mai adăugăm rolul important pe care-l joacă mereu deghizamentele și falsele identități în acțiunea piesei, vom avea o reprezentare mai completă a unei ambiante voit teatrale, care imprimă întregului conflict un aer de arlechinadă. Primele cinci sau zece minute ale acțiunii documentează spectatorul asupra cadrului general. Apar numeroase personaje episodice (clienți ai cîrciumii, de diferite vârste și profesii, diverși trecători). Au loc scurte sondaje în discuțiile acestor anonimi, reprezentanți ai unui anume climat social și temporal. Căpătăm astfel suficiente elemente ca să ne încredințăm că piesa își înscrie conflictul în ordinea societății burgheze românești din anii premergători ultimului război mondial. Pe măsură ce principalele personaje intră în scenă, figurația pitorească se retrage și obiectivul dramaturgului pare să treacă către amănunțele particulare ale frescei, restringînd numărul eroilor la patru sau cinci șilucete de prim plan. Cînd și cînd revin unele apariții de fundal, cu totul pasagere, dar scena rămîne definitiv cîștigată de actorii care compun povestea Mangelicăi, personaj fascinant prin amestecul de prospețime și trivialitate, descinzînd fără ocoluri din galeria feminină a *Cînticelor țigănești*.

„Cînticele”, chiar și cele repovestite după F. Garcia Lorca, sînt în substanța lor profund deosebite de *Romancero Gitan*, ca — de pildă — acel „Cîntic de față neagră”, care prelucrează în răsărit „Romance sonambulo”, traducînd leit-motivul *verde* al lui Lorca, rece și macabru, cu *roșul aprins* și stacojiu al patimilor dirze și al dorului de viață plină. Gitani melancolici străbătuți de fioruri „divine”, etalîndu-și, în felul lor, *pundonorul* spaniol n-aveau cum să încapă în universul bucureștean al fantelei. Rică din Obor, aflat sub semnul adînc lumesc al lăutei lui Anton Pann și al descrierilor subtil piperate din *Craii de Curte Veche*, Mangelica, eroina din *Asta-i ciudat!*, poartă în făptura ei o „veselie firească, aproape inconștientă” și „o grație naturală”, descînsă din lumea Vianeii sau a frumoasei Hanny, surorile ei „negre” din „Cîntice...” În piesă, simpla prezență a acestei fete declanșează reacții definitorii, împărțind bărbații care apar pe categorii morale distincte. Astfel *Crîșmarul* se dovedește repede a ține de tagma masculilor necvotați sufletește, iar *Omul singur* (polițistul Stavrică) nu-și poate ascunde multă vreme timbrul său mincinos, de fapt inadecvarea lăuntrică pentru adevărata iubire. Dimpotrivă, *Broasca* își dezvăluie, alături de Mangelica, nebănuite disponibilități spirituale, în timp ce ironicul *Șarpe* iradiază brusc simpatie și

omenie. La vederea fetei, *Domnul* (spărgătorul Florică Florescu) își părește rezerva și-și declară cu o caldă elocvență întreaga sa filozofie erotică. Eroina însăși se conturează pe măsură ce-și precizează natura francă și oroarea funciară față de sentimentalitatea contrafăcută.

În piesă se pune la cale o spargere spectaculoasă care are loc între două acte, unde în adâncul culiselor. Pe scenă însă un spațiu considerabil este ocupat de proiectele de viitor ale Mangelicăi, de planurile evadării sale dintr-o existență insuportabilă („*viata asta pe care o duc e taman bună să mă facă să-mi pui lațul de gît*”). Lucrul devine firesc dacă admitem că accesul acestei fete fermecătoare la fericire semnifică înseși șansele Frumuseții de a escalada mizeria morală a lumii „de la fund”. Întilnind un om care prezintă semnalmamentele salvatorului mult visat („baston cu miner de aur” și o „mustată ca mătasea porumbului”) și o cere de nevastă, Mangelica își descoperă, dincolo de experiența ei reală, destulă naivitate pentru ca să creadă în materializarea mecanică a idealului său. Dar iată că apare un necunoscut, care îi comunică cu simplitate o tulburătoare teorie a dragostei. Convorbirea dintre *Domn* (Florică) și *Mangelica*, în cursul căreia simplificarea neîngăduită a *iubirii autentice* este supusă unui atac subtil și necruțător, este, poate, momentul cel mai realizat al comediei. De la cascadele metaforice ale dialogurilor din prima piesă, la schimbul acesta de idei, care crește treptat printre perifrize și interjecții, autorul a parcurs — ca dramaturg — un drum apreciabil. Se desemnează, încetul cu încetul, mijlocind cuvinte și gesturi de o deplină naturalitate, conceptul seducător al dragostei unice și — totodată — o îndoaială *pozitivă* (lucidă și demnă) cu privire la posibilitatea atingerii marilor piscuri. Metaforele care intervin în discuții par a fi de condiție minoră, dar minuiesc înțelesuri considerabile, într-o respirație convingătoare, cu un umor emotiv (rareori umbrat de ostentații argotice) :

DOMNUL (revine, arătînd paharele) : *Cum vă spuneam... bila aceasta lovește carambolul și ajunge la cealaltă... Udeți, stimată domnișoară, dumneavoastră... să zicem, dacă-mi dați voie, sînteți bila asta* (arată paharul lui)... *Dumneavoastră îl iubiți pe domnul cel gras... acesta...* (arată paharul ei) *Dar nu vă place...* (privind-o fix)... *fiindcă una e să-ți placă un om și alta să-l iubești...* (Mangelica aprobă din cap)... *Însă, în drum spre el, ați cunoscut un om care v-a adus aminte de cineva, de ceva de mult, din copilăria dumneavoastră...* (arată sticla pe care o apucă de gît) *Domnul acela cu mătasea porumbului, nu-i așa ?* (...Mangelica face un gest de aprobare ; Domnul mută paharul lui spre sticlă, o ciocnește și-l împinge mai departe, pînă în paharul Mangelicăi)... *Și dumneavoastră v-ați apropiat de dumnealui acuma... dar drumul dumneavoastră asta e...* (arată traiectoria dintre sticlă și paharul Mangelicăi)... *Și aici trebuie să ajungeți...*

MANGELICA (rîzînd) : *Și dacă n-o să ajung ?*

DOMNUL : *Insemnează... — cum să vă explic eu?... că ați jucat o bilă greșită...*

După această lecție de popularizare filozofică, autorul precipită faptele, punîndu-le (în spiritul convențional al întregii piese) de acord cu demonstrația teoretică. Îndrăgostitul „cu mustața de porumb” se dovedește a fi nu numai un escroc sentimental, ci chiar un polițist deghizat, revelîndu-și brusc — ca în vechile basme — înfățișarea ignobilă. Mangelica va evada, în cele din urmă, la un etaj superior al aceleiași existențe precare. Firește că, în raport cu felonia comisarului Stavrică și față de cupiditatea infamă a Circiumarului, grupul Mangelicăi practică hoția cu o deplină ingenuitate. Urmîndu-l pe Florică, spărgătorul de lume bună, fata și cei doi saltimbanci par a se pregăti să joace cu o costumație mai bogată vechiul lor „v-ați ascuns”, într-o ordine socială care a falsificat pînă la confuzie sensul exact al cinstei și al omeniei.

Este adevărat că bagajul filozofic al acestei ultime piese este subsumat anecdotei dramatice. Dar, începînd cu frînturile de discuții ale clienților din primul act și terminînd cu comentariul lapidar din final al Broaștei („*noi sîntem niște păgubași... chiar cînd ne merge bine...*”), textul piesei menține în primul plan atitudinile „nerezonabile”, minile non-conformiste, și — în ultimă instanță — refuzul rezolvării împăciuitoare. Mangelica înțelege absurditatea unei evadări din infern prin măritșuri miraculoase, ea se salvează pe sine (dar și întreaga piesă) de eșuarea în mediocritate.

Într-un sens mai acid acționează observația repetată a celor doi saltimbanci despre „ciudățenia” unor situații și întîmplări. „*Ciudată*” este nepotrivirea dintre vorbe și fapte, dintre aparențe și realități, într-o așezare dezechilibrată a vieții sociale. Este *ciudat* să accepți viclenia Crîșmarului și tot atît de *ciudat* să culegi flori în timpul unei „lovituri” nocturne. Răsturnarea scării de valori într-o organizare socială muribundă și aberantă zămislește mercu *ciudățeniei* și invită la meditație.

Firul subțire al unei romane periferice cu parfum vetust însoțește periodic acțiunea piesei, dar poezia sălășluiește în chiar substanța acestei istorisiri policrome, pe creasta subțire a hotarului dintre scrișnet și armonie. Pericole multiple pîndesc abordarea poetică a unui subiect din lumea interlopă și — în primul rînd — romanțarea de suprafață sau exploatarea excentricității mediului ca în *Fric-Frac* de Edouard Bourdet. *Asta-i ciudat!* este însă o parabolă delicată, despre resursele umane ale omului simplu și despre „ciudățeniile“ care stăvilesc tentativele sale de a-și atinge propria înălțime sufletească. În primele două piese ale lui Miron Radu Paraschivescu, fondul liric evolua între comentariul poetic direct și oratoria pasională, cu sclipiri tragice. Ultimul text din acest singular triptic de poeme dramatice este un basm modern, cu aparențe realiste și o cursivitate teatrală cuceritoare. Poezia este cuprinsă într-un aliaj de idei și miresme, dominate de persistența visărilor romantice. În vreme ce eroii principali utilizează limbajul mărginaș ca pe un cifru cu înțelesuri multiple, sordidul este desfăcut în elementele componente, pentru a contura formele specifice ale acelei frumuseți care dăinuiește iaolaltă cu stihiiile *Uritului*.

Cele trei piese alcătuite de un poet care părăsea în anii aceia „dibuiiri prin beznă și cenușă“ pentru a veni „din nou între oameni, cu toate viorile sale despletite“ („Cîntecul apelor mari“ — 1943) depun încă o mărturie convingătoare despre necesitatea interioară a raportului dintre teatru și poezie. Oricare dintre aceste texte poate urca pe scenă cu drepturile unei indiscutabile cetățenii literare. Toate la un loc precizează o modalitate personală în poematica teatrală românească.

Căutîndu-și, fiecare în parte, drumul către luminozitatea expresiei, piesele lui Miron Radu Paraschivescu se află evident îndreptate *spre public*, sînt străbătute de dorința comunicării depline. Limbajul modern al acestor drame lirice este pus în contact cu vibrația lirică a unor spovedanii care radiază, stăruitor, cu intensități variate, fluidul simpatiei inteligente pentru umanitate.