

VICTOR ION POPA

MUȘCATA DIN FEREASTRĂ
TAKE, IANKE ȘI CADÎR

Prefață și referințe critice de Oana Soare
Fișă biobibliografică de Lucian Pricop

EDITURA CARTEX 2000

CUPRINS

<i>V.I. Popa și piesele sale</i> (Prefață de Oana Soare)	7
<i>Fișă biobibliografică</i>	17
<i>Referințe critice</i>	20
<i>Notă asupra ediției</i>	33
 MUȘCATA DIN FEREASTRĂ.....	35
ACTUL I.....	37
ACTUL II	72
ACTUL III	102
 TAKE, IANKE ȘI CADÎR.....	123
ACTUL I.....	125
ACTUL II	162
ACTUL III.....	198

V.I. POPA ȘI PIESELE SALE

Interesant caz de bovarism intelectual Victor Ion Popa! Câtă distanță între potențialul efectiv al acestui scriitor și producția sa literară propriu-zisă, între spiritul lui novator și frâna (autohtonistă) pe care nu uită nicio clipă să o tragă! Unde anume apare punctul de viraj, ce împrejurări, ce idei, ce inhibiții joacă feste acestui creator, conducându-l pe o pantă descendentă?

V.I. Popa a pornit de la un ideal utopic, pe care s-a străduit să îl atingă și a și făcut-o în bună parte – el a năzuit să fie un *om total* de teatru, în toate formele sale de existență și de manifestare: ca gen literar de sine stătător, ca formă teatrală (punere în scenă) și ca reprezentare instituțională. Scriitorul, provenind dintr-o Moldovă profundă, a răzeșilor străvechi deveniți, cu timpul, o ramură nobiliară *ad hoc*, a fost regizor, autor de piese de teatru, director de instituții și, în ultima parte a vieții, profesor la Conservator (unul dintre elevii săi fiind marele actor Toma Caragiu). În toate aceste sectoare, activitatea lui a fost, dacă nu meritorie, cel puțin onorabilă – în unele chiar excepțională. În bună parte, cariera sa se confundă cu o vârstă de mijloc – de consolidare și de creștere – a teatrului românesc, cu provocările și dilemele ei specifice. Într-o literatură relativ tânără, precum cea română, teatrul este, într-o oarecare măsură, un gen *recent*, pe cale de constituire. Marea provocare a primei jumătăți de secol XX – perioadă în care activează V.I. Popa – a constituit-o alcătuirea unui repertoriu național, prin producerea de creații proprii. Astfel, scriitorul de față a pledat pentru „naționalizarea” genului dramatic – așadar pentru producerea de piese originale, cu subiecte specifice (uneori cu o tușă voit autohtonizantă!) – și nu pentru montarea de

piese traduse, eventual de piese franțuzești traduse, cu mai mare forță de atracție asupra unui public în parte disprețuitor pentru producția internă, în parte snob, sau ambele.

Probabil că adevărata menire a lui Victor Ion Popa se manifestă pe teren instituțional, unde a excelat: a fost un formidabil director de teatre – în primul rând al Teatrului Național din Cernăuți (începând cu 1928), apoi al Teatrului „Muncă și voie bună” (1938). În 1923, începuse prin a fi secretar al recent înființatei Societăți a autorilor dramatici români. Până la mutarea la Cernăuți, încă de când activa la „Teatrul Popular” din București, V.I. Popa a avut o pasiune pentru Ibsen, dar și pentru Strindberg, aceasta din urmă cu stranii reminiscențe în piese altfel curat autohtonizante, precum *Mușcata din fereastră* (unde la un moment dat un personaj menționează piesa *Tatăl*). La Cernăuți are proiecte extrem de ambițioase și, unele dintre ele, inovatoare prin excelență: pune în scenă atât piese canonice din repertoriul național (*Răzvan și Vidra*, *O noapte furtunoasă*), fie extrem-contemporane (la acea dată: *Omul cu mârțoaga*, *Omul care a văzut moartea* etc.). Totodată, montează și piese de referință din dramaturgia universală, antică sau modernă, neignorând nici acum autorii contemporani: de la Sofocle și Aristofan la Shakespeare, la marii dramaturgi ruși (Cehov, Gogol, dar și Gorki) și până la G.B. Shaw, Strindberg și Pirandello. Desigur, din repertoriul său nu lipsește Ibsen. Mai mult, adoptă tehnici teatrale de ultimă oră. Se inspiră din noile concepții regizorale ale unor Reinhardt sau Meyerhold și montează piese în aer liber – de pildă, *Apus de soare* este jucat pe ruinele cetății de la Suceava și la Putna.

Pe de altă parte, în ciuda spiritului său inovator, Victor Ion Popa înțelege teatrul și ca formă de apostolat, de ridicare a maselor prin cultură. El încearcă să pună bazele unui așa-zis teatru sătesc – cultivă formele teatrului popular (în care include orațiile de nuntă, jocul paparadelor, caloianul, bocetele) și realizează emisiuni radiofonice de popularizare, de tipul „Ora satului”. Dincolo de ineditul și pionieratul acestor demersuri, ambiția scriitorului de a democratiza formula teatrală – făcând-o inteligibilă tuturor – nu are consecințe salutare asupra propriei creații dramatice. În dorința de a veni în întâmpinarea publicului, V.I. Popa își va adapta tematica unui nivel mediu de

înțelegere și, mai ales, își va impune obligația de a soluționa *optimist* conflictele. Pe de altă parte, acest scriitor, altfel inovator ca regizor, își va asuma codul literar sămănătorist, rigid tradiționalist și autohtonist, perimat deja la acea vreme.

Și evocarea unor elemente biografice este utilă pentru mai buna înțelegere a pieselor sale. O biografie cu rădăcini adânci în istoria națională, printre vechile familii moldovenești, cu origini în răzeșii domnitorilor legendari, duce la o viziune asupra vieții în care tradiția și ideea de apostolat sunt întrepătrunse. Apoi, V.I. Popa face parte din generația războiului (e vorba de Primul Război Mondial) – scriitorul a luptat la Mărăști și Oituz. Ca orice bun moldovean, autorul de față are nostalgia trecutului și a tradiției și este melancolic în fața prezentului care nu poate aduce decât decăderea, ieșirea din Vârsta de Aur. Iată-l, de pildă, evocându-și locul natal: „Bârladul acesta a fost un izvor de nume falnice. Aici au trăit veacuri întregi boierii mari ai Țării de Jos și aici am apucat familii boierești cu lăzi pline de hrisoave, de bani și de hărți ale moșiilor întinse. Toți s-au dus. Toți și toate moșiile s-au fărâmițat; casele boierești s-au făcut hanuri sau dospesc în ele osânză rău mirositoare, de toptangii, băcali ori misiți ajunși; grădinile boierești sunt părăginite, stăpânii au vândut și ce brumă le rămăsese și au fugit, năucii, cum fug câinii în para și zgâlțâirea de iad a trăsnetului.”¹ Poate că în acest punct apare ceea ce numeam la început bovarism – sub forma discrepanței între aspirația și tendința inovatoare și backgroundul tradițional, ultimul funcționând aproape inhibitor, ca o frână. Cel care i-a montat pe Ibsen și pe Pirandello este, totodată, autorul cvasi-ignorat al unor piese de factură modernă, însă parțial reușite și deci neconcludente (*Ciuta*), dar, întâi de toate, autorul devenit celebru prin piese tributare unei viziuni tradiționaliste, de nuanță sămănătoristă.

Din această ultimă categorie ingrată fac parte și cele două piese din volumul de față.

Mușcata din fereastră (premiera în 1929, la Teatrul Național) este o comedie sentimentală care exploatează o temă și un scenariu recurent în opera lui Victor Ion Popa: conflictul între generații, între

¹ *Bârladul: târgul năpastelor*, în *Ordinea*, 6 august 1933.

părinți și copii, proiectat în cadru matrimonial. Copiii doresc să își aleagă singuri partenerul de viață, nu după setul de convenții și prejudecăți al părinților. În această piesă, divergențele apar și în urma involuției sufletești a genitorilor, care la timpul lor își contrariaseră familia căsătorindu-se unul cu altul, dar care, mai târziu, se complac într-o viziune de un patriarhalism exagerat. Ca de fiecare dată, scriitorul tradiționalist V.I. Popa salută gesturile de emancipare, pe care fratele tinerei eroine, de pildă, le consideră „romantice“.

Așadar, în *Mușcata din fereastră* asistăm la alegerea partenerului de viață al Olguței, fiica lui Conu Grigore, învățător, și a Coanei Sofica. Ea are de optat între Radu (favoritul ei) și Ionică. De pildă, declarația lui Radu este făcută în termeni maturi, echilibrați și raționali: „Olguță, eu m-am hotărât să mă însor. Poate-i cam devreme, dar viața sigur e păcătoasă, proastă, fără țel și bătrânii mei nu mai au mult. Nu ești bogată, nu-s bogat, dar ești ca și mine: curajoasă, simplă și muncitoare. N-are să ne meargă rău, crede-mă. O să răzbim în viață, dacă ne-om ajuta îndeajuns. Vezi, eu nu știu să vorbesc, pentru că am eu încrederea asta mare, că avem inimi la fel și că simțim laolaltă și ce-i bine, și ce-i rău. Și-apoi hotărârea de-acum s-a copt în mine în preajma ta. Nu m-am gândit niciodată să mă însor așa, cu oricare. M-am gândit să mă însor cu tine.“

Subtema piesei, de influență psihanalitică, este o așa-zisă întoarcere a refulatului, derivată din transmiterea genetică: prin povestea Olguței, se face și o incursiune în trecutul amoros al părinților, care se dovedește identic cu cel al propriului copil. În tinerețe, mama ei, Sofica, trebuie să aleagă între Grigore, învățător și Ilie, preot. Cel dintâi câștigase turnirul matrimonial. Ulterior, cei trei vor locui în același sat și vor alcătui împreună o familie lărgită. La un moment dat, unul dintre personaje lansează o teorie a cercului, prin care încearcă să explice aceste mistere ale eredității, în care copiii repetă scenariile de destin ale părinților până la detaliu. Mușcata din fereastră, pe care o primesc, fiecare în alt timp, atât mama, cât și fiica, este metafora „florală“ a acestei „eternre întoarceri“: „Nu se schimbă nimic pe lume. Toate se întorc și se întorc, iaca așa, ca într-un cerc... Și acu douăzeci și cinci de ani... aici, în ceardac, ai ieșit cu șalul în spate și cu mușcata la subțioară și mi te-a adus Gheorghe, frate-tău... Și am plecat cântând. [...]

Căci nu se schimbă nimic pe lume și toate se întorc, iaca așa, ca într-un cerc fără de capăt...”

Astfel de detalii cu iz psihanalitic rămân însă niște urme stranii care doar insolitează piesa, scriitorul neavând buna intuiție de a le fructifica până la capăt, într-o reverie a fatalismului genetic, de pildă. Neexploatat decât parțial este și cazul părintelui Ilie, adoratorul respins în tinerețe de Sofica, care apoi alege să își ducă viața în preajma cuplului. Amatorii de speculații despre varii clandestinități amoroase nu-și pot găsi aici hrana lor de toate zilele: pur și simplu preotul, care și-a cenzurat impulsurile sentimentale de altădată, este un personaj cu totul inocent. Fondul său reprimat iese la iveală în anumite confesiuni despre sacrificiul de sine, care uneori apasă prea tare, prin dramatism, și mai șterg din suflul idilic al piesei. De pildă, când Grigore îl întreabă, retoric, dacă are sentimentul că el a ajuns dușmanul propriului copil, Olguța, Ilie îi răspunde: „Dușmanul sufletului meu, Grigore! Că tu niciodată n-ai înțeles cum rodul trupului vostru era plămădit cu inima mea. Eu nu m-am uitat c-ați bătut-o în cuie ca să vă bucurați voi. M-am întors aici, umilit, cum e câinele cel alungat și năpăstuit și mi-am aninat viața de rămășița zilelor voastre, ca să vă ocrotesc, cu sufletul, ce-ați făcut voi cu carnea.” Sau: „Lasă, cumătră, cu ochii ăștia ți-am adus eu – e mult de atunci – o mușcată, pe care ai pus-o în fereastră. N-a fost spre binele meu, mai întâi, dar a fost spre binele dumneavoastră și pe urmă s-a întors și spre mine puținel. Nu mai ai optsprezece ani ca să-ți aduc la fel, dar îți dau una din florile făcute din vorbe, la care s-au străduit toți anii mei necăjiți și întunecați. Și trebuie să prețuiască mult, că s-a făcut în mine o lumină mare, așa cum îmi închipuiesc că trebuie să fi fost mereu în ochii prorocilor din Scriptură.” De altfel, acest refutat, care este Părintele Ilie, are intuiția fondului său sufletesc obscur și, într-un loc, descriindu-și contorsionatul proces interior prin care uneori se trezește vorbind, ajunge la o definiție rudimentară a subconștientului, împănată cu referințe religioase. Iat-o: „Șiruie vorbele din mine ca apa neștiutoare a izvorului. Oi sta și m-oi gândi, că poate le-oi găsi rostul; că vorba care picură de la sine, niciodată nu-i fără înțelesul și tănuirea ei, ci s-aseamănă cu visul de la sine al Fecioarei Preacurate!”

De asemenea, nu e prea clar de ce unele personaje fac diferite referiri la piesa *Tatăl* a lui Strindberg, articulată în jurul unei concepții anxioase și profund suspicioase la adresa paternității (dacă mama este o prezență imediat depistabilă, nu se poate ști niciodată până la capăt cine e cu adevărat tatăl). Ce rol are invocarea acestei tragedii – o capodoperă a genului – despre ideea de paternitate, coroborată cu aceea a emancipării feminine, ambele tratate cu totul neconvențional și dincolo de orice prejudecăți (progresiste sau tradiționaliste)? Cine sfârșește în cămașa de forță în *Mușcata din fereastră*, în care totul e calm și patriarhal, începând cu decorul, voit anodin: „Cam în vremurile noastre. Într-un sat. În cerdacul unei case gospodărești ca de învățător, mai mult sărac decât înstărit, cum sunt mai toți învățătorii noștri“?

Dar astfel de nuanțe sunt atât de rare încât par insolite, iar piesa respiră din toți porii și e în final strivită de ceea ce Mircea Eliade socotea limitele și excesul de sentimentalism melodramatic al Moldovei (ca ținut imaginar, ca provincie sufletească). Viziunea idilică, bonomia cu care se tratează conflictele, înecarea lor în multe replici, ca și cum excesul de vorbe ar explica sau ar rezolva conflictele, un anumit *balast* verbal care atârână destul de greu în economia pieselor lui V.I. Popa – toate asigură, dacă se poate spune astfel, *eșecul* unei piese a cărei supratemă era, poate, emanciparea femeii în cadrul limitat al satului tradițional.

În *Take, Ianke și Cadîr* (premiera la Teatrul „Maria Ventura“, 1932), V.I. Popa continuă linia Ronetti Roman (din piesa *Manasse*) și așează conflictul interetnic, cu dilemele și prejudecățile aferente, în liniile scenariului amoros patentat în *Mușcata din fereastră*; se desparte însă de predecesorul său prin modalitățile de soluționare ale acestuia. Tragicul nu e un gen facil, riscă să sperie publicul pe care mizează (din păcate!) V.I. Popa, astfel că scriitorul are grijă să fugă de hybrisul etnic și de inexorabil, optând pentru specia reconfortantă a comediei sentimentale, ușor condimentată melodramatic. În fapt, de la primele replici ale bonomilor Take sau Ianke, cititorul și spectatorul pot sta liniștiți: în lumea în culori rozalii a dramaturgului totul e bine când se termină cu bine. *Nimeni* nu are de suferit în această piesă și, în fapt, nimeni nu se sacrifică pe sine și nici nu face compromisuri de

la propriile idei. Pe de altă parte, V.I. Popa iese din binomul tipologic evreu/român și din tandemul idiosincratic semitism /antisemitism prin inventarea unui *terț* savuros: alături de românul Take și de evreul Ianke, al treilea personaj central din piesă, poate cel mai reușit, este turcul Cadîr.

Decorul este tot provincial – de astă dată este vorba de un târgușor patriarhal – didascaliile ilustrând *poziția* scriitorului față de problematica aleasă și chiar anticipând soluționarea fericită a conflictului. Deși protagoniștii sunt diferiți, dramaturgul optează pentru un metisaj discret și indirect al habitatului lor; casele în care locuiesc sunt variațiuni pe o temă dată: „Sunt acolo trei prăvălii modeste, de târgușor provincial. Întâia este a lui Take, a doua este a lui Ianke și cea din urmă și micuță de tot a lui Cadîr. Casa lui Take și a lui Ianke sunt construite absolut la fel, numai că sunt cu totul altfel zugrăvite. De pildă, zidurile casei lui Take sunt roșii, iar tabla de pe acoperiș albă, pe când casa lui Ianke are zidurile albastre și tabla de pe acoperiș roșie. Firma lui Take, pe care-i scris doar *La Take*, e neagră, cu litere galbene, iar a lui Ianke e galbenă cu litere negre. Căsuța micuță a lui Cadîr și firma lui au luat de la fiecare câte o culoare. Așa, de pildă, zidurile sunt roșii, tabla neagră, firma galbenă cu litere albe“ etc. Aceleași similitudini apar și la începutul actului II (unde prăvăliile sunt privite din spate). Atmosfera idilică se păstrează chiar și la începutul actului III, după fuga copiilor și cearta celor doi cu Cadîr: „Fiește, fiecare curticică își are porțița ei, de-a dreapta și de-a stânga unui copac mare și bătrân – sădit pe linia gardurilor. În preajma și la umbra lui o laviță rudimentară de lemn. Dar curțile au ajuns până aici îngustându-se. Parcă ar porni toate – chiar și a lui Cadîr – din rădăcina copacului bătrân. Astfel și copacul, și banca aparțin celor trei curți deopotrivă.“ Acest spațiu comun nesegmentat, pornind dintr-o rădăcină care joacă rol de centru este, în fond, o reprezentare simbolică a *armoniei* care guvernează economia simbolică a piesei, chiar și când protagoniștii se află în conflict.

Așa cum am precizat mai înainte, scenariul este, în parte, asemănător cu acela din *Mușcata din fereastră*. Ionel, fiul lui Take și Ana, fiica lui Ianke, se îndrăgostesc unul de altul și, de la bun început, iubirea lor stă sub tabuul etnic și religios. Crescuți în același ambient

totuși reconfortant – întrucât similar –, cei doi tineri au experiențe de viață comune; ei trăiesc încă înainte de a se îndrăgosti unul de altul într-un fel de *simbioză*, sunt suflete „pereche“ în adevăratul sens al cuvântului. De pildă, ei împart un episod biografic dramatic: mama lui Ionel a îngrijit-o pe mama Anei, bolnavă de tifos, ceea ce a dus la moartea ambelor femei. Dacă în *Mușcata din fereastră* avem monologul lucid al lui Radu, aici avem monologul nostalgic-îndrăgostit al Anei, care are intuiția *gemelarii* lor: „Ah! Toate și-au dat mâna să ne aducă aici! Tu fără surori, eu fără frați... mamele noastre care au murit odată... din devotamentul uneia pentru alta... și asta e o legătură pe care ne-am îngrozi de-am adânci-o. Școala noastră împreună... casele astea... și nu știu cum să-i zic, fericirea sau nefericirea noastră, să nu fi avut până azi niciunul o dragoste... o amăgire măcar în afară de noi... toate astea la un loc au făcut din tine ceva care nu mai este deosebit de mine. Sunt eu și asta, eu, trupul ăsta, e același lucru cu tine.“ Însă creștinul și evreica nu se pot căsători fără îndeplinirea unor ritualuri bisericești, care îi scandalizează, din motive diferite, dar din cauze comune, pe cei doi tați, Take și Ianke, altfel vechi și buni prieteni. Dincolo de prejudecățile lor atavice există și vocea comunității, dovadă o dată în plus că stereotipurile reprezintă un construct social:

ILIE: Am să vorbesc, că Comunitatea nu-ți dă voie să-i dai fata lui Ionel!

IANKE: Bine! Și dacă eu tot am s-o dau, ce recoltez eu?

ILIE: Ai să recoltezi așa un mic faliment sigur! Că nu mai cumpără nimeni de la tine!

IANKE: Ei, bravo! Tot m-aleg cu ceva! Ei, și dacă nu dau faliment?

ILIE: Și ce, la o mare supărare, crezi că un mic foc nu se poate pune? [...]

IANKE: Ei comedie! La toate s-a gândit madam Comunitatea asta!

În tot cazul, din punctul de vedere al lui Ianke, lucrurile sunt complicate etnic-religios, ca și cum un *fatum* ar plana asupra iubirii dintre cei doi tineri: „[...] spune-i [Anei, n.n.] să nu mai plângă. Mă rog, ce poștește? Să pornesc și eu? Apoi să ferească Dumnezeu să pornesc și eu că pe urmă nici dracul nu mă mai oprește și gata! O botez și pe ea, mă botez și pe mine, o botez și pe maică-sa din groapă și pe urmă mă dezbrac și mă duc la tren. [...] Mă Ionel, de ce sunteți voi așa niște oameni și nu pricepeți cum îi politica în lume? Ce vreți? [...] Nu

ți-aș da eu ție fata, dacă s-ar putea? Cum să nu ți-o dau, că te cunosc de când erai mititel, și-ai făcut de toate pe mâinile mele! Cum să nu ți-o dau... Dar nu pot, dacă nu pot. Dacă nu mă lasă alții să pot, ce sunt eu de vină? Așa treabă să fie afurisită!“

În timp ce Take și Ianke întorc problema pe toate părțile (până la disputa despre numele viitoarei firme: *Take&Ianke* sau *Ianke&Take?*), soluția vine de la Cadîr, turcul a cărui înțelepciune orientală întrece sensibilitatea etnic-ultragiată a celor doi. El apelează la un subterfugiu și îi sfătuiește pe cei doi îndrăgostiți să simuleze fuga (pentru a-i neliniști pe părinți), adăpostindu-se în timpul acesta la el acasă. Cu alte cuvinte, deși metafora „trenului“ (recurentă în literatura tradiționalistă) apare de mai multe ori în piesă, deocamdată tinerii nu pleacă nicăieri, ci doar se ascund; în fond, provincia înseamnă, și la V.I. Popa, „un loc în care nu s-a întâmplat nimic“, dar fără dramatismul latent sadovenian. Odată părinții împăcați și conflictul rezolvat, cei doi pot să își înceapă viața, însă dincolo de închisoarea târgușorului provincial, în lume. Și apoi, de ce nu s-ar numi prăvălia chiar... *La Ierusalim*? Orașul sfânt este spațiul multicultural și multi-etnic prin excelență – aici metisajul merge mână în mână cu păstrarea individualităților. În final, după soluționarea conflictului, târgușorul patriarhal devine, cel puțin pentru protagoniști, un astfel de „Ierusalim“ în miniatură. Transpusă în „dialectul“ lui Cadîr, această soluționare ecumenică a conflictului sună astfel: „ovrei, creștin, mahomedan, totuna estem. Ala bun ovrei, așa bun creștin estem. Allah poate zicem mahomedan estem... Totuna, Ianke bre! Tu ovrei – el creștin. Frate estem...“ Din păcate, pledoaria pentru toleranță etnică făcută de scriitor prin intermediul personajului său nu va găsi prea mare ecou în epocă. Furtuna antisemită stătea să se dezlănțuie, puțini erau dispuși să își plece urechea la vorbele lui Cadîr...

Pe de altă parte, V.I. Popa are buna idee a unor inserturi comice, pentru a mai decongestiona atmosfera conflictuală a piesei. Se apelează, în special, la savuroasa inteligență orientală a lui Cadîr; la un moment dat, acesta se pretinde rînd pe rînd tată simulat al lui Ionel (în fața lui Ianke) și al Anei (în fața lui Take). Interesant că atât Take, cât și Ianke îmbrățișează mai ușor ideea mariajului propriei progenerituri (român sau evreică) cu un semi-turc/turcoaică. Să-l auzim pe Ianke,

amator să convertească problema internațional pentru a o dizolva: „Și zău că-mi pare bine și de Ionel că-i amestecat... Parcă se bagă de seamă mai puțin... Devine o căsnicie așa ceva mai internațional... Săracul Take... de el îmi pare rău! Dar dă-l dracului, că dacă nu era așa, îmi nenoroceam fata.“

Însă, în cazul Cadîr, nu e vorba doar de înțelepciune orientală sau de toleranță; personajul are și propria lui experiență în acest sens. Spre deosebire de cazul preotului Ilie din piesa precedentă, V.I. Popa nu mai complică psihanalitic problematica, iar pe Cadîr îl auzim la un moment dat confesându-se în stilu-i savuros: „Singur Cadîr rămas, păcat mare făcut. Și sărac Cadîr iubit odată fata frumoasă, creștin fost tata de la el – și sărac Cadîr nu priceput la dragoste semn de la Allah estem și el frică de fata creștin și lăsat și suferit și plând mult avut... Și așa singur rămas. Și acum Cadîr bătrân și singur estem. [...] Noaptea singur ochi deschiși stam... moarte așteptam... Ala femeie nu estem... copii nu estem... moarte așteptam... Ala femeie nu estem... copii nu estem... moarte așteptam... Ala femeie nu estem... copii nu estem... nimeni Cadîr plângem...“

Alături de trama comediei sentimentale, pitorescul (inclusiv stilistic) personajului Cadîr reprezintă două elemente care au asigurat succesul de public al piesei. Pentru că acesta este, dacă vrem, paradoxul dramaturgiei lui V.I. Popa: deși respinse de critica literară, aceste piese au avut un mare ecou la fiecare nouă reprezentare. Publicul, într-o oarecare măsură, *le-a inventat*: datorită lui ele trăiesc și astăzi. Adică sunt *vii*, iar V.I. Popa nu e nicidecum un scriitor uitat.

Oana Soare