

GIB I. MIHĂESCU ȘI UMBRELE TRECUTULUI

GIB I. MIHĂESCU AND THE SHADOWS OF THE PAST

DOI: [10.56177/AUA.PHILOLOGICA.2.26.2025.art.10](https://doi.org/10.56177/AUA.PHILOLOGICA.2.26.2025.art.10)

Drd. MIRELA LETIȚIA NISTOR (ZĂVOIAN)

Universitatea Tehnică din Cluj-Napoca,

Centrul Universitar Nord din Baia Mare

Abstract: *Like many of his literary peers, the prose writer Gib I. Mihăescu revealed a multifaceted personality, working across various literary domains: short stories, novels and drama. Although his name is primarily associated with short stories and novels, the writer was fascinated by the dramatic universe, testing his talent in this field and initially achieving promising results. Completed in 1926 and awarded that same year by the Romanian Association of Dramatic Critics, the play Pavilionul cu umbre (The Pavilion of Shadows) was staged two years later with an exceptional cast and was well received, having performances not only in the capital, but also in other cities across the country. However, during the author's short life, the play was not revived in another season, and his other dramatic works suffered the same unfair fate. Today, Gib I. Mihăescu's name is largely unknown, especially as a playwright. In this context, our work aims to bring to light his first dramatic text, the only one published and performed during his lifetime, offering a new interpretation and illustrating its profound meanings and innovative elements. Focused on the erotic theme, the play connects to Gib I. Mihăescu's literary universe by depicting the human inability to achieve fulfillment through love, the struggle to communicate, and the tendency to retreat into the nebulous world of fantasies. What distinguishes this dramatic work and grants Mihăescu originality within the interwar literary landscape is his ability to portray couples internally consumed by fantasies and anxieties. Moreover, the play highlights how individuals inevitably fall victim to a merciless fate, a natural consequence of their thoughts and actions. Among the innovative elements found in this play, we note the alternation between past and present and their evident interweaving, where the past has numerous harmful consequences on the present; the rich semantic depth of the play, through the presence of motifs such as ghosts, hereditary sin, the jester, the biblical serpent etc.; its profound psychological implications; the breaking of temporal barriers through the elimination of insignificant actions and an incredible ability to create suspense. Thus, the play impresses more through its suggestive power than its actual plot, which often shocks through the writer's need for sensationalism.*

Keywords: love; past; ghost; fate; Don Juan

Având titlul inițial *Am ucis păcatul* și cunoscând patru variante în manuscris, opera dramatică *Pavilionul cu umbre* tratează tema cuplului în maniera specifică a lui Gib I. Mihăescu – acesta fiind măcinat din interior de fantezii și angoase. Totodată, reconfigurează mitul lui Don Juan printr-o „dublă activare”: rememorarea poveștii de dragoste dintre Angela și Miti și „reeditarea scenică a

mitului” de către Geo, care reiterează exemplul fostului cuceritor.¹ În fond, Don Juan se află în centrul celor două planuri ale piesei, sesizate de către toți cercetătorii: unul al prezentului, iar altul al trecutului², acesta din urmă reverberând și trasând liniile prezentului prin implicațiile sale nefaste. Este, de fapt, ceea ce Leon Baconsky întrevade drept principal punct de întâlnire cu nuvelele, și anume raportul destin-personaj. Astfel, piesa propune:

„o dramă a voințelor și a aspirațiilor individuale, amplificate și deformate de ochiul ciclop al închipuirii, pentru a fi supuse apoi unui hazard ce acționează cu forța destinului ineluctabil din tragediile antice”³.

Această abolire a voinței personajelor și supunerea oarbă în fața destinului, prezente în mare măsură în opera lui Gib I. Mihăescu, au fost sesizate prima dată de Șerban Cioculescu, exegetul subliniind faptul că: „Voința personală își pierde rolul echilibrator, în timp ce ideea fixă joacă rolul antic al destinului”⁴. O altă similitudine cu nuvelele, „o circulație firească” între cele două genuri, remarcă, în momentul apariției piesei, Al. Dima. Această ipoteză este susținută prin două argumente: „calitățile nuvelistice” ale dramei, reflectate în „narația” de la care pornește toată desfășurarea dramatică, și anume vechea poveste de dragoste dintre Angela și Miti; și „construcția intrigii pe baze intelectuale”. Mai mult, în „mânuirea neprevăzută a intrigii până la ingeniozitate”, exegetul identifică un element de modernitate a piesei.⁵

Incipitul piesei este *ex abrupto* și prezintă discuția aprinsă dintre boierul Ilarie și Ifrim despre strigoiul lui Miti, mort de 22 de ani. Panica slugii se acutizează pe fondul sentimentului de vinovăție. De altfel, evidențierea substratului ascuns al emoțiilor personajelor este una dintre preocupările majore ale operei lui Gib I. Mihăescu, urmărind dezideratul de creație al scriitorului, de a fi „un scafandru al sufletului”⁶. Se dezleagă în linii mari misterul dispariției personajului: în noaptea morții s-au tras două focuri de armă dintre care unul era al lui Ifrim (vom afla mai târziu că celălalt era al lui Ilarie). Având în vedere că lui i s-a arătat strigoiul, Ifrim e convins că glonțul său l-a nimerit, iar acum răposatul se răzbună. Pentru a complica acțiunea, scriitorul imaginează, odată cu apariția acestui straniu personaj, și apariția inopinată a Angelei, fosta soție a lui Ilarie, dispărută odată cu Miti, căruia îi era amantă. Asistăm la o aducere în prezent a umbrelor trecutului

¹ Doina Modola, *Dramaturgia prozatorilor. Seducătorul și umbrele. Gib I. Mihăescu*, Cluj-Napoca, Editura Casa Cărții de Știință, 2005, p. 25.

² După Leon Baconsky, în postafața citată, p. 288, e vorba de un plan „epic(apartținând memoriei personajelor), în măsură să explice conflictul și unul propriu-zis *dramatic* (al scenei) menit să-l concretizeze ca spectacol.

³ *Ibidem*.

⁴ Șerban Cioculescu, *Gib I. Mihăescu*, în *Revista Fundațiilor Regale*, an II, nr. 12, decembrie, 1935, p. 634.

⁵ Al Dima, *Pavilionul cu umbre*, în *Datina*, an VI, nr. 3-4, martie-aprilie 1928, p. 58.

⁶ Gib I. Mihăescu, *Tânăra generație de scriitori*, în *Cronicarul*, I, nr. 3, 21 mai 1930, pag. 2, în vol. *Însemnări pentru timpul de azi, Restituiri*, serie îngrijită de Mircea Zăciu, ediție îngrijită și prefată de Diana Cristev, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1975,, p. 274.

care echivalează cu o scoatere la suprafață a fricilor ascunse ale lui Ilarie. De altfel, această simbolistică a strigoiului este evidențiată și în *Dicționarul de simboluri*: „Strigoiul ar fi realitatea renegată, temută, alungată. Psihanaliza ar putea să vadă în el întoarcerea la suprafață a celor refulate, ca niște vlăstari ai inconștientului”.⁷ Așadar, cu toate că motivul strigoiului ar putea părea, astăzi, perimat, prezența sa în piesă corespunde unei interesante interpretări simbolice a textului, care are în centru defularea trăirilor refulate.

În măsura în care e preocupat de problema strigoiului, Ilarie e preocupat și de problematica eredității. Discuția dintre Mihuț și Ilarie relevă teama celui din urmă de a o lăsa pe Liana, fiica sa, să se căsătorească cu Marius, băiatul lui Mihuț. Bătrânul nu vrea să consimtă mariajul, crezând că în Liana sălășluiesc pornirile Angelei. Secvența este elocventă pentru relevarea modului în care reverberează încă în sufletul lui Ilarie vechiul incident și pentru a sublinia latura sa obsesivă, fiind unul din obsedații lui Gib I. Mihăescu (net diferențiat prin obiectul obsesiei). O constată Mihuț și o recunoaște el însuși:

„Nu știu, or eu am deranjat, or vouă vă lipsește ceva, care la mine se găsește într-o proporție de temut. Mi-am dat seama într-atâtea rânduri și mi-am părut mie însumi caraghios. Și cu toate acestea, *fără să vreau, auzi? Fără să vreau...* (s.n.) Sunt bolnav, asta e...”

E de înțeles aversiunea bărbatului față de fosta soție, pe care refuză să o primească în casă, chiar și pentru o scurtă vizită, și a cărei prezență îl deranjează vădit. Apariția Angelei nu este văzută cu ochi buni nici de Liana, care nu vrea să-i ierte îndelungata absență. Paria pentru toți cei pe care i-a lăsat în urmă, Angela este acceptată doar de Geo și, culmea!, motivul aprecierii acestuia e tocmai cel pentru care ea este denigrată de toți din jur și a cărui reminiscență o deranjează și pe femeie: desfrâul. Astfel, Geo încearcă s-o convingă pe Liana să-și accepte mama, învăluindu-i trecutul într-o aură de mister și subliniind asemănarea evidentă dintre ele. Îi inoculează fetei ideea că are structura sufletească a mamei și-i propune o conduită complet imorală, sugerându-i să se preteze la o viață dublă: căsătorită cu Marius (căsătorie pe care o vede predestinată, făcând trimitere la modul în care, secole de-a rândul, se oficiau căsătoriile), să asculte *glasul șarpelei*, scriitorul făcând, evident, trimitere la șarpele biblic, care constituie vocea păcatului. Conform unui psihanalist, șarpele este „un vertebrat ce întruchipează psihicul inferior, psihismul obscur, ceea ce este rar, tainic, de neînțeles”⁸, explicația aceasta, găsită în *Dicționarul de simboluri*, subliniază acordul dintre intenționalitate și simbolul utilizat de scriitor. Totodată, bărbatul îi mărturisește că el este strigoiul, declinându-și și motivul: acela de a reînvia memoria răposatului Miti (profanată nu doar de nenea Ilarie, ci și de Marius, sortitul fetei), pe care îl consideră un veritabil Don Juan și pe ale cărui urme vrea să calce. În plus, vrea să trezească în Liana

⁷ Jean Chevalier, Alain Gheerbrant (coord.), *Dicționar de simboluri. Mituri, vise, obiceiuri, gesturi, forme, culori, numere*, Micaela Slăvescu, Laurențiu Zoicaș (coord. trad.), Iași, Editura Polirom, 2009, p. 872.

⁸ *Apud.* Jean Chevalier, Alain Gheerbrant (coord.), *op. cit.*, p. 891.

spiritul de aventură, pe care-l simte latent în ființa ei, și să-i dea un imbold pentru o viață tumultuoasă pe care, crede el, i-o impune frumusețea.

Orfan de mic, acceptat de Ilarie, probabil, din compasiune, dar și în baza unui grad îndepărtat de rudenie, obișnuit să nu fie luat în serios, Geo bravează în rolul său histrionic, asumându-și-l cu mare aplomb. Ipostaza aceasta de bufon îl prinde de minune, dar ea trădează adevărata latură sufletească a protagonistului. Conform *Dicționarului de simboluri*, bufonul reprezintă „întruparea conștiinței ironice”, dar în spatele „aparențelor comice” se întrevade o „conștiință sfâșiată”. Departe de a fi un personaj comic, bufonul este „expresia multiplicității intime a persoanei și a discordanțelor sale ascunse”, pe care, de multe ori, istoria îl înfățișează ca victimă.⁹ Nu altfel ni-l va înfățișa finalul piesei pe Geo, ci ca victimă a scenariului pe care el însuși îl regizează cu atâta entuziasm.

În această parte a piesei, protagonistul se aseamănă cu Ragaiac prin faptul că e dornic de iubire, însă fără angajamente. Se înscrie astfel în seria diletanților amoroși din opera lui Gib I. Mihăescu, alături de Liana, bineînțeles. Este obligatoriu de subliniat aici latura coruptibilă a ei. Sămânța păcatului își găsește un teren bun, care va rodi, în detrimentul semănătorului.

Liana și Geo pun la cale un plan pe cât de inutil, pe atât de josnic: fata să se căsătorească cu Marius, iar, după aceea, să devină amanta lui Geo. Cei doi cer concursul Angelei pentru punerea în aplicare a acestui plan odios. Întrevederea dintre cele două femei, în timpul căreia Liana îi expune cu lux de amănunte cum trebuie să decurgă lucrurile, o oripilează pe Angela, devenită acum o adevărată puritană. Fata îi mărturisește că o iubește tocmai pentru viața desfrânată pe care a avut-o și pe care Geo i-a pus-o în fața ochilor și-i cere să consimtă și să adăpostească viitorul amor extraconjugal dintre ea și Geo. Liana suferă de o evidentă și surprinzătoare paralizie a moralei, în antiteză cu educația severă primită de la tatăl său. Discursul ei și, mai ales, elanul rostirii vădesc un suflet tarat timpuriu, pentru care jocul licențios (și uneori chiar incestuos, pentru că salută cu entuziasm sărutul forțat pe care Geo i l-a dat mamei sale) constituie singura modalitate de divertisment. Asumându-și rolul șarpelui din Biblie, reprezentând, prin excelență, vocea ispitei și a păcatului, Geo a reușit să șteargă educația aleasă pe care bătrânul Ilarie s-a străduit să i-o ofere fetei și a condus-o cu măiestrie pe calea viciului, sădind în ea poftă nebănuite sau, cel mai probabil, reprimată. Este evidentă aici o artă a manipulării, tendențioasă și periculoasă, în care Doina Modola sesizează o inovație artistică. Exegeta consideră că această situație este singulară în dramaturgia românească prin „apetență devoratoare pentru analiză, dezvăluire lucidă, brutală manipulare psihologică.”¹⁰

O scurtă discuție între Geo și Angela vedește ostilitatea femeii pentru cel care a corupt sufletul fetei sale. Geo își imaginează existența unui cerc vicios, caracterizat printr-o patologică voluptate a desfrâului, în care au mai rămas doar el și Liana. Miti a fost exclus din exterior, iar Angela i-a trădat prin căință și convertire la rigurile morale.

⁹ Jean Chevalier, Alain Gheerbrant (coord.), *op. cit.*, pp. 163-164.

¹⁰ Doina Modola, *op. cit.*, p. 38.

Totuși, cinicul Geo e capabil și de gesturi romantice, aspect evidențiat prin faptul că pregătește un loc secret de întâlnire: „Undeva, neștiut de nimeni, pitit în mijlocul unui buchet de plop, un cuib mic ca o izbă rusească”. Acesta e spațiul în care cei doi ar trebui să se întâlnească înaintea nunții cu Marius, la trei zile după plecarea lui Geo, și în care Liana îi promite că i se va da, înfăptuind o *logodnă demonică*. Se petrece însă o lovitură de teatru, căci Ilarie e martor la discuția compromițătoare și îi impune lui Geo să o ia de nevastă pe fiica sa. Bătrânul este obsedat de ideea păcatului și de dorința îndreptării¹¹. E clar că scena propriei trădări de către Angela e vie încă în sufletul său. De aceea, încearcă o soluție pentru păcate prezente, trecute sau viitoare. E evidentă în piesă asocierea lui Miti / Geo cu păcatul, iar discursul de aici reliefează încă o dată acest aspect, explicând, totodată, titlul inițial al piesei:

„ILARIE (*îi privește lung, iluminat, apoi izbucnește în hohote*): Am ucis păcatul... Auzi... am ucis păcatul... (*Râzând triumfător*.) Ha, ha, și-acum învaț-o câte fantezii ți-o trăzni prin minte, șoptește-i povestea pavilionului, laudă-i virtutea mamei sale, cântă legenda vieții lui Miti, descrie în culori de-un sumbru de iad pe sărmanul nenea Ilarie... cântă-i toate astea și ridică ode morii dărâmate... pregătește-i sufletul pentru Mitii viitorului, câți vor fi ei... Ha... ha... ha... Miti, cum mi-am mușcat degetele că n-am știut să-ți fac asta de când cu Angela... trebuia să te întreb de atunci, cu degetele pe beregată: o iubești sau nu? Și numai dacă apărea un «nu» pe buzele tale, să strâng, să nu mai apară nimic... Și dacă era «da», să ți-o dăruiesc, să-ți fie pentru totdeauna... Aș fi vrut să nu văd altceva decât cum te-ar fi plesnit în obraz sărutul acela umed de buzele și de intimitatea altuia, sărutul care cuprindea în măsură dreaptă, nemaivăzut lucru, minciuna cu compătimirea pentru tine. Aș fi vrut să văd cum te-ar fi plesnit în obraz nu minciuna, dar compătimirea aceea, ah, ce groaznic... (*Revenindu-și*.) Geo... ha... ha... ha... Am ucis păcatul! (*Iese râzând cu hohote*.) Am ucis păcatul! Ducă-se pe pustii... L-am gonit.”

În actul III, decorul se schimbă, acțiunea fiind plasată în pavilion, după un salt temporal de șase luni. Pavilionul, în loc să dezvăluie tainele trecutului, îi deschide ochii lui Geo și-i trezește suspiciuni în privința loialității Liane, soția sa de o jumătate de an. E extrem de gelos, crezând că are o relație extraconjugală cu Marius. De altfel, suspiciunile sale nu sunt nefondate, cei doi întâlnindu-se cu regularitate în locuința Angelei. E o răsturnare de situație: Geo vede pus în scenă triumghiul amoros imaginat de el și țesut cu desăvârșită migală, doar că cel încornorat este el, nu Marius. Bineînțeles că Liana neagă, la început, adoptând un ton ludic, însă trece la unul grav, pe măsură ce insinuările lui Geo devin mai insistente. Interesant este faptul că pavilionul este aranjat, dovadă a faptului că

¹¹ Al. Dima, în *art. cit.*, p. 58, găsește o asemănare cu *Strigoii* lui Ibsen în această frică viscerală a lui Ilarie de a vedea repetându-se păcatul mamei și nu este singurul care aduce în discuție numele autorului norvegian cu referire la această piesă.

cineva a pătruns recent în el. Când apare Ilarie, Liana iese din scenă. Urmează momentul cruntei dezvăluiri a trădării din urmă cu 22 de ani și a celei de acum, căci, în timpul destăinuirilor, bătrânul menționează că nu a mai pătruns în pavilion de la nefericitul eveniment. Mai mult, observând hârtia din mâna lui Geo, o analizează și constată că sunt notate pe ea cheltuielile aferente achiziției noii mori, pe care tocmai a cumpărat-o Mihuț. Cu fiecare nou detaliu adăugat de Ilarie, suspiciunile lui Geo cresc, ajungând ca, în final, să fie convins de farsa sinistă pe care i-o joacă soția. Înțelegând toate acestea, Ilarie încearcă să dezmință cele spuse și susține că el este cel care i-a înscenat farsa, însă e foarte puțin credibil. Totuși, Geo acceptă varianta bucuroasă. Observăm că, la fel ca în *La „Grandiflora”*, bărbatul nu are nicio problemă să înșele, însă îi este imposibil să accepte să fie înșelat. În plus, scena propune o structură sufletească a celor două personaje masculine diametral opusă față de cea creată în primele două acte: Ilarie își trădează propriile principii morale în momentul în care, pentru a ascunde intruziunea Lianeii în pavilion, încearcă să dea impresia unei farse, iar Geo renunță la alura cuceritorului depravat, fiind sincer îndrăgostit de soția sa. În acest context, este interesantă următoarea observație a lui Mihail Diaconescu, care subliniază că scriitorul vedește o bună înțelegere a caracterelor eroilor prin „dezvăluirea dinamicii psihologiei lor”, personajele principale ajungând toate într-un punct de negare a „propriei condiții”¹².

Următoarea scenă dezvăluie misterul pavilionului aranjat. De altfel, totul putea fi întrezărit cu ușurință, ițele erau destul de superficial țesute. Pavilionul a devenit din nou spațiul propice pentru escapade amoroase, Liana și Marius reitând vechea poveste și înviindu-l pe Miti. Totuși femeia refuză să-i cedeze, condiționându-l să o surprindă. Structura sufletească a Lianeii se aseamănă aici cu cea a doamnei Alba, prin actul dadaist care impune nevoia de joc.

Acțiunea este într-un *crescendo* continuu, fiind suprimate orice detalii care ar împiedica derularea ei. Astfel, scena următoare îl pune pe Geo în fața cruntului adevăr. El îi surprinde pe Marius și pe Liana în momentul unui sărut, care pare înflăcărat, însă, nefiind martor la discuția anterioară a celor doi, nu avea act de absența consimțământului femeii. Înțelege acum cu câtă abilitate măiestrie și-a făurit singur lațul și orice încercare a Lianeii de a infirma aparențele este, pentru el, o dovadă în plus a infidelității. Avântul ei în a-i explica în ce a constat actul trădării nu face decât să-l adâncească în gândurile sale. Or, știm că, pentru eroul gibmihăescian, terenul gândurilor reprezintă cea mai mare capcană posibilă, mai anihilatoare decât orice pericol real. Niciunul n-a reușit să iasă întreg din hăul minții sale, așa cum nici Geo nu va putea. Toate încercările Lianeii de a-l asigura de sentimentele pe care le nutrește pentru el și pe care abia acum, convingându-se de platitudinea lui Marius, a reușit să le conștientizeze sunt de prisos. Bărbatul părăsește surescitat pavilionul și în locul său apare Ilarie. Discuția acestuia cu fiica sa e întreruptă de zgomotul unei detunături. Tipic lui Gib I. Mihăescu, totul se

¹² Mihail Diaconescu, *Gib I. Mihăescu*, București, Editura Minerva, 1973, p. 110.

încheie într-o atmosferă misterioasă. Cel mai probabil, Geo s-a sinucis, însă circumstanțele sunt învăluite în ceață.

Discuția finală dintre Geo și Liana scoate la iveală un adevăr profund al piesei, însă nerelevant până în acest moment: iubirea dintre cei doi¹³. Câtă vreme a fost sub tutela tatălui său, Liana a fost nevoită să-și reprime orice pornire care contravenea rigorilor morale impuse de autoritatea paternă, iar Geo a fost mereu un partener la îndemână pentru a-și petrece timpul liber, dar nicicând un veritabil pețitor. Proaspăt căsătorită și infuzată de ideile nonconformiste, dar, tocmai prin acest aspect, extrem de tentante, ale lui Geo, Liana își acordă deplina libertate de a le pune în aplicare și de a-și manifesta spiritul ludic. Prinsă în mirajul unei vieți tănuite, ispititoare de dragul jocului, nicidecum al partenerului a cărui platitudine o va dezamăgi, nu și-a luat nicicând, în cele șase luni de la căsătorie, răgazul necesar pentru a-și analiza sentimentele și a circumscrie adevărata natură a relației cu soțul său. Dar, în momentul scadenței, când dragostea va irumpe cu puterea unui taifun, toată această forță va fi incapabilă să șteargă răul comis. Cu atât mai mult, cu cât Geo nu se confruntă doar cu ceea ce i s-a revelat în realitate, în pavilion. Așa cum el i s-a substituit lui Miti, tot așa scenei din pavilion i se suprapune filmul imaginației sale. El nu poate face abstracție, în acest moment, de toate sfaturile malefice pe care a încercat să i le însufle femeii înainte de căsătorie. Tocmai de aceea îi este imposibil să pătrundă adevărul cuvintelor ei. Așadar, din nou, adevăratul conflict nu este cel exterior. El nu se îndoiște de iubirea pe care i-o poartă Liane, dimpotrivă, e convins de prezența ei, însă nu vrea deloc să se convingă dacă dragostea îi este împărtășită sau nu. Acest răspuns nu i-ar servi la nimic câtă vreme e prins în chingile propriei amenințări mentale.

Drama personajelor lui Gib I. Mihăescu se datorează inacceptării faptelor din trecut și acutizării consecințelor acestora în prezent, prin opțiunea lor de a trăi mai mult în universul lor interior decât în realitate. Ilarie e incapabil să treacă peste infidelitatea soției, iar strictețea cu care urmărește educația Liane este o repercusiune a imposibilității de a se vindeca; Geo nu poate analiza realitatea fără a se raporta la trecut; „întâmplarea” nefastă, odată petrecută, nu poate fi surmontată. Este acesta cazul lui Ilarie și al lui Geo, dar și al lui Glogovan din *Întâmplarea*.

Prin destinul lui Geo, piesa reprezintă o nouă ilustrare a modului în care eroul lui Gib I. Mihăescu își croiește o matriță în care se încadrează perfect. Și, ca de fiecare dată, matrița are încrustate în ea însemnele tenebrei. În plus, este vorba și de o anulare a mitului, căci „un Don Juan care se sinucide își contrazice, în fapt, esența”¹⁴.

În logica determinărilor cauzale ale conflictului, Doina Modola identifică și un substrat metafizic. Exegeta consideră că orice tentativă de a intra în legătură cu un suflet trecut dincolo este periculoasă. Geo se face vinovat de o profanare a

¹³ Leon Baconsky în *Postfața* citată, p. 291, face trimitere la actul I, sc. 7, pentru a ilustra ipostaza de îndrăgostit a lui Geo, întotdeauna refuzat și ridiculizat, dar recunoaște că scriitorul nu a izbutit să redea „tensiunea acestui moment crucial în evoluția personajului”, ipostaza „diabolicului” Geo fiind mult mai puternic realizată.

¹⁴ Doina Modola, *op. cit.*, p. 77.

memoriei celui dispărut. Prin jocul său macabru, care presupune o intersectare a celor două lumi, lumea viilor și a morților, prin lipsa de cuviință pe care o arată în mod evident față de memoria celui dispărut, prin asumarea rolului celui decedat, Geo se condamnă singur la o soartă nenorocită și la pedeapsă. Toate acțiunile sale provoacă ostentativ fatalitatea.¹⁵

Aceeași autoare sintetizează elementele de noutate ale piesei (de noutatea piesei a fost entuziasmată, în epocă, actrița Marioara Ventura, care sublinia originalitatea piesei „în armonie cu tot teatrul nou care se face în țările Occidentului”¹⁶; opinia actriței e una avizată, întrucât, jucând pe marile scene ale Franței și participând la numeroase turnee, inclusiv în America, ea a avut contact direct cu teatrul nou despre care vorbește) atât la nivelul conținutului, cât și la cel al formei dramaturgice:

„Psihologică în cel mai înalt grad, chiar psihanalitică, piesa, care surprinde patologia morală cea mai ușoară e, în același timp, socială, într-o manieră simbolică inspirată. Ea surprinde *tranziția* de la vechile valori patriarhale la tabla de valori în plină schimbare a prezentului, dar și de la vechile forme dramaturgice (début de siècle) la modelul ibsenian și strindbergian.”¹⁷

Șerban Cioculescu, în studiul amintit, face trimitere la teatrul lui Ibsen, cu precădere la piesa *Strigoii*, sesizând atmosfera nordică a piesei, prin înrăurirea tematică, însă ține să-i sublinieze originalitatea, considerând-o „o puternică dramă, admirabil construită, de un patetism covârșitor”¹⁸. Fără a refuza analogia făcută de înaintașul său, Leon Baconsky subliniază că originalitatea operei lui Gib I. Mihăescu este „mai puternică și mai evidentă ca orice eventuală reminiscență de lectură”¹⁹.

Florea Ghiță subliniază valoarea piesei, iar analogiile pe care le face trimit la aceiași doi autori ruși cu care a mai fost comparat scriitorul și în domeniul prozei, Dostoievski și Andreiev. Printre elementele care conferă valoare acestei piese, criticul literar menționează: replica sigură, încărcătura dramatică extraordinară, dialogul concis, conturarea unei atmosfere puternice, pe alocuri ireală și amenințătoare, personaje vii, devenite din cauza trăirilor obsesive veritabile „victime ale destinului”²⁰.

În epocă, piesa a avut, cu precădere, ecouri favorabile (Ion Marin Sadoveanu, Al. Dima, Șerban Cioculescu, Liviu Rebreanu, Oscar Han, Marioara Ventura²¹), dar a atras și invidia unor scriitori importanți (Octavian Goga, Camil

¹⁵ *Ibidem*, p. 44.

¹⁶ Cf. Leon Baconsky, *Postfață*, în *op. cit.*, pp. 286-287.

¹⁷ Doina Modola, *op. cit.*, p. 48.

¹⁸ Șerban Cioculescu, *Gib I. Mihăescu*, în *art. cit.*, pp. 634-635.

¹⁹ Leon Baconsky, *Postfață*, în *op. cit.*, pp. 294-295.

²⁰ Florea Ghiță, *Gib I. Mihăescu (Monografie)*, București, Editura Minerva, 1984, p. 283.

²¹ Într-o scrisoare adresată directorului Teatrului Național, Corneliu Moldovanu, actrița, care de mult timp solicitase o piesă originală a unui scriitor român tânăr, își mărturisește deschis ardoarea de a juca în piesă: „Cum îți spun, țin cu tot prețul să joc *Pavilionul cu umbre...*” (Ioan Massoff, Gheorghe

Petrescu, Al. Brătescu-Voinești, M. Dragomirescu)²². În rândul celor care i-au consacrat monografii, piesa a stârnit reacții diverse: Mihail Diaconescu, Florea Ghiță și, mai cu seamă, Doina Modola, subliniază valoarea piesei, al cărei subiect ar putea capta interesul publicului și astăzi; în vreme ce Andrei Baciuc îmbrățișează opinia lui Stelian Cincă, și anume că succesul piesei s-a datorat, mai degrabă, notorietății actriței și mai puțin calităților intrinseci ale piesei.²³

Analizând hârtia pe care a fost scrisă, Al. Andriescu plasează începutul muncii la această piesă la sfârșitul anului 1923.²⁴ *Pavilionul cu umbre* este finalizat abia în 1926 și obține, în același an, premiul I al Asociației Criticilor Dramatici din România. Ulterior, piesa este citită în fața unui auditoriu avizat care, deși entuziasmat, nu ezită să îi facă scriitorului mici obiecții referitoare, mai ales, la dimensiunile neobișnuite ale piesei, de care scriitorul ține cont, reducând piesa de la patru la trei acte, renunțând la scenele care îngreunau desfășurarea epică. Însă acest aspect nu justifică absolut deloc concluzia lui Victor Ion Popa, conform căruia, după intervențiile Marioarei Ventura s-ar fi păstrat puțin din textul inițial. Această opinie hazardată și tendențioasă este taxată atât de Leon Baconsky, în studiul citat, cât și de Al. Andriescu. Sânguința care îi caracterizează modul de scriere, îl caracterizează și în ceea ce privește soarta piesei, odată predată teatrului. O scrisoare adresată de scriitor directorului Teatrului Național din București vedește preocuparea cu privire la tergiversarea punerii în scenă a piesei și preferința pentru Soare Z. Soare ca director de scenă, în detrimentul lui V. Enescu, acesta din urmă fiind ocupat cu montarea altor două piese. În plus, Soare Z. Soare discutase cu dramaturgul pe marginea piesei, astfel că era la curent cu anumite indicații pe care autorul le considera oportune montării. Scrisoarea primește, după cum bine se știe, un răspuns favorabil. Premiera are loc la data de 3 martie 1928 într-o distribuție de excepție, având-o în rolul principal pe Marioara Ventura (căreia autorul îi și dedică piesa, în momentul apariției în volum, manifestându-și recunoștința pentru maniera surprinzătoare în care a reușit să dea glas ideilor sale) urmând ca, în a doua jumătate a aceleiași luni, să se joace în mai multe orașe din țară²⁵, scriitorul însoțind trupa în turneu și scriindu-i, entuziasmat, soției despre buna primire de care au parte peste tot.²⁶ Leon Baconsky vorbește și despre o solicitare a unui teatru din Birmingham de a traduce piesa în engleză, și despre o

Nenișor, *Maria Ventura*, cuvânt înainte de J. Paul-Boncour, București, Editura Tineretului, 1966, p. 167).

²² Florea Ghiță, *op. cit.*, p. 276.

²³ Andrei Baciuc, *Opera lui Gib I. Mihăescu*, prefată de Elena Filipaș, colecția Aula Magna, București, Editura Muzeul Literaturii Române, 2012, p. 260.

²⁴ Alexandru Andriescu, în Gib I. Mihăescu, *Opere II. Teatru. Romane*, Ediție îngrijită, studiu introductiv, cronologie, note, comentarii și variante de Alexandru Andriescu, București, Academia Română, Fundația Națională pentru Știință și Artă, 2008, p. 634.

²⁵ Deși Ioan Masoff și Gheorghe Nenișor numesc doar opt orașe, iar după Mihail Diaconescu ar fi vorba de 14, Florea Ghiță, Leon Baconsky și Alexandru Andriescu menționează 16 orașe. Ultimul cercetător însoțește numele fiecărui oraș de data reprezentării. (Gib I. Mihăescu, *Opere II. Teatru. Romane*, ed. cit., pp. 628-629)

²⁶ Mihail Diaconescu, *op. cit.*, p. 98-102.

victorie reputată pe o scenă din Franța, fiind apreciată de specialiști locali.²⁷ Deși a înregistrat un succes vibrant la public și la critica de specialitate, piesa nu a fost reluată în altă stagiune, spre imensa decepție a autorului.

Ilustrând dragostea în mai multe ipostaze, maternă, paternă și pasională, și problema eredității, *Pavilionul cu umbre* se remarcă prin tema inedită, prin puterea de simbolizare a limbajului, prin construirea unor personaje puternice și prin implicațiile psihologice și sociale ale piesei.

Bibliografia

- ANDRIESCU, Alexandru, în Gib I. Mihăescu, *Opere II. Teatru. Romane*, Ediție îngrijită, studiu introductiv, cronologie, note, comentarii și variante de Alexandru Andriescu, București, Academia Română, Fundația Națională pentru Știință și Artă, 2008.
- BACIU, Andrei, *Opera lui Gib I. Mihăescu*, prefață de Elena Filipaș, colecția Aula Magna, București, Editura Muzeul Literaturii Române, 2012.
- BACONSKY, Leon, *Postfață. Teatrul lui Gib I. Mihăescu*, în Gib I. Mihăescu, *Teatru*, Ediție, text stabilit, postfață și bibliografie de Leon Baconsky, Cluj, Editura Dacia, 1973.
- CIOCULESCU, Șerban, *Gib I. Mihăescu*, în *Revista Fundațiilor Regale*, an II, nr. 12, decembrie, 1935, pp. 628-643.
- CHEVALIER, Jean, GHEERBRANT, Alain (coord.). 2009. *Dicționar de simboluri. Mituri, vise, obiceiuri, gesturi, forme, culori, numere*. Micaela Slăvescu, Laurențiu Zoicaș (coord. trad.). Iași: Editura Polirom.
- DIACONESCU, Mihail, *Gib I. Mihăescu*, București, Ed. Minerva, 1973.
- DIMA, Al., *Pavilionul cu umbre*, în *Datina*, an VI, nr. 3-4, martie-aprilie, 1928, pp. 55-58.
- GHIȚĂ, Florea, *Gib I. Mihăescu (Monografie)*, București, Editura Minerva, 1984.
- MASSOF, Ioan, NENIȘOR, Gheorghe, *Maria Ventura*, cuvânt înainte de J. Paul-Boncour, București, Editura Tineretului, 1966.
- MIHĂESCU, Gib I., *Însemnări pentru timpul de azi*, Ediție îngrijită și prefață de Diana Cristev, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1975.
- MIHĂESCU, Gib I., *Opere II. Teatru. Romane*, Ediție îngrijită, studiu introductiv, cronologie, note, comentarii și variante de Alexandru Andriescu, București, Academia Română, Fundația Națională pentru Știință și Artă, 2008.
- MODOLA, Doina, *Dramaturgia prozatorilor. Seducătorul și umbrele. Gib I. Mihăescu*, Cluj-Napoca, Editura Casa Cărții de Știință, 2005.

²⁷ Leon Baconsky, *Postfață*, în *op. cit.*, p. 297.