

**Existența tragică în spațiul erosului și obsesia reconfigurării
destinului
în opera dramatică a lui Gib I. Mihăescu**

lector univ.dr. Eugenia Tatiana Bulancea
Universitatea *Dunărea de Jos* din Galați, DPPD
ebulancea@ugal.ro

Abstract

The tragic dimension of human existence is a pattern in which the characters of Gib I. Mihăescu often enter, experiencing the drama of man thrown into the fever of conflict, abandonment in purely instinctive states, sometimes at the limit of survival, which reveals the disconcerting process of doubling, under the appearance of the lucidity of horrors which, paradoxically, he both accepts and detests. Highlighted critically by attributes such as passion, voluptuousness, sensuality and pity, love outlines portraits perverted by suspicion, under the obsession of infidelity, histrionic and transforms the characters into caricature figures such as don Juan, don Quixote or, liminally, into the executioner and judge of those close to them.

Megalomania or delusion of grandeur represents an important point of convergence of the pathology of this writer's characters with the works of other interwar authors, such as Hortensia Papadat-Bengescu. Killing or suicide is the last stage of moral degradation towards which vulnerable characters move with a consistent and motivated action.

Keywords: *obsession, memory, degradation of existence, surrealism, implacable destiny*

Este notabil succesul răsunător al teatrului lui Gib I. Mihăescu în perioada interbelică, lucru confirmat prin premiul I acordat de către Asociația Criticilor Dramatici din România, în anul 1926. Față de acest gen, creatorul a manifestat un deosebit interes încă din perioada studenției, prin frecventarea spectacolelor de teatru în București și la Cluj, prin traduceri și cronici teatrale, iar preocupările sale s-au concretizat prin scrierea unor opere dramatice. Dintre acestea, doar *Pavilionul cu umbre* a fost publicată și pusă în scenă în stagiunea 1927-1928, cu un succes răsunător atât la public, cât și în critica vremii sale. În revista *Românul*, din aprilie 1928, se consemna reușita

indiscutabilă prin punerea în scenă a dramei, cu inegalabila participare a Marioarei Ventura în rolul principal feminin. Textul era comparat cu cele ale lui Ibsen, însă, dincolo de „teza de adâncă psihologie pe care, cu neîntrecut talent și deplină stăpânire a secretelor scenice”¹, Gib I. Mihăescu reușea să o surprindă, originalitatea „spiritului latin”² al autorului conferea specific un deznodământ cert, moartea personajului controversat Miti.

Există în personajele lui Gib I. Mihăescu o capacitate uimitoare de a experimenta atât posesivitatea ca formă deviantă a iubirii, cât și atașamentul pur erotic, ambele forme coexistând sub chipul deformat al descărcării pulsionale. De la afectivitatea în cuplu până la dorința de control și verificarea iubirii în celălalt, cu obsesia confirmării propriului statut, este o cale pe care eroii scriitorului o străbat cu mare ușurință. Ei au înscrisă în matricea ființei tendința spre exagerare, neîncrederea și plăcerea de a-și studia suferința de orice fel. Astfel se ajunge ca datele închipuirii să capete proporții nebănuite, în dauna celor întâmplare în realitate.

În monografia semnată de Mihail Diaconescu, prin capitolul *Preocupările dramatice*, autorul argumenta și detalia preocuparea constantă pentru genul dramatic a lui Gib I. Mihăescu, identificând în structura personajelor dorințe tulburi, impulsuri erotice, neîncredere, fariseism, guvernate de hybris-ul antic. Succesul răsunător al *Pavilionului cu umbre*, datorat în mare parte sintezei dintre adâncimea intuiției psihicului uman și „setea de a depăși barierele convenționale, setea de plenitudine și intensitate, obsesia aceluia sentiment tragic al vieții”³, legitimează primirea entuziastă a piesei pe multe scene ale țării. Următoarele drame, mai puțin convingătoare, au fost considerate „scriere inegală, insuficient elaborată și echilibrată”⁴ (*Sfârșitul*), iar celelalte, *Confrații* și *Criză în barou*, asemănătoare comediilor caricaturale, au rămas mult timp necunoscute publicului larg, posibil, din cauza unor carențe formale.

O importantă cercetare postdecembristă, cu preponderență orientată asupra scrierilor dramatice ale lui Gib I. Mihăescu, a publicat Doina Modola, conectând temele și protagoniștii la mituri (păcatul originar, trecutul malefic,

¹ Dr. Bărbusiu, *Turneul Ventura. Pavilionul cu umbre*, revista *Românul*, anul XIII, nr. 14, aprilie 1928, p. 3.

² *Ibidem*, p. 3.

³ Mihail Diaconescu, *Gib I. Mihăescu*, Editura Minerva, București, 1973, p. 112.

⁴ *Ibidem*, p. 132.

ereditatea etc.) și modele universale (Don Juan, Hamlet, Mefistofel etc.) sau utilizând grila psihanalitică (*Seducătorul și umbrele*). În cazul *Pavilionului cu umbre* sunt evidențiate critic zone de polarizare a discursului conectat fără îndoială la problematica modernistă. Sub imperiul fantasmei celui ucis, personajele se precipită, iar disfuncțiile comunicării decupează situații tensionate și potențează strategia de seducție și de pervertire. În esență, subiectul consistă în emanciparea femeii, un ecou al perioadei interbelice în operă, și introduce în discuție termenul „secvențe parodice, metateatrale”⁵, acea atitudine dedublată a lui Geo ce duce la declanșarea destinului, farsa tragică, și permite intersectarea lumilor, practic o impietate. Destinul unicei lucrări publicate și puse în scenă în timpul vieții autorului, purtătoare de o evidentă încărcătură histrionică, devine mărturia „vocației de explorator plin de cutezanță atât în substanță, cât și în formă, o rară capacitate de pătrundere psihologică și un simț al contradicțiilor și nonsensurilor, al motivațiilor obscure și tensiunilor neexprimate, care ocupau prim-planul dramei”⁶.

O altă direcție modelatoare intens exploatată, alături de turnura tragică a farsei, este comedia de tip farsă, o veritabilă *commedia dell'arte* în care se întâlnesc bravada și bufoneria, seducția și fascinația acesteia, falsitatea, minciuna, denigrarea, dezinformarea, distrugerea oricărei forme de onoare ca valoare a familiei prin cinismul cu care sunt înșelați soții și ușurința cuceririi femeilor acestora. Elocvente sunt dramele *Confrații* și *Don Juan*, ultima fiind introdusă drept text recuperat, cu mai multe variante, în edițiile critice asupra operei lui Gib I. Mihăescu.

Subiectul dramei sintetizează efortul boierului Ilarie de a preveni ca istoria adulterului să se repete cu Liana, fiica sa, asemenea mamei sale compromise în relația cu Miti, cel mai bun prieten al familiei. În mod fatal, tot efortul contribuie la reiterarea traseului compromițător. Geo, unul dintre cei doi tineri îndrăgostiți de Liana, „e veriga dintre cele două lumi: a oamenilor și a umbrelor, lumi care se întretaie armonios, care nu se exclud”⁷. Sub masca seducătorului, dar și sub cea a strigoii venit să pedepsească, el se lasă *locuit* de Miti, amantul ucis în urmă cu peste douăzeci de ani, astfel se

⁵ Doina Modola, *Seducătorul și umbrele*. Gib I. Mihăescu, Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca, 2003, p. 61.

⁶ *Ibidem*, p. 79.

⁷ Ion Marin Sadoveanu, *Pavilionul cu umbre, 3 acte de Gib Mihăescu*, revista *Gândirea*, anul VIII, nr. 3, martie 1928, p. 141.

compune oglinda unor lumi endemice pe coordonatele triumphiului conjugal simptomatic în scriitura acestui autor.

Dominat de conștiința păcatului, boierul Ilarie, tatăl Lianeii și fostul soț al Angelei, se erijează în judecător al tinerilor, le hotărăște destinul obligându-i să se căsătorească, o răzbunare pe care ar fi dorit-o, postfactum, pentru propria soție, aceea de a se căsători cu amantul Miti. Expunerea evenimentelor în formă dramatică, după ce subiectul fusese publicat ca nuvelă, este o reușită notabilă în epocă. Articolul preciza că „omul este marea pasiune a lui Gib Mihăescu, împăienjenit de instincte”⁸, un scriitor a cărui artă constă nu doar în forța expresivă a lanțului determinărilor fapțice, ci și în psihologismul său, ca metodă de pătrundere în interiorul personajului dominat de pulsioni elementare. *Revista Fundațiilor Regale*, prin analiza lui Șerban Cioculescu, consemna într-un articol intitulat *Gib I. Mihăescu*, după moartea scriitorului, trecerea timpurie la cele veșnice, în plină ascensiune fiind, la numai 41 de ani. Se enumerau calități precum: „o neclintită seninătate, un echilibru nezdruncinat, o sănătate morală exemplară”⁹, pasiunea pentru astronomie și cea pentru literatura rusă, „cristalizând poate propriile sale năzuințe nerealizate, în obsesii riguros organizate”.¹⁰

Se poate menționa perioada redescoperirii operei lui Gib I. Mihăescu din anii `70, cu volumul intitulat *Gib I. Mihăescu. Teatru*, alcătuit de Leon Baconsky, din care selectăm observații asupra *Pavilionului cu umbre*, dar și reflecții privind celelalte drame. În acest sens, acțiunea primei lucrări este „desfășurată abil pe două planuri, secante: unul epic, aparținând memoriei personajelor, în măsură să pregătească și să explice conflictul, și altul propriu-zis dramatic, al scenei, menit să-l concretizeze ca spectacol”.¹¹ Baconsky proiecta asupra boierului Ilarie două posibile perspective, una a *compensației* în care existența copilei de trei ani ar fi putut ajuta părintele rănit, alta a refugiului în teroarea memoriei, unde fetița este predestinată să repete greșelile mamei sale, o reiterare a păcatului originar. Se remarcă alegerea lui Ilarie în această cale din urmă, un blocaj în stadiul frustrării, nu o cale de

⁸ *Ibidem*.

⁹ Șerban Cioculescu, *Gib I. Mihăescu*, în *Revista Fundațiilor Regale*, anul II, nr. 12, decembrie 1935, p. 628.

¹⁰ *Ibidem*, p. 629.

¹¹ Leon Baconsky, *Teatrul lui Gib Mihăescu*, în volumul *Gib I. Mihăescu. Teatru*, Editura Dacia, Cluj, 1973, p. 288.

vindecare. Astfel, Liana este crescută „în regim de seră”¹², fapt ce determină, în final, capacitatea ei redusă de a înfrunta provocările vieții.

O analiză critică a *Pavilionului cu umbre* surprinde paralelismul situațiilor și motivele recurente precum: convenționalismul conjugal, conflictul psihologic, forțele oarbe ale predestinării, femeia inaccesibilă, dorințele atavice și altele. Eroii sunt plămădiți din „năzuința de a depăși barierele convenționale, din dorința de a trăi plenar orice pornire”¹³ ceea ce duce, inevitabil, către evoluția tragică. Cât privește construcția, Florea Ghiță seamănă piesa cu o tragedie antică ale cărei personaje pătrund într-un univers dominat de gelozia bărbatului înșelat și de urmările acesteia, „o construcție diacronică, dispusă în planuri paralele, (...) două fețe ale aceluiași destin, care se întrepătrund și se condiționează reciproc”¹⁴, la o distanță de 22 de ani. Sunt urmărite transformările personajelor prinse în jocul seducției reiterate prin tehnica măștii și a metamorfozei personajului Geo, erou și anti-erou deopotrivă, demonic și victimă a propriilor planuri de seducție. Studiul dramelor scriitorului, în concluzie, aduce, asemenea prozei, „un univers cu totul nou și original, o atmosferă specifică ce fixează noi dimensiuni întregii opere”¹⁵. Incertitudinea viscerală a personajelor lui Gib I. Mihăescu apare construită pe funcția lor erotică drept factor organizator al discursului, astfel că investirea în *celălalt* prin manifestarea grijii, a asigurării securității, a protejării imaginii etc. este doar o investiție aparentă pe care personajul mai puternic, de obicei cel masculin, o proiectează compulsiv în afara sa. Structural, din imaginea unui tată ce își protejează fiica, chiar dacă nu se dezvoltă relații incestuoase, transpare o gelozie patologică susceptibilă de încadrarea în zona dinamicii complexului oedipian, cât și a perturbărilor narcisice. În cele mai multe cazuri, incapacitatea personajului principal de a înțelege aspirațiile *celuilalt* în cuplu nu rezidă, esențial, doar în autismul incurabil de care suferă el însuși, de aici și convertirea datelor realității conform propriilor angoase, ci denunță și un eșec al comunicării de ambele părți, o relație disfuncțională alcătuită pe o premisă falsă a imaginii *celuilalt*, precum ceea ce știu aprioric despre *celălalt*. În acest fel se stabilește vina și

¹² *Ibidem*, p. 289.

¹³ Dumitru Șerban Drăgoi, *Gib I. Mihăescu*, Editura Granada, București, 2001, p. 163.

¹⁴ Florea Ghiță, *Gib I. Mihăescu (Monografie)*, Editura Minerva, București, 1984, p. 277.

¹⁵ *Ibidem*, p. 305.

se justifică răzbunarea, se intră într-un proces de „dezîndrăgostire”¹⁶, unde imaginația preia controlul asupra rațiunii, până în acel punct în care personajul nu se mai recunoaște, imaginea despre sine devine asemănătoare cu cea despre un altul, desprins prin clivaj din propria conștiință. În acest stadiu al relației de cuplu este exclusă identificarea proiectivă în partener, iar factorii ce stau la baza mutațiilor identitare sunt multipli. Polimorfismul structurii personajelor recuperează atât spiritul liber, ancestral, al celui pornit să cucerească lumea, cât și atitudinea omului modern, familiarizat cu metode noi, detectivistice, pentru atingerea scopului. Personajele posedă și utilizează imaginația activă care potențează fantezmele generate pe tărâmul inconștientului, își aduc în conștiință acele imagini și simboluri puternic marcate de instincte, refuzate de eul conștient. În spatele acestui relief tematic interferează o rețea unică de motive recurente aduse la suprafață de fluxul conștiinței unui creator de adâncime a spațiului interior ființial. Personajele sunt prizoniere ale trăirilor proprii, autiste, fapt ce facilitează izolarea unor grupuri nominale și verbale, izomorfe, cu referire la atmosferă, acțiune, punere în criză, opoziția scenariu subiectiv/realitate, *fantasma* ca termen ce reflectă de multe ori mai degrabă o stare decât ceva identificabil, și actul final interpretat ca sancțiune ori consecință.

O importantă componentă pe care se construiește conflictul dramei ar putea fi aceea că personajul feminin asimilează obsesia pasiunii, un motiv observabil în scrierile interbelice întrucât, după experiența tragică a războiului, oamenii vor să trăiască, să-și exploreze libertatea și limitele ei. În *Pavilionul cu umbre*, Liana face tot timpul jocul cochetăriei, un amestec periculos și bulversant de inocență și imoralitate cu scopul de a-l provoca pe Geo, de a experimenta împingerea limitelor *cunoașterii*, un fruct mereu interzis de tatăl său. Adevărata creditare a tânărului vine, în mod tragic, după moartea acestuia, când Liana înțelege că Geo este singurul bărbat pe care l-a iubit. Marius și tatăl său disprețuiesc puterea lui Geo de a ajunge favorit în

¹⁶ Conform *Dicționarului de psihologie*, Roland Doron, Françoise Parot, Editura Humanitas, București, 2006, p. 239. „(...) exprimă realitatea psihică a cuplurilor aflate în stadiul de ruptură. (...) Dezîndrăgostirea nu înseamnă absența dragostei, indiferența, ci dragostea disperată, nostalgică, aflată în suferință, fapt ce reflectă mecanisme cum ar fi: reproșul, atacul, dorința de anihilare a partenerului. Ea este de creștere, în același timp deziluzie individuală (neajuns de factură narcisică) și grupală (dezrădăcinare din contextul grupului social). Nevroza provocată de dezîndrăgostire exprimă o funcționare psihică marcată de imposibilitatea de a se mai îndrăgosti” (A. Ruffiot).

căsătoria cu Liana, făcând aceeași greșeală precum Ilarie în tinerețea sa, de a nu lua în serios alegerea femeii de a se concepe alta decât este, nefericită, în slăbiciunea spiritului, și de a acționa în consecință. Se extrapolează imaginea Evei care actualizează realitatea paradisiacă și atrage după sine căderea bărbatului, un act reiterat după modelul cuplului Ilarie – Angela / Geo – Liana. Ispitirea constă în dorința de cunoaștere, prin comuniunea cu *celălalt* aflat în complementaritate, nu în asemănare. Cuplul inițial subordonat normelor morale și sociale reflectă „(...) comuniunea umană ca imagine a lui Dumnezeu, comuniunea cu altul fiind constitutivă persoanei”¹⁷, deci în echilibru. Ceea ce tulbură această stare de fapt este *râsul*, batjocura lui Ilarie și a Lianeii prin care Geo se simte umilit. De aici rezultă dorința lui de răzbunare și agresivitatea față de Angela, mama Lianeii, atitudine explicată drept act demonstrativ, aparent forțat și ridicol, cu o consistență superficială, ca negociere ficțională a statutului său de personaj disperat să-și securizeze pe orice cale afecțiunea față de Liana, chiar și în calitate de amant al femeii.

Drama debutează cu „apariția”¹⁸ stranie a celui decedat pentru care dau mărturie Ifrim și alți argați ai boierului Ilarie. Convins că la mijloc este o farsă, boierul intuiește corect că Geo este implicat. Însă bănuiala nu merge atât de departe încât să întrevadă jocul macabru și măștile tânărului cuprins de frenezia deghizărilor. Se inserează mecanismul farsei tragice, strategie prezentă și în nuvelele lui Gib I. Mihăescu (*Vedenia, La Grandiflora*), legată indisolubil de idealul personajului Geo. Falsificarea realității, potrivit aspirațiilor sale, face din el un bovaric al voinței, predispus la exacerbarea propriilor experiențe amoroase, până la exagerarea patologică de a face apologia adulterului, în calitate de beneficiar. În contrapondere, Ilarie își face un scop din educarea puritană a Lianeii, însă nu ca expresie a iubirii părintești, ci ca formă de răzbunare pe destinul propriu. Această încrâncenare are în subsidiar pregătirea fiicei sale pentru mirele ei, pentru o viață fără cusur, la adăpost de corupere. De aici și dificultatea cititorului de înțelegere a superficialității cu care-și lasă fiica singură cu Geo, în caracterul căruia Ilarie detectase laxitatea morală. Această fractură în protecția Lianeii va atrage eșecul educației minuțios pregătite. Tot intuitiv, Ilarie vede în ochii fiicei sale

¹⁷ Jean Daniélou, *La început. Geneză 1-11*, Editura Sapientia, Iași, 2006, p. 35.

¹⁸ Coord. acad. Eugen Simion, *Gib I. Mihăescu, Opere II (Teatru. Romane)*, Academia Română, Fundația Națională pentru Știință și Artă, București, 2008, p. 27.

„alternări de văpăi misterioase cu matul cel mai rece”¹⁹, ceva teribil, înfricoșător, o premoniție a zădărniceii eforturilor sale, profilarea destinului implacabil ce guvernează viața, indiferent de luciditatea împotrivilor.

Liana, aparent inaccesibilă, va fi noua Angela, victimă a tuturor. A tatălui ei care nu a pregătit-o pentru viață, ci doar i-a îngădit libertatea de alegere și capacitatea de a discerne între bine și rău. Victimă a mamei sale care a părăsit-o încercând să-și salveze viața, sub amenințarea permanentă a soțului. Liana este și victimă a lui Geo care o pregătește pentru viața de amantă, ulterior, e victima lui Marius ce încearcă să obțină afecțiune pentru toate frustrările adunate de-a lungul anilor de studii când el pleca la Paris, iar Liana rămânea la brațul lui Geo, în grădină. Nu în ultimul rând, fata este victima doicei care avusese grijă în anii de pribegie ai Angelei să-i strecoare fragmente de adevăr asupra celor întâmplare între părinții ei când ea avea doar trei ani. Însă cea mai importantă slăbiciune îi vine pe cale naturală, în mod genetic, un bovarism sentimental, ca aspirație înăbușită în anii copilăriei și ai adolescenței. Sub forța acestuia va germina curiozitatea de a experimenta ambele forme de iubire: conformă cu normele morale, dar și ilicită, după tiparul mamei înscris aprioric în ființa sa.

În tringhiul amoros Ilarie – Angela – Miti, scena trădării este clasică, respectiv femeia este prinsă într-o căsătorie care nu o satisface, victimă a uzanțelor societății unde alianța din cuplu este un calcul al avantajelor materiale și al păstrării titlurilor nobiliare, iar iubirea pasională este privită ca apanaj al depravării. Dimpotrivă, triumphiul conjugal Geo – Liana – Marius poartă conotații diferite ce implică asumarea libertinajului în societatea interbelică, pe de o parte, dar și o manifestare a tentațiilor refulate ale personajelor. În acest sens, Stelian Cincă amintește de Freud și „actele refulate ale sufletului omenesc”²⁰ ce ajung să dicteze existența personajelor.

Supratema *obsesiei* mereu prezentă în scrierile lui Gib I. Mihăescu, „în toate romanele, ca și în piesele de teatru”²¹, generează criza, cu efecte ireconciliabile în cuplul ficțional. Chiar dacă Ilarie revine asupra deciziei de a se răzbuna pe soția sa, iar Liana înțelege eroarea în care se află prin căutarea pasiunii în afara căsătoriei, ca efect al pervertirii sale, abaterea de la *obsesie*

¹⁹ *Ibidem*, p. 15.

²⁰ Stelian Cincă, *Psihanaliză și creație în opera lui Gib I. Mihăescu*, Editura Scrisul Românesc, Craiova, 1995, p. 25.

²¹ Mihail Diaconescu, *Gib I. Mihăescu, op. cit.*, p. 174.

necesită timp, o reșezare a ideilor și a valorilor în formele lor canonice, trecerea de la contradicție la concordanța cu sine (*natura*) și ieșirea de sub imperiul impulsului sensibil (*aspirația, dorința*). Reconstituirea întregului paradisiac nu este niciodată posibilă, pentru simplul motiv că nu se poate parcurge drumul în sens invers, contrar scurgerii timpului, împotriva unei istorii consumate. În acest fel *cunoașterea* devine *recunoaștere* a unui statut pierdut, a cauzelor (ficionale) ce produc decăderea. Ilarie regretă că nu i-a obligat pe cei doi amanți să se căsătorească, fapt ce le-ar fi probat adevărata iubire, iar Liana regretă escapadele în pavilion cu Marius, căsătorită cu Geo, adevărata ei dragoste. Se poate constata că alegerea făcută de personaje în satisfacerea dorințelor se află la polul opus cu ceea ce ele refuzaseră inițial (o existență unitară, conformă normelor). Drama destinului lor este o consecință a gândirii deformate asupra realității, aspirațiilor și satisfacerii acestora. Nu doar Liana își dorește să nu fi experimentat trădarea, ci și Angela, revenită în casa soțului ca să-și vadă fiica. Femeia se îngrozește gândindu-se că Liana ar putea să-i calce pe urme și are o reacție violentă la perspectiva apariției dublului Miti – Geo. Numai că imaginea dedublării este falsă, „cinismul și perversitatea nu sunt decât o mască, (...) o poză demonică”²² a lui Geo, convins că tot ce poate obține este rolul amantului. Anticiparea greșită a realității face din el propria victimă, imaginea „îngerului căzut”²³ se verifică nu prin coruperea Lianeii, ci prin alegerea morții, în final. Sedusă de Geo și asumându-și rolul amantei, Liana se construiește ca personaj în grila arhitecturii romantice. Ea atrage mânia tatălui său și verifică în practică ceea ce Ilarie nu fusese inspirat să facă în cazul propriu, demonstrativ și răzbunător. De această dată, boierul caută depășirea crizei, atunci când bănuiala se strecoară între tineri, el ia asupra sa redeschiderea suspectă a pavilionului, însă fără succes. De asemenea, refuzul Lianeii de a-și vedea mama poate fi considerat o *poză*, atitudine ce o constrânge pe fugară să îndrăznească a reveni în căminul conjugal. Sentimentele maternelle înving teama de fostul soț, îi reconfigurează traseul și o reabilitează parțial. Angela fugise de conveniențe, de mediocritatea unei căsătorii impuse, iar fiica sa va parcurge același drum, însă doar până la jumătate, întrucât cuplul din care face ea parte se subordonează altor circumstanțe. Furia lui Ilarie împotriva

²² Dumitru Micu, *Gândirea și gândirismul*, Editura Minerva, București, 1975, p. 880.

²³ Coord. acad. Eugen Simion, *Gib I. Mihăescu, Opere II, op. cit.*, p. 27.

soției sale se domolește și ca efect al vorbelor doicei „tot tânără a rămas, boierule (...)”²⁴, un indiciu că iubirea pentru ea nu pierise, ci doar se disimulase în revoltă, intransigență, duritate, neîncredere și închidere în sine.

Cuplurile ficționale nu se distrug în totalitate la nivel de imagine a reflectării sinelui în celălalt partener, chiar dacă unitatea lor are de suferit ca urmare a tentației pur speculative în goana după fericire, în dorința de control asupra realității, de recreare a lumii. Personajele feminine parcurg un traseu inițiativ și, după ce sondează formele abisale ale propriei conștiințe, aleg dimpotrivă, întoarcerea *ab origine*. Regândirea simbolică a realității pe baza datelor exaltate, caracteristice tinereții, atrage nefericirea ființei și, implicit, călătoria tragică. Ambele femei rămân singure, victime ale aspirațiilor bovarice, incapabile să-și refacă echilibrul în afara cuplului. Cea mai controversată figură este Geo, erou emblematic pentru tipologia preferată de scriitorul Gib I. Mihăescu. Personaj nestatornic în deciziile sale, fără să fie corupt în esența lui, el mimează și alcătuiește roluri potrivite contextului, fapt ce va fi demascat de Liana în mod tranșant când îl va cataloga drept *ștrengar*. Dar ea este singura pe care tânărul nu o poate păcăli, singura care îi înțelege disperarea, jocul dublu, macabru pentru toți ceilalți. Invocând prezența mortului, Geo îl aduce simbolic la viață și, ceea ce începuse ca o joacă se transformă în sfidare, „un excurs inițiativ, pângăritor, dar comun, reunindu-i pe cei doi, erotizant cu subtilitate”.²⁵ Labilitatea convingerilor lui face necesară folosirea unor măști ce îi deschid purtătorului porți spre o altă lume, pe care tânărul este incapabil să o gestioneze. Se petrece atunci ceva magic, masca preia controlul, ea își va purta personajul și îi va hotărî destinul. Protecția inițială asigurată de mască este una falsă, sub forța ei chipul real s-a dizolvat, a dispărut asemănarea cu *natura*, pe cale de consecință, a dispărut și capacitatea de redresare. Invocarea demonului produce o breșă în ordinea lumii, personajele se tulbură și se implică haotic în prinderea celui ce amenința să distrugă echilibrul fragil în această *commedia dell'arte*. Ifrim își asumă rolul de *raisonneur*, el vine în fața scenei să explice tuturor scindarea, apoi se implică în calitate de actant în restabilirea ordinii, însă este prea târziu, *răul* fusese comis, se reconfigurase un univers nou. Actul cu funcție ritualică promite un spațiu protector al iubirii sale: „Geo: Atunci am spus să se facă

²⁴ *Ibidem*, p. 21.

²⁵ Doina Modola, *Seducătorul și umbrele*, Editura Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca, 2003, p. 43.

cerul și cerul s-a făcut”²⁶ este un gest de redempțiune din *mlaștina* în care eroul se simte prins. Apoi discursul tânărului se fracturează, urmează schimbarea măștii, ritualică, povestea lui *Lucifer* nereușită, însă gradarea dramatică își continuă ascensiunea, rolul său devine declamativ și patetic, declararea luptei „între iad și rai”.²⁷ Istoria trădării se actualizează în persoana lui Geo și sub aparența că *Miti* a revenit la viață, semn că iubirea, dar și răzbunarea transcend moartea. Umbra morții reclamă un suflet, precum un *fatum* grecesc, intrarea în rolul mortului ajunsese prea departe. Asemănarea cu haina lui *Miti*, cu metoda acestuia, chiar simularea sărutului și a îmbrățișării Angelei aduc la viață *demonul*. Geo se aventurează pe un tărâm necunoscut, pentru cunoașterea căruia nu era apt. *Păcatul* devine o normă pe care Liana trebuie să o ducă la împlinire, afirmația „îl voi înșela, îl voi înșela (...) îl vom înșela”²⁸ seamănă cu o incantație desfrânată, iar tinerii vor suferi ei înșiși pentru îndrăzneala lor. Intervenția lui Ilarie răstoarnă firul evenimentelor, Liana îi devine soție lui Geo, însă primise o datorie de împlinit: să experimenteze păcatul. Salvarea ei vine din faptul că făcuse alegerea corectă, Marius nu reușește să-i satisfacă emoțional nevoia de tensiune dramatică, astfel femeia îl îndepărtează cu intenția de a se întoarce la Geo, *soț și amant* deopotrivă.

Din nefericire, declanșarea transferului de imagine dintre cele două femei nu mai poate fi oprită, Liana nu are nicio șansă de a-l convinge pe Geo că nu l-a înșelat, aceasta nu pentru că el exclude posibilitatea ca ea să-i fi fost credincioasă, ci pentru faptul că, în subconștient, *timpul lui* ajunsese la sfârșit, își încheiase rolul căruia i se dedicase credincios, cu toată ființa sa. Jocul de simulare și disimulare actualizează drama originară, lumea percepută acum este lumea imaginată care se circumscrie unui singur adevăr – *trădarea*. În conștiința bărbatului, masca își reclamă dreptul la existență, iar *Miti* preia controlul. Ceea ce începuse ca o impostură, sfârșește prin anularea diferenței dintre aparență și esență, devenirea fiind o stare *bovarică* deviată spre patologie”cu puterea de a trezi, actul, intenția, efectul, dorința”²⁹ ce conduc spre moarte.

²⁶ Coord. acad. Eugen Simion, *Gib I. Mihăescu, Opere II (Teatru. Romane)*, Academia Română, Fundația Națională pentru Știință și Artă, București, 2008, p. 25.

²⁷ *Ibidem*, p. 27.

²⁸ *Ibidem*, p. 40.

²⁹ Jules de Gaultier, *Bovarismul*, Institutul European, Iași, 1993, p. 88.

BIBLIOGRAFIE

- Balotă, Nicolae, *Gib I. Mihăescu. Omul și opera*, Nuvele, Editura Tineretului, București, 1969
- Brătescu, Gheorghe, *Freud și psihanaliza în România*, București, Editura Humanitas, 1984
- Cincă, Stelian, *Psihanaliză și creație în opera lui Gib Mihăescu*, Craiova, Scrisul Românesc, 1995
- De Gaultier, Jules, *Bovarismul*, Iași, Institutul European, 1993
- Diaconescu, Mihail, *Gib I. Mihăescu*, colecția „Universitas”, București, Editura Minerva, 1973
- Dicționar de Științe ale Limbii*, București, Editura Nemira, 2005
- Dicționar de Psihologie*, București, Editura Humanitas, 2006
- Freud, Sigmund, *Eseuri de psihanaliză aplicată*, București, Editura Trei, 1994
- Manolescu, Nicolae, *Arca lui Noe. Eseu despre romanul românesc*, București, Editura Gramar 100+1
- Marino, Adrian, *Dicționar de idei literare*, București, Editura Eminescu, 1973
- Papadima, Ovidiu, *Gib I. Mihăescu sau arta ca formă a energiei*, Gândirea, 1935,
- Protopopescu, Alexandru, *Romanul psihologic românesc*, București, Editura Eminescu, 1978