Structura personajului feminin în romanele lui George Bălăiţă[1]

Elena BĂICEANU (PÂRLOG)[*]

Key-words: *George Bălăiţă, novel, archetype, female character, reflection*

1. În loc de argument

Arhetipul feminin pendulează mereu între două imagini femeia – iubită şi femeia – mamă, femeia dătătoare de viaţă, simbol al fertilităţii şi al stabilităţii, esenţă cuprinsă în termenul *donna angelicata*, şi femeia – demon, *donna odiosa*, origine a tuturor păcatelor omeneşti, declanşatoare de războaie fratricide, simbol al răului şi al pierzaniei. Era imposibil ca literatura, considerată, de cele mai multe ori, oglinda unei culturi, să nu valorifice diferitele nuanţe pe care această matrice le-a înregistrat pe parcursul evoluţiei civilizaţiilor, urmând, pe cât posibil, traseul miturilor literare.

Lucrarea de faţă îşi propune să analizeze structura personajelor feminine prezente în romanele lui George Bălăiţă, lucru pe care l-am considerat important deoarece personajul masculin, dominant ca imagine în textele autorului amintit, se defineşte prin raportare la principiul de existenţă opus lui. Pe de altă parte, aceleaşi creaţii pe care le avem în vedere dezvoltă imaginea prezentă în literatură încă de la începuturi, într-o manieră diferită, originală. Influenţat de tendinţa manifestată pregnant în epocă, aceea de opunere la imaginarul propus de realismul socialist, dar şi încercând să reziste tentaţiei căderii în estetismul gratuit, prozatorul manifestă şi o oarecare inegalitate în modul de a-şi trata femeile.

Simbolistica extrem de fecundă a arhetipului feminin este mereu îmbogăţită cu sensuri noi, pe care omul le caută în încercarea de a se defini. Este clar că mintea omului, dar mai ales cea a scriitorului, creează pe baza imaginilor pe care le acumulează din experienţa zilnică şi care oferă material de lucru în procesul de culturalizare a fiinţei umane: „Analogon-ul pe care-l constituie imaginea nu e niciodată un semn ales arbitrar, ci e întotdeauna motivat intrinsec, adică e totdeauna simbol” (Durand 1977: 7).

[1] Lucrarea a beneficiat de suport financiar prin proiectul „*SOCERT. Societatea cunoaşterii, dinamism prin cercetare*”, număr de identificare contract POSDRU/159/1.5/S/132406. Proiectul este cofinanţat din Fondul Social European prin Programul Operaţional Sectorial Dezvoltarea Resurselor Umane 2007-2013. Investeşte în Oameni!

[*] Universitatea „Ştefan cel Mare”, Suceava, România.

BDD-A8067 © 2014 Institutul de Filologie Română „A. Philippide”
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.31 (2026-11-24 18:13:54 UTC)

În imaginarul uman, simbolul este extrem de important, iar legătura lui cu arhetipul este una de tip specie – gen. Nu există niciun dubiu în privinţa faptului că, încercând să ne cunoaştem, creăm întotdeauna scheme, modele neperisabile la care să ne putem raporta pentru a ne găsi drumul prin pădurea de semnificanţi:

> Istoria imaginarului poate fi definită ca o istorie a arhetipurilor. [...] Să definim deci arhetipul ca o constantă sau o tendinţă esenţială a spiritului uman. Este o schemă de organizare, o matriţă, în care materia se schimbă, dar contururile rămân (Boia 2000: 15).

Această schimbare, aparentă doar, pare să fie motivul pentru care, deşi a evoluat prin instaurarea creştinismului, imaginea femeii nu s-a putut desprinde de ritualurile magice păgâne, în cursul cărora sufletul sensibil feminin era extrem de important. Aşa s-ar explica asocierea acestui arhetip cu imaginea vrăjitoarei, asociere prezentă atât în epoca precreştină, cât şi în cea de după renunţarea la politeism. Sunt elemente care unesc gândirea de tip magic, cea de tip mitic şi cea ştiinţifică:

> Lumea mitului este o lume dramatică – o lume de acţiuni, forţe, de puteri conflictuale. În orice fenomen al naturii el vede coliziunea acestor forţe. Percepţia mitică este totdeauna impregnată cu aceste calităţi emoţionale. […] Toate obiectele sunt binefăcătoare sau răufăcătoare, prietenoase sau duşmănoase, familiare sau misterioase, ispititoare şi fascinante sau respingătoare şi ameninţătoare (Cassirer, 1994: 110-111).

Consider că aceasta este esenţa femininului din toate timpurile: distingerea coloritului fiecărei stări sufleteşti. Eternul feminin, magia, misterul, vrăjitoria, elemente care definesc femeia ca existenţă sunt, de fapt, proiecţiile acestei cromatici sensibile. Diferenţa dintre femeie şi bărbat pare a fi una de culoare. Or, tocmai această nuanţare este surprinsă de romanele lui George Bălăiţă, ori de câte ori autorul se apleacă asupra dialecticii femeie – bărbat, văzută ca modalitate primordială de existenţă a femeii.

Una dintre operele care nuanţează în mod literar această matriţă, îmbinând credinţele, *datum*-urile, cutumele cu elemente de originalitate creatoare, este romanul *Lumea în două zile*. Deşi i se recunoaşte prozei sale caracterul simbolic, acesta a fost mereu umbrit de modernitatea tehnicii descriptive, de abandonul în faţa simţurilor, de plonjonul în realitate, pe care mulţi critici le-au considerat mai importante decât forţa imaginarului creator: „Romanul *Lumea în două zile* are un sistem de simboluri bine gândit, adevărată capcană pentru critica literară" (Ştefănescu 1987: 224-226).

Romanul apărut în 1975 oferă imaginea unor femei care, departe de a se masculiniza prin munca pe „şantierele patriei", alături de bărbaţi, departe de vacarmul şedinţelor de partid în care trebuiau să laude „înfăptuirile măreţe", au avut curajul de a se arăta celorlalţi ca principiu dual, al frumuseţii, al dragostei şi al carnalului. Personajele lui George Bălăiţă sunt interconectate într-un mod specific stilului Noului Roman francez: Antipa îşi păstrează rolul central în naraţiune doar atât timp cât stă în centrul atenţiei celor două femei, iar ele, pe de altă parte, există atât timp cât universul bărbatului, şi acesta de sorginte dual, are nevoie de vectori. În schimb, ele sunt şi parte a principiului creator, căci dacă nu ar fi vorbit despre

BDD-A8067 © 2014 Institutul de Filologie Română „A. Philippide"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.31 (2026-11-24 18:13:54 UTC)

Antipa, povestea nu ar fi existat; doar prin ele, August şi Anghel, alţi doi poli ai existenţei personajului principal al romanului, îşi fac loc în tramă.

Fie că vorbim de angelica Felicia (femeia frumoasă, dar extrem de geloasă), care se comportă atât de matern faţă de soţul ei, de carnala Silvia Racliş (poate singurul personaj feminin construit din carne şi oase) măsurând cu grijă, prin intermediul balanţei, fiecare ingredient al inefabilului femeii, minuţiozitate care nu-i asigură, totuşi, împlinirea prin maternitate, sau de Purceluşa, autoritara soţie a inginerului Finţi din romanul *Ucenicul neascultător*, niciuna dintre ele nu există ca formă de manifestare textuală în afara imaginii bărbatului. E ca şi cum scriitorul ar apela la aceeaşi oglindă pentru a construi, multifaţetat, imaginea aceleiaşi realităţi. Cu atât mai puţin în cazul Anei, fiica moartă atât de tânără a bătrânului Toma, jelită în tăcere de cel care i-a dat viaţă, dar atât de prezentă în creaţia sa, bravul jurnalist Naum Capdeaur, cel care reuşeşte să dea familiei din care provine o existenţă perenă prin consemnarea în interiorul cronicii, autorul se raportează la realitate. Fiecare figură feminină a textelor sale este, în egală măsură, valorificare a unui arhetip şi simbol al unui tip de existenţă.

2. Poveste cu îngeri...

Prima parte a romanului *Lumea în două zile* se desfăşoară în oraşul Albala, un spaţiu al banalului, al aglomerării cotidianului în stil joycean, pe tiparul „ţării pustiite" a lui T.S. Elliot. Această lume, complet inventată, este dominată de o zeitate casnică din familia spirituală a divinităţilor antice, un fel de Bendis-Atena, un conglomerat de trăsături care o disting în peisajul tipologiilor feminine literare. Felicia este un personaj puternic, în jurul căruia se construieşte complet *Domestica,* şi care de multe ori pune în umbră eroul masculin, definit prin raportare la ea.

Mereu mamă, fără a fi dat naştere vreodată unui copil, lucru pe care i-l şi reproşează Antipa, Felicia aşteaptă an de an sărbătoarea familiei. Celebrată într-o zi neutră din punctul de vedere al creştinătăţii, dar încărcată simbolic, perioadă a solstiţiilor şi a minciunii, confuziei şi magiei, ziua de 21 decembrie dă posibilitatea femeii de a deveni cu adevărat fericită. Doar atunci ea preia prerogativele stăpânilor, îşi revendică descendenţa din mitologia egipteană, chiar dacă pe tărâm dâmboviţean, şi îşi revarsă dragostea maternă asupra singurului suflet disponibil, mereu copilul Antipa:

> Trezindu-se, Felicia aprinde lumina slabă de pe noptieră şi îl acoperă pe Antipa, dar el, din somnul lui, aruncă un picior peste plapuma de culoarea muştarului. Felicia îl priveşte. Este piciorul lui Antipa (Bălăiţă 2004: 9).

Apartenenţa ei la sacralitate este consemnată mereu de narator. Felicia şi numai ea este capabilă să pună ordine în universul casnic pe care şi-l revendică. Lupta ei, departe de a fi o Farsala sau un Waterloo, este la fel de încărcată simbolic. Lider al oştilor de obiecte casnice, conducător al ibricelor şi cratiţelor, împroşcând cu praf de făină şi luptându-se cu piftia, ciorba şi cozonacul, Felicia se încadrează în limitele arhetipului feminin. În concepţia cercetătorilor, femeia este cea care apropie profanul de sacru prin acţiunea ei de ordonare a spaţiului casnic.

BDD-A8067 © 2014 Institutul de Filologie Română „A. Philippide"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.31 (2026-11-24 18:13:54 UTC)

Lumea soţiei lui Antipa nu e, cel puţin pentru o zi, lumea în care tronează fotoliul Baroni sau oglinda mătuşii Melpomena. E lumea mirosurilor şi a zgomotelor mărunte, o ţară în care bărbatul nu are acces pentru că nu-i cunoaşte regulile şi limbajul. Din această cauză, Antipa este exterior forfotei, pe care nu se poate abţine să nu o constate în manieră ironică, grotescă, dând la iveală „demonul jucăuş" despre care vorbea Nicolae Manolescu în a sa *Arcă a lui Noe*:

> Laptele, făina, carnea, aluatul, mirodeniile, zahărul, sarea, untdelemnul. Felicia împarte, răstoarnă, frământă, alege, supune. Mâinile ei. Faţa ei răbdătoare. [...] Oho, spune Antipa, vii din împărăţia bulionului (Bălăiţă 2004: 35).

Dualitatea personajului Felicia, pendulând între sacru şi profan, dar atinsă de aceeaşi notă de grotesc, asemenea tuturor personajelor romanului, este dezvăluită prin intermediul unui martor, căruia naratorul îi cedează, pentru o clipă, poziţia sa. Astfel, Paşaliu se exprimă cu privire la stăpâna casei, dar nu într-o adresare directă, nemediată, ci în una închipuită. Pentru acest lucru, pe post de suprafaţă reflectorizantă este folosită conştiinţa Feliciei însăşi, care creează un discurs în stil manierist:

> Poate Paşaliu, cu felul pretenţios şi plin de importanţă cu care se ridică în aer un dirijabil, ar spune: avem acum două ipoteze ale femeii cu înclinaţii domestice: stăpâna casei (un fel de regină) şi vrăjitoarea care-şi apără bârlogul (nu împotriva cuiva anume ci numai fiindcă el există şi trebuie apărat) ambele de nuanţă grotescă (*Ibidem*).

Este destul de limpede că Felicia nu aparţine lumii reale. Ideea de perfecţiune asociată fiinţei sale, împreună cu menţionarea adevărului absolut trimit la reiterarea lumii esenţelor într-un cadru care nu promite nimic de felul acesta. Prin toate gesturile sale, prin ieşirile şi intrările repetate în şi din spaţiul lui Antipa, prin grija pe care o are faţă de acesta, prin selecţia realizată asupra prietenilor, asupra vizitatorilor, de la vecini la simpli colindători, dar, mai ales, prin acţiunea ordonatoare, ea reface spaţiul sacru într-un univers dominat de grotesc, de iluzoriu, de echivoc. Din acest motiv, importanţa ei în închegarea familiei este de necontestat şi tot de aici parvine şi religiozitatea asociată acesteia. Este motivul pentru care familia nu se destramă nici după moartea lui Antipa.

> Pentru că aşezarea într-un loc, locuirea într-un spaţiu înseamnă repetarea cosmogoniei, şi deci imitarea lucrării zeilor, orice hotărâre existenţială a omului religios de a se „aşeza" în spaţiu este în acelaşi timp o hotărâre „religioasă". Asumându-şi responsabilitatea de a „crea" Lumea în care s-a hotărât să locuiască, omul religios „cosmicizează" Haosul şi totodată sanctifică micul său Univers, făcându-l să semene cu lumea zeilor (Eliade 1995: 48).

În aceeaşi categorie a zeităţilor, a femeilor descinzând în mod nemijlocit din matricea *donnei angelicata*, este încadrabilă, cu siguranţă, Ana Adam, fiica bătrânului Toma din Modra, care îşi părăseşte căminul parental, plasat într-un spaţiu fabulos, pentru a se căsători cu „Unul care se numeşte Capdeaur!" (Bălăiţă 1977: 264). Dăruită de Dumnezeu cu harul orfic, pe care, de regulă, mitologia îl atribuie bărbaţilor, Ana merge în oraş pentru a se face învăţătoare, dar îşi sacrifică ţelul pentru a-şi urma destinul. Asemenea Anei lui Manole din balada populară

BDD-A8067 © 2014 Institutul de Filologie Română „A. Philippide"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.31 (2026-11-24 18:13:54 UTC)

românească, Ana lui Toma este destinată sacrificiului pentru creaţie. Apropierea ei de sacralitate, de divinitate, se realizează, mai întâi, la modul propriu. Iniţial, ea renunţă la şcoală „şi cântă în corul catedralei Sfântul Vasile din Albala" (*Ibidem*) până în momentul în care căsătoria, încheiată cu un om nepotrivit ei (pentru a cita punctul de vedere al tatălui), îi arată adevăratul destin: conceperea celui care urma să ofere familiei perenitate. Ideea este indusă şi prin prezentarea lapidară a sorţii femeii, care moare la scurt timp după naşterea lui Naum, prezentare realizată în stilul literaturii populare: „Muri însă Ana, urmând, cine ştie cum, drumul bunicului ei dinspre tată" (*Ibidem*: 265). Personaj complet lipsit de dualitatea care stăpâneşte tipologia mai tuturor personajelor feminine din romanele lui George Bălăiţă, rolul Anei pare a fi unul simplu: de a trece în venele lui Naum Capdeaur sângele Adamilor, trăsătură care îi va da şansa unui destin de excepţie.

3. ...şi cu demoni

Plecat de la Albala la Dealu-Ocna, unde lucrează ca „funcţionar al neantului", Antipa îşi rupe rădăcinile cu foarte mare uşurinţă. Grăitor este, în acest sens, pasajul în care, cu nonşalanţă, el îşi leapădă, în tren, puloverul primit de la Felicia, asemenea unui şcolar care nu este de acord cu modul în care a fost îmbrăcat de mama lui. Scăpat de dominaţia soţiei, el se aşază în umbra altei femei, pe care simte că o poate domina şi la care este atras de latura carnală. Acest lucru este revelat de insistenţa pe trăsăturile Silviei Racliş, cea care izbuteşte să îl ademenească prin farmecele trupului. Farmacista de la Dealu-Ocna emană prin toţi porii senzualitate, lucru care o aşază la polul opus Feliciei, făcând-o un exponent al haosului, al pierzaniei. Până şi numele, predestinat în acest sens (Silvia provenind de la termenul latinesc pentru pădure, o pădure de semnificaţii şi, prin extindere, labirint, loc al căutării esenţelor eului, în timp ce Racliş este un derivat de la raclă, sicriu, indiciu al dispariţiei iminente a lui Antipa), o impune ca aparţinând spaţiului infernal, banal de concret, sinonimă nebuniei lui Anghel. Contextele în care apare femeia sunt şi ele grăitoare:

> În sfârşit, spune Silvia Racliş. Faţa i se face vicleană, surâzătoare. Lumina scade încet în odaie. Femeia îşi ridică pieziş trunchiul, se sprijină în coatele lipite de coaste, înfipte în saltea. Cearceaful lunecă pe sânii ei mari şi grei, leneşi acum, uşor lăsaţi într-o parte şi alta, sfârcurile vinete retrase, ascunse în ţesuturile moi. Ghearele pisicii în catifeaua labei (Bălăiţă 2004: 400).

Nimic la această femeie nu este clar, totul apare învăluit în umbra echivocului. Lipseşte total, din spaţiul pe care îl domină, lumina de sărbătoare, pentru a face loc obscurului din încăperea tutungiului. Fumul de ţigară o înconjoară ca o aură pe care ea nu numai că o acceptă, dar o şi provoacă. Nimic din aerul de casnică al Feliciei, doar comportament de curtezană, care o indică drept stăpână peste Infernalia. Mereu necunoscută, lăsând impresia că Antipa o ştie bine şi de mult timp, cartea ei de vizită nu mai este reprezentată de mâini, ca în cazul soţiei „funcţionarului neantului", ci de înfăţişare, comportându-se mereu ca un *homo destructivus*:

> este înaltă, părul tăiat scurt deasupra umerilor, împărţit în două meşe inegale, scoate la iveală o faţă prelungită şi mată în care ochii se adâncesc brusc cu mult alb în jurul pupilelor (mov, cenuşiu, albastru întunecat, puncte aurii?), mersul, da, acum îţi

BDD-A8067 © 2014 Institutul de Filologie Română „A. Philippide"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.31 (2026-11-24 18:13:54 UTC)

> amînteşti, sigur, ea trecea strada, i-ai spus şi lui Paşaliu după asta: ce mers şovăitor, genunchii parcă trag trupul în jos, dar dacă vezi cum se aşază talpa, aici nu mai ezită deloc, cum te descurci cu un mers ca ăsta? (*Ibidem*: 264).

Silvia reprezintă cealaltă jumătate a arhetipului feminin, de natură faustică, înfierată de credinţa creştină: femeia vrăjitoare, sursă a pierzaniei şi a relelor. În sprijinul acestei accepţiuni vin mai multe elemente. În primul rând frumuseţea de excepţie, apoi senzualitatea eroinei, care contravine moralei creştine, dar şi vârsta fragedă.

Prin gesturile ei, Silvia reiterează destinul decadent al tuturor Magdalenelor, în opoziţie cu Maria, mama lui Iisus. Apoi meseria ei, evocată doar pentru a ni se atrage atenţia asupra ştiinţei de a folosi plantele, prafurile, medicamentele, toate substanţele care vindecă şi provoacă boli, o apropie de imaginea vrăjitoarelor la care Mefistofel îl duce pe Faust pentru a-şi recăpăta tinereţea. Aşezarea ei sub zodia balanţei, a cântarului, dezvăluie o natură duală, echivocă, fapt ce-i va permite transformarea în discipol al bărbatului, la finalul romanului:

> Silvia Racliş stă acum în faţa balanţei, un obiect fragil, *un simbol şi o unealtă* [*s.m.*, E.P.] cu care lucrează în fiecare zi. Balanţa este acum nemişcată, talgerele ei minuscule argintii arată fără îndoială dreptatea şi adevărul. Acum lumea se află în armonie şi înţelepciune, nimic nu o tulbură. Măscăriciul poate să-şi scuture cât pofteşte scufa cu clopoţei, dar balanţa asta arată. Femeia tânără ia cu un vârf de cuţit un praf alb şi-l răstoarnă în talgerul din stânga. Ce a fost nu mai este (*Ibidem*: 372-373).

Acţiunea de desacralizare a spaţiului pe care îl atinge este evidentă. Deşi lucrează, asemenea Feliciei, tot cu un praf alb, ţelul ei nu mai este acela de a crea, ci de a distruge. Dacă Felicia caută armonia, Silvia o strică. Dacă soţia mângâie şi vindecă, iubita înţeapă şi tulbură. Scopul ei nu este maternitatea, ci tinereţea, o tinereţe redusă la elasticitatea pielii, motiv pentru care se consideră superioară celeilalte. Îndemnul continuu adresat lui Antipa este, asemenea unui laitmotiv, de a o părăsi pe bătrână, deşi bărbatul consemnează, cu sinceritate, faptul că diferenţa dintre cele două femei din viaţa lui este de maxim un an. Extrapolarea tinereţii din timp îi conferă personajului atemporalitate şi caracter exponenţial. Ea este, cu siguranţă, vrăjitoarea:

> Trebuie să ai cam zece ani mai puţin ca mine, spune Antipa. Cam aşa, spune femeia, dacă nu am mai mult cumva. Da, spune Antipa, ştiu, săptămâna viitoare faci şaptezeci şi doi (*Ibidem*: 266).

Un alt personaj de natură demoniacă este Cornelia, soţia tânără şi nebună a lui Visarion Adam. Conturată, iniţial, prin imaginea unei fete simple, de la ţară, cu „rădăcini sănătoase", ea trăieşte o poveste de dragoste cu descendentul neamului Adam, poveste care începe în stil realist-socialist, cu o plimbare în tăcere pe sub castanii stufoşi. Doar notarea sentimentelor de care sunt dominaţi cei doi oferă o notă de culoare (oare?) prezentării:

> Femeia lui îl iubea şi el o iubise pe ea când se luaseră [...] Era o fată frumoasă şi cu un suflet bun, venise şi ea de la ţară cu vreun an înaintea lui (Bălăiţă 1977: 86).

BDD-A8067 © 2014 Institutul de Filologie Română „A. Philippide"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.31 (2026-11-24 18:13:54 UTC)

Filmul iubirii dintre cei doi copii proveniţi din mediul curat al satului românesc degenerează într-o adevărată dramă, pusă pe seama acţiunii deconstructive a societăţii socialiste (totul se schimbă în viziunea lui Visarion după ce partidul îl face să simtă gustul puterii). După ce-şi îndeplineşte „datoria faţă de societate" aducând pe lume pe Alexandru, femeia cade într-o stare de nebunie pe care nimeni nu ştie ce a provocat-o. Nici măcar observaţia făcută, aşa, în treacăt, de narator, cum că lui Visarion „numai că-i plăceau muierile" (*Ibidem*), nu justifică episodul de demenţă în urma căruia Cornelia devine o simbioză ciudată între Santa Sofía de la Piedad şi Remedio cea Frumoasă, personajele romanului lui Gabriel García Márquez, foarte apropiate ca structură de existenţa în care se preface doamna Adam după ce tremură o noapte întreagă sub „toată zestrea ei".

Dotată cu un caracter fragil care vine, în stil ironic şi deconstructiv, din înclinaţia ei nativă către spiritualitate[2], femeia devine o umbră care nu supără pe nimeni şi care se arată musafirilor ori de câte ori i-o cere soţul, transformare care se petrece după o noapte de urlete şi de încercare de a lua partea din mobile care i se cuvine, scenă la care asistă şi Alexandru. Devenirea femeii din acel moment, proces pe care naratorul îl prezintă într-un stil lapidar, invocând caracterul său ambiguu, cauzat de o perspectivă narativă voit exterioară (naratorul află „din gura lumii" despre criza frumoasei doamne Adam), urmăreşte o singură cale: spre claustrare, lucru sugerat de închiderea femeii în muţenie şi de adoptarea negrului drept unică cromatică pentru vestimentaţie. Cu toţii observă transformarea bruscă pe care o suferă femeia, dar nimeni nu consideră fenomenul neobişnuit. Doar naratorul, în manieră realistă, citând gândurile lui Visarion, scoate în evidenţă ecartul dintre două momente ale observaţiei:

> Cum să spună careva că e mai frumoasă Cornelia asta acum, slabă şi cenuşie în durerea ei mută, când înainte era albă şi grasă şi vorbea cu plăcere şi încântare despre viaţa lumii şi întâmplările ei? (Bălăiţă 1977: 91).

Am considerat oportună introducerea acestei figuri feminine în categoria demoniacului, întrucât ea este, la nivel structural, o altă valorificare, evoluată valoric şi funcţional, a tiparului Silviei Racliş. Cu un nume derivat în stilul jucăuş al etimologiei populare, folosit de George Bălăiţă în desemnarea propriilor personaje (astfel, Cornelia poartă cu sine diabolicul simbol al cornului), ea se apropie de imaginea iubitei lui Antipa de la Dealu-Ocna prin insistenţa asupra a două trăsături: frumuseţea, care dă impresia că sporeşte în timpul episodului de demenţă, şi carnalitatea, lucru sugerat tot în stilul jucăuş, specific autorului – „Mânca puţin, aproape deloc, dar trupul nu-şi pierdea vigoarea" (*Ibidem*).

Sufleteşte, femeia este o vrăjitoare, dovadă fiind violenţa crizei din momentul în care nu-şi doreşte altceva decât să plece, sălbăticia cu care îşi muşcă bărbatul din dorinţa de a-l pedepsi pentru durerea provocată ei. Naratorul însuşi, cel „atoateştiutor", are o dilemă ori de câte ori se referă la resortul intim al tăcerii în care se cufundă femeia. Deşi se simte încă o urmă de durere, claustrarea autoimpusă este mai mult decât o urmare a suferinţei. Femeia lasă uneori impresia că a făcut o vrajă,

[2] „Fata se numea Cornelia, un nume care prin părţile lor le dădeau la copii mai ales învăţătorii şi popii" (Bălăiţă 1977: 86).

BDD-A8067 © 2014 Institutul de Filologie Română „A. Philippide"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.31 (2026-11-24 18:13:54 UTC)

care, din nebăgare de seamă, s-a răsfrânt asupra ei şi, cum nimeni nu mai stăpâneşte magia în mediul său, nu poate fi ajutată.

4. În zodia oglinzii

Consider că această împărţire a personajului feminin din romanele lui George Bălăiţă în angelice şi demoniace, obediente sau îndepărtate de arhetip, nu ar fi completă dacă nu am lega-o de un motiv des întâlnit în textele romancierului. Poate cel mai important element, evidenţiat de critica literară încă din volumele de nuvele şi povestiri, prin care îşi face apariţia pe scena literaturii, este cel al oglinzii. Strâns legat de caracterul de construct pe care prozatorul îl imprimă creaţiilor sale, dovedind grija acestuia mai ales pentru formă şi mai puţin pentru conţinut, oglinda este un element al imaginarului romantic, sugerând tema dublului, o temă de sorginte mitică pusă în legătură, atât de Otto Rank, dar şi de Corin Braga, cu o alta, cea a umbrei.

Oglinzile din textele lui George Bălăiţă sunt, mai întotdeauna, deformante, aflându-şi originea în cele folosite la bâlciuri pentru amuzarea oamenilor. Rolul acestora este acela de a modifica forma atât de mult, încât substanţa să fie greu de decodificat, să necesite un act conştient de aplecare asupra esenţei textului. De foarte multe ori, oglinzile din romanele lui George Bălăiţă refuză redarea imaginii, ceea ce sugerează că actul reflectării, ca modalitate de disociere a imanentului de schimbător, este pus pe seama personajelor. Este evident faptul că acestea sunt legate în simbolistica textului, care capătă, prin ele, forma unui corp multifaţetat.

Felicia este, în romanele prozatorului, primul personaj care preia funcţia reflectării. De viţă nobilă, descendentă a familiei Baroni, de la care a fost adus şi celebrul fotoliu care trona în sufragerie, nepoata mătuşii Melpomena şi, pe cale de consecinţă, adevărata stăpână a ciudatei oglinzi opace, Felicia are rolul de a arăta prima, chiar înaintea nebunului Anghel, destinul soţului său. Pentru prima dată în text, ea este cea care sugerează că Antipa trebuie să moară pentru a se descoperi. Caracterul de personaj-reflector este sugerat de autor prin aversiunea ei faţă de minciună, pe care o simte şi o respinge cu toată fiinţa sa.

Impresia pe care o are cititorul este aceea că femeia a preluat funcţia de oglindire şi dă eroului adevărata lui dimensiune. Ea singură, dintre toate personajele, ştie că ceea ce trăiesc, ea şi soţul ei, este o minciună. Este conştientă de faptul că numele ei este lipsit de fundament, că nimic nu îl confirmă dar, mai ales, este convinsă că, pentru a fi fericită, trebuie să rupă legătura cu Antipa. Doar ea prevede caracterul tragic al destinului eroului şi, într-o oarecare măsură, îşi doreşte acest lucru pentru a se putea descătuşa, pentru a accede în realitate. Cultul ei pentru adevăr subliniază încă o dată apartenenţa acesteia la lumea sacră:

> Pentru ea minciuna este una singură. Păcatul la fel de greu şi pentru prostul fudul care nu face niciun rău lăudându-se (minciuna despre sine), şi pentru delatorul care adaugă de la el ca să te poată trimite direct la ghilotină. Felicia nu crede nici în minciuna necesară! Cultul ei pentru adevărul elementar o îndepărtează de adevărul omenesc (Bălăiţă 2004: 68-69).

BDD-A8067 © 2014 Institutul de Filologie Română „A. Philippide”
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.31 (2026-11-24 18:13:54 UTC)

Nici Silvia Racliş nu scapă de aşezarea sub zodia oglinzii. În cazul ei, misiunea reflectării începe odată cu moartea bărbatului. Fiinţă a tenebrelor, cu laboratorul aşezat la gura unei mine de mangal, femeia sugerează o existenţă tulbure, asemănătoare faimoasei oglinzi Baroni, care nu e capabilă decât să producă propria ei imagine, într-un efect de reflexivitate a creaţiei, la nivel textual, de întoarcere a textului la sine însuşi. Instabilitatea felului ei de a fi este redată cel mai bine prin descrierea spaţiului pe care îl ocupă. Format din jumătăţi, colorat indefinit, el dă cel mai bine dimensiunea caracterului. Ea este, la fel ca fosilele, produs al întunericului, scos la suprafaţă de om:

> Silvia Racliş. O încăpere îngustă, înaltă. Un perete despărţitor, scânduri acoperite cu o muşama colorată, un verde-galben instabil. O uşă scundă tăiată în acest perete într-o margine. Dincolo era farmacia. Aici era laboratorul (*Ibidem*: 372).

Destinul de personaj care redă structura altui personaj începe, în cazul acestei femei, aşa cum afirmam anterior, odată cu moartea lui Antipa. Cum nu i se oferă şansa de a se împlini prin maternitate, Silvia preia rolul oglinzii fermecate, revelatoare a adevărului, ca şi cum înglobarea acesteia în fiinţa femeii ar fi adevărata cauză a dispariţiei obiectului. Din acel moment, frumoasa şi tânăra femeie poartă prin lume chipul lui Antipa, adâncindu-se, din ce în ce mai mult, în labirintul căutării adevărului despre bărbatul iubit, un adevăr pe care îl poartă în sine, dar pe care, în mod tragic, nu-l va putea vreodată arăta celorlalţi din cauza caracterului tulbure al fiinţei sale.

Alte valorificări inedite ale motivului oglinzii sunt două personaje feminine din romanul *Ucenicul neascultător*. Aşa cum observam anterior, Cornelia se revendică, prin structura sufletească, din substanţa Silviei Racliş. Aceeaşi tulburare, aceeaşi incapacitate de a reflecta adevărul, un adevăr pe care îl stăpâneşte, dar pe care este incapabilă să-l comunice, descoperim şi în maniera ei de construcţie. Spre deosebire de iubita lui Antipa, soţia lui Visarion Adam este mai puţin complexă. Lipsa de profunzime a acestui personaj este sugerată, în text, prin indicarea locului de muncă al fetei dinainte de a-l cunoaşte pe soţul său.

Aparenţa de banalitate a notării faptului că femeia era angajată la o fabrică de sticlă capătă dimensiuni noi în paradigma motivului oglinzii. Prin asociere cu acest element, personajului i se adaugă dimensiunea fragilităţii, trăsătură care, aşa cum am observat anterior, stă la baza căderii în nebunie a personajului. Pe de altă parte, fiind o fiinţă „de sticlă", Cornelia este complet lipsită de profunzime, dar şi de rafinament. Observaţia antifrastică referitoare la originea numelui ei, voit greşită din punct de vedere gramatical – „le dădeau *la copii* mai ales învăţătorii şi popii" (*s.m.*, E.P.) – este menită să discretiteze mitul aşezării acestei fete în rândul fiinţelor superioare. În ciuda aparenţei sale de existenţă pură, ea nu va fi niciodată mai mult decât o simplă fată de la ţară, transformată în orăşeancă de *tovarăşul* Adam, dar care, măcinată de dorul spaţiului natal şi încorsetată în laţurile căsniciei, din care este incapabilă să se desprindă, suferă o cădere care o tulbură şi mai mult. Muţenia ei este, din acest punct de vedere, similară opacităţii oglinzii. Este sigur că nu poţi compune imaginea Celuilalt câtă vreme nu ai o imagine clară a Sinelui.

Despre Purceluşa, ciudata soţie a inginerului Rafael Finţi, se poate afirma cu tărie că este cea mai veridică imagine a oglinzii de bâlci. Caracterul ei de suprafaţă

BDD-A8067 © 2014 Institutul de Filologie Română „A. Philippide"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.31 (2026-11-24 18:13:54 UTC)

reflectorizantă deformatoare este scos în evidenţă de comentariile pe care naratorul şi le permite atunci când descrie imaginea cuplului:

> Păreau puşi unul lângă altul în glumă. Cuplul lor putea să pară opera unui farseur bătrân, unul ştirb şi scofâlcit pentru care viaţa şi moartea încap într-o picătură de apă limpede la fel de bine ca şi într-o pălărie din care scoţi panglici şi porumbei (Bălăiţă 1977: 346).

Ludicul în care este aruncată imaginea acestor doi oameni este amplificat prin intermediul unui intertext, care rescrie povestea lor în manieră „donquijotescă". Jocul stă la baza existenţei familiei Finţi, un joc iniţiat de bărbat, dar la care participă, cu multă căldură, şi Teofana (adevăratul nume al femeii).

Arsenalul metodelor de compunere a imaginii personajului asupra căruia am decis să mă aplec este de natură realist magică. Deşi o doamnă extrem de serioasă şi de stăpână pe universul casnic (a se vedea modul discret în care ştie să-şi supravegheze soţul în încercarea de a potoli excesele, de regulă, de ordin culinar ale acestuia, dar şi revelarea faptului că ea cunoştea toate secretele lui, care l-ar fi putut face, în imaginaţia sa, mai bărbat), Teofana îşi secondează soţul în jocul identitar pe care acesta este determinat să-l ducă până la capăt. Oglindind lipsa lui de substanţă reală, ea îl revelă cititorului aşa cum este, printr-o antimetodă, cea a măştii.

Astfel, ea este Purceluşa şi grohăie, ţinându-i isonul atunci când bărbatul se joacă, dar nu uită să redevină maternă în apropierea dulciurilor, eterna slăbiciune a inginerului, mustrându-l într-o manieră care o apropie de figura Feliciei din momentul în care îşi acoperă soţul cu plapuma, ca pe un copil:

> Finţi îşi făcu loc printre tufele de lemnul-câinelui din marginea aleii, se lăsă în patru labe, smulse cu gura câteva fire de iarbă şi dând din mâini se apropie de Teofana. Ea îi luă iarba din gură, o mirosi, rupse un fir între dinţi [...] Nu, spuse femeia, pentru azi nimic dulce. Ai promis! (*Ibidem*: 364).

Altădată identitatea ei este cea a Şeherezadei sau a Dulcineei, trăind mereu într-un univers inventat de soţul ei, doar pentru a-i lăsa acestuia impresia că el este adevăratul stăpân, principiul fondator, axa în jurul căreia se construieşte întregul ei univers. În realitate, ea este fiinţa superioară, deţinătoare a adevărului, lucru pe care îl consemnează în text reacţia celor din jurul lor, care i se adresează cu respectul cuvenit unei *mater familiae*, în timp ce el trăieşte mereu mirajul existenţei livreşti.

5. Aproape concluzii

Esenţializată sub forma misterului feminin, acel senzual pe care bărbatul încearcă să-l desluşească şi să-l stăpânească, imaginea femeii acaparează textele lui George Bălăiţă, deşi pleacă de pe un loc secund ca importanţă textuală. Departe de a fi *femina* (credinţă minoră, în accepţiunea lui Adrian Leverkun, personajul romanului lui Thomas Mann *Doctor Faustus*), ea face parte din familia acelor *homo faber* despre care filosofii spun că ar fi la baza creaţiei. Chiar motivul pentru care Antipa se îndrăgosteşte de Felicia îl reprezintă nu inteligenţa, nu rafinamentul, ci frumuseţea mâinilor. Simbol al creaţiei materiale, mâinile femeii trezesc în erou stări contemplative, complet nepotrivite cu structura lui, aducând în text imaginea îndrăgostitului:

BDD-A8067 © 2014 Institutul de Filologie Română „A. Philippide"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.31 (2026-11-24 18:13:54 UTC)

> În holul îngust, slab luminat, ea îşi descheie nasturii mari de metal. Degetele ei mişcându-se îţi amintesc degetele femeii care-şi înfige un ac strălucitor în cocul greu, uşor căzut poate din cauza umezelii din sala de cinematograf. [...] tu, Antipa, ai descoperit degetele femeii care îşi înfige un ac strălucitor în cocul greu. Ai devenit pe neaşteptate o persoană importantă, firea ta nestatornică te ajută (Bălăiţă 2004: 22-23).

Femeia din romanele lui George Bălăiţă nu iubeşte, ea este întruchiparea iubirii. Prin însăşi prezenţa sa, ea este arhetipul sentimentului de dragoste. Infertilitatea ei fizică devine o hiperfertilitate emoţională. Sentimentul, deşi apărut în prezenţa bărbatului, nu are legătură cu acesta. Mai mult chiar, are nevoie de dispariţia fizică a lui pentru a se putea dezvolta. Deoarece iubirea pură este un atribut al divinului, şi dragostea ei, fie că e Felicia, Silvia, Cornelia, Ana, Purceluşa, cere desprinderea de minciună pentru a putea exista. Tinereţea ei depinde de acest lucru, vigoarea ei depinde de asta, liniştea tuturor nu poate apărea decât în absenţa factorului declanşator:

> Adevărul este acela că Antipa este minciuna. Dacă Felicia ar căuta fapte, cu siguranţă că le-ar găsi uşor. Dar ea nu are nevoie de aceste fapte, dovezi. Ea ştie. Şi pentru ca iubirea ei să rămână neatinsă ar fi trebuit ca Antipa să moară. El, mincinosul, a văzut iubirea femeii în toată strălucirea ei orbitoare. Era un martor primejdios. Şi pentru ca iubirea să rămână pură şi neîntinată era nevoie de moartea lui (*Ibidem*: 104).

Modul în care se comportă autorul cu femeile pe care le construieşte este exemplar. La fel ca într-un roman clasic, moralizator, într-o falsă dimensiune etică, ele primesc întotdeauna ceea ce merită pentru că fac parte din acea existenţă purificată, imanentă, a umbrei din imaginea căreia se poate recrea lumea, dar în lipsa căreia devenim increaţi, căci

> Orice este văzut sau simţit e înconjurat de o atmosferă specială – o atmosferă de bucurie sau de durere, de suferinţă, de agitaţie, încântare sau întristare. Aici nu putem vorbi despre lucruri ca despre o materie moartă sau indiferentă (Cassirer 1994: 111).

Lipsite de patologicul pe care l-ar putea crea în esenţa lor existenţa „unghiului bovaric”[3], femeile din romanele lui George Bălăiţă întruchipează Adevărul. Ele nu pot minţi în privinţa propriei substanţe, iar felul deformant în care reflectă uneori imaginea bărbatului este urmarea falsei percepţii a sinelui care stăpâneşte, în mod paradoxal, imaginarul personajelor masculine din creaţia romancierului, fenomen care merită a fi dezvoltat într-o lucrare ulterioară.

Bibliografie

A. De autor

Bălăiţă 1977: George Bălăiţă, *Ucenicul neascultător*, Bucureşti, Editura Albatros.
Bălăiţă 2004: George Bălăiţă, *Lumea în două zile*, Iaşi, Editura Polirom.

[3] Sintagma îi aparţine lui Jules de Gaultier (1993), care defineşte unghiul bovaric drept distanţa dintre realitate şi iluzie, în ceea ce priveşte imaginea despre sine a unei persoane.

BDD-A8067 © 2014 Institutul de Filologie Română „A. Philippide”
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.31 (2026-11-24 18:13:54 UTC)

B. Critică

Istorii literare:

Manolescu 2008: Nicolae Manolescu, *Istoria critică a literaturii române. 5 secole de literatură*, Piteşti, Editura Paralela 45.
Simion 1997: Eugen Simion, *Scriitori români de azi*, vol. III-IV, Bucureşti, Editura David.
Ştefănescu 2005: Alex. Ştefănescu, *Istoria literaturii române contemporane. 1945-2000*, Bucureşti, Editura Maşina de scris.

Lucrări de specialitate:

Boia 2000: Lucian Boia, *Pentru o istorie a imaginarului*, traducere de Tatiana Mochi, Bucureşti, Editura Humanitas.
Braga 2007: Corin Braga, *10 studii de arhetipologie*, Cluj-Napoca, Editura Dacia.
Cassirer 1994: Ernst Cassirer, *Eseu despre om*, traducere de Constantin Cosman, Bucureşti, Editura Humanitas.
Crihană 2011: Alina Crihană, *Ficţionalizarea istoriei şi exilul utopic în romanul românesc postbelic*, Galaţi, Editura Europlus.
Durand 1977: Gilbert Durand, *Structurile antropologice ale imaginarului. Introducere în arhetipologia generală*, traducere de Marcel Aderca, Bucureşti, Editura Univers.
Eliade 1995: Mircea Eliade, *Sacrul şi profanul*, traducere de Brânduşa Prelipceanu, Bucureşti, Editura Humanitas.
Evseev 1994: Ivan Evseev, *Dicţionar de arhetipuri şi simboluri culturale*, Timişoara, Editura Amarcord.
Gaultier 1993: Jules de Gaultier *Bovarismul*, traducere de Ani Bobocea, Iaşi, Editura Institutul European.
Manolescu 1998: Nicolae Manolescu, *Arca lui Noe. Eseu despre romanul românesc*, Bucureşti, Editura 1001 Gramar.
Manolescu 2001: Nicolae Manolescu, *Literatura română postbelică. Lista lui Manolescu*, vol. II: *Proza. Teatrul*, Braşov, Editura Aula.
Marino 1996: Adrian Marino, *Politică şi cultură. Pentru o nouă cultură română*, Iaşi, Editura Polirom.
Ştefănescu 1987: Alex. Ştefănescu, *Prim-plan (35 de profiluri de scriitori români contemporani, dispuse în ordine cronologică)*, Bucureşti, Editura Eminescu.

The Structure of the Female Character in George Bălăiţă' Novels

The present paper aims to analyze the current structure of the female characters in George Bălăiţă's novels. The male character is the dominant image of those texts, defined by reference to his opposite principle of existence. While resting archetypal beings and "glass" figures, subjecting man by their apparent obedience, in George Bălăiţă's novels, women are caught in a game of contrasts that helps them to define themselves.

BDD-A8067 © 2014 Institutul de Filologie Română „A. Philippide"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.31 (2026-11-24 18:13:54 UTC)