

Structura personajului feminin în romanele lui George Bălăiță¹

Elena BĂICEANU (PÂRLOG)*

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

1. În loc de argument

Arhetipul feminin pendulează mereu între două imagini femeia – iubită și femeia – mamă, femeia dătătoare de viață, simbol al fertilității și al stabilității, esență cuprinsă în termenul *donna angelicata*, și femeia – demon, *donna odiosa*, origine a tuturor păcatelor omenești, declanșatoare de războaie fratricide, simbol al răului și al pierzaniei. Era imposibil ca literatura, considerată, de cele mai multe ori, oglinda unei culturi, să nu valorifice diferitele nuanțe pe care această matrice le-a înregistrat pe parcursul evoluției civilizațiilor, urmând, pe cât posibil, traseul miturilor literare.

Lucrarea de față își propune să analizeze structura personajelor feminine prezente în romanele lui George Bălăiță, lucru pe care l-am considerat important deoarece personajul masculin, dominant ca imagine în textele autorului amintit, se definește prin raportare la principiul de existență opus lui. Pe de altă parte, aceleași creații pe care le avem în vedere dezvoltă imaginea prezentă în literatură încă de la începuturi, într-o manieră diferită, originală. Influențat de tendința manifestată pregnant în epocă, aceea de opunere la imaginarul propus de realismul socialist, dar și încercând să reziste tentației căderii în estetismul gratuit, prozatorul manifestă și o oarecare inegalitate în modul de a-și trata femeile.

Simbolistica extrem de fecundă a arhetipului feminin este mereu îmbogățită 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 experiența zilnică și care oferă material de lucru în procesul de culturalizare a ființei 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 cunoașterii, dinamism prin cercetare”, număr de identificare contract POSDRU/159/1.5/S/132406. Proiectul este cofinanțat din Fondul Social European prin Programul Operațional Sectorial Dezvoltarea Resurselor Umane 2007-2013. Investește în Oameni!

* Universitatea „Ștefan cel Mare”, Suceava, România.

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

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

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

Lumea mitului este o lume dramatică – o lume de acțiuni, forțe, de puteri conflictuale. În orice fenomen al naturii el vede coliziunea acestor forțe. Percepția mitică este totdeauna impregnată cu aceste calități emoționale. [...] Toate obiectele sunt binefăcătoare sau răufăcătoare, prietenoase sau dușmănoase, familiare sau misterioase, ispititoare și fascinante sau respingătoare și amenințătoare (Cassirer, 1994: 110-111).

Consider că aceasta este esența femininului din toate timpurile: distingerea coloritului fiecărei stări sufletești. Eternul feminin, magia, misterul, vrăjitoria, elemente care definesc femeia ca existență sunt, de fapt, proiecțiile acestei cromatice sensibile. Diferența dintre femeie și bărbat pare a fi una de culoare. Or, tocmai această nuanțare este surprinsă de romanele lui George Bălăiță, ori de câte ori autorul se apleacă asupra dialecticii femeie – bărbat, văzută ca modalitate primordială de existență a femeii.

Una dintre operele care nuanțează în mod literar această matrită, îmbinând credințele, *datum*-urile, cutumele cu elemente de originalitate creatoare, este romanul *Lumea în două zile*. Deși i se recunoaște prozei sale caracterul simbolic, acesta a fost mereu umbrit de modernitatea tehnicii descriptive, de abandonul în fața simțurilor, de plonjonul în realitate, pe care mulți critici le-au considerat mai importante decât forța imaginarului creator: „Romanul *Lumea în două zile* are un sistem de simboluri bine gândit, adevărată capcană pentru critica literară” (Ștefănescu 1987: 224-226).

Romanul apărut în 1975 oferă imaginea unor femei care, departe de a se masculiniza prin munca pe „șantierul patriei”, alături de bărbați, departe de vacarmul ședințelor de partid în care trebuiau să laude „înfăptuirile mărețe”, au avut curajul de a se arăta celorlalți ca principiu dual, al frumuseții, al dragostei și al carnalului. Personajele lui George Bălăiță sunt interconectate într-un mod specific stilului Nouului Roman francez: Antipa își păstrează rolul central în narațiune doar atât timp cât stă în centrul atenției celor două femei, iar ele, pe de altă parte, există atât timp cât universul bărbatului, și acesta de sorginte duală, are nevoie de vectori. În schimb, ele sunt și parte a principiului creator, căci dacă nu ar fi vorbit despre

Antipa, povestea nu ar fi existat; doar prin ele, August și Anghel, alți doi poli ai existenței personajului principal al romanului, își fac loc în tramă.

Fie că vorbim de angelica Felicia (femeia frumoasă, dar extrem de geloasă), care se comportă atât de matern față de soțul ei, de carnala Silvia Racliș (poate singurul personaj feminin construit din carne și oase) măsurând cu grijă, prin intermediul balanței, fiecare ingredient al inefabilului femeii, minuțiozitate care nu-i asigură, totuși, împlinirea prin maternitate, sau de Purcelușa, autoritara soție a inginerului Finți din romanul *Ucenicul neascultător*, niciuna dintre ele nu există ca formă de manifestare textuală în afara imaginii bărbatului. E ca și cum scriitorul ar apela la aceeași oglindă pentru a construi, multifățetat, imaginea aceleiași realități. Cu atât mai puțin în cazul Anei, fiica moartă atât de tânără a bătrânului Toma, jeliță în tăcere de cel care i-a dat viață, dar atât de prezentă în creația sa, bravul jurnalist Naum Capdeaur, cel care reușește să dea familiei din care provine o existență 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 și simbol al unui tip de existență.

2. Poveste cu îngerii...

Prima parte a romanului *Lumea în două zile* se desfășoară în orașul Albala, un spațiu al banalului, al aglomerării cotidianului în stil joycean, pe tiparul „țării pustiite” a lui T.S. Elliot. Această lume, complet inventată, este dominată de o zeităte casnică din familia spirituală a divinităților 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 construiește complet *Domestica*, și care de multe ori pune în umbră eroul masculin, definit prin raportare la ea.

Mereu mamă, fără a fi dat naștere vreodată unui copil, lucru pe care i-l și reproșează Antipa, Felicia așteaptă an de an sărbătoarea familiei. Celebrată într-o zi neutră din punctul de vedere al creștinătății, dar încărcată simbolic, perioadă a solstițiilor și a minciunii, confuziei și magiei, ziua de 21 decembrie dă posibilitatea femeii de a deveni cu adevărat fericită. Doar atunci ea preia prerogativele stăpânilor, își revendică descendența din mitologia egipteană, chiar dacă pe tărâm dâmbovițean, și își revarsă dragostea maternă asupra singurului suflet disponibil, mereu copilul Antipa:

Trezindu-se, Felicia aprinde lumina slabă de pe noptieră și îl acoperă pe Antipa, dar el, din somnul lui, aruncă un picior peste plapuma de culoarea muștarului. Felicia îl privește. Este piciorul lui Antipa (Bălăiță 2004: 9).

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

Lumea soției lui Antipa nu e, cel puțin pentru o zi, lumea în care tronează fotoliul Baroni sau oglinda mătușii Melpomena. E lumea mirosurilor și a zgomotelor mărunte, o țară în care bărbatul nu are acces pentru că nu-i cunoaște regulile și limbajul. Din această cauză, Antipa este exterior forfotei, pe care nu se poate abține să nu o constate în manieră ironică, grotescă, dând la iveală „demonul jucăuș” 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. Măinile ei. Fața ei răbdătoare. [...] Oho, spune Antipa, vii din împărăția bulionului (Bălăiță 2004: 35).

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

Poate Pașaliu, cu felul pretențios și plin de importanță cu care se ridică în aer un dirijabil, ar spune: avem acum două ipoteze ale femeii cu înclinații domestice: stăpâna casei (un fel de regină) și vrăjitoarea care-și apără bârlogul (nu împotriva cuiva anume ci numai fiindcă el există și trebuie apărut) ambele de nuanță grotescă (*Ibidem*).

Este destul de limpede că Felicia nu aparține lumii reale. Ideea de perfecțiune asociată ființei sale, împreună cu menționarea adevărului absolut trimit la reiterarea lumii esențelor într-un cadru care nu promite nimic de felul acesta. Prin toate gesturile sale, prin ieșirile și intrările repetate în și din spațiul lui Antipa, prin grija pe care o are față de acesta, prin selecția realizată asupra prietenilor, asupra vizitatorilor, de la vecini la simpli colindători, dar, mai ales, prin acțiunea ordonatoare, ea reface spațiul sacru într-un univers dominat de grotesc, de iluzoriu, de echivoc. Din acest motiv, importanța ei în încheierea familiei este de necontestat și tot de aici parvine și religiozitatea asociată acesteia. Este motivul pentru care familia nu se destramă nici după moartea lui Antipa.

Pentru că așezarea într-un loc, locuirea într-un spațiu înseamnă repetarea cosmogoniei, și deci imitarea lucrării zeilor, orice hotărâre existențială a omului religios de a se „așeza” în spațiu este în același timp o hotărâre „religioasă”. Asumându-și responsabilitatea de a „crea” Lumea în care s-a hotărât să locuiască, omul religios „cosmicizează” Haosul și totodată sanctifică micul său Univers, făcându-l să semene cu lumea zeilor (Eliade 1995: 48).

În aceeași categorie a zeităților, a femeilor descinzând în mod nemijlocit din matricea *donnei angelicata*, este încadrabilă, cu siguranță, Ana Adam, fiica bătrânului Toma din Modra, care își părăsește căminul parental, plasat într-un spațiu fabulos, pentru a se căsători cu „Unul care se numește Capdeaur!” (Bălăiță 1977: 264). Dăruită de Dumnezeu cu harul orfic, pe care, de regulă, mitologia îl atribuie bărbaților, Ana merge în oraș pentru a se face învățătoare, dar își sacrifică țelul pentru a-și urma destinul. Asemenea Anei lui Manole din balada populară

românească, Ana lui Toma este destinată sacrificiului pentru creație. Aproximarea ei de sacralitate, de divinitate, se realizează, mai întâi, la modul propriu. Inițial, ea renunță la școală „și 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 și prin prezentarea lapidară a soției femeii, care moare la scurt timp după nașterea lui Naum, prezentare realizată în stilul literaturii populare: „Muri însă Ana, urmând, cine știe cum, drumul bunicului ei dinspre tată” (*Ibidem*: 265). Personaj complet lipsit de dualitatea care stăpânește tipologia mai tuturor personajelor feminine din romanele lui George Bălăiță, rolul Anei pare a fi unul simplu: de a trece în venele lui Naum Capdeaur sângele Adamilor, trăsătură care îi va da șansa unui destin de excepție.

3. ...și cu demoni

Plecat de la Albala la Dealu-Ocna, unde lucrează ca „funcționar al neantului”, Antipa își rupe rădăcinile cu foarte mare ușurință. Grăitor este, în acest sens, pasajul în care, cu nonșalanță, el își leapădă, în tren, puloverul primit de la Felicia, asemenea unui școlar care nu este de acord cu modul în care a fost îmbrăcat de mama lui. Scăpat de dominația soției, el se așază în umbra altei femei, pe care simte că o poate domina și la care este atras de latura carnală. Acest lucru este revelat de insistența pe trăsăturile Silviei Racliș, cea care izbuteste să îl ademenească prin farmecele trupului. Farmacista de la Dealu-Ocna emană prin toți porii senzualitate, lucru care o așază la polul opus Feliciei, făcând-o un exponent al haosului, al pierzaniei. Până și numele, predestinat în acest sens (Silvia provenind de la termenul latinesc pentru pădure, o pădure de semnificații și, prin extindere, labirint, loc al căutării esențelor eului, în timp ce Racliș este un derivat de la raclă, sicriu, indiciu al dispariției iminente a lui Antipa), o impune ca aparținând spațiului infernal, banal de concret, sinonimă nebuniei lui Anghel. Contextele în care apare femeia sunt și ele grăitoare:

În sfârșit, spune Silvia Racliș. Fața ei se face vicleană, surâzătoare. Lumina scade încet în odaie. Femeia își ridică pieziș trunchiul, se sprijină în coatele lipite de coaste, înfipte în saltea. Cearceaful lunecă pe sânii ei mari și grei, leneși acum, ușor lăsați într-o parte și alta, sfârcurile vinete retrase, ascunse în țesuturile moi. Ghearele pisicii în catifeauaabei (Bălăiță 2004: 400).

Nimic la această femeie nu este clar, totul apare învăluit în umbra echivocului. Lipsește total, din spațiul pe care îl domină, lumina de sărbătoare, pentru a face loc obscurului din încăperea tutungiului. Fumul de țigară o înconjoară ca o aură pe care ea nu numai că o acceptă, dar o și 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 știe bine și de mult timp, cartea ei de vizită nu mai este reprezentată de mâini, ca în cazul soției „funcționarului neantului”, ci de înfățișare, comportându-se mereu ca un *homo destructivus*:

este înaltă, părul tăiat scurt deasupra umerilor, împărțit în două meșe inegale, scoate la iveală o față prelungită și mată în care ochii se adâncesc brusc cu mult alb în jurul pupilelor (mov, cenușiu, albastru întunecat, puncte aurii?), mersul, da, acum își

amintești, sigur, ea trecea strada, i-ai spus și lui Pașaliu după asta: ce mers șovăitor, genunchii parcă trag trupul în jos, dar dacă vezi cum se așază 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 credința creștină: femeia vrăjitoare, sursă a pierzaniei și a relelor. În sprijinul acestei accepțiuni vin mai multe elemente. În primul rând frumusețea de excepție, apoi senzualitatea eroinei, care contravine moralei creștine, dar și vârsta fragedă.

Prin gesturile ei, Silvia reiterează destinul decadent al tuturor Magdalenelor, în opoziție cu Maria, mama lui Iisus. Apoi meseria ei, evocată doar pentru a ni se atrage atenția asupra științei de a folosi plantele, prafurile, medicamentele, toate substanțele care vindecă și provoacă boli, o apropiere de imaginea vrăjitoarelor la care Mefistofel îl duce pe Faust pentru a-și recăpăta tinerețea. Așezarea ei sub zodia balanței, a cântarului, dezvăluie o natură duală, echivocă, fapt ce-i va permite transformarea în discipol al bărbatului, la finalul romanului:

Silvia Racliș stă acum în fața balanței, un obiect fragil, *un simbol și o unealtă* [s.m., E.P.] cu care lucrează în fiecare zi. Balanța este acum nemișcată, talgerele ei minuscule argintii arată fără îndoială dreptatea și adevărul. Acum lumea se află în armonie și înțelepciune, nimic nu o tulbură. Măscăriciul poate să-și scuture cât poștește scufa cu clopoței, dar balanța asta arată. Femeia tânără ia cu un vârf de cuțit un praf alb și-l răstoarnă în talgerul din stânga. Ce a fost nu mai este (*Ibidem*: 372-373).

Acțiunea de desacralizare a spațiului pe care îl atinge este evidentă. Deși lucrează, asemenea Feliciei, tot cu un praf alb, țelul ei nu mai este acela de a crea, ci de a distruge. Dacă Felicia caută armonia, Silvia o strică. Dacă soția mângâie și vindecă, iubita înțeapă și tulbură. Scopul ei nu este maternitatea, ci tinerețea, o tinerețe 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, deși bărbatul consemnează, cu sinceritate, faptul că diferența dintre cele două femei din viața lui este de maxim un an. Extrapolarea tinereții din timp îi conferă personajului atemporalitate și caracter exponențial. Ea este, cu siguranță, vrăjitoarea:

Trebuie să ai cam zece ani mai puțin ca mine, spune Antipa. Cam așa, spune femeia, dacă nu am mai mult cumva. Da, spune Antipa, știu, săptămâna viitoare faci șaptezeci și doi (*Ibidem*: 266).

Un alt personaj de natură demoniacă este Cornelia, soția tânără și ne bună a lui Visarion Adam. Conturată, inițial, prin imaginea unei fete simple, de la țară, cu „rădăcini sănătoase”, ea trăiește o poveste de dragoste cu descendentul neamului Adam, poveste care începe în stil realist-socialist, cu o plimbare în tăcere pe sub castanii stufoși. Doar notarea sentimentelor de care sunt dominați cei doi oferă o notă de culoare (oare?) prezentării:

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

Filmul iubirii dintre cei doi copii proveniți din mediul curat al satului românesc degenerază într-o adevărată dramă, pusă pe seama acțiunii deconstructive a societății socialiste (totul se schimbă în viziunea lui Visarion după ce partidul îl face să simtă gustul puterii). După ce-și îndeplinește „datoria față de societate” aducând pe lume pe Alexandru, femeia cade într-o stare de nebunie pe care nimeni nu știe ce a provocat-o. Nici măcar observația făcută, așa, în trecut, de narator, cum că lui Visarion „numai că-i plăceau muierele” (*Ibidem*), nu justifică episodul de demență în urma căruia Cornelia devine o simbioză ciudată între Santa Sofia de la Piedad și Remedio cea Frumoasă, personajele romanului lui Gabriel García Márquez, foarte apropiate ca structură de existența în care se preface doamna Adam după ce tremură o noapte întregă sub „toată zestrea ei”.

Dotată cu un caracter fragil care vine, în stil ironic și deconstructiv, din înclinația ei nativă către spiritualitate², femeia devine o umbră care nu supără pe nimeni și care se arată musafirilor ori de câte ori i-o cere soțul, transformare care se petrece după o noapte de urlete și de încercare de a lua partea din mobile care i se cuvine, scenă la care asistă și 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), urmărește o singură cale: spre claustrare, lucru sugerat de închiderea femeii în mușenie și de adoptarea negrului drept unică cromatică pentru vestimentație. Cu toții observă transformarea bruscă pe care o suferă femeia, dar nimeni nu consideră fenomenul neobișnuit. Doar naratorul, în manieră realistă, citând gândurile lui Visarion, scoate în evidență ecartul dintre două momente ale observației:

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

Am considerat oportună introducerea acestei figuri feminine în categoria demoniacului, întrucât ea este, la nivel structural, o altă valorificare, evaluată valoric și funcțional, a tiparului Silviei Racliș. Cu un nume derivat în stilul jucăuș al etimologiei populare, folosit de George Bălăiță 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 insistența asupra a două trăsături: frumusețea, care dă impresia că sporește în timpul episodului de demență, și carnalitatea, lucru sugerat tot în stilul jucăuș, specific autorului – „Mânca puțin, aproape deloc, dar trupul nu-și pierdea vigoarea” (*Ibidem*).

Sufletește, femeia este o vrăjitoare, dovadă fiind violența crizei din momentul în care nu-și dorește altceva decât să plece, sălbăticia cu care își mușcă bărbatul din dorința de a-l pedepsi pentru durerea provocată ei. Naratorul însuși, cel „atoateștiutor”, are o dilemă ori de câte ori se referă la resortul intim al tăcerii în care se cufundă femeia. Deși se simte încă o urmă de durere, claustrarea autoimpusă este mai mult decât o urmare a suferinței. Femeia lasă uneori impresia că a făcut o vrajă,

² „Fata se numea Cornelia, un nume care prin părțile lor le dădeau la copii mai ales învățătorii și popii” (Bălăiță 1977: 86).

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

4. În zodia oglinzii

Consider că această împărțire a personajului feminin din romanele lui George Bălăiță în angelice și 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, evidențiat de critica literară încă din volumele de nuvele și povestiri, prin care își face apariția pe scena literaturii, este cel al oglinzii. Strâns legat de caracterul de construct pe care prozatorul îl imprimă creațiilor sale, dovedind grija acestuia mai ales pentru formă și mai puțin pentru conținut, oglinda este un element al imaginarului romantic, sugerând tema dublului, o temă de sorginte mitică pusă în legătură, atât de Otto Rank, dar și de Corin Braga, cu o alta, cea a umbrei.

Oglinzile din textele lui George Bălăiță sunt, mai întotdeauna, deformante, aflându-și originea în cele folosite la bâlcuiri pentru amuzarea oamenilor. Rolul acestora este acela de a modifica forma atât de mult, încât substanța să fie greu de decodificat, să necesite un act conștient de aplecare asupra esenței textului. De foarte multe ori, oglinzile din romanele lui George Bălăiță 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 multifățetat.

Felicia este, în romanele prozatorului, primul personaj care preia funcția reflectării. De viță nobilă, descendentă a familiei Baroni, de la care a fost adus și celebrul fotoliu care trona în sufragerie, nepoata mătușii Melpomena și, pe cale de consecință, adevărata stăpână a ciudatei oglinzi opace, Felicia are rolul de a arăta prima, chiar înaintea nebunului Anghel, destinul soțului 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 față de minciună, pe care o simte și o respinge cu toată ființa sa.

Impresia pe care o are cititorul este aceea că femeia a preluat funcția de oglindire și dă eroului adevărata lui dimensiune. Ea singură, dintre toate personajele, știe că ceea ce trăiesc, ea și soțul ei, este o minciună. Este conștientă 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 și, într-o oarecare măsură, își dorește acest lucru pentru a se putea descătușa, pentru a accede în realitate. Cultul ei pentru adevăr subliniază încă o dată apartenența acesteia la lumea sacră:

Pentru ea minciuna este una singură. Păcatul la fel de greu și pentru prostul fudul care nu face niciun rău laudându-se (minciuna despre sine), și 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 (Bălăiță 2004: 68-69).

Nici Silvia Racliș nu scapă de așezarea sub zodia oglinzii. În cazul ei, misiunea reflectării începe odată cu moartea bărbatului. Ființă a tenebrelor, cu laboratorul așezat la gura unei mine de mangal, femeia sugerează o existență tulbură, asemănătoare faimoasei oglinzi Baroni, care nu e capabilă decât să producă propria ei imagine, într-un efect de reflexivitate a creației, la nivel textual, de întoarcere a textului la sine însuși. Instabilitatea felului ei de a fi este redată cel mai bine prin descrierea spațiului pe care îl ocupă. Format din jumătăți, colorat indefinit, el dă cel mai bine dimensiunea caracterului. Ea este, la fel ca fosilele, produs al întunericului, scos la suprafață de om:

Silvia Racliș. O încăpere îngustă, înaltă. Un perete despărțitor, scânduri acoperite cu o mușama colorată, un verde-galben instabil. O ușă 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, așa cum afirmam anterior, odată cu moartea lui Antipa. Cum nu i se oferă șansa de a se împlini prin maternitate, Silvia preia rolul oglinzii fermecate, revelatoare a adevărului, ca și cum înglobarea acesteia în ființa femeii ar fi adevărata cauză a dispariției obiectului. Din acel moment, frumoasa și 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 celorlalți din cauza caracterului tulbură al ființei sale.

Alte valorificări inedite ale motivului oglinzii sunt două personaje feminine din romanul *Ucenicul neascultător*. Așa cum observam anterior, Cornelia se revendică, prin structura sufletească, din substanța Silviei Racliș. Aceeași tulburare, aceeași incapacitate de a reflecta adevărul, un adevăr pe care îl stăpânește, dar pe care este incapabilă să-l comunice, descoperim și în maniera ei de construcție. Spre deosebire de iubita lui Antipa, soția lui Visarion Adam este mai puțin complexă. Lipsa de profunzime a acestui personaj este sugerată, în text, prin indicarea locului de muncă al fetei dinainte de a-l cunoaște pe soțul său.

Aparența 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 fragilității, trăsătură care, așa cum am observat anterior, stă la baza căderii în nebulie a personajului. Pe de altă parte, fiind o ființă „de sticlă”, Cornelia este complet lipsită de profunzime, dar și de rafinament. Observația antifracică referitoare la originea numelui ei, voit greșită din punct de vedere gramatical – „le dădeau *la copii* mai ales învățătorii și popii” (*s.m.*, E.P.) – este menită să discretizeze mitul așezării acestei fete în rândul ființelor superioare. În ciuda aparenței sale de existență pură, ea nu va fi niciodată mai mult decât o simplă fată de la țară, transformată în orășeancă de *tovarășul* Adam, dar care, măcinată de dorul spațiului natal și încorsetată în lațurile căsniciei, din care este incapabilă să se desprindă, suferă o cădere care o tulbură și mai mult. Muțenia ei este, din acest punct de vedere, similară opacității oglinzii. Este sigur că nu poți compune imaginea Celuilalt câtă vreme nu ai o imagine clară a Sinelui.

Despre Purcelușa, ciudata soție a inginerului Rafael Finți, se poate afirma cu tărie că este cea mai veridică imagine a oglinzii de bălci. Caracterul ei de suprafață

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

Păreau puși unul lângă altul în glumă. Cuplul lor putea să pară opera unui farseur bătrân, unul știrb și scofâlcit pentru care viața și moartea încap într-o picătură de apă limpede la fel de bine ca și într-o pălărie din care scoți panglici și porumbei (Bălăiță 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 existenței familiei Finți, un joc inițiat de bărbat, dar la care participă, cu multă căldură, și Teofana (adevăratul nume al femeii).

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

Astfel, ea este Purcelușa și grohăie, ținându-i isonul atunci când bărbatul se joacă, dar nu uită să redevină maternă în apropierea dulciurilor, eterna slăbiciune a inginerului, muștrându-l într-o manieră care o apropie de figura Feliciei din momentul în care își acoperă soțul cu plapuma, ca pe un copil:

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

Altădată identitatea ei este cea a Șeherezadei sau a Dulcineei, trăind mereu într-un univers inventat de soțul ei, doar pentru a-i lăsa acestuia impresia că el este adevăratul stăpân, principiul fondator, axa în jurul căreia se construiește întregul ei univers. În realitate, ea este fiița superioară, deținătoare a adevărului, lucru pe care îl consemnează în text reacția celor din jurul lor, care i se adresează cu respectul convenit unei *mater familiae*, în timp ce el trăiește mereu mirajul existenței livești.

5. Aproape concluzii

Esențializată sub forma misterului feminin, acel senzual pe care bărbatul încearcă să-l deslușească și să-l stăpânească, imaginea femeii acaparează textele lui George Bălăiță, deși pleacă de pe un loc secund ca importanță textuală. Departe de a fi *femina* (credință minoră, în accepțiunea lui Adrian Leverkun, personajul romanului lui Thomas Mann *Doctor Faustus*), ea face parte din familia acelor *homo faber* despre care filosofi spun că ar fi la baza creației. Chiar motivul pentru care Antipa se îndrăgostește de Felicia îl reprezintă nu inteligența, nu rafinamentul, ci frumusețea mâinilor. Simbol al creației materiale, mâinile femeii trezesc în erou stări contemplative, complet nepotrivite cu structura lui, aducând în text imaginea îndrăgostitului:

În holul îngust, slab luminat, ea își descheie nasturii mari de metal. Degetele ei mișcându-se îți amintesc degetele femeii care-și înfinge un ac strălucitor în cocul greu, ușor căzut poate din cauza umezelii din sala de cinematograf. [...] tu, Antipa, ai descoperit degetele femeii care își înfinge un ac strălucitor în cocul greu. Ai devenit pe neașteptate o persoană importantă, firea ta nestatornică te ajută (Bălăiță 2004: 22-23).

Femeia din romanele lui George Bălăiță nu iubește, ea este întruchiparea iubirii. Prin însăși prezența sa, ea este arhetipul sentimentului de dragoste. Infertilitatea ei fizică devine o hiperfertilitate emoțională. Sentimentul, deși apărut în prezența bărbatului, nu are legătură cu acesta. Mai mult chiar, are nevoie de dispariția fizică a lui pentru a se putea dezvolta. Deoarece iubirea pură este un atribut al divinului, și dragostea ei, fie că e Felicia, Silvia, Cornelia, Ana, Purcelușa, cere desprinderea de minciună pentru a putea exista. Tinerețea ei depinde de acest lucru, vigoarea ei depinde de asta, liniștea tuturor nu poate apărea decât în absența factorului declanșator:

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

Modul în care se comportă autorul cu femeile pe care le construiește 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 existență purificată, immanentă, a umbrei din imaginea căreia se poate recrea lumea, dar în lipsa căreia devenim încreați, căci

Orice este văzut sau simțit e înconjurat de o atmosferă specială – o atmosferă de bucurie sau de durere, de suferință, de agitație, 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 esența lor existența „unghiului bovaric”³, femeile din romanele lui George Bălăiță întruchipează Adevărul. Ele nu pot minți în privința propriei substanțe, iar felul deformant în care reflectă uneori imaginea bărbatului este urmarea falsei percepții a sinelui care stăpânește, în mod paradoxal, imaginarul personajelor masculine din creația romancierului, fenomen care merită a fi dezvoltat într-o lucrare ulterioară.

Bibliografie

A. De autor

Bălăiță 1977: George Bălăiță, *Ucenicul neascultător*, București, Editura Albatros.

Bălăiță 2004: George Bălăiță, *Lumea în două zile*, Iași, Editura Polirom.

³ Sintagma îi aparține lui Jules de Gaultier (1993), care definește unghiul bovaric drept distanța dintre realitate și iluzie, în ceea ce privește imaginea despre sine a unei persoane.

B. Critică

Istории literare:

Manolescu 2008: Nicolae Manolescu, *Istoria critică a literaturii române. 5 secole de literatură*, Pitești, Editura Paralela 45.

Simion 1997: Eugen Simion, *Scriitori români de azi*, vol. III-IV, București, Editura David.

Ștefănescu 2005: Alex. Ștefănescu, *Istoria literaturii române contemporane. 1945-2000*, București, Editura Mașina de scris.

Lucrări de specialitate:

Boia 2000: Lucian Boia, *Pentru o istorie a imaginarului*, traducere de Tatiana Mochi, București, 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, București, Editura Humanitas.

Crihană 2011: Alina Crihană, *Ficționalizarea istoriei și exilul utopic în romanul românesc postbelic*, Galați, Editura Europlus.

Durand 1977: Gilbert Durand, *Structurile antropologice ale imaginarului. Introducere în arhetipologia generală*, traducere de Marcel Aderca, București, Editura Univers.

Eliade 1995: Mircea Eliade, *Sacru și profanul*, traducere de Brândușa Prelipceanu, București, Editura Humanitas.

Evseev 1994: Ivan Evseev, *Dicționar de arhetipuri și simboluri culturale*, Timișoara, Editura Amarcord.

Gaultier 1993: Jules de Gaultier *Bovarismul*, traducere de Ani Bobocea, Iași, Editura Institutul European.

Manolescu 1998: Nicolae Manolescu, *Arca lui Noe. Eseu despre romanul românesc*, București, Editura 1001 Gramar.

Manolescu 2001: Nicolae Manolescu, *Literatura română postbelică. Lista lui Manolescu*, vol. II: *Proza. Teatrul*, Brașov, Editura Aula.

Marino 1996: Adrian Marino, *Politică și cultură. Pentru o nouă cultură română*, Iași, Editura Polirom.

Ștefănescu 1987: Alex. Ștefănescu, *Prim-plan (35 de profiluri de scriitori români contemporani, dispuse în ordine cronologică)*, București, Editura Eminescu.

The Structure of the Female Character in George Bălăiță's Novels

The present paper aims to analyze the current structure of the female characters in George Bălăiță'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 Bălăiță's novels, women are caught in a game of contrasts that helps them to define themselves.