



„Conversând despre Ionescu” – Desăvârșirea tehnicii prozastice

Roxana COTRUȘ

Universitatea „Petru Maior” din Târgu Mureș, Facultatea de Științe și Litere
“Petru Maior” University of Târgu Mureș, Faculty of Sciences and Letters
Personal e-mail: roxana_maria_cotrush@yahoo.com

„Talking about Ionescu” - The Accomplishment of the Prosaic Technique

This study is dedicated to the second volume of short stories, *Conversând despre Ionescu* (*Talking About Ionescu*) and focuses on the modernization of the narrative techniques, insisting on the most representative texts in this respect, and the main section is that dedicated to the short story *Palladion*, a prose through which Bălăiță truly perfects his discourse – the fragmentary nature, the superimposed narrative, the mythicization of the quotidian, the ludic or the allegory, placing him very close to postmodernism.

Keywords: George Bălăiță, antiheroicism, antagonism, allegory, biblical allusions, fragmentary, mythicization.



Întoarcerea eroului cunoscut. Falsul erou.

Volumul *Conversând despre Ionescu*, publicat în 1966, se deschide cu *Întoarcerea eroului cunoscut*, una dintre piesele de rezistență, care îl are în centrul acțiunii pe Valter Descu, „eroul cunoscut”. Sergiu Sălăgean o consideră drept cea mai bună nuvelă a lui Bălăiță, în care acesta vorbește despre „o psihologie a cruzimii, nu de înfățișarea ei ca stare, aproape lipsită de suport temporal, reprezentând arhetipul cruzimii cum se întâmplă cu personajul lui Jarry, de pildă”¹.

Începutul, tipic lui Bălăiță, tinde să inducă cititorul în eroare, păcălindu-l prin intenția de a-l face să se focalizeze pe două personaje-pretext, avocați pensionari, ce discută pe marginea unui recent eveniment nefericit: un tânăr întors de pe front murise într-un incendiu provocat în casa părintească, din care sora sa ieșise teafără doar pentru că acesta a salvat-o, „crotind-o cu trupul său”². Cunoscând stilul autorului, se-nțelege de la sine că despre cei doi avocați nu vom afla



nimic. Așadar, atenția se-ndreaptă în cele ce urmează spre Valter Descu, fiul lui Alecu și al Ștefaniei Descu și fratele Emiliei, însă numai prin faptul că au fost crescuți de aceeași părinți, mama fetei – sora Ștefaniei Descu – murind la scurt timp după nașterea acesteia. Captivant este procedeul de prezentare a personajului: acesta, având gradul de locotenent, se întoarce în orașul



Sursă foto: <http://leviathan.ro/in-memori-am-george-balaita/>

natal printr-un ordin de lăsare la vatră, asta după ce se îmbolnăvisese pe front. Era, însă, unul dintre aceia care se întorceau cărându-și singuri bagajele, nebeneficiind de ajutorul niciunui soldat, aspect deranjant în ochii tânărului. Ceea ce îl irita și mai tare era însăși amintirea ordonanței pe care o avusese ca ofițer activ: „Greutatea valizei îi aminti de boala ordonanței /.../ Iată cauza pentru care un ofițer se întoarce în orașul său natal neînsoțit, își cară singur bagajele. I se păru că toată lumea se uită la el. Își palmui în gând ordonanța”³. Iată și motivul real pentru care nu comunică familiei data la care urmează să ajungă acasă, în ciuda pretextului invocat inițial – lacrimile mamei de pe peron. Alura personajului începe să se „dezumfle” încetul cu încetul la vederea unui spânzurat, când i se face rău și dă semnele unui atac de panică, asta în vreme ce mediul din care se întorcea se presupune că îl căluse la capitolul acesta. Antifraza din titlu are menirea de a-l avertiza pe cititor că se va avea în vedere un personaj parodic, un antierou.

Cei care fac lumină sunt părinții lui, reșezându-l în ipostaza de copil alături de sora sa adoptivă; aparent, aceștia au avut o copilărie obișnuită, însă comportamentul amândurora trăda ceva: Emilia apare descrisă de părinții ei adoptivi, în special de către Alecu, drept o fată răutăcioasă, care obișnuia să-l batjocorească pe Marcel (Valter Descu). Marcel Descu, despre care aflăm că nu se numește Valter, ascunde o timiditate cronică încă din perioada timpurie a vieții sale. Spre deosebire de sora sa, Marcel apăruse mereu în ipostaza de victimă, incapabil de a-și păstra nealterată imaginea în fața celorlalți. Ca și în cazul celor două romane, planurile narrative alternează constant, iar caracterul de anchetă – chiar dacă nu la fel de accentuat ca în *Lumea în două zile* sau *Ucenicul neascultător* – se resimte și aici. În acest sens, concomitent cu relatarea experienței de front a lui Valter Descu, se realizează incursiuni în viața familială a tânărului locotenent prin prisma părinților care îl așteaptă să se întoarcă de pe

front. Se conturează una dintre tehnicile de care Bălăiță va face mai pregnant uz în proza lungă, și anume aceea a antagonismului dintre esență și aparență; în pseudo-jurnalul de război, lui Marcel Descu îi este atribuit statutul de erou printr-o întâmplare absurdă: zace întins într-o groapă, necunoscându-se cauza, un soldat – Oprișan I. Marin – îl ajută să se ridice și îi sugerează să rămână pe loc câtă vreme găsește drumul, timp în care, cuprins de frică, Descu își spune o rugăciune. La scurt timp, soldatul este rănit grav într-o explozie, îi sugerează celuiilalt să-l apuce de partea stângă, fiind unica pe care și-o mai simțea, însă Valter Descu face exact opusul, astfel că în momentul în care ajunge la bază, medicul constată decesul acestuia, dar și actul de eroism al tânărului locotenent, care îi surprinde pe toți, crescând îndeosebi – ceea ce era și cel mai important pentru Marcel – în ochii căpitanului Manea Gelcu.

Așadar, situația cunoaște o întorsătură de-a dreptul ilară, iar dintre eroul cunoscut și cel necunoscut, rămâne cel dintâi. Este experiența care îi va oferi tânărului încrederea în sine, mai mult decât atât, forță, o putere exploatată la maximum mai târziu și de Antipa. Se pare că dorința de a câștiga admirația căpitanului era dublată de o întâmplare nefericită din perspectiva lui Descu, în care acesta a eșuat sexual în fața unei femei violate de ofițeri, iar căpitanul l-a numit ironic „fată mare”. „Complexele mele, se gândi locotenentul, nu fac două parale, sunt inventate de mine, nu există. Doar nu toți, și în primul rând Manea Gelcu, sunt niște idioți. Le rămân dator; au văzut lucrurile adevărate din mine și m-au ajutat să le văd și eu. M-au încurajat. Sunt oameni cumsecade. Fără ei aș fi rămas băiatul mamei.”⁴. Admirația pentru Manea Gelcu se transformă într-o adevărată obsesie, acesta fiind singura prezență care îi alunga lui Descu stările de rău, durerile de stomac și spasmele provocate, se pare, de evenimentul prin care trecuse. Frica permanentă, după cum se va subînțelege mai târziu, nu izvorăște doar de aici, G. Dimisianu raportând-o la întreaga gamă de complexe strânse în

decursul vieții: „Spaima de a nu se demasca marchează destinul omenesc al lui Valter Descu, individ slab, care însă, datorită unor împrejurări ce țin de hazard, trezește în ochii celorlalți despre sine altă imagine decât cea reală.”⁵.

Complexul lui Descu are rădăcini adânc înfipite în istoricul familial, iar una dintre acestea – se pare – vizează relația avută cu părinții săi, modul în care aceștia se raportaseră dintotdeauna la fiul lor, Marcel; astfel, în Gelcu Manea vede mai mult decât un prieten foarte bun, acest aspect fiind trădat de situația ridicolă în care căpitanul „îl botează” la popota ofițerilor cu prenumele de „Valter”, considerându-l pe „Marcel” ridicol și lipsit de rezonanță istorică, în comparație cu numele său, „Manea”. Un alt tovarăș al lui Descu, pe care însă îl reneagă, este sublocotenentul Paraschiv, amicitie care lui Manea îi plăcea profund, considerându-l „suspect”. Se prezintă, așadar, între două forțe: Manea, imoralul, și Paraschiv, un individ echilibrat, cu spirit filosofic, care începe să acționeze asupra sa cu aproape aceeași forță ca și Manea Gelcu, fapt care îi repugnă tânărului locotenent. Dintre cei doi este clar că forța demonică vine dinspre Manea, tovarășul de pahar al lui Descu, cel care îl îndeamnă la orgii și ale cărui subiecte de discuție nu depășesc sfera desfrâului, iar aceea angelică din partea lui Paraschiv, având un nume predestinat personajului, care la origine înseamnă „pregătire”, însă trimite și la etimologia greacă („vineri”), amintitind de Ziua Mântuirii. Sugestivă este replica pe care acesta i-o oferă lui Valter, care, turmentat, îi vorbește despre importanța puterii dobândite de pe urma unei dispute erotice – închipuite, desigur: „Ești un cretin cu mari perspective, zberă el. Mai cretin decât toți. /.../ dar ascultă, ai timp să ieși din derută. Cred că se mai găsește un loc în capul tău ținut la fum pentru asta /.../ Te sprijini într-o mătură ca un om de zăpadă, asta este, ai albeață. Vine vara, ascultă, să mă ia dracu dacă nu vine vara...”⁶. Este vorba, desigur, de o vară alegorică, prin simbolistica pe care o are un solstițiu de vară, aspect valorificat cu precădere în *Lumea în două zile*; așadar, vara se subînțelege ca prilej al triumfului binelui odată cu invadarea spațiului cotropit de forțe benefice, care prevestesc sănătate și belșug.

Relația defectuoasă dintre cei doi frați, Emilia și Marcel, se relevă prin fanteziile, dar și visele tânărului locotenent odată inițiat în lumea celor puternici prin experiențe erotice, care își dorește din ce în ce mai mult să fie văzut, dar mai ales admirat de Emilia, „această față nerecunoscătoare și rea.”⁷. Un vis simbolic fusese acela în care călărea un cal arab în bucătăria casei părintești, însă dintr-odată îi apăru Emilia râzând în hohote, apoi tatăl său ca apărător al fiului în fața „bestiei” devoratoare, mai apoi replica Emiliei: „Cum să nu râd, se înecă ea în hohote și se înceară și ceilalți, paharul etc., cum să nu râd când Marcel călărește un iepure, cine a mai văzut un general călare pe un iepure.”⁸.

Iepurele este o altă figură simbolică folosită (va apărea mai târziu în *Ucenicul neascultător* sau chiar *Învoiala*) ca pretext al reprezentării fricii de a nu fi descoperit. După experiența „eroică”, Descu începu să aibă tot mai des vise în care îi apăreau iepuri în diverse ipostaze, ba chiar pe soldatul Oprișan îl văzuse încercând să împuște un iepure, a eșuat însă, moment în care s-a pornit pe râs; imediat după aceasta, iepurele intrase prin gura lui Oprișan, ieși apoi de sub o piatră ce râdea și ea și alergă în toate părțile, lăsându-l pe soldat mort și ciugulit de păsări. Visul nu fusese altceva decât o reflexie a propriilor frustrări, poate chiar remușcări, din spatele falsei imagini de erou; oricum, precum se-ntâmplă și-n cazul lui Antipa, falsul erou nu pune capăt „glumei”, ba mai mult, o exploatează la cele mai înalte cote, ajungând în cele din urmă victima propriilor frustrări.

Planurile alternează, astfel că episoadele din timpul copilăriei se intersectează cu acelea ale experienței de pe front, cu altele din adolescență, toate acestea derulându-se într-un prezent al tânărului care străbatea străzile orașului natal în drumul său cotit spre casă, dar și al părinților care, așteptându-l, deapănă amintiri cu acesta, amintiri care îl găsesc mereu pe Marcel într-o ipostază latentă, de neputință. Într-una dintre istorisirile pe care le face însuși personajul principal în drum spre casa părintească e evocată ultima onomastică petrecută acasă, unde fuseseră invitați mai mulți colegi de liceu ai acestuia, dar și prietena Emiliei, Anișoara, de care tânărul se simțea atras. Nici chiar la propria aniversare Emilia nu îl scutește pe Marcel de ironii, și nici invitații săi, în special Petrescu Săvel, curtezanul surorii sale. Punctul culminant îl atinge umiliința la care se simțise supus de către unchiul său, Costăș, care, observându-i eșecul în fața Anișoarei, îl asigură de existența aptitudinilor de Don Juan, precizându-i totodată că ceea ce-i lipsește este o doză de curaj. Tânărul resimte sfatul unchiului ca pe o uriașă jignire, fapt pentru care prin mintea sfiosului Marcel trec gânduri de-a dreptul diabolice: „<<Ce vrei să spui?>>”, se întoarce el și ar fi vrut să-l vadă pe acest unchi al lui întins pe masa de operație, tăiat de șapte doctori fără șanse de salvare”⁹.

Se întrevede, așadar, un imbold demonic nebănuit, care se va accentua în timpul experienței de pe front, prinzând formă odată cu „actul de eroism”. Așa cum în *Falsul autostop* al lui Milan Kundera personajele fac transfer de personalități, timiditatea fetei de la început fiind înlocuită de atitudinea grosolană a tânărului și invers, protagonistul acestei nuvele suferă o mutație de personalitate, împrumutând metehne dintre cele mai felurite de la indivizii din jurul său, însă, desigur, de la aceia de teapa lui Manea Gelcu, întrucât simte că forța vine odată cu groaza.

În ciuda ambiguității finalului, acesta devine previzibil încă din momentul în care apar semnele unei situații delicate în relația dintre cei doi frați.

Așadar, sfârșitul este marcat de al doilea act de eroism fals al tânărului locotenent, care întors acasă ține cu tot dinadinsul să își etaleze noile deprinderi, așa că începe și fumează, bea și relatează episoade mai mult fictive de pe front; în cele din urmă, toți se duc la culcare, rămâne doar el, turmentat, își mai aprinde o țigară și prinde curaj, așa că hotărăște să-i demonstreze Emiliei aptitudinile de crai. Amețit fiind, nu observă țigara căzută, intră în camera surorii sale adoptive în timp ce aceasta dormea. Astfel, în completarea deznodământului vine discuția dintre cei doi avocați pensionari de la începutul nulei, care povesteau despre curajul și devotamentul fratelui față de soră, sacrificându-și viața pentru a o salva; mai mult decât atât, ironic li se pare faptul că a scăpat teafăr din război și a murit acasă.

Procedul acesta se remarcă des în opera lui Bălăiță, care își manevrează personajele precum dorește, se joacă perpetuu cu acestea, făcându-le să dispară întocmai cum au trăit – în cel mai ridicol și absurd mod cu putință, devenind victimele propriilor vicii și frustrări. Același principiu se aplică și în situația lui Marcel Descu, individul singur care se prezintă prin prisma unor traume psihologice nerezolvate, traume transformate treptat în frustrări și complexe, pentru ca în cele din urmă să se angajeze într-un traseu al alienării, ca și Antipa, Naum, Anghel, terminând strivit de propria forță: „în actuala carte se adaugă tematica de inspirație satirică, a comportamentelor autentice prin refuzul reflexivității, sau însingurate prin alienare.”¹⁰ În acest sens, G. Dimisianu îi atribuie lui Bălăiță „formula realismului psihologic, nu însă unul consecvent, ci discontinuu, impus anume de specificul unui material care nu se subordonează peste tot legilor știute ale psihologiei. Prozatorul aruncă sonde în subconștient și dă acolo peste zone incerte, tulburi, inanalizabile”¹¹.

Prima zi a săptămânii / Ieșirea lui Moise Aanei

O altă nuvelă semnificativă este *Prima zi a săptămânii*, al cărei personaj central este Moise Aanei. În ciuda afirmației lui G. Dimisianu din *Prozatori de azi*, conform căreia nuvela nu este decât o „povestire țărănească, năzuind să prezinte de astă dată nu un proces de destrămarea ci unul de resurrecție morală /.../ Din nou așadar un material prielnic analizei, numai că din spiritul tratării, peste tot realist-expozitiv, e fără prea mare interes.”¹², tind să consider altceva: această scriere își are valoarea incontestabilă dacă luăm în considerare faptul că reprezintă punctul de plecare al romanului publicat în 1977, *Ucenicul neascultător*. Mai mult decât atât, procesul destrămării își găsește locul și aici, e-adevărat, nu la fel de pregnant precum avea să fie redat câțiva ani mai târziu în romanul precizat. Așadar, introducerea personajului Moise Aanei se face încă din primele rânduri, când se întoarce acasă „pe

cărarea veche numită a Omului”¹³; povestea în sine, e drept, nu surprinde în mod decisiv. Ceea ce antrenează cititorul sunt referințele biblice, caracterul personajelor, ieșirile necontrolate ale acestora, motivul orfanului – motiv reluat în cele două romane. Dimisianu greșește într-o măsură semnificativă când afirmă inexistența procesului destrămării, întrucât chiar dacă nu este pregnant precum se întâmplă în proza de mai târziu, acesta există și aici în „prevenția” bătrânei Raveca, reprezentantă a tradiției, care face tot posibilul ca acest lucru să nu se întâmple.

Motivul orfanului va fi explorat și mai târziu prin personaje ca Antipa sau Naum Capdeaur, dovedind încă o dată că anumite recurențe de factură autobiografică apar obsesiv. Astfel, Moise e un personaj care-l anticipează pe Naum. Nu doar acest aspect îi apropie pe cei doi, dar și reacția în fața pierderii mamei: amândoi acționează într-un mod total neașteptat, comportament care le trădează ambilor o instabilitate emoțională: „El, Moise, avea vreo cincisprezece ani sau încă nu-i împlinise, era prin 1943. Mamă-sa era pe năsalie./.../ Niște femei se porniră pe bocit. Băiatul a început să râdă, da, să râdă, și a spus ca un om mare: <<Nu bociti că nu-i mama voastră>>. Femeile s-au speriat.”¹⁴.

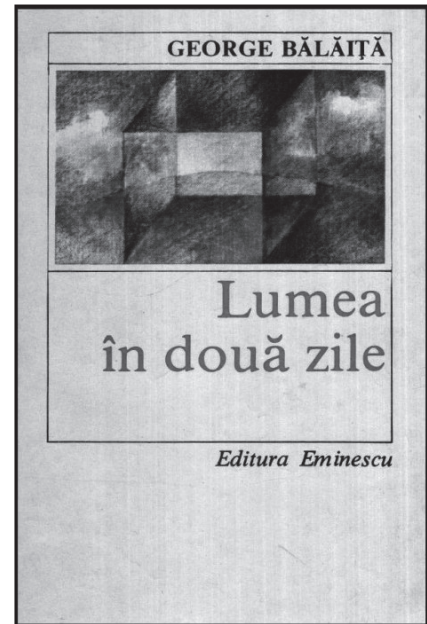
Specific romanelor de mai târziu este discursul narativ fragmentat, format din pseudo-anchete – prezent și aici, e drept, nu la fel de evident precum în *Lumea în două zile* sau *Ucenicul neascultător* –, însă și aici Vasile Voiculescu, instructorul de partid din comuna Târzia, de unde se trage Moise Aanei, derulează povestea de viață a protagonistului din perspectiva unui anchetator: „Vasile Voiculescu, instructorul de partid din comuna Târzia, fu căutat într-o zi a anului 1962 de către un tovarăș de la ziarul regional. /.../ Iată ce povesti Vasile Voiculescu într-o noapte: – Eu cred, tovarășe, că ce s-a petrecut cu Moise Aanei este ceea ce numim un caz de conștiință sau mai bine zis de trezire a conștiinței; un început de limpezire. Practic, tovarășe dragă, el nu-și dă seama încă de asta. Simte acest început ca un fel de neliniște.”¹⁵. Pretextul acestei treziri îl constituie colectivizarea; pretext, întrucât îngrijorarea sa maschează de fapt o arie de acoperire mult mai largă, efectele schimbării generale asupra conștiinței umane, motivul colectivizării reprezentând de fapt momentul instaurării dezecilibrului în țărâmul original.

Dincolo de acțiunea propriu-zisă, care presupune refacerea unei lumi, remarcabile sunt analogiile dintre personajele de aici și cele biblice, astfel că Ana, mama lui Naum, este înlocuită aici de numele de familie al lui Moise – Aanei –, căpătând și aici caracter alegoric, întrucât odată cu dispariția acesteia, lumea copilului Moise cunoaște alienarea. Personaj-cheie este bătrâna Raveca, aceea care îl crește pe Moise după ce băiatul își pierde mama, cea mai impunătoare apariție din Târzia: „nu era una dintre acele ghicitoare, <<farmăcătoare>>

cum li se spunea, dispărute de mult, nu, ea mergea pur și simplu de dragul mersului, cred. Avea neamuri prin toate satele. Și își găsea neamuri chiar acolo unde nu avea /.../ nu știu de ce mi se pare că femeia asta a fost întotdeauna bătrână¹⁶. Așadar, insolitul începe să capete forme încă de pe acum, întrucât, în ciuda sorgintei sacre a numelui, devine clar că bătrâna Raveca se încadrează în tipologia personajelor ademenitoare cu care ne-a obișnuit Bălăiță, ademenitoare, însă totodată unul dintre acei indivizi care trezesc spaima prin necunoscut. Acest aspect e subliniat prin relatarea lui Vasile Voiculescu, cel care povestește o întâmplare a cărei protagonistă fusese bătrâna: aceasta ar fi readus la viață niște curci. Ca și în *Lumea în două zile*, forța i se demontează rapid, întrucât la scurt timp îi este atribuită ipostaza falsului profet, explicația venind de la proprietarul curcilor: ele s-ar fi amețit de la borhotul lăsat în curte, trezindu-se abia dimineață; prea târziu, însă – vestea se răspândise deja. Simion Bărbulescu vede în aceasta „un personaj /.../ aparținând – ca și Ana Moș din *Setea* lui Titus Popovici – unei umanități revoluate, bântuit de instincte primare și susținută de o voință dârză care o face să dăinuie¹⁷”.

Dacă în *Lumea în două zile* imaginea lui Moise îi revine – disproporționată, e de înțeles – lui Moiselini, aici aceasta îl caracterizează pe protagonist. Bazându-mă pe onomastica personajului, dar nu numai, nuvela se construiește pe tiparul unei parabole. Astfel, episoade din *Cartea Exodului*, *A doua carte a lui Moise* sunt preluate de către Bălăiță și adaptate sub „ideea unei proze cinemactice¹⁸”, tehnică ce transpune cu precădere în volumul *Învoiala*, publicat în 2016. Astfel, nuvelei îi mai este atribuit caracterul alegoric. Aici, ca și în *Ucenicul neascultător*, problematica se focalizează pe menținerea unei vibrații înalte, a unei lumi pe cale a fi destrămată din cauza pământurilor ispitite de gustul păcatului; israeliții sunt înlocuiți de sătenii din Târzia, iar Faraonul – de răul care stă la baza detractării unei lumi, acolo unde misterul bântuie orice colțișor, acolo unde oamenii „încă” au draci ciopliți în poartă: „Vru să se întoarcă, să nu mai dea ochii cu nimeni, dar era în poarta lui Boubătrân. Stâlpii erau, după obiceiul locului, doi draci, ciopliți fiecare dintr-un trunchi de stejar¹⁹”. Un interes aparte trezește întrebarea soției lui Moise, Victoria: „ – La casele noi își mai fac draci în porți? Râse femeia. // Râsul ei era pus în loc de ce-ar fi vrut să mai întrebe, fiindcă, temându-se de același lucru ca și bărbatul, voia, la fel, să afle. // - Am văzut apa venind mare, ceva grozav, ocoli el, iarăși.²⁰”. Dracii ciopliți își găsesc originea în gargui, utilizați în arhitectura catedralelor grottești, având două roluri: pe post de burlan, protejând suprafața arhitecturii de umezeală, iar al doilea, mistic, de a proteja de energia negativă a spiritelor rele, alungându-le.

Moise făcea drumurile la Nălbeni pentru turtele din cânepă, dorite îndeosebi de Baba Raveca; așadar,



analogia cu Exodul se evidențiază tot mai mult. Totodată, se face trimitere la popasul israeliților alături de Moise în pustia Sinai, unde aceștia se plâneau că vor muri de foame. Dumnezeu, însă, le-a oferit timp de patruzeci de ani grăunțe care picau din cer pe fața pământului, „pâine cerească”, numită de israeliți „mană”, „semăna cu bobul de coriandru; era albă, și avea un gust de turtă cu miere.” (Exodul 16:31). Singura condiție fusese ca israeliții să culeagă timp de șase zile, în a șasea, Dumnezeu oferindu-le o cantitate dublă, pentru ca a șaptea zi să rămână zi de odihnă, Sabatul. După ce bătrâna Raveca rămâne fără turte din cânepă, mulțumindu-se în cea de-a șaptea zi cu boabe de porumb fiert, Moise Aanei călătorește spre Nălbeni toată noaptea: „era prima zi a lui din acest an²¹”. Surprinde dialogul pe care îl are cu Victoria, careia îi zice că de data aceasta el nu călătorește pentru turtele din cânepă. Pentru ce? Ajunge în zorii zilei, iar traseul pe care îl parcurge pare a fi unul apocaliptic, întrucât episodul Facerii se arată în sens invers: „Moise Aanei ajunse la apa care purta numele locului aceluia, un pârâu cu albia prea lată pentru cât îi era ființa /.../ Nu era o apă, era o lume curgătoare care turbase²²”, iar dacă în episodul Facerii „Dumnezeu a zis: să dea pământul verdeață, iarbă cu sămânță, pomi roditori, cari să facă rod după soiul lor și cari să aibă în ei sămânța lor pe pământ” (Geneza: 1:11), aici protagonistului i se pare că pământul negricios și sterp i se sfărâmă în fața ochilor, iar livezile pe care le parcurge sunt neroditoare, lipsite de viață. La întoarcerea în Târzia, urmează „desăvârșirea”, iar misterul călătoriei sale pare să fie elucidat – Moise Aanei sacrifică mielul. Motivul călătoriei la Nălbeni se desecretizează acum, în ajutorul acestuia venind și relatarea făcută de către Vasile Voiculescu cu privire la o vacă slabă pe care Aanei o primise la schimb pe una grasă. Alba, căci așa o numise

protagonistul, muri la scurt timp; întorcându-ne la episodul biblic, Moise nu reușise să răscumpere noul-născut al măgăriței: „Să răscumperi cu un miel pe orice întâi-născut al măgăriței; iar dacă nu-l vei răscumpăra, să-i frângi gâtul.” (Exodul 13:13). Sacrificarea mielului se petrece în timpul iernii, pe zăpadă, iar imaginea descrisă abundă în alb (al zăpezii) și roșu (al sângelui mielului), trimitând la simbolul renașterii, specific primăverii, de unde reiese că odată cu finalul, universul cunoaște regenerarea.

Pe lângă onomastică, toponimele au un rol decisiv în dezlegarea eposului lui George Bălăiță, astfel că Târzia poate semnifica un spațiu în care nimic nu mai poate fi făcut, unde e deja „prea târziu”, fiind cotropit de ispitiri, unde își găsesc loc îndeletnicirile bahice, înșelăciunea – redată prin intermediul personajului lui Liviu Rebreanu, Vasile Baci, care semnase în locul unui alt Baci, Niculai, și primise de la Gospodăria colectivă bunurile care trebuiau să-i revină celuilalt; ca reacție, Moise Aanei îl lovește pe Vasile, ținând în cele din urmă o lecție de moralitate. Nălbeni, locul în care Moise mergea la presa de ulei pentru cânepă, este un toponim format prin derivare cu prefixul „în-” și suf. „-eni”, pornind, așadar de la cuvântul de bază „alb”, culoare care „desemnează când absența, când suma tuturor culorilor. De aceea, se asociază vieții diurne, luminii, divinității, revelației, purității (albul virginal)”²³; așadar, nu este o întâmplare faptul că protagonistul ajunge în satul lui Boubătrân în zorii zilei, nici că satul se scâlde în zăpadă sau că oamenii aveau, „după obicei”, draci ciopliți în poartă. Singurul care face legătura între cele două lumi, căruia i se arată accesibilă cea din Nălbeni, este protagonistul, Aanei, iar drumul parcurs se arată a fi unul alegoric, după cum am precizat și mai sus. Imaginea punții care face legătura între Târzia și Nălbeni primește valențe simbolice puternice, reprezentând prin legănat oscilația continuă a individului între spirit și materie: „Puntea era acolo.// Apa veni peste ea, în timp ce încă se legăna./.../ Se uita în apă, n-o văzuse niciodată întreagă, așezată între maluri, cât ele de înaltă. Nu era o apă, era o lume curgătoare care turbase./.../ Teama nu veni decât în clipa când gândul se împleti cu necazul lui, se făcu una cu *adevăratul* gând care-l mânase cu noaptea-n cap la Nălbeni.”²⁴.

Această nuvelă, fragmentară, care cunoaște deja registrele postmoderne ale intertextualității, abundă în semnificații, în tertipuri de tot felul, trăgându-și originea din stratul realist-magic, spiritul tratării nu e deci unul „realist-expozitiv”, precum afirmase Dimisianu, ci mai degrabă, l-aș cita tot pe acesta, „aspectul ce ne izbește mai întâi în narațiunile sale este o reprezentare niciodată destinsă, deloc senină, despre natura și actele umane”, cu „aer halucinatoriu, insistența în a observa manifestarea unor stări obsesive, procese obscure localizate în subconștient”²⁵.

Palladion

Cea mai complexă a acestui volum, și la nivelul încadrării într-o specie, și din punctul de vedere al fragmentărilor care îngreunează procesul comprehensiunii, este nuvela *Palladion*, text ce „anticipează activitatea romanescă de mai târziu, reprezentând ruperea de modalitatea stilistică folosită până acum. Ea conține, de fapt, o polemică subtextuală cu proza auctorial-tradițională și de analiză (dorică și ionică – ar spune N. Manolescu)”²⁶. După cum ne-a obișnuit Bălăiță, până la atingerea parțială – căci niciodată nu este deplină – a sensului, suntem purtați prin episoade biblice, simbolistici de recurență orientală, prin zone esoterice, iar de data asta și prin mitologia greacă; legătura o prevestește chiar titlul, „Palladion”, a cărui sorginte este statuia Palas-Atena din binecunoscutul război troian, căreia îi revenea rolul de a-i proteja pe troieni, statuie dobândită în urma rugii lui Ilos. Deși comicul stârnit ori banalul situațiilor n-ar confirma la o primă vedere acest lucru, într-un final, analogia capătă sens. În sprijinul acestei idei vine și cântecul invocat la începutul și la finalul textului: „La sfârșitul partidei se cântă obligatoriu în cor vechiul cântec de chef: *Aho, îndrăznețule Ulisse...*”²⁷, respectiv „Trebuie însă neapărat să cântăm în cor: *Aho, îndrăznețule Ulisse...* De la etajul opt văd o bună parte din oraș și un lanț de dealuri.”²⁸.

În nuvelă, „Palladion” reprezintă un joc despre care autorul ține să menționeze că-l animă în zilele fără ploaie (în lipsa elementului fecundator²⁹); totodată, afirmă că se joacă de unul singur pe o tablă de șah, având cinci piese. Un alt aspect care merită atenția este etajul de unde acesta joacă și privește: „Eu locuiesc la etajul opt.”³⁰; semnificația cifrei opt în stabilirea echilibrului cosmic stă la baza deslușirii înțelesurilor operei: „opt este în mod universal considerată cifra echilibrului cosmic. Este numărul direcțiilor cardinale, căruia i se adaugă cel al direcțiilor intermediare; numărul rozei vânturilor, al Turnului Vânturilor din Atena”³¹. Menirea scriitorului este așadar dată în vileag: un demiurg care-și creează propriul univers, erijându-se aproape într-un păpușar iscusit ce-și manevrează personajele precum dorește; vom vedea mai încolo dacă într-adevăr le este retezat liberul arbitru. Mai departe, sunt prezentate „piesele”, care nu au voie să se cunoască între ele: Grigore, Baltazar, Spânul, Contele și Patrocle – cinci piese „semn al unirii /.../ număr al centrului /.../ Cinci mai este și simbolul omului (având brațele desfăcute, acesta pare dispus în cinci părți sub formă de cruce: cele două brațe, bustul – centrul, adăpost al inimii –, capul, cele două picioare) /.../ El reprezintă totodată cele cinci simțuri și cele cinci forme sensibile ale materiei: totalitatea lumii sensibile”³². „Era o zi aproape de duminică”³³, adică aproape de ziua desăvârșirii, zi care capătă importanță și în *Prima zi a*

săptămânii. Apoi, jocul se transformă într-o călătorie cu trenul spre București, la care iau parte cele cinci personaje. Primii „actanți” – Grigore și Baltazar – apar pe peron, cel din urmă se plânge de înghesuiala și lipsa de locuri din acceleratul care urmează să ajungă, moment în care Grigore îl asigură că va sări în tren și va face rost de locuri bune (grija tuturor celor cinci indivizi), singura sarcină a lui Baltazar fiind aceea de a avea grijă și de valiza sa, o valiză galbenă, cu fermoar și buzunare aplicate. Auzind acestea, interlocutorul refuză categoric propunerea celuiilalt pe motiv că a asistat la o scenă unde un individ care încercase același lucru a alunecat sub tren; amuzamentul este iscat de frica lui Baltazar, dar nu de efectele unei posibile tragedii asupra celuiilalt, ci de faptul că s-ar putea găsi vinovat de aceasta din cauza faptului că i-a permis celuiilalt s-o facă: „ – Nu fă pe grozavul, se sperie Baltazar. Am văzut cu ochii mei: unul, într-o zi a sărit pe scară, îi ținea altul valiza, tot așa /.../ Și unde mai pui (acum frica lui Baltazar se făcu atât de mare, încât glasul scăzu, vorbea numai urechilor lui, buzele nici nu se mișcau) da, unde mai pui că Miliția l-a luat pe cel care ținea valizele la rost, că de ce l-a lăsat, că ce-i cu valizele, anchetă în regulă, era s-o pățească”³⁴. Un alt motiv de îngrijorare pentru acesta e lipsa husei la valiza lui Grigore: „ – Mă, strigă Baltazar, cum de n-ai asta, de ce n-ai pus-o, unde-i? Unde-i, amice Grigore, unde? /.../ o ridică astfel până în dreptul ochilor, de unde îi dădu drumul, dar valiza nu se sparse și nu curse nici o picătură de sânge”³⁵; dincolo de sensul denotativ al valizei, aceasta poate semnifica, de fapt, întregul „bagaj” psihologic, intelectual, cultural, emoțional purtat de individ în societate. În *Profiluri literare contemporane*, Simion Bărbulescu îi notează lui Bălăiță capacitatea de a jongla cu substraturile cele mai adânci ale indivizilor dintr-o poziție „neutră”, „rezervându-și rolul de notare a stereotipiilor, cum și de investigare a stărilor interioare nebănuite ale personajelor. Scopul urmărit (nemărturisit) pare a fi de a impune o conștiință fictivă mai credibilă decât cea adevărată”³⁶. În cele din urmă, Grigore reușește să prindă locurile mult râvnite.

Încă de pe acum, Bălăiță se folosește frecvent de tehnica fragmentarismului, astfel că intră „în scenă” – doar că într-alta – Spânul, care, interesat la rândul său de a obține niște locuri bune în tren, profită de naiitatea unui CFR-ist în fața căruia se recomandă (e drept – din pură întâmplare) medic. În cele ce urmează, dialogul dintre cei doi stârnește amuzamentul, întrucât dorința oportunistului merge până într-acolo încât profită de orice vorbă care i-ar putea alina CFR-istului necazul (și povestise despre tragedia fratelui său șchiop), asta – bineînțeles – până în momentul când angajatul de la gară îi oferă loc bun în accelerat, fiindcă de atunci dialogul ia o cu totul altă turnură, căzând într-un absurd ilar.

Spânul, după cum era de așteptat încă de la primul

impact, onomastic vorbind, deține în primul rând arta oportunistului, dar și a snobismului, acesta din urmă remarcându-se din interacțiunea cu Contele. Imediat după ce angajatul se întoarce la treabă, acesta îl întâlnește pe Conte, care, în ciuda descendenței sale nobile (trimiterea o face onomastica), îl scapă de gândacul ce îi instigă sentimentul de groază.

De asemenea, Contele îi oferă celuiilalt atât locul său, de unde imaginile se derulau în sensul de mers al trenului, cât și un sandviș cu șuncă, celălalt refuză ambele oferte, preferând să vadă lucrurile din sens invers, iar sandvișul îl refuză pe motiv că i-ar fi rămas de dimineață hribii în farfurie, după care ar fi urmat să mănânce mușchi împănați. Ca și în *Întoarcerea eroului cunoscut*, se remarcă o întoarcere a lumii cu susul în jos, o deraiere de la firesc: Contele duce o viață relativ modestă, fără eforturi, iar pe lângă aceasta, rațiunea și conștiința îi asigură echilibrul, pe când pe Spân, renumit în mitologia românească pentru perfidie și non-valoare, îl obsedează ideea extravaganței, a luxului, a recunoașterii profesionale, cu toate că nu are pe ce miza în ceea ce privește resursele personale: „ – Ascultă, spuse Spânul – calm neașteptat, bună cuviință, resemnare, o ultimă speranță – ascultă, cum ai ajuns dumneata aici *pe unde?* Când? Uite, sânt gata să trec la catolicism, să-i mănânc mamei o aripă, să fac filologia, să-mi scot un ochi, dar spune, cum ai făcut? Nu înțeleg nimic, nimic...”³⁷. Bancul spus de Conte Spânului este relevant în a explica eșecul acestei tipologii de individ: „Unul mergea cu gâtul strâmb /.../ <<Ce ai mă, de mergi așa?>> Să vezi /.../ mă duc la gară. Așteptam un unchi de la Mizil. Trenul întârzie. Cobor eu între linii, să văd, ca omul, când te uiți parcă vine mai repede. /.../ Îmi prind, domnule, piciorul, pantoful, între o traversă și dracu știe ce mai era acolo și nu pot să-l scot și trag, și trag. Între timp, vine trenul. Trag eu, ioc! Trenul se apropie, trag, ioc! Trenul vine, ce era să fac? Am scos piciorul din pantof, am lăsat dracului pantoful și am plecat. Asta-i.>> <<Bine, mă, asta-i, dar de ce mergi tu așa? La gât ce ai? >> <<Aaaa, la gât! La gât am un furuncul. >>”³⁸. În dialogurile dintre personaje, dar și în discursul narativ, Bălăiță se folosește din plin de comicul de situație, stârnind râsul prin ridicol, prin dialoguri întrerupte, lipsite de sens, prin idei frânte – aparent –, fiindcă niciodată nu oferă mai puțin decât ar trebui s-o facă, dar nici mai mult, neasumându-și riscul de a deschide prea larg ușile în descoperirea sensurilor. Așadar, evidenta doleanță, care ascunde și un soi de invidie la adresa Contelui, este răsplătită cu o pildă mascată în banc, în care ideea evidențiată este aceea a mobilizării, a identificării factorilor esențiali în atingerea scopurilor.

Baltazar îl preconizează pe Antipa; la fel ca și protagonistul *Lumii în două zile*, acesta cunoaște condiția duală, incluzând demonicul și angelicul în aceeași ființă. Este construit, deci, pe același tipar, e

drept, nu cunoaște caracterul complex al celui alt, însă din interacțiunea pe care o are cu Grigore îi reies ca trăsături definitorii de caracter panica, lipsa de inițiativă și de curaj, dar și o doză semnificativă de sociofobie. Contextul în care apare prezentat își trage obârșia dintr-o copilărie fericită, alături de părinți și bunici iubitori și grijulii, „cu vrăbii care ciugulesc din palmă, miros de zahăr ars, gutui, lumină zmeurie, Făt-frumos, niciun nor pe cer, liliac”³⁹. În primă fază, se înfățișează din prisma unui adult-copil, bătuit parcă de vigilența excesivă a părinților, dovadă stând starea de agitație, la un pas de a face o criză de isterie la inițiativa lui Grigore de a prinde locuri în tren; de asemenea, husa, de care nu doar el se-ngrijea, ci și Spânul, reprezintă un motiv de îngrijorare, aceasta putând simboliza încercarea individului de a-și masca trăirile, experiențele în fața societății, pe scurt - aparențele. Se arată extrem de sensibil în fața atitudinii celor din jurul său, ajungând să fie deranjat chiar de un vânzător de înghețată și siropuri, în comportamentul căruia simte răceală. Cealaltă față a personajului este trădată de momentul când, deranjat de faptul că un copil se lovește de el, se răstește.

Unghiul din care este privit personajul se schimbă odată ce Baltazar începe să se confeseze cu privire la un adulter în care personajul principal fusese chiar el; o cunoscuse pe Camelia, de care îl legă definitiv parfumul ispititor de tuberoze. Replicile dintre cei doi sunt spumoase, relevând o cu totul altă psihologie a personajului față de aceea cu care cititorul se obișnuise la început, o alură de prădător, iar cuvintele îl aruncă în cele mai obscure zone ale ridicolului: „<<La dracu! Destinul mi-a fost dușman de moarte din leagăn. Și eu sunt însurat. Am să-l provoc la duel.>> << Se bate ca un leu (spaimă în ochii Cameliei); e meschin dar puternic. Mi-e frică.>> <<Draga mea, prostituată mică ce ești tu, crezi că un leu e mai tare decât un tigrul furios?>> << Nu, dragule /.../ dragul meu tigrul Baltazar>>”⁴⁰. Nu este clar dacă acea Camelia a existat cu adevărat sau dacă nu fusese mai degrabă o proiecție a personajului; pe lângă insatisfacția erotică, Baltazar își exprimă într-un monolog nemulțumirea față de nepăsarea față de funcționarul de rând, ignorat de toată lumea, în special de scriitori: „Despre noi, funcționarii, nu scriu scriitorii noștri cărți, despre cum mergem noi pe stradă, cum trăim, despre cum mă gândesc eu mergând acasă, la desert, plăcinte cu poalele-n brâu, suflecă pân' la brâu /.../ Nu citești de-astea deloc. Stai câteodată întins, vrei să citești o carte și nu te recunoști în ea.”⁴¹. Monologul lui Baltazar ascunde, de fapt, nemulțumirea față de statutul avut în societate, înțelegând că pentru a ieși din anonimat trebuie să dea dovadă de un act de rebeliune, astfel că profită de ocazia pe care i-o dă șeful său, directorul fabricii la care lucra, de a-l înlocui 3 zile. În acele trei zile simplul funcționar cunoaște o transformare fenomenală, individul retras devine

un adevărat crai, dar și un tiran al biroului, aproape străduindu-se să-și nerveze secretara provizorie. Își cheamă amanta în biroul imaginar, pe Camelia, pe care o sărută cu patos, trecând poate la gesturi mai tandre dacă n-ar fi apărut din neant secretara pentru a-i cere să semneze niște acte. Până-ntr-acolo merge frustrarea sa încât începe s-o bănuiască pe secretară de gelozie acută. Dacă lipsurile pe plan erotic îi sunt satisfăcute printr-un scenariu în care există o amantă față de care ar manifesta gelozie o altă posibilă amantă (închipuite, firește!), orgoliul personal îi este integral hrănit de atitudinea superioară afișată în interacțiunea cu secretara, dar mai ales de semnătura pe care o dă în locul șefului plecat (trimitere din nou la Axenti Ivanovici Poprișcin): „Voi semna deci hârtii importante, tocul, sprânceana dreaptă ușor ridicată. Dar tu! /.../ lasă hârtiile aici. Secretara iese; nu pare jigărită, câtă perfidie, sunt sigur că dorește moartea mea și a Cameliei. Voi semna /.../ eu semnez ultimul, sunt șeful.”⁴².

Încă de pe acum se va remarca acel gust estetic atât de personal lui Bălăiță pentru râsul „destabilizator” (N. Sălcudeanu), care îl apropie de zone insolite ale umorului: „Atitudinea autorului nu e conciliantă, ci sarcastic-necruțătoare, pe chipul lui rareori citim un surâs amuzat și aproape întotdeauna un rictus. De-aici mulțimea efectelor de umor negru, sugestiile kafkiene /.../ tablourile grotești”⁴³, explorate cu precădere în *Lumea în două zile*, la Dealu-Ocna.

Spre deosebire de Spân și Baltazar, celelalte personaje nu sunt la fel de bine evidențiate, strategic, desigur. Despre fiecare sunt oferite nici mai multe nici mai puține informații decât necesarul, iar asta și cu scopul de a le integra mai bine în tipologia corespunzătoare. Așadar, pe lângă perfidul Spân, frustratul și dualul Baltazar, amândoi obsedați de husa valizei, a indispensabilității aparenței de esență, apare Grigore, un tip deloc calculat, un repezit, interesat de rezolvarea problemei pe calea cea mai scurtă și eficientă. Este tipul care nu se dă în lături de la a-și asuma consecințele sau, poate, tipul individului care nici măcar nu le ia în calcul. Grigore, cu originea în latinescul „Gregorius”, intrat în limbă română prin asociere cu elementul „grex” („turmă”), poate sugera, de fapt, chiar efectul de turmă ce definește societatea modernă, neinteresată de imaginea (în sensul pozitiv) individului în societate; cu toate acestea, Baltazar îl bănuiește de *ceva*, așteptându-se oricând să iasă la iveală cealaltă față nevăzută: „Care să fie secretul tău, Grigore? La mijloc să fie numai aventura? Să fii unul din acele spirite neliniștite care izbuncesc dintr-odată, nu se poate, să fii oare...”⁴⁴.

Patrocle își face apariția abia la final, în imaginea unui alt călător, însă nu unul oarecare, ci în a unui „cetățean care are bilet”⁴⁵. El este încadrat în tipologia individului fără interes major într-un roman, fiind mai degrabă tipul personajului pasiv. Cu toate acestea,

e singurul care nu acceptă locul din accelerat, preferând să rămână pe valiza lui, întrucât „e sigură”⁴⁶, stârnind mirarea celorlalți: „ – Ce ciudată comportare!”⁴⁷.

Finalul este revelator, aici aflând că, de fapt, în tot acest timp Baltazar nu vorbise cu Grigore, ci cu valiza sa și că Spânul este un cititor înrăit, având așadar o imaginație care să-i permită distorsionarea realității, de unde și întrebarea dacă într-adevăr Conte este un personaj concret sau doar o proiecție a Spânului. Concluzionând, cel mai probabil, atât Grigore, cât și Conte sunt niște plâsmuiri ale lui Baltazar și ale Spânului, amândoi obsedați de husa pe care ar trebui s-o poarte fiecare valiză; cei doi nu sunt astfel nimic altceva decât niște proiecții răsturnate rezultate din viciile și frustrările acestora, mai simplu, sunt aparențele. Între aceștia se evidențiază cumpătatul Patrocle, singurul „care are bilet”.

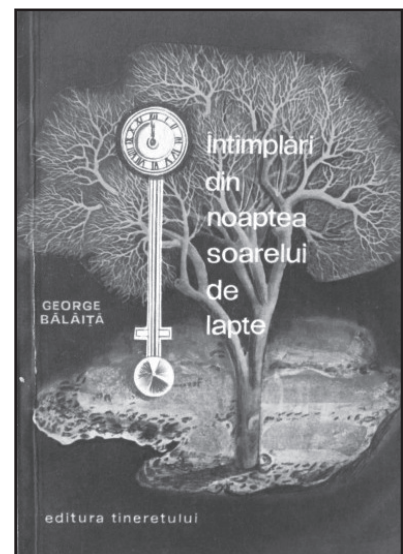
Eposul se restrânge și mai mult, ajungând la principalul jucător – autorul, singurul care plâsmuiește din perspectiva unui demiurg un posibil univers, pe o tablă de șah, sugerând perfecțiunea prin trimerile date de forma acesteia la armonia mandalei, echilibrul cosmic. Deasupra tablei de șah veghează „Palladion-ul”, protectorul micului univers plâsmuit, un univers care va renaște, aflat într-o neobosită mișcare ciclică, întrucât nimic nu se schimbă, iar atunci când se-ntâmplă asta, universul cunoaște o regenerare, o renaștere, teme pe care le va cerceta din plin George Bălăiță în romanele sale: „Atunci, autorul ar trebui să arate cum, multă vreme după plecarea trenului, niciunul nu se va mișca de la locul lui. Apoi vor constata că sunt în afară de orice pericol. Nu stau, Doamne ferește, doi pe un loc. Mai mult: numai patru din cele șase locuri au fost ocupate. Așa că vor râde și se vor bucura.”⁴⁸.

Din punct de vedere „tehnic”, nuvela cunoaște mai multe registre pe care operează autorul; mai întâi, se prezintă sub forma unei narațiuni care îmbină procedee postmoderne, precum discursul fractal sau mitologizarea banalului, ancheta. Dincolo de caracterul inovator, se utilizează elemente tradiționale la nivelul discursului, trădând o rigurozitate clară a topicii. Instanța narativă este la rândul-i „nehotărâtă” – pe alocuri omniscientă, alteori autoreferențială, pluriperspectivică, îmbinând specii precum nuvela, esul și scenariul cinematografic.

O notă discordantă o face inserția de tip eseu, datată cu iulie 1962, în care se disting episoade probabil din timpul copilăriei naratorului, respectiv adolescenței: unul în care un individ care luca la un centru de colectare a laptelui îl convinsese pe Guță Soare, „un băiat blajin ca o fată mută”⁴⁹, că laptele pe care îl bea era negru, nu alb. Experiența îl bulversase atât de tare pe băiat, încât în ciuda faptului că individul se dovedise a fi „un impostor în materie de lapte”, acesta deveni sceptic. O altă întâmplare îl regăsește pe narator în fața unui ghișeu la cinematograful, așteptând să cumpere

bilete la film pentru el și familia sa; în fața lui, un domn îi dăduse femeii o bancnotă de 25, primi biletele și restul de la doar 10 lei. În zadar încercaseră domnul și naratorul-copil să-i explice femeii încurcătura, fiindcă aceasta devenea din ce în ce mai agresivă. Într-altă zi, pe când era elev, mersese la uzina unde luca tatăl său pentru a se documenta mai mult cu privire la modul în care funcționează forja noaptea, urmând a realiza o compunere liberă pe această temă. L-a abătut însă de la subiect tragedia în care fusese implicat un șofer străin din pricina unui capac din fontă pentru vană, care îi fracturase șira spinării, murind la câteva zile după aceasta, în pofida eforturilor medicilor de a-l salva. Ce-l marcase în mod deosebit a fost replica unui vecin: „Ei, vezi, n-au făcut nimic, tot a murit, ce folos? Nu-mi spune mie povești”⁵⁰. Aparent, situațiile independente de firul povestirii nuvelei sunt fără legătură, însă, ceea ce le unește e problema condiției umane care îl preocupă pe autor în întreaga sa operă; reținem în acest sens: scepticismul inoculat în mod accidental sau nu, care, odată însușit, va marca întreaga existență a unui individ, orgoliul exacerbat sau lipsa empatiei.

Tot în această secțiune sunt inserate amintiri din timpul vizitelor pe care le făcea la oraș în vacanțele de vară, la mătușile Cristina și Maria, mătuși ce apar și în *Întâmplări din Noaptea Soarelui de Lapte* sub numele de Amalia și Magdalena. În ultima relatare scena se mută într-o cofetărie ce îi amintește de zilele când intra alături de părinții săi și odată ce-nchidea ochii „se trezea înăuntrul unei bomboane cu zmeură”⁵¹, lumina, mirosul îl transportau într-o lume feerică, ideală. Acum, însă, constată cu dezamăgire că ceea ce i se arătase atunci nu mai există *acum*, că femeia de la casă aproape că nici nu a observat când a intrat, că în ciuda eforturilor de a vorbi cât mai gros și convingător, nu reușise decât să-i stârnească râsul femeii. Se remarcă din nou principiul efemerității prin motivul demonicului, care invadează negreșit spațiul, iar asta în scopul păstrării echilibrului



cosmic (yin și yang): „Fata trecea de pompa de benzină, pe urmă a luat-o pe strada Drumului, în sus, și s-a dus pe această stradă, foarte lungă stradă, la capătul căreia se vedea podul ce leagă orașul nou de cel vechi. /.../ Și ce era înainte de asta într-un fel, a devenit, *după asta*, altfel.”⁵².

Limbajul prin care se construiește discursul narativ cunoaște o predominanță de zicători, locuțiuni pe care însă autorul le-ntoarce-nspre sensul denotativ, având un efect comic: „El știe și se face că plouă. De altfel n-a plouat de mult”⁵³ sau „o fi ea meseria brătară de aur dar s-o poarte alții, eu am alte probleme”⁵⁴. Același efect îl are inversarea topicii frazei: „Parchetul stă întins pe covor. Ferestrele intră pe lumină, iar plafonul atârnat de lampa cu picior sprijină postavul vernil pe care este fixată masa. Pe oameni stau scaunele, când vin aici chemate. Somptuosul este un birou șef”⁵⁵; acest joc de cuvinte este construit în același timp pe un ton ironic, menit să expună răsturnarea lumii cu susul în jos.

Concluzionând, *Palladion* se înscrie fără doar și poate în rândul textelor-exercițiu importante care anunță publicarea romanelor de mai târziu prin narațiuni discontinuă, fragmentarism, alternarea planurilor narrative, pluriperspectivism, inversarea topicii, inserțiile de tip jurnal sau anchetă, dar și prin aspecte care țin de redarea atmosferei specifice lui George Bălăiță: antiteză demonic-angelic, principiul dualității, problema condiției umane, transfigurarea banalului printr-o sită existențialistă și caracterul interdisciplinar al textului prin constante raportări la mituri, episoade biblice sau mitologice, cultură orientală etc.

Note:

1. Sergiu Sălăgean, *Conversând despre proză în „Lucafașul”*, 11, nr.45, 9 noiembrie 1968, p.6.
2. George Bălăiță, Op.cit., p.6.
3. Ibid., p.7.
4. Ibid., p.34.
5. G.Dimisianu, *Prozatori de azi*, Ed. Cartea Românească, 1970, p. 101.
6. George Bălăiță, Op. cit., p.60.
7. Ibid., p.44.
8. Ibid., p.45.
9. Ibid., p.63.
10. Vlad Sorianu, în *Ateneu*, nr. 12, dec 1966, p.8.
11. G.Dimisianu, Op.cit., p.102.
12. Ibid., pp.102-103.
13. George Bălăiță, Op.cit., p.96.
14. Ibid., p.107.
15. Ibid., pp.105-106.
16. George Bălăiță, Op. cit., p.108.
17. Simion Bărbulescu, Op.cit., p. 149.
18. Eugen Barbu, *Prefață* la vol. *Călătoria*, de George Bălăiță, Editura pentru Literatură, București, 1964, p.7.

19. George Bălăiță, Op. cit., p. 103.
20. Ibid., p. 129.
21. Ibid., p.101.
22. Ibid., p.98.
23. Ivan Evseev, *Dicționar de simboluri și arhetipuri culturale*, Ed. Amarcord, Timișoara, 1994, p.14.
24. George Bălăiță, Op.cit., p.98.
25. G.Dimisianu, Op.cit., p.100.
26. Simion Bărbulescu, Op.cit., p.148.
27. George Bălăiță, Op.cit., p.177.
28. Ibid., p.235.
29. Jean Chevalier, Alain Gheerbrant (coord.), *Dicționar de simboluri. Mituri, vise, obiceiuri, gesturi, forme, figuri, culori, numere*, trad. după Micaela Slăvescu, Laurențiu Zoicaș et al., editura Polirom, Iași, 2009, p. 741.
30. George Bălăiță, Op.cit., p. 177.
31. Jean Chevalier, Alain Gheerbrant (coordonatori), Op.cit., p. 650.
32. Ibid., pp.234-235.
33. George Bălăiță, Op.cit., p.177.
34. Ibid., p.181.
35. Ibid., p.190.
36. Simion Bărbulescu, Op.cit., p.149.
37. Ibid., p. 208.
38. Ibidem.
39. Ibid., p.182.
40. Ibid., p.223.
41. Ibid., p. 229.
42. Ibid., p. 224.
43. G. Dimisianu, Op.cit., p.105.
44. George Bălăiță, Op.cit., p.190.
45. Ibid., p.234.
46. Ibid., p.236.
47. Ibid., p.236.
48. George Bălăiță, Op.cit., p.234.
49. Ibid., p. 211.
50. Ibid., p. 216.
51. Ibid., p.220.
52. Ibid., p.219.
53. Ibid., p.189.
54. Ibid., p. 210.
55. Ibid., p. 190.

Bibliography:

- Eugen Barbu, *Prefață / Preface* la George Bălăiță., *Călătoria / The Voyage*, Editura pentru Literatură, București, 1964
- Jean Chevalier, Alain Gheerbrant (coord.), *Dicționar de simboluri / Dictionary of Symbols*, Polirom, Iași, 2009
- G. Dimisianu, *Prozatori de azi / Prose Writers of Today*, Cartea Românească, 1970
- Ivan Evseev, *Dicționar de simboluri și arhetipuri culturale / Dictionary of Symbols and Cultural Archetypes*, Ed. Amarcord, Timișoara, 1994