

Iuliana Păunescu

**Ipostaze ale feminității
în povestirile lui
Vasile Voiculescu**



Techno
Media
Sibiu - 2024

Titlul: Ipostaze ale feminității în povestirile lui Vasile Voiculescu

Copyright © 2024

Toate drepturile aparțin autorului.

Reproducerea integrală sau parțială a textului sau a ilustrațiilor din această carte este posibilă numai cu acordul prealabil scris al autorului.

Responsabilitatea științifică a conținutului textelor revine autorului.

Tehnoredactare: Techno Media

Coperta: Techno Media

Desen coperta: Luana Giuhat

ISBN 978-606-733-530-3

Editura Techno Media este editură cu prestigiu recunoscut de către
CNATDCU:

http://www.cnatdcu.ro/wp-content/uploads/2011/11/A2_Panel41.xls



Editura Techno Media

550074, Sibiu, str. Dimitrie Cantemir nr. 22

tel./fax: 0269/21.19.83

www.technomedia.ro;

e-mail: office@technomedia.ro

CUPRINS

1. Vasile Voiculescu și mișcarea de idei la începutul secolului al XX-lea.....	5
2. Proiecția imaginară a femeii în spații paralele în povestirile lui Vasile Voiculescu	10
3. Femeia ca obiect emic în povestirile lui Vasile Voiculescu	17
4. Studii de caz.....	29
4.1. Imaginarul metamorfic: <i>Loștrița</i>	29
4.2. Hipotextul voiculescian și hipertextul hindus: <i>Sakuntala</i>	47
<i>Paradigma pragmatistă; influența lui William James</i>	55
<i>Paradigma jungiană</i>	58
4.3. Lăcustele apocalipsei și complexul vinovăției: <i>Schitul de ceară</i>	63
4.4. Timpul <i>Kairos</i> al întâlnirii sacru/profan: <i>Bunavestire</i>	76
4.5. Eros și aisthetikos în versiune onirică: <i>Căprioara din vis</i>	92
4.6. Discurs despre metodă: <i>Behaviorism</i>	97
4.7. Femeia ca obiect emic: <i>Sezon mort</i>	104
4.8. Femeia – victimă a ideăției induse: <i>Șarpele Aliodor</i>	111
4.9. Ieșirea din tiparul negativ – vrăjitoarea cea bună: <i>Lacul rău</i>	118
4.10. Introspecție experimentală și psihologie culturală în <i>Iubire magică</i>	124
Concluzii	134

Bibliografie	138
1. Surse primare	138
<i>Opere literare ale lui Vasile Voiculescu</i>	138
2. Referințe critice.....	140
<i>A. În volume:</i>	140
<i>B. În periodice</i>	146
3. Referințe secundare.....	148
4. Surse online.....	156

1. VASILE VOICULESCU ȘI MIȘCAREA DE IDEI LA ÎNCEPUTUL SECOLULUI AL XX-LEA

Abordările anterioare l-au asimilat pe Vasile Voiculescu unei tradiții românești folclorice, mitice, în vreme ce scriitorul însuși declară într-un interviu că Wundt, Tarde, James și Vaschide au exercitat o influență asupra întregii sale opere, devenind pentru o perioadă, „un vector al istoriei literelor și al ideilor europene”, afirmație regăsită în lucrarea aparținând Mariei-Ana Tupan, *Modernismul și psihologia: Încercare de epistemologie literară*, p. 10. Prin aportul acestora, psihologia devenise o știință cu o influență determinantă atât în plan social, cât mai ales în planul epistemologiei literare. Practicând el însuși această profesie, atras de ultima școală a acestei discipline – psihologia fiziologică sau pragmatism, Voiculescu se înscrie în această fertilă direcție a prozei moderniste.

Ca și Constantin Rădulescu-Motru, psihiatrul Voiculescu se adâncește în studiul lui Wilhelm Wundt, dar și al pragmatistului american, William James. Dacă James Joyce cerne în esențe realitatea informă din episodul Proteu al romanului *Ulise* (să adăugăm importanța acordată formei într-o asemenea măsură încât *Finnegans Wake* se poate tipări doar respectând paginația originală), dacă personajele din *Oamenii din Dublin* sunt arhetipuri ale caracterului irlandez, povestirile lui Voiculescu aduc în scenă personaje din perspectiva celor care le percep, care este, la rândul ei un efect de lectură, de limbaj, un efect al unei reprezentări anterioare. Această tradiție este heteroglotă, având sprijin în semnul triadic al semiologului Peirce, care interpune între semn și semnificație multitudinea interpretărilor. Este nu numai

Estul lui Tolstoi ci și al carnavalescului dialogic al lui Bahtin, în care măștile, semnele, simbolurile, își schimbă neîncetat semnul. Cu rădăcini bine înfipte într-o recognoscibilă realitate socială, într-un cronotop care ar putea foarte bine servi romanului realist, personajele se revendică în același timp unei origini mai curând livrești. Sunt reprezentări care se ipostaziasă, care se înființează dinaintea unui observator ca un pariu câștigat de acesta. Nu sunt simulacre, ca în proza postmodernă tipică, sunt fenomene. De obicei, observatorul este de gen masculin, femeia fiind obiectul percepției lui conforme cu o anume așteptare, pre-viziune create de limbaj. Tranzitivitatea funcționează dinspre masculinitatea activă perceptual către femeia povestită, visată, scripturalizată.

Voiculescu experimentează el însuși extrapolările *Legii imitației* a lui Gabriel de Tarde (1890), care a dat naștere unei galerii de portrete impresioniste, legate prin activități intermentale ce le transformă pe fiecare în conglomerate de persoane, comunicând într-o ordine intersubiectivă. Aceasta include influența artefactelor, dar și arhetipuri ale subconștientului colectiv jungian, muzeul de opere artistice, sfera reprezentărilor pe care Schopenhauer o opunea lumii ca voință oarbă, materie lipsită de inteligență. Adâncind în timp dihotomia modernistă a artei versus realitate/istorie, Vasile Voiculescu însuși avea să devină un aspirant la ideea de comuniune spirituală cu geniile umanității, prezentându-se cu modestie drept „traducător” al sonetelor lui Shakespeare în ultima sa creație de seamă, al cărei manuscris avea să fie confiscat de anchetatori, dar memorat și recitat în închisoare, întreaga tragedie părănd menită să confirme prăpastia dintre creator și inchișitor în secolul conflagrațiilor mondiale.

Anii formării intelectuale a lui Vasile Voiculescu au urmat direcțiile prefigurate în adolescență, pornind de pe poziții dacă nu opuse, atunci cel puțin depărtate. Asupra acestor repere epistemologice indicate de autorul însuși ne-am concentrat în încercarea de revizuire a universului povestirilor sale:

„Din liceu începusem să citesc lucrări de psihologie și morală. Am ajuns curând la Schopenhauer și nu-mi pare rău, el m-a condus la

Upanișade și la Buda. Din anii întâi de litere, psihofizica și psihopatologia, dincolo de Sergio, Wundt și Hofding, m-au dus la medicină, pe urmele lui Vaschide, ale lui Pierre Janel și ale lui William James, cu experiența lui religioasă.

[...] Nu vă ascund că știința poate interpreta această întoarcere spre credință ca o involuție, o înapoiere la mentalitatea primitivă a omului necivilizat. Ca pe o slăbire și o eclipsare a funcțiilor superioare ale creierului, năpădite de răscoala funcțiilor subordonate, interioare, localizate sub scoarță și care a pus mâna pe cârmuire. Complexe vechi magice, străvechi refulări, știința lui William James le respecta și le recunoștea puternica lor realitate sacră..., mai mult ca știința de azi a lui Freud. Dar nu pentru curiozitatea științifică de psihologie fiziologică ne-am descoperit noi sufletele aici. Dacă n-ar fi fost ascultate de fiecare dintre dumneavoastră, cu emoția propriei lor confesiuni, în identitatea de sentimente și sinceritate, aceste mărturisiri pentru dumneavoastră ar fi ridicole copilării, iar pentru mine, inutile profanări.” – mărturia lui Vasile Voiculescu în *Confesiunea unui scriitor și medic*, publicată în „Gândirea”, Anul XIV, nr. 8, octombrie 1935, reprodus în vol. *Gânduri albe*, București, Cartea Românească, 1986, pp. 450-454. (Anexa 2)

Aceste repere emulate în mod conștient de Voiculescu sunt obiectul cercetării noastre revizioniste. Povestirile lui reprezintă „noduri ale unei rețele ideatice”, cum afirmă Roxana Sorescu în prefață și tabel cronologic la volumul lui Voiculescu, *Nuvele și povestiri*, apărut la București, Editura Cartex, 2000, p. 5., cu scopul de a ilustra unitatea spirituală a lumii. Această idee de integrare gradată a omului, ființă spirituală, în tiparul universului este ilustrată atât în versuri, cât și în proză.

Mai importantă, în cazul lui Vasile Voiculescu, însă, este o schimbare în conștiința modernă de la expresivitatea eului la analiza eului, după cum remarcă Frederick J. Hoffman în, “William James and the Modern Literary Consciousness”, *Criticism*, Vol. 4, No. 1 (Winter 1962), pp. 1-13, Wayne State University Press, comentând influența lui William James asupra conștiinței literare moderne. Eul nu este

preconstituit scrierii textului, ci e mai curând un proces, în constituirea sa devenind importante auto-analiza, „poziționările morale, experiențiale și situaționale ale eului”.

Ipostazierile personajelor feminine ale lui Vasile Voiculescu sunt asemenea evenimente procesuale: sub ochii cititorului se naște un personaj dintr-o carte sau din conversații în conștiința protagonistului (*Sakuntala*); din cuvintele unei vrăjitoare și din predica unui preot se alcătuiește o conștiință a cărei convertire nu ține de viziune ci de camera de rezonanță a interacțiunilor sociale (*Schitul de ceară*).

Citindu-l pe Vasile Voiculescu în contextul miturilor și semnificațiilor religioase din scrierile sale, autorii de studii și monografii au respectat sensul etimologic al cuvântului ipostaz(ă): *hypostasis* - substratul, realitatea fundamentală din oricare lucru, ceea ce îl definește dincolo de accidentele fenomenale. Iisus, de exemplu, pătrunde în lumea istorică, dar esența sa este divină – așa cum este revelată/ transfigurată/ ipostaziată în momentul botezului.

Întâlnim în *Povestiri* mai multe nivele ale confruntării cu ceilalți. Unele prezintă evenimente din realitatea înconjurătoare, care sunt interpretate diferit de către indivizii pragmatici din comunitatea respectivă, judecate și sancționate moral, în cele mai multe cazuri greșit. Acestea surprind ecouri ale unei alte realități care sensibilizează pe ceilalți în raport cu personajele analizate, în funcție de anumite premoniții sau taine ascunse și redescoperite în momente neașteptate (*Căprioara din vis*, *Șarpele Aliodor*). Un act condamnabil social dezvăluie sensul pozitiv al comportamentului în universal (*Schitul de ceară*).

Comportamentul revelatoriu al personajelor feminine este, în unele situații, neînțeles și catalogat nepotrivit (*Behaviorism*, *Limanul*). În alte cazuri, acestea au un model pe care îl transcend (*Sakuntala*, *Iubire magică*). Întoarcerea la origini, realizarea unității primordiale, comunicarea interregnuri este un alt nivel prezent în narațiunile lui Voiculescu (*Lostrița*, *Sezon mort*). Forța credinței, atingerea dezmarginirii și anularea limitelor pământești, miracolul, participarea la taina activă și comunicarea cu Divinitatea se supun observației comportamentului unic al unui personaj feminin (*Bunavestire*).

Comuniunea spirituală, unitatea de spirit dintre personaje și univers sunt elemente care rămân în centrul povestirilor lui Vasile Voiculescu, descoperind un alt fel de comunicare între ipostazele feminității și societate, dar și refacerea echilibrului primordial, aspirația spre a-și depăși condiția, deoarece „într-un sens, trăim în lume cu tot dindărătul ei (cu subconștientul ei, cu inconștientul ei, cu larvarul, geneticul și istoria ei, cu facerea ei cu puțință...)”, cum concluzionează Constantin Noica în *Cuvânt împreună despre rostirea românească*, București, Humanitas, 1996, p. 118.

2. PROIECȚIA IMAGINARĂ A FEMEII ÎN SPAȚII PARALELE ÎN POVEȘTIRILE LUI VASILE VOICULESCU

Ne raportăm permanent la realitate fără a cunoaște însă ce înseamnă cu adevărat acest termen la care facem referire. Este o raportare la orice latură a existenței ca persoane, deci percepem și analizăm realitatea cu o anumită subiectivitate.

Fie că e vorba de romanul modernist al fluxului conștiinței, fie că ne referim la poezia modernistă canonică a imagismului, realitatea era privită la sfârșitul secolului al XIX și în perioada modernismului înalt căreia îi aparține și Vasile Voiculescu ca efect al unei fenomenologii a privirii.

Literatura fantastică creează universuri paralele, lumea de aici, și o alta, cea imaginară, care coexistă cu lumea reală. Lumile paralele, posibile, nu mai pot fi descrise în mod realist, conceptul de observație suferind o criză în urma popularizării teoriilor fizicii cuantice, printre care principiul incertitudinii care relativează rezultatul cercetării făcându-l dependent de instrumentele de măsurare și de metoda cercetătorului.

În opțiunea lui pentru pragmatismul lui William James, care făcea observația dependentă de interesele observatorului (ceea ce nu intră în sfera sa de interes nici măcar nu percepe), Vasile Voiculescu se simțea confirmat de relativismul și scepticismul scientist al Noii Fizici.

Povestirile lui V. Voiculescu sugerează că lumea și viața sunt construcții ale conștiinței individului, care include gândirea mitico-magică și arhetipurile inconștientului colectiv. Teama de necunoscut într-o natură ostilă, starea de neliniște provocată de teroarea cosmică

generează fantasticul. Apare un complex structurat de dorințe supraomenești, de un puternic conflict psihologic, trăiri intense ale personajelor aflate între două lumi, între posibilul și imposibilul de a-și satisface dorința reînțoarcerii la origini. Aceste personaje caută evadarea, ca o consecință a refuzului condiției umane și istoriei. Ele devin entități ale coincidenței contrariilor, parcurg scenarii narative, în aparență, fără semnificație. Totuși aceste personaje feminine încearcă decodificarea sensurilor, accesarea la sacru, și, respectiv, construirea unei lume paralele, o altă versiune a lumii cotidiene, profane, lipsită de sens.

Personajul feminin din opera lui Vasile Voiculescu este un subiect delicat și complex, restrictiv chiar, însă se impune explorarea posibilităților care reies din *Povestirile* selectate în acest scop. Eroinele reprezintă entități cu reguli proprii, fiecare manifestându-și existența între limite, bariere, prejudecăți, interdicții. Fiecare „lume” își dezvoltă propriile legități și dimensiuni ale existenței umane. Majoritatea personajelor feminine provin din lumea satului, care reprezintă complexitatea pură a vieții, un microcosmos asociat cu originea și tradiția. Efectele negative ale civilizației nu au ajuns încă în acest spațiu, personajele feminine având încă acea puritate a femeii simple, din paradisul originar, izolate de civilizație și subordonându-se regulilor comunității patriarhale.

O cale de a evada din rutina domestică, din tipar, este apelul eroinelor la superstiții, care le fac să vadă altceva decât ceea ce este real, creând o stare mentală și fiziologică asociată cu o mare varietate de sentimente, gânduri și comportamente. Este vorba despre o magie explicată, în același mod prin care supranaturalul practicat de Ann Radcliffe a reușit să împace nevoia de senzational a unei epoci raționaliste, dar și să nu piardă credibilitate în contextul ei. Un punct comun al celor doi scriitori este legat de tehnica narațiunii și a descrierii atmosferei de suspans, condiții necesare pentru a crea starea de tensiune. Aproape întotdeauna elementul de mister este explicat într-o manieră firească, chiar logică, fără să se dea frâu liber supranaturalului. Pornind de la aici și acum, eroinele lui Voiculescu ajung într-un univers

paralel, rupt de contextul social, rezultat al pasiunilor, al sensibilității excesive care le conferă abilități supranaturale.

Magical explicat la Vasile Voiculescu se datorează influenței lui William James, creatorul conceptului de *stream of consciousness*, fluxul conștiinței. Conștientizând că materia cenușie nu este doar un organ pentru înregistrarea senzațiilor și nici pentru construcții intelectuale „dezinteresate”, fiind un organ al reacției în urma stimulării, adică un instrument de acțiune.

În *Principiile psihologiei (The Principles of Psychology)* James explica acest mecanism: “The mind, in short, works on the data it receives very much as a sculptor works on his block of stone. In a sense the statue stood there from eternity. But there were a thousand different ones beside it, and the sculptor alone is to thank for having extricated this one from the rest. Just so the world of each of us, how so ever different our several views of it may be, all lay embedded in the primordial chaos of sensations, which gave the mere matter to the thought of all of us indifferently. Your world is but one in a million alike embedded, alike real to those who may abstract them.”¹

Pentru James, experiența psihologică și cea religioasă reprezintă forma superioară de cunoaștere, raportată la experiența științifică. Prin experiența de tip religios se anulează barierele eului, personajul creându-și o lume mai reală, în care spiritele acționează reciproc unele asupra celorlalte. În povestirile lui Voiculescu, supuse analizei în acest scop, se dezvăluie ecouri ale relațiilor eului cu ceilalți, într-o realitate mai sensibilă.

¹ „Pe scurt, mintea lucrează asupra datelor pe care le primește la fel cum un sculptor lucrează asupra unui bloc de piatră. Într-un anumit sens, statuia se afla acolo din totdeauna. Dar existau alte o mie de statui diferite în afară de ea și nu trebuie să-i mulțumim decât sculptorului că a degajat-o pe aceasta de restul. ... Lumea pe care o simțim și în care trăim va fi aceea pe care strămoșii noștri și noi, prin lovituri de alegere cumulative treptate, am degajat-o, asemenea sculptorilor, prin excluderea anumitor porțiuni din materialul dat . . . Lumea mea nu este decât una dintr-un milion de lumi încastrate la fel și la fel de reale pentru cei care le abstractizează.” (William James, *Principiile psihologiei, The Principles of Psychology*, pp. 288-289)

Șarpele Aliodor este o povestire inspirată de o realitate socială a satului interbelic, o altă imagine în care boala și suferința nu mai au o singură cauză istorică, ci una umană, teama și absența credinței în Dumnezeu. Convinsă că șarpele casei, găsit de mezin, i s-a strecurat în abdomen, femeia dezvoltă o tumoră canceroasă sub forma acestei vietăți și, în final, moare de o boală incurabilă, în acest caz personajul feminin secundar fiind o **victimă a ideții induse**. Veșnica oroare a mamei, teama de șarpe, o determină să interpreteze greșit simbolul acestuia, pe baza asocierii biblice femeie-șarpe și implicit, moarte. În această povestire șarpele are rol benefic, de ocrotire a casei, dar prin reprezentarea eronată, i se atribuie un rol malefic de către femeie și întreaga comunitate a satului.

Imaginea femeii este asemenea unui personaj serafic ce se stinge tăcut, măcinat de boală, teama femeii devine o obsesie personală, „apoi o psihoză colectivă, narațiunea alunecând treptat spre relatarea unui caz de obscurantism în lumea înapoiată a satului”¹. Deși se apelează la mijloace medicale diverse, inclusiv la metoda autosugestiei, efectul este o continuă evoluție a tumorii: „Închipuirea putuse să înlesnească zbucnirea cancerului și să-i întetească creșterea. Dar putere ca să lucreze acum de-a-ndoaselea nu mai avea.”²

În această povestire psihicul personajului feminin „apare ca un proces, nu o esență, experiența prezentului modificând, resimbolizând, chiar și datele memoriei”³.

Femeia din *Schitul de ceară* fură împărtașania din Sfântul potir cu credința că va retrezi lumea albinelor la viață. Ea recrează un alt univers, inversează simetria stânga-dreapta, pentru ca lumea să se poată răsturna, recrea, după legea nescrisă a superstițiilor. Stropiți cu vin sfințit, stupii mărturisesc gloria divină, văzând în fiecare chivot chipul lui Dumnezeu.

Resemnarea de a renunța la credință în favoarea vrăjitoriei are efecte dramatice asupra psihicului femeii. Deși săvârșește păcatul de

¹ Elena Zaharia-Filipaș, *Op. cit.*, p. 171.

² Vasile Voiculescu, *Op. cit.*, p. 240.

³ Maria-Ana Tupan, *Op. cit.*, p. 102.

a fura împărtășania din altar, „sângele misterios al vieții, cu fărâme din trupul cel fără de moarte în el”¹, femeia devine purtătoare a cuminecăturii, aceasta având semnificația „cufundării în înțelegere spre relevarea cunoașterii”².

Tumultul psihologic al femeii o transferă la granița nebuniei, furtul împărtășaniei din altar fiind un act condamnabil social. Este frustrată afectiv, se simte respinsă, exclusă, de aici starea depresivă de gol existențial, angoasă, anxietatea ființei condamnate la singurătate și moarte prin abandon, agresivitate împotriva destinului, teama față de divinitate. Voiculescu explorează zonele ascunse ale sinelui, descriind formele frustrării și a celor compensatorii provocate la nivel psihic.

Bătrâna Savila din *Lacul rău* este un personaj care se dovedește a fi o cunoscătoare a tainelor și vrăjilor apei, a superstițiilor lumii pescarilor. Nu e magia unei bătrâne în aducerea la mal a tânărului înecat ci explicație realistă: bătrâna creează un flux între locul înecatului și mal, ademenind peștii cu pâine, și astfel îl localizează. Legătura inexplicabilă între Savila și tânărul înecat, neexprimată în vorbe, are ca element comun puternic lumea apei. După restabilirea ordinii și stabilității comunității în raport cu legile naturii, culminând cu îmblânzirea duhului apelor și eliberarea trupului captiv, tânărul este redat comunității, lumii reale, spre îngropare creștinească după datină.

Apelând la un artificiu magic, eroul din *Iubire magică* devine martor la procesul metamorfozării femeii care îl vrăjise cu frumusețea ei, concretizându-se într-o experiență terifiantă, de la surpriză la neliniște, spaimă și teamă, într-un adevărat spectru al morții: „În fața mea sta o strigoaică...”³. Sub influența lecturii lui *Faust*, eroul poet din această povestire apelează la un proces complex al introspecției, o proiecție a realității devenită obsesie, Mărgărita. Poetul nu percepe imaginea reală din lumea de aici, ci făptura pe care o crease în universul paralel, inițial o „sfântă cu acea violență a păcatului”, iar mai

¹ Vasile Voiculescu, *Op. cit.*, p. 382.

² Gheorghe Postelnicu, *Viața și opera lui Vasile Voiculescu*, București, Editura Europress Group, 2012, p. 288.

³ Vasile Voiculescu, *Op. cit.*, p. 195.

târziu, imaginea strigoaicei descrisă de vrăjitoare. Prezența ei în lumea oamenilor este posibilă prin intruziunea malefică, pe cale ocultă. Strigoii se situează la „granițele mereu mișcătoare ale normalului cu paranormalul, ale realului cu miraculosul”¹, câștigând astfel o anumită autoritate și fascinație. Conotația negativă a acestei ipostaze provine de la gestul asocierii oricărui tip de anomalie sau rău existent din jur maleficului altei lumi.

Personajul narator resimte șocul metamorfozei, realitatea și raționalitatea fiind înlocuite la nivel psihologic cu o cauzalitate imaginară și inacceptabilă. El admite existența unor forțe supranaturale pe care nu le poate controla, care au consistență și care se manifestă vizibil. Lumea reală interferează cu cea a forțelor malefice, starea de confuzie provocată de evenimente și fapte stranii se amplifică proporțional odată cu efortul de căutare a adevărului și a explicațiilor logice, aparențele se dovedesc a fi înșelătoare. Trauma psihică va continua să îl va urmări de-a lungul existenței.

Știma din povestirea *Loștrița*, o prezență malefică, „o formă degradată a unei străvechi divinități autohtone a apelor dulci de care depinde stabilitatea acvatică. Se spune că ea ar fi capabilă să provoace secetă sau inundații. Concepută adesea ca fiind jumătate femeie și jumătate pește, ea se aseamănă, (...) cu sirenele sau duhurile acvatice din vechi mitologii”².

Ambiția lui Aliman este să vâneze himera care îi scapă din mâini, conștientizând că „nu e lucru curat”³. Pescarul apelează la un vrăjitor, magia practică de acesta folosind imaginea/ figurina, cu scopul acțiunii la nivelul neatinsului, loștrița. Aici intervine motivul privirii, dublarea de imagine, femeie-pește. Ochiul personajului intră sub incidența puterilor magice. După ce figurina este aruncată în apă, lui Aliman îi va apărea imaginea unei fete frumoase, cu „părul despletit pe umeri

¹ Otilia Hedeșan *Șapte eseuri despre strigoi*, Timișoara, Editura Marineasa, 1998, p. 38.

² Ivan Evseev, *Enciclopedia semnelor și simbolurilor culturale*, Timișoara, Editura Amarcord, 1999, p. 454.

³ Vasile Voiculescu, *Op. cit.*, p. 289.

ca niște șuvoaie plăvițe resfirate pe o stană albă. Ochii, de chihlimbar verde-aurii cu strilici albaștri, erau mari, rotunzi, dar reci ca de sticlă. Și dinții (...) ascuțiți ca la fiare”¹. Aceste mutații sunt posibile doar prin procedeul de anamorfoză, o „magie artificială a formelor miraculoase”² care însumează „modul de a face și a construi tot felul de figuri deformate care, văzute dintr-un anumit punct, par a avea o proporție justă”³. Lostrița este ființa dintr-o altă lume, pe care și-o imaginează un exaltat.

Sentimentul de dezgust față de condiția umană al mamei Ilenei, venită să distrugă armonia primordială, constituie o măsură firească de apărare, având menirea de a ocroti întruparea mai presus de fire. Aparținerea fetei la această lume este sub semnul incertitudinii. Aliman rămâne sub vraja ei mult timp, natura îi trimite din nou vechile mesaje, ademenindu-l în vârtoarea apelor Bistriței și pedepsindu-l pentru necredința față de iubirea dintâi. Pe de altă parte, redându-i lostrița îndelung visată, apele pecetluiesc unirea într-o veșnicie a celor două ființe ieșite din sfera a ceea ce trece drept realitate obiectivă și bun simț comun.

Experimentând scenariul lui William James, Voiculescu face uz de „paralelismul psiho-fizic, care îngăduie trupului social să creeze, inductiv, un suflet la comandă, așa cum, în hipnoză, trupul se mișcă exclusiv la îndemnul *imaginației de poruncă*”⁴. Voiculescu descrie deformările, ieșirea din tipare, iraționalul personajelor care trăiesc sub semnul iluzoriului sub care este acoperită lumea Realului, într-o disjuncție eu/ univers, eu/ realitatea cealaltă. Eroinele trăiesc în registrul interior al spaimelor, al obsesiilor, al dorințelor dezlănțuite, al negativului normelor sociale, al vinovăției, eșecului, disperării sau nevrozelor.

¹ *Ibidem*, p. 292.

² Jurgis Baltrusaitis, *Evul mediu fantastic*, traducere de Valentina Grigorescu, cuvânt înainte de Dan Grigorescu, București, Editura Meridiane, 1975, p. 25.

³ *Ibidem*, p. 25.

⁴ Maria-Ana Tupan, *Op. cit.* p. 98.

3. FEMEIA CA OBIECT EMIC ÎN POVESTIRILE LUI VASILE VOICULESCU

Conform tradiției patriarhale, la Vasile Voiculescu, femeia nu e subiect al percepției, ci obiect pasiv al privirii personajelor masculine. Întâlnim în *Povestirile* sale o analiză a percepțiilor iluzorii, în concordanță cu afirmațiile lui William James în Cap. XIX din *The Principles of Psychology*. Simțurile nu percep direct, ci în funcție de impresii, cunoștințe, amintiri anterioare. De aceea oameni diferiți percep diferit același obiect, aceeași ființă. La Voiculescu, percepția unui personaj feminin este raportată la influența miturilor și legendelor, lecturilor, conversației, dezbaterii. Eroinele întâlnite în *Povestiri* sunt „văzute” diferit de personajele masculine, provenite din medii / grupuri sociale diferite.

În majoritatea cazurilor, personajele feminine din prozele voiculesciene sunt personaje secundare. Toate personajele care apar în opera lui Vasile Voiculescu sunt încărcate de semnificație simbolică. Personajele feminine nu fac excepție de la această regulă, indiferent dacă sunt apariții reale, care par lipsite de importanță, sau plâsmuiri, închipuiri ale altor personaje. Într-o asemenea diversitate de personaje, deși majoritatea masculine, era imposibil să nu se regăsească și personaje feminine. Deoarece în majoritatea povestirilor lui Vasile Voiculescu acțiunea se petrece într-un sat arhetipal, nefixat în spațiu și timp, este aproape imposibil să identificăm un model de feminitate specific unei anumite perioade sau unei anumite viziuni. În *Povestirile* lui Voiculescu regăsim doar ipostaze ale feminității, cum ar fi: femeia credincioasă, femeia ca simplă închipuire, femeia ca întrupare a ispitei,

femeia ca victimă a ideaiției induse, femeia păcătoasă întoarsă către dreapta credință, femeia bătrână, purtătoare a vechilor credințe și magiei albe. Toate aceste ipostaze sunt analizate din perspectiva emică sau cea etică, în funcție de abordare.

Cei doi termeni, *emic* și *etic*, utilizați cu precădere în antropologie, folcloristică, științele sociale și comportamentale, se referă la două tipuri de cercetări efectuate, respectiv la cele două perspective complementare în abordarea unui sistem socio-cultural, sau a unui element din alcătuirea acestuia, respectiv *emic*, din cadrul grupului social/ din perspectiva subiectului, și *etic*, din exterior/ din perspectiva observatorului. Acești doi termeni au fost creați de către lingvistul american Kenneth Pike, în 1954, desprinzând desinențele cuvintelor “phonemics” și “phonetics” și atribuindu-le o existență și utilizare proprie.

Abordarea emică investighează modul în care gândesc membrii aceluiași grup social/ comunități, modul de percepție și de clasificare a lumii, regulile lor de comportament și reacție în așa-numitele situații limită ale existenței, ceea ce are sens/ semnificație pentru ei și cum își imaginează și explică lucrurile.¹

Abordarea etică, din punct de vedere al oamenilor de știință, comută atenția de la observații, categorii, explicații și interpretări locale la nivelul antropologului, subliniază ideea conform căreia membrii unei comunități, a unei culturi, sunt adesea prea implicați în ceea ce fac, pentru a-și interpreta culturile în mod imparțial. Când folosește abordarea etică, etnograful subliniază ceea ce consideră important.²

O comunitate are gesturi, credințe, practici specifice, cu sensuri mai generale, care pot fi înțelese/ interpretate/ analizate de către toți indivizii, inclusiv cei din exteriorul comunității, dar care dețin un nucleu de sensuri care nu pot fi înțelese decât dacă aparții comunității, dacă te situezi în interiorul/ înlăuntrul grupului. Întâlnim astfel opoziția „în-lăuntru” și „în-afară”, fără de care cunoașterea la acest nivel ar

¹ Vezi Conrad Kottak, *Mirror for Humanity*, New York, McGraw Hill, 2006, p. 47.

² *Ibidem*, p. 47.

fi mult mai săracă, chiar dacă pragul dintre cele două coordonate nu e întotdeauna vizibil, bine demarcat sau ușor de indicat. Emicul desemnează astfel fapte, atitudini care sunt reale și au sens pentru membrii comunității, având o perspectivă analitică în antropologia modernă rezonând astfel cu ontologia, cu studiul valorilor, cu relativismul cultural, prin abordarea sistemului din interiorul lui, plasându-se în domeniul moralei.

Pe baza experienței sale, Pike definește unitatea emică ca “a physical or mental item or system treated by insiders as relevant to their system of behavior as the same emic unit in spite of etic variability”¹.

Sinele este privit ca un obiect emic – obiectul pe care o entitate îl ia pentru a fi el însuși. Spre deosebire de un obiect etic care există în afara receptorului, un obiect emic este inerent legat de receptor: sinele este obiectul perceput ca fiind el însuși. Conform acestei definiții, sinele nu este o persoană în sine. Aceeași persoană poate fi percepută din diferite unghiuri de către oameni diferiți; sinele este un individ perceput a fi el însuși o persoană proprie.

Fiecare individ are un ansamblu de idei care se referă la propria persoană și interese, și un altul, legat de societate. Astfel, conținutul mental al fiecărui individ constă din arii de interes, cercuri de cunoaștere incluse în mod similar și din care fiecare include cercuri mai mici în sine. Mediul social și modul în care sunt indivizii percepuți de către ceilalți devine definitoriu pentru comportamentul în societate. Este un fel de programare socială urmată de efectele sale asupra modului în care membrii unui cerc de cunoaștere imită comportamente, pentru a fi acceptați. Acest raport emic reprezintă o descriere a comportamentului sau a unei credințe, în mod conștient sau inconștient, pentru un membru al comunității, din cadrul culturii respective.

¹ „un element fizic sau mental sau un sistem tratat de persoane din interior ca fiind relevant pentru sistemul lor de comportament ca aceeași unitate emică, în ciuda variabilității etice.” (Pike, K., Pike’s Reply to Harris. In T.N. Headland, K.L. Pike, & M. Harris (Eds.), *Emics and etics: The insider/outsider debate*. Newbury Park, CA, Sage, 1990, p. 28)

Percepția personajelor feminine din *Povestirile* analizate este un proces între imaginea femeii descrise cititorilor, pe de o parte, și cele fuzionate sau imagini și idei întretesute ale tuturor femeilor văzute vreodată, pe de altă parte; este un proces între doi factori sau momente, dintre care unul a existat înainte de proces și a fost o posesie veche a minții (grupul de idei sau concept, și anume), în timp ce celălalt este doar prezentat în minte, fiind factorul imediat de supraveghere (impresia de simț).

Având la bază concepția emică a sinelui pe care William James a evidențiat-o în capitolul său despre *Conștiința Sinelui*, sinele personajelor feminine, care este identificat subiectiv de către personajul feminin, are o dimensiune empirică ce constrânge identificarea subiectivă a acesteia. Ca obiect emic, sinele nu este nici sinonim cu ființa feminină, nici echivalentul conceptului de sine; mai degrabă, este unitatea existenței empirice a ființei și percepția sa asupra acelei existențe. Sinele este propria persoană a femeii privită din punctul de vedere al acelei ființe, care poate diferi de ceea ce percep alții din punctele lor de vedere distincte.

Problema obiectivității apare în momentul în care privim „eul social” al unui personaj feminin, ceea ce implică subiectivitatea interioară a observatorilor din exterior. James definește viața socială a unui individ ca “the recognition which he gets from his mates”¹.

În aceeași tonalitate, James este de părere că “An individual has as many social selves as individuals recognize him, and who have in his mind his image [...]. To hurt any of these images is to hurt his image.”²

Eul nu este doar o percepție a individului. Percepția unui obiect și obiectul percepției nu sunt același lucru; sinele este un obiect perceput, care este unitatea existenței empirice a unui individ și percepția acelei existențe de către același individ.

¹ „(...) recunoașterea obținută de el din partea celor din jur.” (William James, *Op. cit.*, p. 293)

² „(...) un individ are la fel de multe euri sociale câți indivizi îl recunosc, și care au în mintea lor imaginea acestuia[...]. A răni oricare dintre aceste imagini înseamnă a răni imaginea acestuia.” (*Ibidem*, p 294)

În cele din urmă, sinele nu este subiectul care percepe. În timp ce niciun obiect nu poate fi perceput fără un perceptor, subiectul care percepe nu este obiectul perceput; eul este ceea ce un subiect perceput identifică ca fiind propria sa existență în lume.

În loc de definirea sinelui ca un obiect de percepție, adică existența empirică a unui individ, această abordare definește sinele ca percepții ale unui obiect, adică gândurile și convingerile personajului feminin despre propria persoană. Diferența dintre cele două este subtilă: în primul caz, sinele este o entitate empirică existentă în afara minții unei persoane; în al doilea caz, însă, sinele este o construcție abstractă existentă în mintea unei persoane.

Se presupune că ființele umane posedă cele mai avansate capacități de auto-acceptare. Pentru acceptarea/adoptarea sinelui este necesară interpretarea existenței cuiva ca un obiect al reflecției și al acțiunii, recunoscând că obiectul pe care îl percepem este el însuși, că acesta deține mai mult decât ceea ce se poate percepe, și că este posibilă o schimbare/ modificare a obiectul într-un fel prin propria acțiune.

Sinele a devenit un concept alunecos. Utilizarea acestuia în literatură a fost marcat cu ambiguitate și inconsecvență semantică. Problema nu este atât de mare pentru că *Sinele* a fost folosit pentru a denumi lucruri diferite de către scriitori diferiți, la fel cum același termen a fost folosit diferit de același scriitor în cadrul aceleiași opere. De exemplu, un scriitor poate începe prin a afirma că sinele este un proces psihologic reflexiv prin care individul uman devine un obiect pentru el sau pentru ea însăși; apoi descriind sinele ca pe conceptul de sine și/ sau sentimentul de sine, adică ceea ce gândește și simte un individ despre el sau despre sine; și încheind spunând că eul este de fapt modul în care un individ acționează și se prezintă pe sine altora. În acest caz, termenul „sine” a fost folosit pentru a desemna (a) un proces psihologic, (b) conceptul de sine și (c) imaginea de sine prezentată. În alte situații, „sinele” poate de asemenea, fi folosit pentru a se referi la „persoană”, „personalitate” și alte concepte asemănătoare¹.

¹ V. Gecas, *The self-concept*, în „Annual Review of Sociology”, 1982, pp. 1-33; M.W. Katzko, *Unity versus multiplicity: A conceptual analysis of the term*

Vasile Voiculescu a reușit să surprindă în *Povestirile* sale, din perspectiva emică, cum sunt conectate sistemele de credință mentală, limbajul și comportamentul în sine în personajele feminine strecurate în acțiune sau în declanșarea conflictului. În altă ordine de idei, interpretarea afirmațiilor/ a credințelor, a acțiunilor deliberate, a gesturilor oferă o idee fidelă a motivelor comportamentului personajelor respective și oferă abordări care pot fi utile și complementare pentru înțelegerea comportamentului social.

O ipostază a femeii ca obiect emic este prezentă în povestirea *Schitul de ceară*, cu adânci implicații religioase, contradicții morale, provenite din credințe ale comunității, înrădăcinate în mentalitatea personajului analizat.

Rutina vieții văduvei cu copii, a cărei singură sursă de venit sunt stupii din prisacă, este dezechilibrată de un element anormal, perceput ca un blestem, „o dihonie și o nebunie aduseră sărăcia și ruina”¹ acesteia. Anormalitatea o determină pe Profira să oscileze între credință și necesitatea traiului, „văcărindu-se năucă de la popă la învățător după povețe, căci prisaca era singurul ei avut, din care își ținea copiii. Popa și învățătorul deschideau cărți, puneau tacticos ochelarii și citeau...Dar molifte și sfaturi se dovedeau fără putere și de prisos”².

Credința zdruncinată de neascultarea rugăciunilor o determină pe femeie să aleagă o altă cale. „Văduva nu mai avu încotro. Urgisită de cer, istovită de rugăciuni neascultate, trebui, după îndemnul tuturor, să alerge la vrăjitoarea satului, de care până atunci, ca femeie cu frica lui Dumnezeu, se ferise ca de ciumă.”³ Autoritate recunoscută de sat, dar total ignorată de văduvă până la momentul de răscruce, vrăjitoarea are șansa de a-și lua revanșa. „Bisericoasa Profira, care se ținea așa

“self” and its use in personality theories, în „Journal of Personality”, 2003, pp. 83-114; M.R. Leary, Editorial: *What is the self? A plea for clarity. Self and Identity*, 2004, pp. 1-3; G.Strawson, *The self*, în „Journal of Consciousness Studies”, 1994, pp. 405-428.

¹ Vasile Voiculescu, *Op. cit.*, p. 381.

² *Ibidem*, p. 381.

³ *Ibidem*, p. 382.

de grozavă parcă ar fi avut rudenie de-a dreptul cu sfinții, și pe ea, ca pe o păcătoasă, n-o băga în seamă, îi căzuse acum în mână. Avea să se răzbune cum nici satana n-ar iscodi în chip mai drăcesc.”¹

Soluția nefirească oferită de vrăjitoare, aceea de a fura împărtașania din altar și de a stropi stupii, îi induce Profirei un sentiment dureros, renunțarea la credință în favoarea vrăjitoriei având efecte dramatice asupra psihicului femeii, concretizându-se într-o luptă strânsă între dragostea față de Hristos și înfăptuirea cu voie a păcatului.

Sentimentul de culpabilitate o împovărează, femeia se zbate între conștient și inconștient, simțindu-se o proscrisă. Femeia este sfâșiata de lupta internă pentru acceptarea/negarea lui Dumnezeu, sau a vrăjilor necurate, pentru bunul mers al stupilor și implicit, bunăstarea familiei.

Apare astfel o luptă între dragostea față de Hristos și păcatul devenit culpă, o luptă între conștient și inconștient, personajul feminin simțindu-se un proscris în urma săvârșirii acestei *hybris*: „vina” de a-și dori mai mult decât ceea ce destinul i-a atribuit, fără a anticipa suferința și pedeapsa care rezultă acestui fapt. Luând în considerare sensul atribuit conceptului de către Aristotel, din punct de vedere filosofic și moral, în comportamentul femeii este sesizabilă o anume nebunie, o greșeală nesăbuită, pusă în relație cu *moira*, echivalentul grecesc pentru *destin*. Și în cazul Profirei apare o alterare a comportamentului, o schimbare semnificativă de personalitate în sens negativ, având urmări și consecințe la nivelul funcțiilor mentale și al conștientului.

În religia creștină, divinul trimite la o perspectivă *emică*, la o raportare la faptul religios, din interior, acceptând și păstrând toate tensiunile și ambiguitățile inerente credinței. Din punctul de vedere al antropologiei creștine, omul credincios este un *insider* și se raportează la faptul credinței de pe o poziție *emică*². Perspectiva *emică* surprinde esența credinței creștine, fiind necesară dorința permanentă pentru regăsirea relației cu Dumnezeu, deoarece numai așa poate fi înțeles sensul crucii. Numai o autentică empatie cu omul cel nou (creștin) poate să

¹ *Ibidem*.

² Vezi Constantin Ghioancă, *Paradigma emic-etic: o aplicație în antropologia creștină*, în „Timotheus”, vol. 5, nr. 1, 2018, pp. 157-163.

ducă la o viziune emică asupra credinței creștine. Sau, în cazul nostru, este nevoie chiar de ceva mai mult decât o empatie. Nu este suficient „să *fi* în pielea omului creștin”, este necesar „să *fi* un om creștin”¹.

Drumul spre reconciliere, spre împăcarea cu Dumnezeu, ca urmare a recunoașterii păcatului, presupune nașterea unei noi femei, asemenea unei înnoiri continue după chipul lui Dumnezeu: „Nu vă mințiți unul pe altul, fiindcă v-ați dezbrăcat de omul cel vechi, dimpreună cu faptele lui, și v-ați îmbrăcat cu cel nou, care se înnoiește, spre deplină cunoștință, după chipul Celui Care l-a zidit (...)”².

Acest traseu spiritual este absolut necesar pentru ființa umană.

Căderea îl reorientează [pe om], îl aduce într-o condiție tragică, dezvăluindu-i dimensiunea temporală, aruncându-l, cum s-a spus, în Istorie, adică lăsându-l în voia sau pradă propriei libertăți. Tragedia lui începe când se așază în sensul contrar direcției determinate de *chipul lui Dumnezeu* din el. Dar rămâne cu ceva extrem de important, cu darurile *chipului*: dragostea, demnitatea, libertatea, voința, simplitatea sufletului, ideea oricărui bine – daruri care nu se pierd și se manifestă ca o dorință permanentă chiar și în sufletul cel mai pierdut și mai îndepărtat de Dumnezeu³.

Eul Profirei dezvoltă strategii sub forma unor mecanisme de protecție, ca formă de apărare împotriva unui impuls inacceptabil, respectiv adoptarea unui comportament în totală contradicție cu puternicul impuls inconștient. Definierea acestui impuls ca fiind inacceptabil este rezultatul unei interziceri sub forma normelor morale impuse de inconștientul colectiv sau a unei cenzuri exercitate de SupraEu.

Credința în Dumnezeu este mai puternică, și văduva, în loc „să cheme vrăjitoarea să-i descânte”, „canonită fără’ de răgaz de muștrările cugetului, trimise în sfârșit după popă, care veni cu cartea învăluită în

¹ *Ibidem*, p. 4.

² *Biblia sau Sfânta Scriptură*, București, Editura Institutului Biblic și de Misiune Ortodoxă al Bisericii Ortodoxe Române, 1975, p. 1323.

³ Rodica Pop, *Oportuniștii cerului și experiențele comuniunii. Dumnezeu ca etichetă*, în Gabriela Blebea Nicolae (Coord.), *Credința în epoca secularizării*, București, Editura Arhiepiscopiei Romano-Catolice, 2015, pp. 71-72

patrafir”¹. Preotul o determină să se confeseze, asemenea unui psihanalist, și „femeia, cu sughițuri, povești frânt și încălțit isprava ei. Amesteca pe vrăjitoare cu grijania și stupii cu potirul, bătându-și pieptul că a fost o neroadă și s-a lăsat târâtă de diavol în pierzanie, încât duhovnicul nu înțelesese mai nimic”². Explorând teama față de divinitate, Voiculescu analizează zonele ascunse ale sinelui, surprinzând formele frustrării și efectele dramatice la nivel psihic.

Se poate susține ipoteza conform căreia Vasile Voiculescu a blocat el însuși interpretarea religioasă, mitică, prin portretele vrăjitoarei și al preotului. În ambele cazuri, nu este vorba de agenți sau intermediari ai sacrului. Vrăjitoarea este o impostoare fără scrupule, care profită în mod deliberat de credulitatea femeii, jucându-i acesteia o farsă. Preotul este și el puțin convins de menirea sau harul său și încă și mai sceptic față de interpretarea supranaturală dată de Profira întâmplării. Sfintele Taine reprezintă pentru el o rutină, ceva ce administrează pentru a ieși din încurcătură și a o liniști pe femeie, așa cum prescriu medicii medicamente care au doar un efect placebo.

O altă ipostază a femeii ca obiect emic, o întâlnim în povestirea *Șarpele Aliodor*, inspirată de o realitate socială a satului interbelic. O femeie simplă, încredințată fiind că a înghițit un șarpe, dezvoltă o tumoră sub forma acestei vietăți și în final, moare de cancer abdominal. Teamă devenită obsesie personală și absența credinței în Dumnezeu, devin cauzele care macină psihic personajul feminin din această povestire, printr-un proces lent, „experiența prezentului modificând, resimbolizând, chiar și datele memoriei”³.

Deși identificat a fi „neveninos, un biet șarpe nevinovat de pădure, care nu poate face nici un rău”⁴, urmează acceptarea șarpelui drept membru al familiei și implicit, dorința mamei este de a-l distruge, „cu încăpățănare”, aruncându-l în foc. Salvat de rugămintile copiilor, șarpele pare un semn, protector al casei, al livezii. Cu toate acestea, „femeia

¹ Vasile Voiculescu, *Op. cit.*, p. 383.

² *Ibidem.*, p. 383.

³ Maria Ana Tupan, *Op. cit.*, p. 102.

⁴ Vasile Voiculescu, *Op. cit.*, p. 236.

învinuia înverșunată șarpele”, „ieșită din minți, cum îl simțea, țipa de scula toată casa. (...), ocăra și blestema până ce adormea (...)”¹, mai ales că mezinul familiei dovedește un atașament pur față de șarpe, spre spaima mamei căreia i se pare de neînțeles acest joc inocent.

Interpretarea greșită a simbolului șarpelui, având la bază asocierea biblică șarpe-păcat-moarte, conduce la o reprezentare eronată și automat, la atribuirea unui rol malefic. Pe lângă temerile sale, femeia casei le ascultă și pe cele ale comunității, asociate cu alte pățanii similare. Tumultul psihologic se amplifică din momentul în care femeia crede că șarpele i-a pătruns până în stomac: „Din acel ceas femeia a început să bage de seamă că o doare și o arde în capul pieptului (...) Își simțise stomacul întors, răzvrătit ca de o bubă. Și sănătatea ei porni să meargă la vale, din rău în mai rău.”²

Deși medicul încearcă să o vindece prin autosugestie, arătând femeii un șarpe pretins a fi extras în urma intervenției chirurgicale, aceasta nu crede, efectul fiind evoluția în continuare a tumorii. „Însă un lucru straniu. Tumora nu avea forma obișnuită de ciupercă înflorită sau de rac. Ci închipuia aidoma unui șarpe. O cordea cruntă, care după ce își înfipsese capătul mai rotund în stomac, se răsucea peste el și, încolăcindu-l, își aducea coada subțire până la ficatul luat în pleasnă. Sub el aorta se zbătea deznădăjduită.”³ Până și medicul, „un tânăr nu numai cu știință, dar și cu suflet”⁴, este surprins, „înflorat de înfricoșatele puteri ale închipuirii”⁵: „Închipuirea putuse să înlesnească zbučnirea cancerului și să-i întetească creșterea. Dar putere ca să lucreze acum de-a-ndoaselea nu mai avea.”⁶

Teama femeii devine o obsesie personală, „apoi o psihoză colectivă, narațiunea alunecând treptat spre relatarea unui caz de obscurantism

¹ *Ibidem*, p. 237.

² *Ibidem*, p. 238.

³ *Ibidem*, p. 125.

⁴ *Ibidem*, p. 240.

⁵ *Ibidem*.

⁶ *Ibidem*.

în lumea înapoiată a satului”¹. Ajunsă acasă, femeia moare și comunitatea învinuiește copiii pentru acest eveniment tragic. Adevărul, însă, se află mai târziu, în timpul „praznicului ritual” ce urmează, conform tradiției, după înmormântare, când șarpele este descoperit mort într-un butoi cu rachiu, singurul care crezuse în nevinovăția șarpelui fiind copilul.

În *Behaviorism* întâlnim o ipostază feminină inedită, o cântăreță la hanuri, femeia de lume, căreia i-a plăcut să trăiască, devenită, în situații necunoscute, călugăriță. Într-o situație limită, când schitul de măicuțe unde se afla aceasta este invadat și jefuit de un grup de tâlhari. Maica Pelaghia, pe numele real, Păuna, își dezvăluie abilitățile nebănuite de curaj, viclenie, înțelepciune, ingeniozitate. Deși scriitorul folosește doar câteva cuvinte pentru a descrie femeia, portretul acesteia se creionează la fel de strict ca pentru o apariție monahală: „o vlăjgană de călugăriță”, „cu îndrăzneală mare”, „autoritară” la vorbă și în atitudine, „subțirică și mlădioasă, (...) ca odinioară în bâlcuirile unde cânta balada lui Copală, tâlharul”².

Doar datorită planului ei de acțiune, al „așa-zisului comportament al fiecărui individ dintr-un grup pus într-o situație primejdioasă...Sau reacția fiecărui ins în parte în fața aceleiași grele încercări”³, hoții cad în propria capcană. Deși este sesizabilă o relație de neîncredere față de Pelaghia, tâlharul încearcă să își ia toate măsurile de prevedere.

Gestul suprem al uciderii cu sânge rece a căpeteniei tâlharilor denotă personalitatea puternică a Pelaghiei, interpretat ca unică măsură de a elimina posibilitatea desecretizării statutului ei anterior, necunoscut celorlalte măicuțe.

Comportamentul revelatoriu al personalității călugăriței rămâne o enigmă, nefiind înțeles sau chiar greșit interpretat de cei din jur. „Sta-reța, nițel scrântită de emoție, n-a înțeles niciodată fapta Pelaghiei,

¹ Elena Zaharia-Filipaș, *Op. cit.*, p. 171.

² Vasile Voiculescu, *Op. cit.*, p. 125.

³ *Ibidem*, p. 115.

care rămânea pentru ea o mare nelegiuță...Dar pentru tot schitul ea era acum mai mult decât un idol.”¹

În final, este posibilă o descoperire de sine a Pelaghiei, ca urmare a situațiilor și confruntării cu ceilalți, urmate de alegerea opțiunilor. Ea realizează gradul de responsabilitate care i-a revenit, ca urmare a situațiilor limită în care se confruntă cu stări contradictorii, de vinovăție, de exprimare și simțire a credinței, de conștientizare a pericolului și a iminenței morții. Pelaghia este determinată să confrunte astfel încredințarea interioară despre ceea ce este, cu aparențele comportamentului propriu, așa cum le apare celorlalți.

Voiculescu propune astfel un tablou al femeii cu aură de mister, femeia salvator, care în final luptă pentru a apăra consoartele și schitul, în care recunoaștem cu ușurință imaginea haiducului în ipostaza feminină. Este o prezență feminină cu caracter puternic, care nu cunoaște legea supunerii, ci numai pe cea a dreptății, un fel de Mesia neconvențional. În acest portret feminin incomplet, am putea spune, deoarece nu sunt oferite detalii clare ale înfățișării Păunei, recunoaștem o ipostază a femeii de lume, decăzută, care renaște prin faptele ei, asemenea păcătoaselor cărora Iisus le iartă păcatele în urma unei pocăințe vădite.

În abordarea emică, personajul feminin surprins de Vasile Voiculescu este prezentat și analizat pornind de la modul de percepție al comunității, al comportamentului și reacțiilor în așa-numitele situații limită ale existenței, evidențiind modul cum își imaginează și explică lucrurile, ceea ce are sens/ semnificație pentru sine. O reinterpretare a afirmațiilor și a credințelor, a acțiunilor și a gesturilor, oferă o idee fidelă a motivelor comportamentului personajelor respective și oferă abordări care pot fi utile și complementare pentru înțelegerea comportamentului social.

¹ *Ibidem*, p. 126.

4. STUDII DE CAZ

4.1. Imaginarul metamorfic: *Lostrîța*

Multe opere fantastice au apărut ca o formă de răspuns/ reacție la fascinația și teama oamenilor în fața tainelor și miracolelor lumii acvatice, pentru care nu găseau o explicație logică. S-a adăugat apoi și tenta de senzațional, având ca efect o inevitabilă distorsionare a informației trecute de la un individ la altul și o literatură darnică în creaturi ale apelor, sirene, zâne, monștri sau alte entități marine, de cele mai multe ori având implicații malefice în viața oamenilor.

O narațiune despre ființele acvatice (Fig. 1, 2), jumătate femeie și jumătate pește, înzestrate cu un glas fermecător, atrăgând pe corăbieri în locuri și adâncuri periculoase, se găsește în *Odiseea*. Călătorind spre Itaca după războiul troian, Ulise întâlnește aceste femei ale mării, care ademeneau navigatorii cu cântecul lor, până la rocile de care se zdrobeau. Ulise reușește să scape printr-un vicleșug, astupând urechile vâsleșilor cu ceară pentru a nu mai auzi cântecul sirenelor și a vâsli mai departe, în vreme ce el își încântă auzul, legat de catarg.

Episodul a fost deseori rescris și interpretat, ceea ce indică relația dintre mișcarea ideilor și receptarea operelor de artă. Astfel, în *Dialectica iluminismului*, principalii reprezentanți ai Școlii de la Frankfurt, Max Horkheimer și Theodor W. Adorno, adaptează episodul homeric estetismului modernist care opunea autonomia artei (arta ca scop în sine) muncii productive, sau, altfel spus, pe *homo aestheticus* lui *homo faber*. Estetul evazionist, degustător de artă, și burghezul activ în producerea de bunuri materiale sunt măști ale secolului XX suprapuse peste chipurile eroilor homerici, Ulise deoparte și vâsleșii săi de cealaltă:

“Its [Civilization’s] way was that of obedience and work, over which shines sensual fulfillment as a semblance, as disenfranchised beauty. Odysseus’ thought, hostile alike to his own death and his own happiness, knows this. He knows only two possibilities of escape [from the song of the Sirens]. One he prescribes to the sailors. He has them stop their ears with wax; they must row forward using their bodily strength. He who wishes to survive must not be susceptible to the temptation of the irrevocable; he can endure it only by not being able to hear it. Society takes care of that. The workers, fresh and concentrated, must look only forward and leave what lies by the side. The compulsion that leads to diversion from the task must be grimly sublimated in the progressive order of striving. It is in this way they become practical. Odysseus, as the Master who has others work for him, chooses the other possibility. He does listen, but bound, impotently, to the mast. The greater the seductive power of the song, the stronger he is bound – in the same way, since, the bourgeois man also stubbornly avoids his happiness.”¹

¹ „Calea ei [a civilizației] a fost cea a supunerii și a muncii, peste care strălucește împlinirea senzuală ca o asociere, ca frumusețe lipsită de drepturi. Conștiința lui Ulise, ostilă deopotrivă propriei sale morți și propriei fericiri, cunoaște acest lucru. El știe doar două posibilități de evadare [din cântecul Sirenelor]. Una pe care o indică marinarilor. El le pune să își acopere urechile cu ceară; trebuie să vâslească înainte folosindu-și puterea trupească. Cel care dorește să supraviețuiască nu trebuie să fie susceptibil de ispita irevocabilului; o poate suporta doar neputând-o auzi. Societatea se ocupă de asta. Vâslașii, odihniți și concentrați, trebuie să privească doar înainte și să ignore ceea ce este în jur. Constrângerea care duce la devierea de la sarcină trebuie sublimată sumbru în ordinea progresivă a efortului. În acest fel devin practice. Ulise, ca Stăpân care are pe alții să lucreze pentru el, alege cealaltă posibilitate. El ascultă, dar se leagă, neputincios, de catarg. Cu cât puterea seducătoare a cântecului este mai mare, cu atât este mai puternic legat – la fel, din moment ce, și burghezul se încapățânează să-și evite fericirea.” (Max Horkheimer and Theodor W. Adorno, *Dialectic of Enlightenment*, traducere de John Cumming, New York, Continuum, 1972, pp. 59-60)



Fig. 1. Sirenă – basorelief, Köln cca 1100



Fig. 2. Barry Singer: Greek Mythology Siren Sea Fantasy

Noutatea viziunii lui Voiculescu va reieși dintr-o scurtă privire asupra versiunilor anterioare ale mitului.

În urmă cu peste 5000 de ani, babilonienii credeau în zeul Oannes, o primă reprezentare a unui humanoid cu trăsături acvatice, care avea coadă de pește. Mitologia greacă abundă în zeități marine, precum cele trei Gorgone. Dercerto, zeița cu coadă de pește, era venerată de palestinieni și sirieni. Triton era venerat în mitologia greacă, iar locuitorii

se temeau de sirene. Tradițiile religioase din China și India includ zei-
tați cu trăsături similare peștilor. Filistenii din antichitate, și mai târziu
fenicienii, aveau drept zeu principal pe Dagon, o ființă jumătate om,
jumătate pește.

Una din cele mai timpurii ipoteze asupra existenței sirenelor a
fost emisă de Pliniu cel Bătrân (*Istoria naturală*, 77-79 d.H., X, 70)
care pune la îndoială veridicitatea descrierilor anterioare.

În perioada postclasică, mitul reappare mai ales în tradiția celtică
și nordică. De exemplu, în *Speculum Regale (Oglinda Regelui)*, o
lucrare parenetică scrisă în jurul anului 1250 pentru educația regelui,
există un pasaj în convorbirea dintre fiul care pune întrebări și tatăl
care îl inițiază unde sunt descrise „minunile care populează mările
Islandei”. Occidentul Evului Mediu este obsedat de monștri, atât din
cauza fanteziilor generate de lipsa de informații despre ținuturi îndepăr-
tate, cât și puternicul sentiment religios speculat de biserică în sensul
preocupării permanente de lupta dintre bine și rău, divin și satanic.
Catedralele gotice înfățișează asemenea figuri monstruoase care sunt
zidite în piatră, anihilate de acest simbol arhitectural al trupului pămân-
tesc al lui Iisus. Monștrii sunt menționați în călătoriile africane, precum
Călătoriile lui Sir John Mandeville (1357), dar cel mai adesea aceștia
sunt avataruri ale imaginarului precreștin. Interesant în *Speculum Regale*
este faptul că sirena apare atât în ipostază masculină, cât și feminină,
puterea sa malefică nefiind așadar asociată cu un anume gen:

“It is reported that the monster called merman is found in the
seas of Greenland. This monster is tall and of great size and rises
straight out of the water. It appears to have shoulders, neck and head,
eyes and mouth, and nose and chin like those of a human being; but
above the eyes and the eyebrows it looks more like a man with a
peaked helmet on his head. It has shoulders like a man's but no hands.
Its body apparently grows narrower from the shoulders down, so that
the lower down it has been observed, the more slender it has seemed
to be. [...] No one has ever observed it closely enough to determine
whether its body has scales like a fish or skin like a man. Whenever
the monster has shown itself, men have always been sure that a storm

would follow. They have also noted how it has turned when about to plunge into the waves and in what direction it has fallen; if it has turned toward the ship and has plunged in that direction, the sailors have felt sure that lives would be lost on that ship; but whenever it has turned away from the vessel and has plunged in that direction, they have felt confident that their lives would be spared, even though they should encounter rough waters and severe storms.”¹

Există un paralelism perfect între sirena-bărbat și sirena-femeie în ceea ce privește caracterul malefic ca și comportamentul capricios, asemeni sorții care decide în favoarea sau contra navigatorilor:

“Another prodigy called mermaid has also been seen there. This appears to have the form of a woman from the waist upward, for it has large nipples on its breast like a woman, long hands and heavy hair, and its neck and head are formed in every respect like those of a human being. The monster is said to have large hands and its fingers are not parted but bound together by a web like that which joins the toes of water fowls. Below the waist line it has the shape of a fish with scales and tail and fins. It is said to have this in common with the one

¹ Se spune că monstrul numit siren se găsește în mările Groenlandei. Acest monstru este înalt și de dimensiuni mari și se ridică direct din apa. Se pare că are umeri, gât și cap, ochi și gură, nas și bărbie ca cele ale unei ființe umane; dar deasupra ochilor și sprâncenelor seamănă mai degrabă cu un bărbat cu o cască în vârful capului. Are umerii ca ai unui bărbat, dar nu are mâini. Corpul său se îngustează aparent de la umeri în jos, astfel încât pare să fie mai zvelt.[...]Nimeni nu l-a observat niciodată suficient de aproape pentru a determina dacă corpul său are solzi precum un pește sau o piele ca un bărbat. Ori de câte ori monstrul s-a arătat, oamenii au fost întotdeauna siguri că va urma o furtună. Ei au observat, de asemenea, cum s-a întors când era pe punctul de a plonja în valuri și în ce direcție a căzut; dacă s-a întors spre navă și s-a aruncat în acea direcție, marinarii s-au simțit siguri că pe acea navă s-ar pierde vieți; dar ori de câte ori s-a întors de la navă și a plonjat în acea direcție, ei s-au simțit încrezători că viețile lor vor fi cruțate, chiar dacă ar trebui să se confrunte cu ape agitate și furtuni puternice [*The King's Mirror (Speculum Regale. Konungs Skuggsja)*, traducere din norvegiana veche de Laurence Marcellus Larson, New York: The American-Scandinavian Foundation; London: Oxford University Press, 1917, p. 136]

mentioned before, that it rarely appears except before violent storms. Its behavior is often somewhat like this: it will plunge into the waves and will always reappear with fish in its hands; if it then turns toward the ship, playing with the fishes or throwing them at the ship, the men have fears that they will suffer great loss of life. The monster is described as having a large and terrifying face, a sloping forehead and wide brows, a large mouth and wrinkled cheeks. But if it eats the fishes or throws them into the sea away from the ship, the crews have good hopes that their lives will be spared, even though they should meet severe storms.”¹

Asociate elementului apă, sirene, melusine, ondine, nimfe, știme, duhuri ale mediului acvatic, ele pot călăuzi, seduce și distruge muritorii, fie călători peste mări sau oceane, fie locuind în jurul apelor. Aceste entități trezesc în ființa umană o imaginație creatoare vie, atrăgând prin fascinație, reaprinzând dorința revenirii la starea primară, comuniunea cu natura, dobândirea perfecțiunii androginice și aspirația de a-și învinge condiția, de a atinge absolutul. Tragismul intervine în momentul în care, fie ea o sacrifică, fie se sacrifică pentru salvarea ființei iubite, fără a atinge idealul iubirii, împlinirea definitivă, perfecțiunea.

„În legendă, Meluzina are ba coadă de pește, ba de șarpe, respectiv este jumătate om, jumătate animal. Ea apare uneori chiar numai ca

¹ O altă minune numită sirenă a fost văzută, aceasta părând să aibă forma unei femei de la talie în sus, având șanii mari ca ai unei femei, mâini lungi și păr greu, iar gâtul și capul seamănă cu cele ale unei ființe umane. Se spune că monstrul are mâini mari și degetele sale nu sunt despărțite, ci legate între ele printr-o pânză ca cea care unește degetele păsărilor de apă. Sub linia taliei are forma unui peste cu solzi și coada și aripioare. Se spune că are acest lucru în comun cu cel menționat anterior, că apare rar doar înaintea furtunilor violente. Se cufundă în valuri și va reapărea mereu cu pește în mâini; dacă apoi se întoarce spre corabie, jucându-se cu peștii sau aruncându-i în corabie, bărbații se tem că vor suferi mari pierderi de vieți. Monstrul este descris ca având o față mare și terifiantă, o frunte înclinată și sprâncene largi, o gură mare și obraji încrețiți. Dar dacă mănâncă peștii sau îi aruncă în mare departe de navă, echipajele au speranțe că le vor fi cruțate viețile, chiar dacă ar trebui să întâmpine furtuni puternice. (*Ibidem.*)

șarpe. Legenda are, din cât se pare, rădăcini celtice; însă ca motiv se poate întâlni într-o mare parte a Pământului locuit. Legenda nu era doar extraordinar de populară în Evul Mediu în Europa, ci găsim motivul ei și în India, în legenda despre Urvashi și Pururavas, care este menționată încă în Shatapatha-Brâhmana. Ea apare și la indienii nordamericani. Motivul jumătate om-jumătate pește este un tip, ca să zicem așa, universal răspândit. O menționare specială merită notița lui Conrad Vicerius, după care Meluzina («Melyssina») vine de pe o insulă din ocean, unde locuiesc nouă sirene care, printre altele, se pricep și la arta de a se transforma în orice altă făptură. Notița este de un interes deosebit, căci Paracelsus menționează Meluzina împreună cu «Syrena». Această tradiție provine probabil de la Pomponius Mela, care numește insula «Sena» și pe făpturile care locuiesc acolo «Senae». Acestea provoacă furtuni, se pot transforma, pot vindeca boli incurabile și cunosc viitorul. Întrucât *serpens mercurialis* al alchimiștilor este numit nu rareori «virgo» și reprezintă sub aspect de Meluzină (deja înaintea lui Paracelsus), capacitatea lor de transformare și arta lor de a vindeca sunt importante în măsura în care tocmai aceste particularități sunt afirmate cu tărie și despre Mercur.”¹ Această făptură ține de domeniul Aquastrului, Asemenea unei zâne a apelor, ca și în povestirea de sorginte franceză, având la bază o legendă veche, despre străbuna contelui Lusignan, „mère Lusine”², această făptură aparține de domeniul Aquastrului, un principiu psihic, asemenea Iliastrului, fiind considerat un concept al inconștientului, o *prima materia*.

Un pește răpitor, din familia Salmonide, care a fost în pericol de dispariție pentru o lungă perioadă de timp, lostrița, reprezintă pentru unii cititori doar personajul fantastic din povestirea cu același nume a lui Vasile Voiculescu, fiind o apariție argintie, strălucitoare, care pune stăpânire pe mințile unui flăcău de pe Bistrița. Actul scufundării în apă, simbioza cu mediul acvatic, a stat la baza povestirii *Lostrița*, în care realul și fantasticul, elemente solidare și inseparabile, coexistă deopotrivă.

¹ C.G. Jung, *Opere complete 13. Studii despre reprezentările alchimice*, traducere din germană de Daniela Ștefănescu, București, Editura Trei, pp. 211-212.

² *Ibidem*, p. 169.

Cu siguranță, la momentul când a scris această povestire, după numeroase peregrinări prin țară, scriitorul a avut ca punct de pornire a narațiunii legenda „dracului din baltă”, populară în partea de nord a țării, pe care pescarii de pe malul Bistriței o transmit de câteva generații, îmbogățită constant cu detalii interesante, așa cum cer închipuirile oamenilor mereu avizi de întâmplări nemaiauzite și nemaîntâlnite. Spiritele rele ale apei pot pedepsi oamenii, având influență negativă asupra existenței acestora. Existenței lostriței i se atribuie astfel o aură de legendă. Această creatură este corespondentul acvatic al ielelor, al zânelor sau al mrenelor care îi pot vrăji pe tineri, la fel cum zburătorii seduc tinerele fete.

În literatura română, tema împlinirii prin dragoste absolută, numită din perspectiva lui Tzvetan Todorov drept tema tu-ului, este alcătuită din maladii, pulsații inconștiente¹, care reflectă raportul dintre eu și celălalt (inconștient), sexualitatea și moartea, o temă destul de răspândită, exemplele începând de la Cantemir, în *Descriptio Moldaviae*, continuând cu Iancu Văcărescu, în *Piază rea*, la Ion Heliade Rădulescu, în *Sburătorul*, la Alecsandri, în *Baba Cloanța*, la Eminescu, în *Miron și frumoasa fără corp* sau *Călin (file din poveste)*, la Caragiale, în *Calul Dracului*, lista putînd continua. Eroii, seduși de himere, se îmbolnăvesc și suferă din dragoste. Voiculescu are ca punct de plecare în povestirea *Lostrița* chiar motivul Știmei apelor, pe care îl amplifică, îmbogățindu-l cu valențe noi. Referindu-se la acest aspect, Eugen Simion afirmă că „Mitul Știmei este doar cochilia în care scriitorul a vârât un mesaj de o rară frumusețe.”²

Prezența acestei specii, având denumirea științifică *Hucho hucho*, a fost semnalată în câteva râuri principale cum ar fi Cerna, Argeș, Olt, Mureș, Lotru, Jiu. În prezent, viețuiește în râurile din nord, Bistrița, Tisa, Vișeu. Cunoscătorii sunt de părere că lostrița e un pește nobil,

¹ Tzvetan Todorov, *Definiția fantasticului*, în *Introducere în literatura fantastică*, pp. 57-59.

² Eugen Simion, *Scriitori români de azi*, vol II, București, Editura Cartea Românească, 1979, p. 297.

respectând criteriul rarității, însă la gust nu este extraordinară, neieșind foarte mult în evidență.

În povestirea *Lostrița*, din volumul *Iubire magică*, apărut postum în 1970, Voiculescu îmbină planul real cu cel fabulos, întreaga acțiune subordonându-se legendei despre tânărul Aliman și lostrița fermecată, fătura care îi va aduce sfârșitul.

Povestirea începe cu evocarea superstiției conform căreia diavolul ia diverse înfățișări pentru a atrage oamenii ca să-i distrugă. Aparent simplă, acțiunea este caracterizată prin înlănțuirea întâmplărilor cu povestirea legendei populare despre „dracul din baltă”, întruchipat de o lostriță fermecată care „a ademenit multă lume”, de la pescari iscușiți la copii neștiutori și care, furați de strălucirea ei, s-au înecat în apele Bistriței, ca o jertfă, ea fiind „nesătulă de carne de om”¹.

Lostrița nu e numai frumoasă și ispititoare ca o fată, ceea ce e și așa prea mult pentru un pește oricât de frumos ar fi, dar emană din carnea ei o senzualitate erotică care tulbură personajul masculin. „Sub comparația aparent nevinovată se ascunde, de fapt, cea dintâi apropiere dintre pește și o fată”², pe acest fapt sprijinindu-se întreaga construcție a povestirii cu același nume.

Apariție malefică, lostrița este un pește pe care Aliman nu-l poate prinde în chip firesc, deci este un absolut care i se refuză. Apare și dispare în apele Bistriței, eroul aflându-se într-o stare de tensiune și neliniște care îl macină treptat. Păstrându-și amprenta arhaică, element feminin malefic, lostrița rămâne „fabuloasă, nu-și găsește astâmpăr, când fulgerând ca o sabie bulboanele, când odihnindu-se pe plavii, cu trup de ibovnică întinsă la soare (...)”³, o tentație veșnică.

Putem afirma că este vorba despre Meluzina, anima care va deveni idealul lui Aliman, o ființă malefică, de pe tărâmul diavolului, care atrage tinerii în adânc, făcând uz de farmecele ei: „Nicăieri diavolul cu toată puița și nagodele lui nu se ascunde mai bine ca în ape. Dracul

¹ Vasile Voiculescu, *Op. cit.*, p. 289.

² Elena Zaharia-Filipaș, *Op. cit.*, p. 230.

³ Vasile Voiculescu, *Op. cit.*, p. 296.

din baltă, se știe, este nelipsit dintre oameni și cel mai amăgitor. Ia felurite chipuri: de la luminița care pâlpâie în beznele nopții și trage pe călătorul rătăcit la adânc, până la fata șuie care se scaldă în vultori și nu-i decât o știmă vicleană, cursă pusă flăcăilor neștiutori, să-i înece.”¹

Ființa fermecată este descrisă ca având trupul unui pește: „o nagodă cu înfățișare de lostriță. De sus de la izvoare și până dincolo de Piatra, peștele naibei se arăta când la bulboane, când la șuvoaie, cu cap bucălat de somn, trup șui de șalau și piele pestrițată auriu, cu bobite roșii-ruginii, ca păstrăvul”².

Seducătoare, ea atrage prin înfățișarea înșelătoare, „De departe ai zice că e o domniță lungită la soare pe plaja de nisip argintiu”³. Sugestiv, apariția lostriței la începutul primăverii poate fi interpretată drept o prevestire a ceea ce urmează să se întâmple. Prezența ei devine una misterioasă și miraculoasă în același timp, fiind modalitatea prin care tânărul este atras în mit. Lostrița/ Melusina devine un element principal al povestirii, care seduce, atrage și manipulează personajul masculin, care va fi fascinat și hipnotizat de această faptură care aparține acvaticului.

„Ea intră în aceeași categorie cu Syrena și Nympha. Aceste făpturi nimfice locuiesc în apă. Nimfa, în mod special, este, așa cum se spune în tratatul *De sanguine*, «un coșmar». În schimb «melosinia» trăiește în sângele omenesc. În tratatul *De pygmaeis*, Paracelsus ne divulgă faptul că Melosina a fost inițial o nimfă, ispășită de Belzebut la vrăjitorie. Ea provine de la acea balenă în a cărei burtă profetul Iona a văzut marile mistere. Această origine este de-o mare importanță; căci locul de origine al Meluzinei este pântecul misterelor, adică în mod vădit ceea ce numim azi fiind inconstientul. Meluzinele nu au organe genitale, ceea ce le caracterizează ca fiind ființe paradiziace, căci Adam și Eva în Paradis nu aveau nici ei organe genitale. În plus, Paradisul se află sub apă «și încă acolo este». Diavolul s-a «furișat» în pomul

¹ *Ibidem*, p. 289.

² *Ibidem*.

³ *Ibidem*.

Paradisului, a «mâhnit» astfel pomul, iar Eva a fost sedusă de «Basilisco infernali». Adam și Eva au «greșit» cu șarpele și au devenit astfel «monstruoși», adică au căpătat, din cauza greșelii comise cu fâptura șarpelui, organe genitale. Melosina însă a rămas la nivel paradiziac ca ființă acvatică și a trăit mai departe în sângele omenesc. În sângele vital avem deci simbolul primitiv al sufletului, drept care Melosina trebuie interpretată ca o arătare, respectiv ca un fenomen psihic. Dorneus confirmă în comentariul său această interpretare, spunând că Melosina este o «visio in mente apparens», o viziune mentală. Pentru un cunoscător al proceselor subliminale, psihice, de transformare, această figură este ușor interpretabilă ca figură anima. Melosina paracelsică apare ca o variantă a lui *serpens mercurialis*, care a fost reprezentat, printre altele, și ca fecioară-șarpe, pentru a exprima prin această *monstrositas natura dublă* a lui Mercur.¹

Lostrîța/ Melusina reprezintă anima, un fenomen psihic, o viziune mentală, localizată în inconștient. Această ființă își țese și aruncă plasa, ispita, spre tânăr, pentru ca acesta să devină dependent și să revină mereu în apă, urmând-o neîncetat.

„Meluzina, Shakti cea înșelătoare, trebuie să se întoarcă în împărăția apelor, dacă e ca opera să prospere, atingându-și țelul. Ea nu mai are voie să stea față-n față cu adeptul, ademenindu-l cu înfățișarea sa, ci trebuie să devină ceea ce a fost dintotdeauna: și anume parte a întregului său. Ca atare, ea trebuie să cuprindă spiritul («ut in animis nostris concipiatur»). Rezultă astfel acea unire dintre conștiință și inconștient, care există mereu acolo, fără să fie conștientizată, dar era și tăgăduită mereu prin unilateralitatea conștiinței. Iar din unire ia naștere acea totalitate pe care filosofia sau cunoașterea introspectivă din toate zonele și timpurile a denumit-o prin simboluri, nume și noțiuni a căror varietate este inepuizabilă. «Mille nomina» ascund faptul că la această conjunction nu mai este vorba despre nimic ce poate fi înțeles discursiv, ci despre o trăire pur și simplu imposibil de redat, de a cărei natură aparține sentimentul eternității sau atemporalității irevocabile.»²

¹ C.G. Jung, *Op. cit.*, pp. 172-174.

² *Ibidem*, pp. 214-215.

Această făptură acvatică are caracteristici asemănătoare cu ale sirenelor, ființe care îi atrag pe muritori în tărâmul lor. „Sirenele reprezintă pericolele care-i pândesc pe cei ce navighează pe mare; sunt, de asemenea, imaginea morții... Dat fiind că ele se trag din elementele nedeterminate ale aerului (păsările) sau din mare (peștii), au fost considerate creații ale inconștientului, ale viselor fascinante și înfricoșătoare în care prind contur pulsunile neînțelese și primitive ale oamenilor. Simbolizează puterea autodestructivă a dorinței, căreia o imaginație pervertită nu-i arată decât un vis smintit, în locul unui obiect real și al unei acțiuni realizabile.”¹

Pentru Aliman, Lostrîța reprezintă o chemare constantă și neînțeleasă care pornește din străfundurile ființei sale, o pulsație care se va transforma în dorința de împlinire a unui ideal. Tânărul se desprinde de tot ceea ce este teluric, de locuri și de oameni, tânjind după împlinirea în mediul acvatic, parțial incompatibil, dar în inconștient, începe să simtă satisfacția visului împlinit. Revenind în adâncuri, Aliman pătrunde pe un tărâm aflat de cealaltă parte a realității, cel al inconștientului, unul instabil, nesigur, care îi va zdruncina existența, creându-și un univers din care ceilalți sunt excluși. Această făptură cu o constituție paradisiacă, la fel cu perechea adamică înainte de a cădea în păcat, îl atrage pe tânăr spre ceea ce acesta consideră că reprezintă absolutul. Transformându-se în obsesie, această ființă îl va face pe Aliman să își găsească sfârșitul în brațele ei, o modalitate de a reveni la origini.

Procedul suprapunerii este evident în portretul *fetei-lostrîță*, unde planurile uman/animal sunt înfățișate în interferență, dar printr-un proces de oglindire. E „un joc ambiguu al imaginii lostrîței care pare când pește, când fată, niciodată fată și pește în același timp”². În acest caz, „centrul personalității” nu este Eul conștient ci inconștientul pulsional, sediul pulsuniilor reductibile la sexualitate și că trăirile psihice sunt rezultatul „jocului” sau dinamicii acestor pulsuni care se cer imperios a fi satisfăcute. Personajul real este cuprins de febra căutării

¹ Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Op. cit.*, p. 837.

² Elena Zaharia-Filipaș, *Op. cit.*, p. 232.

împlinirii erotice și devine subjugat de impulsuri sexuale refulate (Aliman-pescarul, alături de flăcăii ademeniți de lostriță și înecați, pe de altă parte), oscilând între eros și thanatos.

Întreaga povestire e concepută ca un joc al oglindirii: echivocul e întreținut nu numai prin suprapunerea uman/animal reprezentată portretistic, ci și printr-un sistem de coincidențe rezultate din organizarea materiei epice; planurile se multiplică și ele-uman/animal/demonic. Astfel, prezența lostriței în apă coincide cu salvarea miraculoasă a lui Aliman de la înec și cu norocul acestuia la pescuit; ascunderea ei în străfunduri coincide cu dispariția momelii pentru peștii din baltă și devastarea capcanelor care par distruse de mână omenească. Când cufundă în râul involburat dublul de lemn al peștelui magic, eroul se leapădă de lumea lui Dumnezeu. După desăvârșirea ritualului magic, un pact cu diavolul de fapt, pe ape apare o fată fără identitate.

Ileana, fata sălbatică de care tânărul se îndrăgostește și care devine idealul său în iubire, are trăsături care amintesc de lumea peștilor: părul răsfirat pe umeri „ca niște șuvoaie plăvițe”, ochii verzi-aurii „dar reci ca de sticlă”, dinții „albi, dar ascuțiți ca la fiare (...)”. Era frumoasă, cu chipul poate cam bucălat, șuie, cu trupul lung, mlădios și despicătura coapselor sus ca la buni înotători¹. Ea nu are decât nevoi primare, instinctive. „Era sălbatecă. Cu multe ascunzișuri și taine. Și totuși, nu știa nici cum o cheamă. Îi dase de la el numele Ileana.”² Efectul aparent benefic, vizibil asupra lui Aliman, în ipostaza unui om împlinit sufletește, se datorează prezenței fetei și iubirii pe care el i-o poartă.

Însă fata nu are alte aspirații, nu are dorințe de realizare, ea doar trăiește clipa pasională. Trezește în Aliman dorința întemeierii unei familii, dar ea nu vrea să respecte rânduielile creștine: „Ea știa de ibovnic și de dragoste, nu-i ardea nici de popă, nici de biserică. Nu pentru asta venise ea pe lume”³. „Himera” nu vrea să audă de preot și

¹ Vasile Voiculescu, *Op. cit.*, p. 292.

² *Ibidem*, p. 292.

³ *Ibidem*, p. 292.

de biserică, ceea ce constituie un semn al apartenenței ei la categoria diabolicului.¹

Dragostea dintre cei doi e trăită cu o intensitate nefirească. Aliman este un pasionat al absolutului în dragoste. Sfidându-și condiția, eroul încearcă imposibilul, trecerea într-o ordine superioară de existență. Vibrațiile energetice tind să se materializeze și atrag magnetic spre sursa emițătoare de vibrații asemănătoare. Însă dragostea dintre un muritor și o ființă care poate aparține unei alte lumi, nu se poate realiza, sfârșind tragic.

Ambiguitatea lostriță-femeie este evidențiată de descendența acesteia, ea venind de la izvoarele Bistriței aurii (timpul zero), este trasă la răspundere de mama care vine după ea, pentru că și-a părăsit eternitatea, „avuțiile ca să se lipească fără rușine de sărăcia și neamul prost al oamenilor de aici”². Renunțarea fetei la tot ce are legătură cu lumea ei reprezintă pierderea condiției privilegiate, superioare omului.

Dispariția fetei coincide cu reparația lostriței, care, din apele învolburate îl privește pe flăcău „cu ochi omenești”, redeșteptându-i, în suflet și în trup amintirea iubitei sale. „Ea se-ntoarse deodată nălucitoare, cu capul ținută în Aliman. Stătu așa o clipă plină. Apoi porni, fulgerând apele, spre el.”³

Pentru a-și atinge idealul înalt, prinderea lostriței, Aliman se sacrifică, căzând pradă apelor. Persistă întrebarea referitoare la distrugerea lui Aliman, o „ambție nesăbuită a vânătorului prea orgolios sau dragostea cu o ființă nepotrivită?”⁴. La nivelul simbolic, lostrița reflectă idealul, visul, absolutul la care aspiră fiecare ființă umană. Soarta lui Aliman este condusă în mod fatidic chiar de idealul său. El încearcă să atingă imposibilul, sfârșitul tragic semnificând faptul că atingerea idealului se face numai prin sacrificiul propriu.

Lostrița reprezintă pentru Aliman, pe rând, un vânat, o întruchipare a diavolului, o iubită, apoi, iarăși un vânat, pentru ca în final să

¹ Ion Rotaru, *Vasile Voiculescu-comentat*, București, Editura Recif, 1993, p. 80.

² Vasile Voiculescu, *Op. cit.*, p. 293.

³ *Ibidem*, p. 293.

⁴ Elena Zaharia-Filipaș, *Op. cit.*, p. 224.

devină ceva mai mult decât toate acestea, „probabil un ideal care valorează mai mult decât o viață banală de pescar”¹. Am putea spune că lostrița este natura însăși, care îl domină și îl înfrânge în cele din urmă pe Aliman. Recompunerea întregului împinge explicația logică în planul supranaturalului: lostrița și fata sălbatică sunt întruchipări ale unui duh malefic, „cu o corporalitate ațățătoare, periculoasă”² care „lucrează prin vrăji ale corpului, ale materiei”³.

Gaston Bachelard explică acest mecanism imaginar uman, inclusiv al celui erotic, imaginea lostriței fiind un produs arhetipal ale imaginației, ascuns în străfundurile ființei lui Aliman, puternic încărcat afectiv, având energie de vis și reverie (animus-anima) și forță de semnificare. Conduita lui Aliman este condiționată de imaginea lostriței și determinată de mediul exterior. Mecanismul erotic este elucidat prin proiecția arhetipală animus-anima. Reveria profundă se situează sub semnul animei, a femininului care protejează ființa. Arhetipul animus-anima denotă androginitatea primară a ființei umane. Aceste concepte țin de reveria idealizantă: „dacă vrem să înțelegem reveriile ființei care iubește, care ar vrea să iubească, care se mânănește că nu este iubită așa cum iubește, energiile și virtuțile lui anima și ale lui animus trebuie evocate în idealizarea lor”⁴.

Aliman se îndrăgostește de ceea ce lipsește animei lui și ar vrea inconștient să dobândească perfecțiunea sa androgenică. Bachelard numește acest proces „proiecție psihologică”, bazată pe mecanismul imaginației. Respectiv, nu iubim omul real, ci omul pe care l-a conceput imaginația noastră, „printr-un transfer interior”, de la instanța reală la cea ficțională. O „reverie idealizantă”, cum o numește Bachelard, face ca să-l vedem pe celălalt drept sufletul nostru pereche. „Reveriile de idealizare” însă nu funcționează la nesfârșit. Când proiecția imaginară a celui alt formează un clivaj dureros cu realitatea celui alt, vorbim de dramele cuplului.

¹ *Ibidem*, p. 229.

² Eugen Simion, *Op. cit.*, p. 295.

³ *Ibidem*, p. 295.

⁴ Gaston Bachelard, *Poetica reveriei*, Pitești, Editura Paralela 45, 2005, p. 95.

Metamorfozarea lostriței în femeie nu e descrisă direct; sugerată, ea e în acord cu substratul arhetipal al universului imaginar voiculescian. Între simbolurile generate de aspectul negativ al feminității acvatice e și acela al peștelui transformat în femeia fatală și funestă, purtând în sine promisiunea fericirii, în măsura în care e legat de arhetipul coborârii și al întoarcerii la izvoarele originare-în materia primordială¹.

Regăsim, așadar, în povestirea lui Voiculescu reluarea ideilor lui William James explorate în *The Varieties of Religious Experiences*, un „nivel mai profund al naturii (noastre)”, arătând astfel „inferioritatea nivelului raționalist în credința fondatoare”². James descrie modul în care imaginația aduce un sens realității ideilor, prin care ființa umană este gata să acționeze asupra lor. Imaginația ajută ideile sau idealurile care par îndepărtate și abstracte să devină absolut vii și să încep să pună stăpânire pe centrul câmpului conștiinței noastre. Astfel, pragmatismul se bazează pe o fină psihologie descriptivă a modului în care ideile devin reale și, în aceea devenire, imaginația, departe de a fi o regină a falsității, este ridicată la statutul unei facultăți ontologice:

“Such is the human ontological imagination, and such is the convincingness of what it brings to birth. Unpicturable beings are realized, and realized with intensity almost like that of a hallucination. They determine our vital attitude as decisively as the vital attitude of lovers is determined by the habitual sense, by which each us haunted, of the other being in the world.”³

Imaginația este o parte a teoriei sale despre „sentimentul realității” și se îmbină foarte bine cu tipul de supranaturalism pe care

¹ Gilbert Durand, *Op. cit.*, pp. 91-95.

² William James, *The Varieties of Religious Experience*, in *The Works of William James*, p. 67.

³ „Aceasta este imaginația ontologică a omului și aceasta este convingerea a ceea ce dă naștere. Ființele imprevizibile sunt realizate aproape cu aceeași intensitate ca cea a unei halucinații. Ele determină atitudinea noastră vitală la fel cum și atitudinea vitală a iubitorilor este determinată de simțul obișnuit, prin care fiecare dintre noi este bântuit, de altă ființă din lume.” (*Ibidem*, p. 66)

îl găsim în *The Varieties of Religious Experiences*, deoarece nu este legat de simțuri. Realitatea, pentru James, nu este un atribut abstract al lucrurilor, ci o calitate a vieții, o experiență concretă. Prin urmare, este necesar să conectăm ceea ce James spune în *Principiile Psihologiei* despre imaginație și sentimentul realității și ceea ce spune despre „realitatea celor nevăzute” din *The Varieties of Religious Experiences*.

Este cunoscut faptul că *Principiile psihologiei* prezintă diverse teze contradictorii. Pe de o parte, James caută baza neurală a minții care este considerată ca obiect într-o lume a obiectelor deja făcute. Pe de altă parte, mintea este văzută ca o agenție de selecție care sculptează obiectele într-o pluralitate haotică, asemenea unei confuzii.

Într-adevăr, pentru James, cunoașterea noastră, perceptivă sau conceptuală, nu este o copie sau realitate. Realismul naiv este fals: mintea nu este o oglindă pasivă a obiectelor independente de ea. Totuși, acest lucru nu înseamnă că nu există un obiect independent de acesta, ci mai degrabă că mintea este creatoare, chiar și la nivelul elementar al percepției simțului.

Această istorie a conștiinței, biologice sau culturale, este în general ignorată, deoarece trăim prin experiențele altora. Cu toate acestea, experimentatorii religioși sunt cei care obțin o privire asupra „universului nevăzut” prin experiența de primă mână a convertirii. La acel nivel, diferența dintre imaginație și percepție se face deși un „sentiment al realității”. Capitolul 21, care tratează acea teorie a realității ca sentiment, începe prin a afirma că „Toată lumea știe diferența dintre a-și imagina lucrurile și a crede în existența ei”¹, dar, mai târziu, în același capitol, pe măsură ce James primește mai aproape de o negare a distincției subiect/ obiect, el neagă distincția finală dintre percepție și imaginație, relevând-o la o anumită genază în interiorul experienței în sine.

În capitolul al 18-lea, care se ocupă de imaginație, James reafirmă credo-ul empiric al unei imaginații pur reproductivă. Cu toate

¹ William James, *The Principles of Psychology*, vol. 2, in *The Works of William James*, vol. 9 (WWJ 9), Cambridge, Massachusetts and London, England, Harvard University Press, 1981, p. 913.

acestea, el încheie prin negarea faptului că baza neuronală a senzației și cea a imaginației pot fi radical diferite. Prin urmare, James începe să pregătească cititorul să admită o teză mai radicală, aceea a unei legături puternice între imaginație și percepție. Contradițiile lui James între naturalism și o abordare mai fenomenologică pot fi reconciliate parțial sub umbrela darwinismului lui James, care aplică teoria evoluției în conștiință. Dacă progresul artei și științei poate fi explicat prin creativitatea găsită în puterea conceptuală a minții, “Why may it not have been so of the original elements of consciousness, sensation, time, space, resemblance...? Why may they not have come into being by the back-door method, by such physical processes as lie more in the sphere of morphological accident, of inward summation of effects, than in that of the ‘sensible presence’ of objects? Why may they not, in short, be pure idiosyncrasies, spontaneous variations, fitted by good luck.”¹

Deși nu este clar că înțelegerea lui James despre percepția și cunoștințele noastre obișnuite, fiind infuzată cu concepte, implică existența unor obiecte independente de minte, percepțiile religioase trebuie înțelese într-un mod realist. Pasajul de la finalul *The Varieties of Religious Experience* este clar realist cu privire la existența idealurilor și a unei lumi supranaturale:

“The further limits of our being plunge, it seems to me, into an altogether dimension of existence from the sensible and merely *understandable* world. Name it the mystical region, or the supernatural region, whichever you choose. So far as our ideal impulses originate in this region (and most of them do originate in it, for we find them possessing us in a way for which we cannot articulately account), we belong to it in a more intimate sense than that in which we belong to the visible world, for we belong in the most intimate

¹ „De ce nu ar fi fost așa elementele originale ale conștiinței, senzației, timpului, spațiului, asemănării ...? De ce s-ar fi putut să nu fi apărut prin metoda cu ușa din spate, prin procese fizice care se află mai mult în sfera accidentului morfologic, a însumării efectelor interioare decât în „prezența sensibilă” a obiectelor? De ce să nu fie, pe scurt, idiosincrazii pure, variații spontane, montate de noroc.” (*Ibidem*, p. 1228)

sense wherever our ideals belong. Yet the unseen region in question is not merely ideal, for it produces effects in this world. When we commune with it, work is actually done upon our finite personality, for we are turned into new men, and consequences in the way of conduct follow in the natural world upon our regenerative change. But that which produces effects within another reality must be termed a reality itself, so I feel as if we had no philosophic excuse for calling the unseen or mystical world unreal.”¹

4.2. Hipotextul voiculescian și hipertextul hindus: *Sakuntala*

Povestea Sakuntalei trimite la cărțile de început ale Indiei ocupând capitolele 62-69 din eposul *Mahabharata*, subintitulat chiar *Povestea începutului*, iar unele fragmente sunt și mai vechi, figurând în corpusul vedic. Eroina este soția regelui Duhsanta și mama împăratului Bharata, al cărui nume se confundă cu pământul Indiei și al locuitorilor ei. Într-un studiu de istorie culturală și politică a reprezentării de la sfârșitul secolului trecut, intitulat *Translating the Orient: The Reception*

¹ „Limitele ulterioare ale ființei noastre se scufundă, mi se pare, într-o dimensiune totală a existenței din lumea sensibilă și doar „de înțeles”. Numiți-o regiunea mistică sau regiunea supranaturală, oricare ați alege. În măsura în care impulsurile noastre ideale își au originea în această regiune (și cea mai mare parte dintre ele își au originea în ea, pentru că le găsim că ne posedă într-un mod pentru care nu putem da socoteală articulară), aparținem ei într-un sens mai intim decât cel în care aparținem lumii vizibile, căci aparținem în sensul cel mai intim oriunde aparțin idealurile noastre. Cu toate acestea, regiunea nevăzută în cauză nu este doar ideală, deoarece produce efecte în această lume. Atunci când avem comunitate cu ea, munca este de fapt realizată pe personalitatea noastră fină, pentru că suntem transformați în oameni noi, iar consecințele în modul de conduită urmează în lumea naturală asupra schimbării noastre regenerative. Dar ceea ce produce efecte într-o altă realitate trebuie numit ea însăși o realitate, așa că mă simt ca și cum n-am avea nicio scuză filosofică pentru a numi lumea nevăzută sau mistică ireală.” (*Ibidem*, p. 406)

of *Sakuntala in Nineteenth-Century Europe* (1999), Romila Thapar comentează rescrieri ale povestirii de-a lungul timpului cu scopul de a sesiza dinamica schimbărilor istorice produse în timp de filtrul unor civilizații diferite de aceea în care a fost compus eposul. Biografia acestei narațiuni demonstrează astfel modul în care contextul istoric și noile poetici condiționează rescrierea unui subiect. Astfel, poetul indian Kalidasa (secolul al IV-lea d. Hr.) romantează subiectul, insistând asupra dramei sentimentale, introducând motive preluate de la triburi de invadatori greci, precum inelul de recunoaștere sau blestemul aruncat din greșeală asupra Sakuntalei.

Prelucrările europene din secolele al optsprezecelea și al nouăsprezecelea sunt văzute ca încercări de autodefinire prin opoziție la Orientalism ca spațiu al instinctualității și pitorescului.

Care este noutatea rescrierii povestirii de către Vasile Voiculescu este întrebarea la care încercăm să răspundem în cele ce urmează. Rescrierile anterioare diferă din cauză mutațiilor poetice, etnice, culturale, rasiale, sau în relațiile dintre sexe. Dacă în *Mahabharata*, poemul sanscrit care conține și scrierea sacră, *Bhagavad Gita* (*Cântarea lui Dumnezeu*), precum și scrieri didactice sau religioase, Sakuntala îl înfruntă pe regele care pretinde că nu o cunoaște și își renegă fiul într-un admirabil discurs moralizator, în piesa lui Kalidasa aceasta este recunoscută de rege în urma unor întâmplări fericite (cum e accidentalul pescuit al unui pește care înghițise inelul).

Contextualizări contemporane ale povestirii lui Vasile Voiculescu oscilează între o ramă interpretativă filosofică (conceptul de anagnosis la Aristotel) și politizări în sfera multiculturalismului:

„Într-o încercare de antropologie a noii recunoașteri (*Literary Anthropology*, Bibliotheca, 2005), am glosat asupra titlului complet al celebrei drame a lui Kalidasa *Abhijnana Sakuntalam/ Recunoașterea Sakuntalei* în corespondență cu *anagnosis*, recunoașterea tragică la Aristotel. O altă comunicare (draft) pornește de la nuvela *Sakuntala* de Vasile Voiculescu și argumentează recunoașterea romilor în contextul macrocorespondențelor spirituale indoeuropene, tot mai contestate. Recunoașterea, în Europa, de la Hegel la Paul Ricoeur și Pierre Bourdieu,

multiculturalismul și recunoașterea politică (Charles Taylor) - “we” the Americans – și, eventual, „dispariția” societății în Balcani & Carpați sunt subînțelese împreună cu alte concepte, în cheie românească, precum: antropomorfism, utraquism, canibalism social”¹.

În cazul lui Vasile Voiculescu, diferențele de tratare au sorginte epistemologică. Autorul era medic psihiatru, iar povestirea nu poate fi înțeleasă fără apel la concepțiile lui William James sau Carl Gustav Jung, care metamorfozează intriga și personajele eposului sanscrit. Acestea plutesc însă permanent în fundal ca reper și termen de comparație. Caracterul arhaic al subiectului de epos al începuturilor este slujit de sălbăcia peisajului dintr-o regiune a culmilor muntoase buzoiene, cunoscute probabil aievea, nu doar imaginate de autorul de la Pârscov, dar și de vocabularul încărcat de arhaisme și regionalisme, al căror sens va fi fost necunoscut chiar și cititorilor din vremea scrierii povestirii (cătușnic, zăticneala, artelnic, dălcăucii, peș, baldără ...). Spațiul, precizat geografic, este totuși unul tropic, cu aventuri cosmice de o parte și de alta a unui hotar dintre lumi, dintre întuneric și lumină, ca în zilele Genezei:

„În uriașa praveliște lumina nu se stinge, agonizând în asfințit ca la București. Cobora mareață ca de pe un tron și intra treptat, târându-și trena, în imensitățile sumbre de sub orizontul de aur în matricea originară. În urmă, multă vreme cerul îi păstra amintirea”².

Ca în multe alte povestiri, originea nu este însă fizică, ci textuală: vizitându-l pe prietenul Dionis în lipsa acestuia la un conac de țară, ale cărui împrejurimi îi erau familiare din vremea copilăriei, protagonistul descoperă o versiune engleză a piesei lui Kalidassa, pe care o citește în timpul nopții. A doua zi pleacă în căutarea sau pentru salvarea lui Dionis, despre care dădaca din copilărie, menajera lui Dionis de acum, spune că a căzut în mrejele unei țigănci, chetuindu-și tot avutul pentru a hrăni niște șatre de țigani, împiedicându-i astfel să coboare în teritoriile locuite pentru a cerși și fura.

¹ George Anca, *Op. cit.*

² Vasile Voiculescu, *Op. cit.*, p. 317.

Din acest moment, evenimentele narate se desfășoară în orizontul a două traiectorii analoge: povestea țiğăncii Rada, care l-a sedus pe Dionis și îl seduce acum pe povestitor, care pare o încarnare a Sakuntalei, și o urzeală metanarativă ale cărei fire provin din teoriile lui William James și Carl Gustav Jung.

Povestea din Mahabharata este menită, ca în tradițiile eposului eroic de pretutindeni, să construiască mitul identitar al rasei. Sakuntala este mama India, de origine celest-pământeană, abandonată de mama ei, una din zeițele celeste (apsaras), pe nume Menaka, la locul nașterii, pe Himalaia și adoptată de un înțeleptul ermit Kanva, care o crește la mănăstirea lui dintr-o pădure edenică, unde e frăție chiar și între animalele mici și cele de pradă. Regele Duhsanta, descris cu risipă de mijloace ale tradiției eroice, merge la vânătoare în pădure, vânatul mare pe care îl ucide sau alungă dovedindu-i forța ieșită din comun. La un moment dat, el se rătăcește și pătrunde într-o a doua pădure, unde dă peste coliba brahmanului, unde Sakuntala și vestalele ei se bucurau de natura paradisiacă. Sakuntala recunoaște în Duhsanta arhetipul eroului atotputernic și se oferă să-i nască un moștenitor. Atunci când merge cu copilul la palat, regele pretinde că nu-și amintește de căsătoria lor Gandharva (fără martori și formalități, în care tinerii hotărăsc prin libera lor voință să trăiască împreună), deoarece se temea să nu fie rău judecat de curteni pentru mezalianța cu o pădureancă. O voce din cer adeverește însă spusele Sakuntalei, iar regele este bucuros că intervenția divină îi îngăduie să se reunească cu Sakuntala și fiul său – viitorul împărat al primului imperiu indian.

Sub influența lecturii, povestitorul are impresia că Sakuntala coboară din carte și din ilustrații întrupându-se în Rada. Întrucât este certat pentru abandonul său în mrejele țiğăncii, Dionis hotărăște să verifice dacă nu s-ar fi întâmplat aidoma și cu altcineva dacă ar fi fost în locul său. El pretinde că pleacă, dar rămâne ascuns în cortul țiğăncii Kiva spionând ce se petrece cu invitatul său. Acesta devine un caz Dionis mult mai critic, fiind gata de furt și minciună, târându-se ca un animal cu merindele pentru șatra de țiğani. Când rămâne fără resurse și se îmbolnăvește, reapare Dionis care îi explică stratagema sa. Întrucât

Rada nu consimțise să-i devină amantă, el se hotărâse să fie adoptat de ȝigani pentru a o cere în căsătorie. Este adoptat de un staroste din Ungaria, un fel de rege al ȝiganilor de pretutindeni, intrând astfel în mulajul regelui hindus îndrăgostit de o tânără cu origine incertă, mai curând răpită de șatră, care crescuse printre săteni români și fusese adoptată de Stanciu, bulibașa și judecătorul șatrei – din nou prin analogie cu Sakuntala. Regele Mihaly urma să o ceară lui Stanciu și să o cumpere cu cadouri mărețe. Rada însă îl refuză pe Dionis, mărturisindu-i că iubește un ȝigan închis pentru furtul unui cal, cu care avea și un copil crescut în pădure și încredințat unor săteni. Generos, Dionis îl eliberează pe hoțul de cai și-i dă acestuia bunurile sale pentru a o cumpăra pe Rada. Dionis pleacă din țară împreună cu tatăl adoptiv, regele ȝiganilor, cu intenția de a reface regatul internațional de altă dată al acestora.

De unde știe Dionis că povestitorul va reacționa și se va comporta aidoma lui? Prima întâlnire cu Rada este percepută de acesta ca o încarnare a realității bidimensionale care era cartea despre Sakuntala:

„Venea, calcând poiana, prin mijirea serii, fecioara sacră din miniatura indiană. Aidoma. Același mers modulat în cântec, aceeași statură cu formele pure, aceeași mândră gingășie, pletele cu reflexe albastre încadrând sombrul oval al chipului covârșit de ochii magici, sânii înfloriți pe negrul liman al pieptului, și mai ales, sub borangicul galben al veșmântului, coapsele străvăzute ca două zeițe misterioase, pe umerii gemeni cu chiupul tainic al pântecului.

– Sakuntala, strigai spăimântat și, fără să știu ce fac, îmi pipăii buzunarul.

– Cartea e în haina cealaltă. Dar nu mai ai nevoie de ea. Autorul e depășit...

Dionis își câștigase cumpătul și la rândul lui mă citea ușor ca pe un abecedar.

– Norocul său nenorocul, urmă el, îți dăruiește, aici, aievea, tot ce e searbădă închipuire în poem. Iată pe prietena Sakuntalei și pe sihas-trul, tatăl ei adoptiv.

Și-mi arată pe Stanciu, care, cu barbă albă, zeghea lungă și toiagul noduros, lua înfățișare de brahman.

*...se pleacă și culege
din nisipul vremii aurul etern...”¹.*

Epuizat de mizeria în care trăia și trezindu-se în prezența lui Dionis apărut nu știa de unde, povestitorul simte un gol în creier – obsesia pentru Rada murise, ea se întorsese la loc în miniatura indiană. Asemeni unui medic care prezintă rezultatele unui experiment, Dionis îi explică ce se întâmplase cu el. Întrucât prietenul său îl muștrase, Dionis se hotărâse să-i demonstreze că și el, în aceleași împrejurări, ar fi reacționat aidoma. Făcuse din el „al doilea Dionis, care-și reedita o parte a vieții, ca să mă verific și corectez”².

„– Tu? Nu-ți dai seama acum că tot ce simțeai era străin? Gân-dește-te bine. Cercetează-te. Nu deslușești că ai făptuit toate numai în numele meu? Aveai delegație de la mine, mandat.

– Am fost numai mandatarul tău?

Și băgăm de seamă că vorbeam la trecut.

– Sigur, dragostea a fost mereu a mea, a mea neconținut Rada. Durerile, chinurile, zbatăile, bucuriile, fericirea, strecurate prin tine, sunt tot ale mele acum... Le-am cules ceas cu ceas, zi de zi din tine. Eram acolo, în tine, la pândă. Nu mă simțeai uneori? Ți-a fost tot timpul ăsta dor de mine?

– Nu.

– Vezi? Fiindcă eram veșnic prezent. Ale lui Dionis erau grijile ce purtai, ale lui poverile ce duceai. Ale mele piedicile peste care să-reai, ca să ajungi la Rada. Acum ți le ridic. Le iau înapoi. Și te restitui pe tine ție însuși, odată cu lucrurile.”³

Povestitorul suferise un transfer de personalitate, fusese parcă locuit de altcineva. Cum fusese posibil acest lucru? Desigur, prin povestea pe care o cunoșteau amândoi și care, acum, se restrângea în cartea din buzunarul hainei.

¹ *Ibidem*, pp. 147-148.

² *Ibidem*, p. 166.

³ *Ibidem*, p. 167.

În *Principii de psihologie* (1890), William James susține unitatea întregii ființe care face posibile asemenea transferuri (Fig. 3, 4, 5):



Fig. 3 Bharatnatyam Indian classical dance



Fig. 4 Raja Ravi Varma: Sakuntala

“When they have ranked a thing under a kind, they must treat it as of that kind's kind, or feel all out of tune. In many respects we do class ourselves with other men, and call them and ourselves by a common name. They agree with us in having the same Heavenly Father, in not being consulted about their birth, in not being themselves to thank or blame for their natural gifts, in having the same desires and pains and pleasures, in short in a host of fundamental relations [...] Hence, if these things be our essence, we should be substitutable for

other men, and they for us, in any proposition in which either of us is involved.”¹



Fig. 5 Auguste Rodin: Iris, mesagera zeilor

¹ „Când un lucru este clasat/ catalogat, acesta trebuie să fie tratat ca acel gen. În multe privințe, ne asemănăm cu alte persoane și ne atribuim un nume comun. Suntem de acord în a avea același Tată Ceresc, în a nu fi consultați cu privire la nașterea proprie, în a nu fi ei înșiși pentru a mulțumi sau acuzați pentru darurile lor naturale, să aibă aceleași dorințe, dureri și plăceri, pe scurt, într-o mulțime de relații fundamentale. [...] Prin urmare, dacă aceste lucruri sunt esența noastră, ar trebui să fim înlocuiți cu alți oameni, iar ei cu noi, în orice situație în care este implicat oricare dintre noi.”

(William James, *Principles of Psychology*, Vol 1 & 2, 2018, disponibil pe <https://books.google.ro/books?id=KaQSDwAAQBAJ&pg=PT1385&lpg=PT1385&dq> , accesat la data de 5 mai 2020)

Paradigma pragmatistă; influența lui William James

William James crede într-o conectivitate universală, este un monist care vede pretutindeni cauzalități comune, influențe, simetrii structurale sau afinități emoționale. El spune că ființele, lucrurile, experiențele nu sunt separate asemeni unor atomi – judecata logică, bazată pe generalități, nu ar mai fi posibilă – ci integrate unor totalități. Astfel sunt:

- unitatea subiectului de discurs care se referă la univers – o entitate unică.
- unitatea cauzală (*Pragmatism* 51) (vedem și în povestirea analizată cum, expus acelorași condiții, situații, acestea acționează ca o cauză cu efecte similare celor care au determinat destinul analog al lui Dionis)
- unitatea generică: “Things exist in kinds, there are many specimens in each kind, and what the *kind* implies for one specimen, it implies also for every other specimen of that kind.”¹ Câmpul experienței poate fi redus la invariante, la modele generice sub care pot fi inserate singularitățile empirice (fenomene singulare, entități individuale)
- continuitatea prin influență: “There are innumerable other paths of practical continuity among things. Lines of influence can be traced by which they together. Following any such line you pass from one thing to another till you may have covered a good part of the universe's extent.”². Toate cele care există în univers acționează unele asupra altora. Autorul dă exemple din lumea fizică (electricitatea, gravitația), dar și din universul

¹ „Lucrurile există în multe feluri, există multe exemplare pentru fiecare fel și ceea ce înseamnă „tipul” pentru un exemplar, implică și pentru fiecare alt exemplar de acest fel.” (Pragmatism. Lecture 4.” The One and the Many”, Traducere, *Pragmatism*, p. 54, disponibil pe https://brocku.ca/MeadProject/James/James_1907/James_1907_04.html, accesat la data de 18 iunie 2020)

² „Există nenumărate alte căi de continuitate practică între lucruri. Liniile de INFLUENȚĂ pot fi urmărite prin intermediul acestora împreună. Urmând orice astfel de linie, treci de la un lucru la altul până când s-ar putea să fi acoperit o bună parte din întinderea universului.” (*Ibidem*, pp. 52-53)

psihic. Există astfel rețele de cunoștințe, bazate fie pe ură fie pe iubire: “Brown knows Jones, Jones knows Robinson, etc.; and by choosing your farther intermediaries rightly you may carry a message from Jones to the Empress of China, or the Chief of the African Pigmies, or to anyone else in the inhabited world. But you are stopped short, as by a non-conductor, when you choose one man wrong in this experiment.”¹ Dionis cum-pănește bine mai înainte de a-i încredința povestitorului rolul său din scenariul legendei Sakunthala. El recunoaște în acesta un alter-ego.

- unitate noetică. Așa cum există un subiect de discurs care face posibilă comunicarea prin limbaj (ordine intersubiectivă, o numise Gabriel de Tarde în *Legea imitației*, concept reluat de Jacques Lacan), există și un subiect cunoscător universal, a cărui omnisciență o aproximează fără a parveni la ea gânditorii individuali. James găsea noțiunea de „unitate noetică atotcuprinzătoare (all enveloping noetic unity) ca fiind “the most sublime realization of the intellectualist philosophy” „cea mai sublimă realizare a filosofiei intelectualiste”². Mintea, spune el, este plină de relații necesare și eterne între câteva din concepțiile sale favorite și care alcătuiesc o rețea ideală în așteptare, iar dorința noastră este să găsim realități peste care această rețea să se suprapună astfel încât realul și idealul să coincidă iar și iar. Voiculescu dezvoltă tema ipostazierii unui scenariu care îi parvine prin limbaj.³

¹ Brown îl cunoaște pe Jones, Jones îl cunoaște pe Robinson etc.; și alegând corect mai mulți intermediari, este posibil să transmiți un mesaj de la Jones către împărăteasa Chinei, sau șefului pigmeilor africani sau către oricine altcineva din lumea locuită. Dar ești oprit rapid, de către un non-dirijor, când alegi greșit un om în acest experiment.” (*Ibidem*, p. 54)

² „cea mai sublimă realizare a filosofiei intelectualiste” (*Ibidem*, p. 55)

³ WILLIAM JAMES, *THE WILL TO BELIEVE AND OTHER ESSAYS IN POPULAR PHILOSOPHY*, HARVARD UNIVERSITY PRESS, 1979, p. 68.

Unitatea estetică este conceptul care atribuie, nu unui text, ci lumii experienței empirice o structură narativă: “Retrospectively, we can see that although no definite purpose presided over a chain of events, yet the events fell into a dramatic form, with a start, a middle, and a finish.”¹ Concepția romantică de individualism sau solipsism face loc unui spațiu al interferenței textelor fiecărei vieți. Unitatea de fond a omenirii face ca aceste povești să semene între ele: “The world is full of partial stories that run parallel to one another, beginning and ending at odd times. They mutually interlace and interfere at points, but we cannot unify them completely in our minds. In following your life-history, I must temporarily turn my attention from my own.”² Dionis și povestitorul traversează același scenariu precum un actor și dublura lui: e prezent când unul, când celălalt în același rol.

O altă subtilitate a filosofiei lui James este distincția dintre cunoaștere conceptuală despre X și cunoaștere familiară (knowledge through acquaintance). În *Tigrii din India*, al doilea capitol al eseului *Sensul adevărului* (*The Meaning of Truth*), William James vorbește despre cunoașterea paradoxală a unui lucru în ... absență. De exemplu, tigrii din India, care sunt prezenți gândirii și reprezentării noastre, așa cum și reprezentarea noastră este oglinda întoarsă spre ei. Dacă am merge în India, i-am recunoaște, vâna și lua blănurile. Obiectul reprezentării nu mai ține de o experiență unică, personală, ci este un obiect public care poate figura în experiențelor unor diverse persoane. Obiectul și gândul despre el - thing stuff and thought stuff - dobândesc statut egal. În *Ambasadorii*, protagonistul descinde în apropierea Parisului într-un

¹ „Retrospectiv, putem vedea că, deși niciun scop definit nu a prezidat un lanț de evenimente, totuși evenimentele au luat într-o formă dramatică, cu un început, un mijloc și un sfârșit.” (*Pragmatism. Lecture 4. ”The One and the Many”*, p. 55)

² „Lumea este plină de povești parțiale care se desfășoară paralel una cu alta, începând și terminând în momente ciudate. Ele se întrepătrund reciproc și interferează în anumite puncte, dar nu le putem unifica complet în mintea noastră. Urmărind istoria de viață a unei persoane, trebuie să-mi întorc temporar atenția de la a mea.” (*Ibidem*, p. 56)

peisaj cunoscut mai întâi dintr-o acuarelă. Sakuntala este pentru povestitor, când eroina din cartea ținută în buzunar, când țigancă vie, Rada.

S-a gândit Vasile Voiculescu la eseu lui William James despre tigrii din India alegând Sakunthalla? Felul cum sfârșește povestirea, cu accent asupra deplinei ei închideri prin revenire la punctul de pornire, pare să fie o ilustrare a conceptului lui James despre unitatea universului și a lucrurilor din el, care pare astfel să se hrănească din sine însuși, ca șarpele în vasul athanoric al alchimiștilor simbolizând circularitatea spiritului, ca Nastratin al lui Ion Barbu, având același simbolism, sau ca reprezentări ale unor divinități arhaice, imitate în unele dansuri ritualice, care își prind călcâiul cu mâna. Povestitorul menționează în treacăt călcâiul Radei care pătrunde în apa pârâului să facă baie, un element reliefat puternic în cadrele înghețate (poze) ale dansurilor devoționale (Fig. 3), în vigneta antică (Fig. 4) în care e reprezentată Sakuntala, sau în sculptura *Iris, mesagera zeilor* (Fig. 5), de sculptorul Auguste Rodin.

Paradigma jungiană

Unul din arhetipurile inconștientului colectiv prezent în toate variantele legendei Sakuntala este numit de Jung personalitatea mana. Această figură reprezintă arhetipul omului puternic în ipostaza eroului, magului, vindecătorului, sfântului, stăpânului peste oameni și spirite. Regele Dishata din originalul sanscrit este prezentat în acest fel, ca un supraom care vânează fiare și care își înfrânge sentimentele pentru a-și onora obligațiile înaltei sale demnități.

Dionis este și el o personalitate mana, un erou venerat de țigani, admirat de starostele maghiar și merit să refacă unitatea și puterea țiganilor care au imigrat în Europa acum aproximativ șapte sute de ani. El îl domină pe povestitor, îl folosește pentru un experiment personal, îi este acestuia terapeut și interpret al unui scenariu sau subiect în experimentul său. Acest experiment este o confirmare a existenței arhetipurilor din subconștientul colectiv, ceea ce îi îngăduie să-și transfere personalitatea asupra prietenului său:

“Through his identification with the collective psyche he will infallibly try to force the demands of his unconscious upon others, for identity with the collective psyche always brings with it a feeling of universal validity godlikeness – which completely ignores all differences in the personal psyche of his fellows. (The feeling of universal validity comes, of course, from the universality of the collective psyche). Disregarding differences in the collective unconscious itself, for example differences of race.”¹

Redus el însuși la statut animalic de pasiunea pentru Rada, după mărturisirile Kivei, Dionis reușește să-și recompună masca socială, eul social care se dorea admirat de semenii: manierat, îngrijit, chiar elegant, atent la protocoale de comportament. El suferă ceea ce Jung numește “regressive restoration of the persona”². Rănit de reproșurile povestitorului, Dionis hotărăște să-și proiecteze umbra – eul său refu-lat, deoarece nu e în acord cu convențiile sociale – asupra lui Dionis: “Very commonly we project our shadow onto other people, seeing them as exhibiting the very characteristics that we find difficult to acknowledge in ourselves.”³

Deși subconștientul colectiv e structurat în așa fel încât indivizii să gândească și simtă în mod asemănător, aceste reprezentări abisale nu sunt totuși direct accesate, ci percepute prin filtrele formelor reificate

¹ „Prin identificarea sa cu psihicul colectiv, el va încerca infailibil să forțeze cerințele inconștientului său asupra celorlalți, pentru că identitatea cu psihicul colectiv aduce întotdeauna cu ea un sentiment de valabilitate universală, asemănarea cu Dumnezeu – care ignoră complet toate diferențele în psihicul personal al semenilor săi. . (Sentimentul validității universale provine, desigur, din universalitatea psihicului colectiv). Ignorarea diferențelor din inconștientul colectiv însuși, de exemplu diferențele de rasă.” (Carl Gustav Jung, *The Collected Works of C.G. Jung*, Princeton University Press, 1966, p. 152)

² „Restaurarea regresivă a persoanei” (*Ibidem*, p. 163)

³ „Foarte frecvent ne proiectăm umbra asupra altor oameni, văzându-i ca prezentând însuși caracteristicile pe care ni se pare greu să le recunoaștem în noi înșine.” (“Jung’s Theory of Psychic Dynamics”, disponibil pe <http://watchwordtest.com/watchword/dynamics>, accesat la data de 12 iulie 2020)

ale respectivei culturi. Așa cum reprezentările divinității diferă de la o comunitate religioasă la alta, și Sakuntala ca anima diferă de la o versiune la alta de-a lungul istoriei, după cum se schimbă relațiile dintre genuri și percepția lor.

Jung exemplifică analogiile ca și diferențele dintre mituri prin sufletul mixt (conglomerate soul) al hinduismului și matricea psihică ubicuă (*ubiquitous psychic matrix*) din I Ching. A influențat India China sau invers? Sau e vorba de universalii ale psihicului colectiv?¹

Dionis nu încearcă să înțeleagă sufletul gitan observând peștița și veșnic turbulenta gloată, ci prin apel la cartea antropologului Vaillant. Acesta urma să servească drept *duce e maestro* al acestei comedii ... În drama medievală, *dux ludi* era cel care prezenta piesa auditoriului, explicând aspectele doctrinei. Tot mediată prin artefactele civilizației este și apropierea de India prin intermediul ceaiului din chiar regiunea unde s-a născut Sakuntala, Darjeeling, și al unei cărți despre rafinamentul protocolar al servirii ceaiului.

Jung vorbește și despre un corespondent feminin al personalității mana, care, în povestirea lui Voiculescu, poate fi recunoscut în Kiva:

“The figure of the magician has a less dangerous equivalent in women, a maternal, superior figure, the great mother, the all-merciful, who understands and forgives everything, who always wishes the best, living only for others and never seeking her own interests. She is the discoverer of the great love, just as he is the prophet of the final truth. And just as the great love is never properly valued, so great wisdom is never understood. And, moreover, neither is inclined to tolerate a reciprocal relation.”²

¹ C.G. Jung, *Op. cit.*, 1969, p. 359.

² „Figura magicianului are un echivalent mai puțin periculos la femei, o figură maternă, superioară, marea mamă, cea atotmilostivă, care înțelege și iartă totul, care își dorește totdeauna binele, trăind doar pentru alții și nu își caută niciodată propriile interese. Ea este descoperitorul mării iubiri, la fel cum el este profetul adevărului final. Și așa cum marea iubire nu este niciodată apreciată în mod corespunzător, tot așa marea înțelepciune nu este niciodată înțeleasă. Și, în plus, nu se să tolerează o relație reciprocă.” (Carl Gustav

În momentul în care o părăsește Dionis, Kiva se sinucide dându-și foc, ca într-o veche tradiție a soțiilor indiene.

Arhetipul are forță ontogenetică, Dionis călăuzindu-și comportamentul după precedentul livresc. Mobilitatea psihică, mutațiile dintr-un eu în altul sunt prezente și la James și la Jung:

„Și-mi povesti drama iubirii lui. Zguduirea ce-i pricinuisese întâlnirea Radei fusese hotărâtoare. Tocmai citise cartea pe care o găsisem și eu. Când a văzut-o, a avut aceeași halucinantă viziune, ca și mine, că întâlnește pe Sakuntala, fecioara sacră. Cele două prietene, bătrânul jude repetau aievea, actualizau vechea dramă a lui Kalidasa, pădurea primăvărată, țișanii pitorești întregeau cadrul; și, fără șovăire, s-a statornicit în sălaș. El, ursuzul, misoginul, egoistul, a devenit dintr-o dată altul. Asta i-a adus aminte de aventura Sakuntalei și l-a izbit asemănarea cu pasiunea lui. Pe Sakuntala o cucerise un rege, un erou. Avea dreptate Kiva. Din țigan s-a prefăcut deci în stăpân. S-a mutat sus în munte și s-a izolat. Și-a alcătuit campingul fabulos. Și-a schimbat viața, și-a călit voința, bucată cu bucată, și-a lucrat altă personalitate.”¹

Dacă în Dionis animus pare să învingă anima, povestitorul este un animus invadat de Rada care devine latura sa feminină. El nu o dorește ca iubită ci se identifică cu ea: ar dori să fi crescut-o de mică, de când era copil, iar aventurile trupului ei el le resimte în propriul trup:

„Încet intra în propria-i imagine, ce-i surâdea răsfrântă din cleștarul pe care-l încercă întâi cu vârful piciorului.

Am trăit deodată fiorul pulpelor încercuite de răcoare, sfiala coapselor cuprinse de cutremurul înghețat al undelor, pe urmă spaima rece a cufundării. A rămas numai capul, plutind ca un lotus albastru... Prietenele o așteptau cu pâza albă în care mi-o răpiră vederii. Am prins doar gogonul de caisă aurie al călcâiului.”²

Dionis iscusit la vânătoare seamănă prototipului său, regele hindus Dushyanta, în vreme ce Rada se apropie de imaginea ideală a

Jung, *Contributions to analytical psychology*, New York, Harcourt Brace, 1928, p. 254)

¹ Vasile Voiculescu, *Op. cit.*, p. 167.

² *Ibidem*, p. 164.

Sakuntalei, nu doar prin frumusețea fizică, ci prin detalii care par semne de recunoaștere: crește un pui de urs, așa cum crește Sakuntala unul de căprioară; dacă Dionis pregătește una dintre cele zece ceremonii nuptiale validate de tradiția indiană – aceea a pețirii cu daruri și tutori (voievodul țigan Mihaly și bulibașa Stanciu) –, Rada alege, ca și Sakuntala, căsătoria prin comun acord a îndrăgostiților cu un tânăr țigan, consumată în pădure și din care se naște un copil crescut departe de tată.

Rețeaua arhetipurilor, a reprezentărilor ideale (firișoarele de aur din noroiul timpului, cum spune povestitorul într-un vers) se suprapune, cum dorea James, peste universul empiric. Deznodământul este dictat de text, de legenda Sakuntalei:

„Tu nu vezi că destinul se cere împlinit până la capăt? Te urmărește fără cruțare.

– Cum? gemu el stăpânit.

– În analogia întâmplărilor Radei cu ale Sakuntalei. Are un copil, ca și aceea. Las-o. Dă-o soartei.

– Și eu?

– Tu ai fost țigan, apoi rege. Acum trebuie să devii zeu.

– Zeu?... gemu el iar.

– Dăruiește-i Sakuntalei, cum a făcut zeul Indra în drama indicată, dăruiește-i bărbatul și copilul. Mântuiește-o de biciuire și de surghiun.”¹

Biografia legendei înregistrează schimbări ale transpunerii generice (epos sau dramă), ale transpunerii din arta înaltă a aristocrației curtene în versiuni ale culturii populare, ale transpunerii dintr-o civilizație în alta sau dintr-un secol în altul. Modificările operate de Voiculescu au fost în primul rând efectul construirii intrigii și personajelor în lumina pragmatismului jamesian și a psihanalizei jungiene.

¹ Vasile Voiculescu, *Op. cit.*, p. 172.

4.3. Lăcustele apocalipsei și complexul vinovăției: *Schitul de ceară*

Teologul Zachary F. Lansdowne își intitulează comentariul la primele unsprezece versete din Cap. 9 al *Apocalipsei* Sfântului Ioan – despre invazia lăcustelor - „Femeile Apocalipsei”, deși nu este prezentă aici nici Femeia ceaștă, cu soarele la cap și luna la picioare (elemente preluate de imaginarul alchimic) și nici femeia căzută care aduce distrugerea. Groteștile lăcuste care apar aici, consideră el, pot fi interpretate ca sentimente de vină încercate de neofit în călătoria sa spirituală către revelație. Lăcustele apar ca agent al distrugerii și în *Vechiul Testament* (*Deuteronomul* 28:42). Asociate distrugerii recoltelor/ vieții, lăcustele simbolizează, într-o scriere care este în întregime alcătuită din simboluri, sentimente negative, de vinovăție, reprimare și care acum se manifestă în planul ego-ului. Psihicul uman nu e doar un subiect de cercetare pentru psihanalști sau psihologi, ci și sursă epistemologică pentru multe opere literare, mai ales atunci când autorii lor, cum este cazul devenit un subiect de studiu frecvent în epoca interdisciplinariității, fie că e vorba de o teză de masterat, precum aceea susținută în 2011 de către Andrew Christopher Casto la Universitatea Virginia, Blacksburg, VA, intitulată *Reading Consciousness: Analyzing Literature through William James' Stream of Thought Theory*, fie de studii cu un puternic ecou printre specialiști, cum a fost *William James and the Unconscious: Redressing a Century-Old Misunderstanding* publicat de Joel Weinberger în anul 2000¹, unde exegeza jamesiană este revizuită în sensul recunoașterii contribuției părintelui pragmatismului american la definirea noțiunii de subconștient.

O parte din povestirile voiculesciene se inspiră din viziunea creștină asupra lumii, relația directă om-divinitate, coborârea către ființa umană, manifestarea naturii divine a lui Dumnezeu. Voiculescu este însă, în aceste cazuri, mai aproape de William James din *The Varieties*

¹ Joel Weinberger, *William James and the Unconscious: Redressing a Century-Old Misunderstanding*, în „Psychological Science”, Vol. 11, No. 6, Nov., 2000, pp. 439-445.

Of Religious Experience: A Study In Human Nature (1902), care pune convertirea religioasă pe seama unei experiențe de „incubație inconștientă” (izbucnire în zona conștiinței a unor conținuturi liminale, marginale sau chiar subconștiente) decât de interpretul dogmatic al ortodoxiei. Astfel, *Schitul de ceară* ilustrează trăirea obsesivă a culpabilității, percepută ca o autopedepsire din cauza lipsei echilibrului între Eu și Supraeu, cel dintâi fiind copleșit de teroarea generată de spaima abisală în fața înfricoșătoarelor taine ale creștinismului, propovăduită de biserică.

Conform lui C.G. Jung, Eul reprezintă instanța de comandă și control a psihicului, fiind chiar „centrul conștiinței”, așa cum susține psihanalistul în *Psihologie și alchimie* (publicată în germană în 1944). Acest centru organizează activitatea psihică, armonizând cerințele realității externe cu cerințele eului și Supraeului. Termenul de Supraeu reprezintă „inconștientul de sus”, mai precis o instanță-cenzor pentru Eu, îndeplinind funcții spirituale, respectiv de conștiință morală și de formare a idealurilor. Eul este astfel divizat în subiectiv (ego-ul freudian) și obiectiv (id-ul freudian, subconștientul, sinele). Subconștientul jungian nu este însă un depozitar al unor conținuturi libidinale refulate, ca la Freud, ci al unor „personificări insubstanțiale” niște proiecții arhetipale comune întregii umanități (subconștient colectiv):

“The symbols of the process of individuation that appear in dreams are images of an archetypal nature which depict the centralizing process or the production of a new centre of personality. A general idea of this process may be got from my essay, «The Relations between the Ego and the Unconscious» . For certain reasons mentioned there I call this centre « the self », which should be understood as the totality of the psyche. The self is not only the centre, but also the whole circumference which embraces both conscious and unconscious; it is the centre of this totality, just as the ego is the centre of consciousness.”¹

¹ „Simbolurile procesului de individualizare care apar în vise sunt imagini de natură arhetipală care descriu procesul centralizator sau producerea unui nou centru de personalitate. O idee generală a acestui proces poate fi obținută din eseul meu, „Relațiile dintre ego și inconștient”. Din anumite motive

Creator al conceptului de inconștient colectiv sau arhetipal în psihologie, Jung asimilează practica religioasă cu lucrarea individului asupra inconștientului: fie că e vorba de cel personal (adică de inconștientul freudian) sau de cel arhetipal, care îi urmează logic primului. Pentru Jung, religia reprezintă activitatea specifică a individului sau a colectivității îndreptate în direcția cultivării numinosului, termen folosit pentru componentele iraționale ale categoriei religioase din sfera sfințeniei, din care a fost eliminat conținutul moral (it. *numinoso*), sau a conținuturilor numinoase ale inconștientului. Jung privește religia din punctul de vedere al psihologului empiric, conectând experiența religioasă cu experiența arhetipurilor inconștientului colectiv. Relația cu Dumnezeu este trăită ca o experiență psihică, o accedere spre împlinirea totalității psihice.

“The collective unconscious - so far as we can say anything about it at all – appears to consist of mythological motifs or primordial images, for which reason the myths of all nations are its real exponents. In fact, the whole of mythology could be taken as a sort of projection of the collective unconscious”¹. De aceea putem studia inconștientul colectiv în două moduri, prin mitologie sau prin analiza subconștientului individului.

În *Schitul de ceară* asistăm la un conflict interior între interesul personal și legile suprapersonale, un conflict psihologic iscat în ființa unei femei simple. În planul moralei conștiente, culpabilitatea este generată de fapte ale căror efecte se înscriu în sfera nesiguranței, a nefericirii. Este un fenomen de regresie, de contrariere și întoarcere împotriva propriei persoane, prin care se conștientizează conflictul dintre tendințele pasionale și acceptarea necesității inhibării acestora. Acest

menționate acolo, numesc acest centru „sinele”, care ar trebui înțeles ca totalitatea psihicului. Sinele nu este doar centrul, ci și întreaga circumferință care cuprinde atât conștientul, cât și inconștientul; este centrul acestei totalități, la fel cum egoul este centrul conștiinței.” (C.G. Jung (Author), Gerhard Adler (Translator), R.F.C. Hull (Translator), *Psychology and Alchemy (Collected Works of C.G. Jung Vol.12)*, p. 73.

¹ C.G. Jung, *The Structure of the Psyche, Collective Works*, vol. 8, 2nd Editura Princeton University Press, 1972, pp. 401-412.

proces de sublimare reprezintă recunoașterea de către Eu a importanței valorilor impuse de către Supraeu, considerate a fi superioare, normalitatea psihică depinzând de restabilirea legăturii, a echilibrului dintre aceste instanțe psihice. „Din inconștient se ridică noi reprezentări și tendințe, care trec în conștiință; vorbim în acest caz de idei subite și de impulsuri.”¹

Rutina vieții văduvei cu copii, a cărei singură sursă de venit sunt stupii din prisacă, este dezechilibrată de un element anormal, perceput ca un blestem, „o dihonie și o nebunie aduseră sărăcia și ruina”² acesteia. Anormalitatea o determină pe Profira să oscileze între credință și necesitatea traiului, „alerga văicărindu-se năucă de la popă la învățător după povețe, căci prisaca era singurul ei avut, din care își ținea copiii. Popa și învățătorul deschideau cărți, puneau tacticos ochelarii și citeau... Dar molifte și sfaturi se dovedeau fără putere și de prisos”³.

Credința zdruncinată de neascultarea rugăciunilor o determină pe femeie să aleagă o altă cale. „Văduva nu mai avu încotro. Urgisită de cer, istovită de rugăciuni neascultate, trebui, după îndemnul tuturor, să alerge la vrăjitoarea satului, de care până atunci, ca femeie cu frica lui Dumnezeu, se ferise ca de ciumă.”⁴ Autoritate recunoscută de sat, dar total ignorată de văduvă până la momentul de răscruce, vrăjitoarea are șansa de a-și lua revanșa. „Bisericoasa Profira, care se ținea așa de grozavă parcă ar fi avut rudenie de-a dreptul cu sfinții, și pe ea, ca pe o păcătoasă, n-o băga în seamă, îi căzuse acum în mână. Avea să se răzbune cum nici satana n-ar iscodi în chip mai drăcesc.”⁵

Soluția nefirească oferită de vrăjitoare, aceea de a fura împărtașania din altar și de a stropi stupii îi induce Profirei un sentiment dureros, renunțarea la credință în favoarea vrăjitoriei are efecte dramatice asupra psihicului femeii, este o luptă strânsă între dragostea față de Hristos și înfăptuirea cu voie a păcatului.

¹ C.G. Jung, *Opere complete, 17, Dezvoltarea personalității*, București, Editura „Trei”, 2006, p. 59.

² Vasile Voiculescu, *op. cit.*, p. 381.

³ *Ibidem*, p. 381.

⁴ *Ibidem*, p. 382.

⁵ *Ibidem*.

„Femeia, plecată, și-a spus cu noduri în gât năduful, a plâns și a cerut ajutor, adică să se ridice de pe prisaca ei blestemul. (...) un sfat tainic, la auzul căruia Profira s-a scuturat înfricoșată, a schimbat fețe-fețe, și s-a împotrivit cu deznădejde. Vrăjitoarea rămase stană neclintită și n-a mai scos un cuvânt. Zadarnic s-a zvârcolit femeia. Până la urmă n-a mai avut încotro și, supusă, a primit să facă întocmai. Trebuia cu orice chip să mântuiască prisaca, stupii ei dragi cu care se înțelesese până atunci cum s-ar fi înțeles cu niște prieteni cuminți.”¹

Conflictul psihologic capătă dimensiuni tragice, femeia fiind sfâșiată de lupta internă pentru acceptarea/ negarea lui Dumnezeu, sau a vrăjilor necurate, pentru bunul mers al stupilor și implicit, bunăstarea familiei. Sentimentul de culpabilitate o împovărează, femeia se zbate între conștient și inconștient, simțindu-se o proscrisă.

„A doua zi, duminică, Profira s-a gătit în grabă și a pornit împleticindu-se la biserică. Singură, fără să-și ia copiii cum făcea de obicei. Acolo, galbenă ca moartea, n-a auzit, n-a ascultat nimic. Cu ochii țintă numai la icoana Maicii Domnului, a stat ca o neroadă, fără pic de rugăciune în gură sau în gând. Când preotul a ieșit cu sfințele daruri, ea a căzut atât de adânc pe pardoseala de piatră, că i-a plesnit pielea genunchilor și i-a dat sângele. Ea n-a simțit. A rămas așa, cu fruntea pe lespezi în colțul unde căzuse, până la sfârșitul slujbei.”²

Săvârșind păcatul de a fura împărtașania din altar, spre a trezi prin aceasta lumea albinelor la viață, femeia devine purtătoare a cuminecăturii, aceasta având semnificația „cufundării în înțelegere spre relevarea cunoașterii”³.

„Văduva se trezi singură și închisă, cu toți ochii sfinților mari deschiși asupra ei. Dar curând se dezmetici și șoaptele vrăjitoarei îi sunară în urechi. Deodată se sculă în picioare și, cu mare îndrăzneală, porni spre altar. (...) Șovăi o clipă. Simți tăind-o în tot trupul o durere care-i aminti de durerile facerii, când născuse întâia oară. Se cutremură. Dar se gândi ce bucurie îi venise pe urmă, când sălta pe genunchi prun

¹ *Ibidem.*

² *Ibidem.*

³ Gheorghe Postelnicu, *Op. cit.*, p. 288.

cul pentru care atât se chinuise. Și îndrăzni. Împinse ușa și pătrunse val-vârtej în sfânta unde odihneau înfricoșatele taine. Dete la o parte năframa învelitoare și înhăță cu mâna țeapănă paharul cu sfânta grijanie. Se miră că-l poate clinti cu atâta ușurință. Se aștepta să se lupte cu el mai greu decât cu o stâncă. Și îl ridică. În fundul de argint ușor coclit sclipea sângele misterios al vieții, cu fărâme din trupul cel fără de moarte în el. Femeia duse la gură potirul și, cu o lăcomie de bețiv, își umplu pe nerăsuflata gura. Și chiar din altar, o împunse la goană spre casă, se repezi în ogradă și se năpusti asupra știubeielor, unde scuipe în fiecare la șir câte o picătură din sfânta cuminecătură adusă cu atâta agoniseală de păcat.”¹

Apare astfel o luptă între dragostea față de Hristos și păcatul devenit culpă, o luptă între conștient și inconștient, personajul feminin simțindu-se un proscris în urma săvârșirii acestei *hybris*: „vina” de a-și dori mai mult decât ceea ce destinul i-a atribuit, fără a anticipa suferința și pedeapsa care rezultă acestui fapt. Luând în considerare sensul atribuit conceptului de către Aristotel, din punct de vedere filosofic și moral, în comportamentul femeii este sesizabilă o anume nebunie, o greșeală nesăbuită, pusă în relație cu *moira*, echivalentul grecesc pentru *destin*. Și în cazul Profirei apare o alterare a comportamentului, o schimbare semnificativă de personalitate în sens negativ, având urmări și consecințe la nivelul funcțiilor mentale și al conștientului.

Confruntarea urmărește asimilarea imaginilor arhetipale, adică procesul amplu de individualizare, fiind, de fapt, vorba de extensia conștiinței, care include astfel sensurile sfintei cuminecături și semnificațiile materialelor arhetipale, raportate la modul în care sunt percepute Sfântul trup și sânge aparținând lui Hristos.

Personajul feminin conștientizează trădarea lui Hristos, asumându-și păcatul de a nu-și accepta destinul și de a-l modifica, aplicând sfatul vrăjitoarei. Suferința este cu atât mai profundă cu cât văduva realizează că a săvârșit câteva din păcatele capitale: lăcomia, invidia, mânia. „Miezul sentimentului de culpabilitate este atitudinea dogmatică

¹ Vasile Voiculescu, *Op. cit.*, p. 382.

pe care o adoptă omul față de interpretarea că a făcut cutare lucru”¹, Profira se simte vinovată atât față de sine, cât și față de Hristos, căzând în capcana păcatului. Conștientizând acțiunea săvârșită sub impulsul inconștientului, al instinctului în condițiile luptei psihologice între bine și rău, văduva re trăiește intens povara faptei fără precedent.

Conștientizând gravitatea situației, a furtului săvârșit sub impulsul inconștientului drept un act condamnabil social, încălcarea comandamentelor religiozității o împinge la granița nebuniei. „A căzut la pat și a zăcut răcită, cu zăpăceli și spaime, băiguind întruna despre lucruri neînțelese de vecinii strănși la capul ei. Vorbind mereu de un foc, de azimă dulce, de care îi este neconținut plină gura. Și se mira că nu vede nimeni văpaia ce zbucesc când o deschide.”² Tumultul psihologic al femeii este perfect redat în acest pasaj narativ focalizat prin personajul principal (gândurile și cuvintele sunt ale Profirei, dar narațiunea este la persoana a treia).

În cazul Profirei, focul are dublă valență, cea punitivă, pentru fapta interzisă, fiind în strânsă conexiune cu cea purificatoare. De fapt, numele ei amintește de grecescul *porphyrios*, care înseamnă îmbrăcat în purpură. Focul interior al femeii reprezintă cunoașterea pătrunzătoare, iluminarea pe care aceasta a primit-o în urma purtării împărășaniei, asemenea chivotului sfânt care găzduiește Trupul și Sângele cel sfânt. Conform interpretării analitice a lui Paul Del, focul terestru simbolizează intelectul, deci conștiința cu întreaga ei ambivalență. „Focul care fumează și arde totul este opus flăcării luminoase, și simbolizează imaginația exaltată... subconștientul...hăul subteran... focul din infern, intelectul când se află în stare de revoltă, pe scurt, toate formele de regresivitate psihică. În această perspectivă, pentru că arde și mistuie, focul este un simbol al purificării și al regenerării.”³

¹ Windy Dryden, *Cum poate fi depășit sentimentul de vinovăție*, București, Editura Polimark, 1999, p. 10.

² Vasile Voiculescu, *Op. cit.*, p. 382.

³ Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dicționar de simboluri*, vol. II, (E-O), București, Editura Artemis, 1995, pp. 66-67.

Voiculescu își supune personajul feminin unui proces de cercetare identic celui folosit de un psihanalist, analizându-l în situații limită pentru a evidenția impactul sentimentului de culpabilitate și cercetându-l pentru a afla care este modalitatea de a echilibra tensiunea dintre Eu și Supraeu. Autorul alcătuiește întregul tablou simptomatologic al nevrozei văduvei, care manifestă stări caracteristice ale sentimentului de vinovăție: teamă față de divinitate și față de lume, sentimentul de nulitate/ inferioritate și insecuritate, autoblamarea, remușcări și regrete, depresie, autoizolarea în încercarea de a se sustrage mâinii divine.

Conflictul între instinct și cerințele societății, între Eu și Supraeu, este descris de Freud ca o întoarcere împotriva propriei persoane, prin ostilitate față de sine, autoincriminare, monologul interior fiind relevant „Mi-e groază de mine singură (...) și iadul are să se înspăimânte de fapta mea.”¹ Profira își recunoaște vina, având un sentiment de umilință secretă. Autoînvinuirea este o reacție de autonomizare a conștiinței morale, care emite o acuzație chinuitoare, Voiculescu făcând altundeva referire la acest proces „Subțîind păcatul până la visare îl facem mai pătrunzător.”²

Exigențele SupraEului nu se îndeplinesc, din care cauză se dezvoltă sentimentul de culpabilitate, de vinovăție. Acesta evoluează treptat și o transferă pe văduvă de la teamă, la angoasă și, în cele din urmă, la depresie. Acest sentiment se materializează în tensiunea dintre Eu și Supraeu, între instinct și așteptările societății. Profira realizează răul produs, ceea ce îi generează nefericirea și autopedepsirea. Cuprinsă de o cumplită angoasă, ea își recunoaște vina, act impus de Supraeu, urmând să se restabilească echilibrul instanțelor psihice.

Eul Profirei dezvoltă strategii sub forma unor mecanisme de protecție, ca formă de apărare împotriva unui impuls inacceptabil, respectiv adoptarea unui comportament în totală contradicție cu puternicul impuls inconștient. Definierea acestui impuls ca fiind inacceptabil este rezultatul unei interziceri sub forma normelor morale impuse de inconștientul colectiv sau a unei cenzuri exercitate de SupraEu.

¹ Vasile Voiculescu, *op. cit.*, p. 383.

² Vasile Voiculescu, *Gânduri albe*, p. 245.

Credința în Dumnezeu este mai puternică, și văduva, în loc „să cheme vrăjitoarea să-i descânte, (...) canonică fără de răgaz de mustările cugetului, trimise în sfârșit după popă, care veni cu cartea învăluită în patrafir”¹. Preotul o determină să se confeseze, asemenea unui psihanalist, și „femeia, cu sughițuri, povesti frânt și încâlcit isprava ei. Amesteca pe vrăjitoare cu grijania și stupii cu potirul, bătându-și pieptul că a fost o neroadă și s-a lăsat târâtă de diavol în pierzanie, încât duhovnicul nu înțelesese mai nimic”².

Sinele Profirei este purtător al imaginii lui Dumnezeu în interior. Ea are un complex de abandon al divinului, se simte respinsă, exclusă. Această distanțare pune sub semnul întrebării nu numai Eul, ci și existența. Fiind o persoană credincioasă, dependentă de acea divinitate care o domină și care constituie nucleul radiant al existenței, psihicul ei este influențat și de superstiții. Convinsă că diavolul a ademenit-o să bea cuminecătura din potirul de pe masa din altar și să stropească apoi stupii, ea află suport în asigurarea preotului că Dumnezeu o iartă, astfel că, după rugăciune și moliftă, văduva se liniștește, își restabilește echilibrul exterior și interior.

În urma spovedaniei, Profira rămase multă vreme jos, în nesimțire. Și iar boli câteva zile, părăsită de toți, neîmpăcată, fără alinare. Când, într-o dimineață, copiii dederă buzna peste ea, țipând că în ogradă au năpădit niște albine care au umplut prisaca pustie”³. Întreaga ei ființă se trezește la viață. „Auzul ei se deschise îndată și un zumzet harnic îi pătrunse urechile. Profira sări ca înviată din morți, lepădă de pe ea boală, muștrare de cuget, tot ce o împovăra, și se repezi afară. Se ținea oare vrăjitoarea de cuvânt? Stupii, înviorați, vuiiau înțesați de albine, care ieșeau și intrau în mare rânduială, toate, la rosturile lor, și încărcate pe la încheieturi cu pulberea florilor. Erau albinele ei. (...) Și numaidecât prisaca se porni pe o hărnicie și o muncă fără odihnă, parcă să câștige timpul pierdut cu boala și rătăcirea.”⁴

¹ Vasile Voiculescu, *Integrala prozei literare. Proza lui Vasile Voiculescu sub pecetea tainei*, p. 383.

² *Ibidem*, p. 383.

³ *Ibidem*, p. 384.

⁴ *Ibidem*, p. 384.

Asumarea sentimentului de culpabilitate, de vinovăție, și impulsul restabilirii echilibrului, tendința reparatorie a greșelii, a păcatului cu voie, sunt legate de sentimentul suprem al iubirii. „Oricum dacă acest conflict dintre iubire și ură nu a fost rezolvat satisfăcător, sau dacă vina este prea puternică, aceasta poate conduce la îndepărtarea de persoanele iubite sau chiar la o respingere a lor.”¹

Singurul păcat care nu se iartă este acela pentru care omul nu manifestă părere de rău. În această privință, Sfântul Isaac Sirul este cât se poate de categoric: „Nu e păcat de neiertat decât acela pentru care nu se face pocăință”². Pocăința reprezintă unul dintre cele mai importante acte de evlavie din viața credincioșilor, un mod prin care se reface comuniunea cu Dumnezeu, întreruptă de păcat, și se restaurează omul cel nou. Astfel, mărturisind păcatul, Profira cere iertare divinității pentru a putea să se bucure de rodul stupilor, „rodul vrăjilor”. „Într-o seară căzu, hotărâtă, la icoana Maicii Domnului și se rugă, luându-și asupra-și întreg păcatul.”³ Desfăcând stupii, ea descoperă mica bisericuță din miezul fiecărui stup, „un chivot cu sfânta cuminecătură în boaba potirului, împrejmuț de chiliile schitului de ceară”⁴. Furtul împărtașaniei din altar reprezintă astfel „o cale de sfințire a lumii: stropiți cu vin sfințit, chiar de furat, stupii devin rodnici și fiecare mărturisește gloria lui Dumnezeu”⁵.

Restaurând pacea cu divinitatea și cu propria persoană, Profira conștientizează faptul că ea este „un chivot viu, asemenea celui de ceară plămădit în inima stupului”⁶. Credința are rolul de a restabili atât echilibrul interior, cât și cel exterior, experiența religioasă la care femeia este martoră tăcută și smerită are ca efect suprimarea simptomelor nevrotice.

¹ Melanie Klein, *Scrieri*, vol I, *Iubire și vinovăție, reparație și alte lucrări*: 1921-1945, Cluj-Napoca, Editura Sigmund Freud, 1994, p. 311.

² Sfântul Isaac Sirul, *Cuvânt despre sfintele nevoințe*, trad., note și introd. Pr. Prof. Dr. Dumitru Stăniloae, București, 1981, p. 161.

³ Vasile Voiculescu, *Op. cit.*, p. 385.

⁴ *Ibidem*, p. 385.

⁵ Roxana Sorescu, *Op. cit.*, p. 42.

⁶ Gheorghe Postelnicu, *Op. cit.*, p. 289.

„Îndată, mințile ei zbuciumate se luminară și pacea coborî peste ea. Pricepu că se întâmplase ceva dincolo de pricepere... Dar ea nu destăinui nimănui minunea. Nici chiar preotului, la spovedanie. Pentru ce, încredințarea că potirul fusese gol și că ea băuse numai închipuire? ...Dacă Dumnezeu nu voise să deschidă slujitorului său înțelegerea, atunci când, sfârâmată, i se mărturisise, poate acum ar fi săvârșit un păcat descoperindu-i ceea ce se cerea acoperit. Și nu-și deschise gura, care păstră toată viața aromele împărtășaniei furate.”¹

Această experiență psihică a transcenderii și a transformării o conduce spre recentralizare, sub forma trăirii sentimentului de bucurie, spre comuniunea cu Dumnezeu, restabilirea echilibrului, a legăturii dintre Eu și Supraeu. Sentimentul de nevrednicie o va apropia pe văduvă din nou de Dumnezeu, de credință, pentru a intra din nou în comuniune cu El.

Pentru Profira, potirul din altar, substitut al Sfântului Graal, simbolizează nu numai conținutul, dar și esența unei revelații, cu funcție distributivă a binefacerilor sale tuturor ființelor umane. Omul care se împărtășește din potir primește iertarea păcatelor și viață veșnică, lumină și cunoaștere absolută. Această unitate generală de esență, sub chipul pâinii și al vinului, Sfânta Euharistie, taina prin care credincioșii ortodocși, primesc Trupul și Sângele adevărat al lui Iisus Hristos, reprezintă un proces de apropiere reală și adevărată de divinitate. „Euharistia încheie procesul îndreptării, înnoirii și sfințirii inițiale a fiecăruia dintre noi”².

Textele lui Voiculescu, oscilând el însuși între mit și știință, pot fi puse în valoare de o lectură deconstrucționistă, deoarece în ele aflăm – ca în întreaga mare literatură –, mai multe structuri, opuse, de sens.

Se poate foarte bine susține că Vasile Voiculescu a blocat el însuși interpretarea religioasă, mitică, prin portretele vrăjitoarei și al preotului. În ambele cazuri, nu este vorba de agenți sau intermediari ai sacrului. Vrăjitoarea este o impoștare fără scrupule care profită în

¹ Vasile Voiculescu, *Op. cit.*, p. 385.

² Dumitru Gh. Radu, *Repere morale pentru omul contemporan*, Craiova, Editura Mitropolia Olteniei, 2007, p. 227.

mod deliberat de credulitatea femeii, jucându-i acesteia o farsă. Preotul este și el puțin convins de menirea sau harul său și încă și mai sceptic față de interpretarea supranaturală dată de Profira întâmplării. Sfintele taine sunt pentru el o rutină, ceva ce administrează pentru a ieși din încurcătură și a o liniști pe femeie, așa cum prescriu medicii medicamente care au doar un efect placebo.

S-ar impune, atunci, interpretarea științifică, psihologică, a trăirii mistice a femeii, adică explicațiile date de William James, de exemplu, experiențelor religioase.

În primul rând, James analizează în *Principiile psihologiei* (1890) existența unui eu dublu, cel conștient și inconștient comunicând între ele. Comentariul său la cazurile de hipnoză descrise de psihiatrii de la Salpêtrière se referă la existența unui eu subconștient, pus în evidență de pacienții supuși hipnozei care executau gesturi de care nu își aminteau când se trezeau, sau care, dimpotrivă, executau în stare de trezie mișcări comandate de medicul psihiatru în vreme ce erau sub hipnoză, fără a putea explica de ce fac acest lucru.

Există dubii în ceea ce privește veridicitatea poveștii femeii, Voiculescu menținându-se în ambiguitate la granița dintre real și supranatural, ceea ce e caracteristic genului fantastic. Potirul rămâne gol, după spusele preotului, dar năframa ce-l acoperea este ridicată, dovedind că femeia a fost acolo. Se prea poate ca femeia să-și fi imaginat furtul împărțășaniei, sub influența vorbelor vrăjitoarei și din cauza propriei tensiuni nervoase. Aceste amintiri despre ceva ce nu s-a întâmplat sunt numite de Freud amintiri-ecran (“Ueber Deckerinnerungen” 1899), ele încercând să mascheze un conținut profund traumatic. Iată și versiunea lui William James asupra acestui proces psihic:

“The primary self often has to invent a hallucination by which to mask and hide from its own view the deeds which the other self is enacting. LÈonie 3 writes real letters, whilst LÈonie 1 believes that she is knitting. [...] The abandoned part meanwhile may solidify into a secondary or sub-conscious self.”¹

¹ „Sinele primar trebuie adesea să inventeze o halucinație prin care să mascheze și să ascundă de propria sa vedere faptele pe care celălalt eu le execută.

Ceea ce, în termeni religioși, poate fi descris ca pocăință ce duce la iluminare este interpretat de William James ca un dublu proces petrecut la granița dintre conștient și subconștient. Memoriile dureroase pot produce un fel de „incubație subconștientă” în vreme ce înlăturarea lor aduce vindecare. Dacă vorbele vrăjitoarei generează un zbucium inconștient având drept efect instalarea halucinațiilor, absolvirea preotului înlătură efectele distructive:¹.

“[...] systems of underground life, in the shape of memories of a painful sort which lead a parasitic existence, buried outside of the primary fields of consciousness, and making irruptions thereinto with hallucinations, pains, convulsions, paralyses of feeling and of motion, and the whole procession of symptoms of hysteric disease of body and of mind. Alter or abolish by suggestion these subconscious memories, and the patient immediately gets well.”²

James nu crede în caracterul supranatural al convertirii religioase. Indivizii convertiți nu sunt decât subiecți cu o intensă activitate subliminală; nu e vorba de un miracol divin, ci de particularități psihologice. Nu putem să nu recunoaștem în acest pasaj o posibilă descriere a transformării personajului lui Voiculescu:

“As we proceed farther in our inquiry we shall see that what is attained is often an altogether new level of spiritual vitality, a relatively heroic level, in which impossible things have become possible, and new energies and endurances are shown. The personality is changed, the man is born anew, whether or not his psychological idiosyncrasies are what give the particular shape to his metamorphosis. *Sanctification*

LÈonie 3 scrie scrisori reale, în timp ce LÈonie 1 crede că tricotează. [...] Între timp, partea abandonată se poate solidifica într-un eu secundar sau subconștient” (William James, *Op. cit.*, pp. 461-462)

¹ „[...] sisteme de viață subterană, sub forma amintirilor de un fel dureros, care duc o existență parazitată, îngropate în afara câmpurilor primare ale conștiinței și care irump în acestea însoțite de halucinații, dureri, convulsii, paralizări ale sentimentului și ale mișcării și întreaga procesiune a simptomelor bolii isterice a corpului și a minții. Modificate sau eliminate prin sugestie aceste amintiri subconștiente, pacientul se va vindeca imediat.” (*Ibidem*)

² William James, *Op. cit.*, p. 89.

is the technical name of this result; and ere long examples of it shall be brought before you. In this lecture I have still only to add a few remarks on the assurance and peace which fill the hour of change itself.”¹

Textul medieval avea patru nivele de sens: literal, alegoric, moral și anagogic. Textul lui Vasile Voiculescu este de asemenea stratificat, i se poate da o interpretare religioasă, una psihologică, dar și una estetică, întrucât câmpul semantic este unul coerent și controlat de câteva imagini-cheie.

Profira se vede pe sine ca un chivot, purtător al sângelui Domnului, ceea ce o asimilează Fecioarei Maria, purtătoare a lui Iisus. Chinurile ei în biserică sunt asemuite chinurilor nașterii, provocate însă de o suferință spirituală a unei renașteri spirituale. Ea susține că a intrat în altar pe ușa prin care comunică preotul și enoriașii, despre care preotul spune că e păzită de Arhanghelul Mihail. Femeia susține însă că l-a văzut pe Arhanghelul Gabriel. Acesta este cel care a dăruit un crin Fecioarei anunțând-o că îl va naște pe Iisus. Întreaga povestire e o dramă a căderii în păcat și redempțiunii prin Maria, născătoarea Mântuitorului, asemeni Bibliei.

4.4. Timpul *Kairos* al întâlnirii sacru/profan: *Bunavestire*

Preambul: „Rugul Aprins”

Cu o puternică încărcătură simbolică, „Rugul Aprins”, cunoscut și sub numele de „Grupul de la Mănăstirea Antim” (1946-1948) reprezenta un nucleu cultural format din teologi, profesori, călugări, studenți,

¹ Pe măsură ce continuăm cercetarea noastră, vom vedea că atins este adesea un nivel cu totul nou de vitalitate spirituală, un nivel relativ eroic, în care lucrurile imposibile au devenit posibile și sunt prezentate noi energii și rezistențe. Personalitatea se schimbă, omul se naște din nou, indiferent dacă idiosincraziile sale psihologice sunt sau nu cele care dau o formă particulară metamorfozei sale. „Sfințire” este denumirea tehnică a acestui rezultat; și exemple îndelungate ale acesteia vor fi aduse în fața dumneavoastră (William James, *Op. cit.*, p. 87)

îndrumați de poetul, eseistul, publicistul Alexandru Teodorescu (alias Sandu Tudor), și Părintele Ioan „cel străin” (alias Ivan Culighi), duhovnicul rus venit din Rusia, aflat într-o chilie la Mănăstirea Antim, „care trăiau credința ca pe un act de comunicare vie cu absolutul, practicând îndeosebi rugăciunea isihastă a minții și a inimii”¹.

Printre subiectele abordate în cadrul întâlnirilor, se regăseau Isihasmul, Iisus-Logosul întrupat, Păcatul originar, Scena și altarul, Rugăciunea Inimii, Exegeza smochinului neroditor și blestemat, Mântuirea Fecioarei prin Naștere - teme regăsite și în unele poeme și povestiri ale lui Voiculescu.

Alături de Vasile Voiculescu, la această grupare aderau mai mulți intelectuali laici (Alexandru Mironescu, Șerban Cioculescu, Alexandru Elian, Paul Sterian, Vladimir Streinu, Ion Marin Sadoveanu, Constantin Joja) și monahi (Benedict Ghiuș, Sofian Boghiu, Adrian Făgețeanu, Arsenie Papacioc, Andrei Scrima, Vasile Vasilache și Dumitru Stăniloae, un nume cunoscut în dogmatica europeană).

Termenul prin care este denumit grupul are două explicații, ambele cu implicații religioase. Pe de o parte, pare să fie vorba de rugul văzut de Moise în pustietate, un tufiș care ardea, dar nu se prefăcea în cenușă.

Acest rug este ipostazierea divinului, un moment kairos (intersecție a timpului istoric și eternității), lumina care nu dă căldură fiind *lus*, lumina primordială din care Dumnezeu a creat universul, nu *lumen*, soarele, lumina unei surse materiale care arde. În acest episod, Dumnezeuul Vechiului Testament, al Genezei, se definește ca ființare în sine și pentru sine, o prezență tautologică, identică sieși, pentru care nu există atribute și determinări: *Eu sunt cel ce sunt*. YHWH este, așadar, numele Domnului: „Acesta este Numele Meu pentru veci de veci; acest Nume este o aducere-aminte pentru toate generațiile”. Cuvânt și aducere aminte, adică logos. Intervenind în istorie, Dumnezeu se unește cu poporul său. În felul acesta, și muritorii dobândesc darul perpetuării, de la o generație la alta, a ființei transferate în nume și aducere aminte, adică în limbajul creației, artei.

¹ Vasile Voiculescu, *Integrala prozei literare*, p. 27.

Voiculescu pare să opună acestei revelații – lumină distinctă de cea reală ce apare și dispare în ochii omului – întruparea lui Iisus și nașterea lui în lume ca om prin Fecioara Maria, după cum citim în poemul intitulat *Colind*:

În coliba întunecată
Din carne și os lucrată
A intrat Hristos deodată,
Nu făclie ce se stinge,
Nu icoana ce se frânge,
Ci El Însuși, trup și sânge,
Preschimbat pentru făptură
Într-o scumpă picătură,
Dulcea Cuminecătură.
Coliba cum L-a primit
S-a făcut cer strălucit
Cu bolta de mărăgărit
Iar în ea soare și stele
Cu Arhangheli printre ele.
În mijloc tron luminos
Și pe el, Domnul Hristos,
Care mult Se bucura
Duhul Sfânt Se alătura
Și acolo rămânea
Și acum și pururea.
Și noi Doamne ne-am sculat
Colibele-am curățat
Uși, ferestre, toate-s noi.
Doamne, intra și la noi!

II

Trup, tu dormi? Somnul te paște?
Suflete, scoal' și cunoaște
Luminos prunc ca Se naște
Din Palatul Treimii
În peștera inimii.

Dar pruncul cine mi-i?
 E Hristosul Dumnezeu
 Coborât în pieptul meu.
 Maica Sfântă-n brațe țină-L,
 Îngerii cu raze închină-L.
 Eu nu dorm, trupul lin spune,
 Ci-ncleștat de-o grea minune
 Stau în mută rugăciune.
 Să mă mișc nu se cuvine,
 Ci cu Harul care vine
 Raiul tot se află-n mine.

Prima parte este o expoziție a minunii nașterii Domnului ca pogorâre în trupul credinciosului, ca revelație a acestuia, preschimbat în lăcaș de cult. Trupul ca templu, altar, este o metaforă de tipul *conchetto*, larg folosită în poezia barocă, dar și în tradiția duhovnicească, din care se inspiră și Neagoe Basarab în parenetica lui scriere, *Învățăături către fiul său, Teodosie*, unde trupul omului apare îndumnezeit. Dorin Ștefănescu explică această mutație în narațiunea genezei universului de la Platon (care prezintă în *Timeu* dubla geneză a ființei umane, cu sufletul creat de Demiurg și cu trupul material țesut în jurul lui de zeități inferioare) la teologia bizantină, unde, dată fiind dubla natură a lui Iisus (divină și pământească), apare și posibilitatea curățirii trupului omului (creat tot de Dumnezeu) al omului, încât acesta să-și apropie condiția divină: „neo-platonismul se transformă într-un sistem religios (prin ceea ce s-a numit creștinarea elenismului), problematica omului cunoaște și ea o concomitentă mutație de orizont, de la antropocentrism spre o antropologie teocentrică ce vizează îndumnezeirea omului”¹. Trupul este însă gândit acum dual: trupul păcătos și trupul interior (creat tot de Dumnezeu), cel dintâi fiind efectul căderii omului, al lunecării lui în păcat:

¹ Dorin Ștefănescu, *Texte și contexte. Abordări hermeneutice*, Cluj, Editura Limes, 2020, p. 15.

Atunci când Neagoe enumeră părțile trupului care toate ne-au fost date, el le subsumează de fiecare dată funcției lor comune: de slăvire a creatorului lor. De aceea, trupul nu e dat spre pângărire și pieire, ci spre curăție și păzire: „de te vei nevoi să-ți păzești trupul (...), cu curăție (...), tu te vei face de vei fi și cu trupul și cu sufletul (s.n.) biserica Duhului Sfânt”¹. În bună tradiție isihastă, trupul participă la nepătimirea (apatheia) divină; omul îndumnezeit – spune Sf. Simeon – „e aprins de Duhul și se face cu totul foc în sufletul său, împărtaşind și trupului strălucirea sa (...) și sufletul se face pentru trup ceea ce s-a făcut Dumnezeu pentru suflet”², „omul creat de Dumnezeu după chipul Său și învrednicit să fie Dumnezeu este Dumnezeu, *suflet și trup*” (s. n.)³.

Întruparea lui Iisus – „El Însuși trup și sânge” – este minunea care îngăduie curățirea trupului, dar Voiculescu nu are în vedere trupul uman ca element de continuitate între divini și muritori. Pe de o parte, încarnarea lui Iisus nu e văzută ca în-trup-are, ci ca transsubstanțiere. Iisus nu este parte a făpturii – să nu uităm că Iisus îi spune mamei sale, pe cruce, „Femeie, acesta este fiul tău”, arătând spre Ion. El se sustrage făpturii, oferind oamenilor trupul său sub formă de cuminecătură, pentru ca aceștia să se poate identifica cu el numai mediat, prin misterul eucharistic dezvăluit la Cina cea de Taină: „Preschimbat pentru făptură/ Într-o scumpă picătură,/ Dulcea Cuminecătură”. Pâinea nu este în sens literal trupul lui Iisus, ci, ca în tot Noul Testament, în sens figurativ. Pâinea eucharistică este hrana sufletului (transfer semantic de la pâinea care hrănește) așa cum atributele pietrei (tărie, neclintire) trec la biserica întemeiată de Iisus prin apostoli: „Și Eu îți zic ție, că

¹ Într-un text „bogomilic” citat de Hasdeu, acest aspect apare expus în termeni identici: „fericit cel ce-și poartă trupul în curăție, iară cu inima roagă pe Dumnezeu, că Duhul Sfânt pe acela odihnește și scaunul lui Hs. într-inima aceluia este! că acel trup se cheamă biserică” (B.P. Hasdeu, *Cuvente den bătrâni*, II, București, Editura Didactică și Pedagogică, 1984, p. 335). Așa cum e prezentată aici, condiția trupească pune în cumpănă pretinsul asomatism definitoriu pentru gnozele dualiste. (vezi Sf. Simeon Noul Teolog, *Op. cit.*, pp. 256-257).

² Sf. Simeon Noul Teolog, *Op. cit.*, pp. 256-257.

³ *Ibidem*, pp. 256-257.

tu ești Petru și pe această piatră voi zidi Biserica Mea și porțile iadului nu o vor birui.”¹

Tempul și spațiul sunt abolite, ca și limbajul material: credinciosul este aruncat într-o lume în stasis, stă nemișcat, rugându-se mut.

În căutările sale duhovnicești, alături de monahii din grup, Vasile Voiculescu a învățat, prin credință și rugăciune, să ia parte la cunoaștere și înțelegere prin simțire, prin trăirea directă a comunicării nemijlocite cu Dumnezeu și prin practicarea rugăciunii neîncetate, a rugăciunii inimii cunoscută drept Rugăciunea lui Iisus.

Aceasta exprimă o experiență a bucuriei, prin care omul se adresează direct lui Dumnezeu, aflat în fața lui, sub forma unui dialog, care poate fi trăit chiar și în lipsa cuvintelor, cu o evidentă stare permanentă de beatitudine pentru cel care se roagă cu inima:

Este vorba de o expresie dincolo de cuvinte. Este rugăciunea curată, rugăciunea întregii ființe care manifesta ieșirea emoțională în afara lucrurilor și în afara gândurilor, în afara sinei proprii, spre întâlnirea cu Dumnezeu. Și în starea de rugăciune această ieșire este trăită în gradul cel mai intens în inimă. În inimă întreaga ființa este proiectată în Dumnezeu cu o iubire nesfârșită.²

Pe de altă parte, muritorii comunică doar prin viziune cu divinitatea, distanța ontologică nefiind abolită. Voiculescu creează doar o analogie între trup și peștera platonicească din *Republica* (514a–520a): o alegorie a revelației mediate a divinului, care există cu adevărat, contemplatorului muritor, care are acces la divin ca un locuitor al unei peșteri unde cunoaște lumea din afara ei numai prin umbrele proiectate de foc al ființelor care trec prin fața intrării în peșteră. Iisus nu coboară cu adevărat în pieptul său, ci este relevat inimii-peșteră stabilind o relație (religio) între aceasta și palatul Treimii. Inima păcătosului este colibă întunecată, dar încarnarea spiritului a făcut posibilă penitența izbăvitoare, purificatoare, care transformă coliba în peșteră ca loc al revelației Treimii (Fig. 6).

¹ *Biblia sau Sfânta Scriptură, Evanghelia după Matei, Capitolul 16, 18*, p. 1116.

² Părintele Dumitru Stăniloae, *Rugăciunea lui Iisus și experiența Duhului Sfânt*, Sibiu, Editura Deisis, 1995, p. 58.



(a)

(b)



(c)

Fig. 6. (a) Colibă; (b) Alegoria peșterii din Republica;
(c) Capela Treimii de la Fontainebleau

Asimilat de majoritatea comentatorilor ortodoxiei, Voiculescu este, în realitate, un transcendentalist eclectic, despre care putem spune că e religios în sensul etimologic al noțiunii, acela de punere în relație sau tensiune către un dincolo ca alternativă la opacitatea materiei. Astfel Tudor Vianu îi atribuie o acțiune mai curând mitifiantă decât mitologică sau coerent religioasă, văzând în el un creator de simboluri prin amalgamarea unor tradiții evanghelice, dar și a fabulosului folcloric:

„Vasile Voiculescu ne întâmpina... ca un om religios în căutarea unui Dumnezeu transcendent și ca o ființă trăind în strânsă comuniune cu viața poporului ale cărui basme el le transforma în simboluri grele

de înțeles [...]”¹. Poet religios, „...e hrănit din substanța evangheliilor, cărora le-a împrumutat forma alegoriilor și parabolilor, dar și aceea a Vechiului Testament”².

Mai curând decât greu de înțeles, am califica simbolurile lui Voiculescu drept plurivalente, ele rezonând în mai multe tradiții esoterice. Dacă în *Timeu*, focul este singurul dintre cele patru elemente care rămâne exterior lumii sublunare, materiale, dar fiind bivalent (lumină divină și foc care pârjolește), și în simbolistica biblică a Rugului Aprins regăsim imagini similare. Rugul în care i se relevă Dumnezeu lui Moise (tufișul care ardea dar nu se mistuia) are corespondent în Noul Testament în Rugul Aprins ca simbol al Maicii Domnului. Pentru toți creștinii, Rugul Aprins simbolizează pe Maica Domnului, aceasta fiind rugul în care S-a pogorât și S-a întrupat Fiul lui Dumnezeu, Iisus Hristos. În icoana păstrată la Mănăstirea Antim, rugul este reprezentat simbolic printr-o stea cu opt colțuri, rezultată din suprapunerea a două romburi, unul roșu, simbol al focului, și unul verde care sugerează rugul neatins de foc.

Voiculescu continuă integrarea aspectelor biblice și în *Povestiri*, fiind astfel vizibilă preocuparea pentru reîntregirea ființei umane la un nivel existențial superior, respectiv o contopire cu spiritul universal, aspirația către Divinitate:

„În prefața volumului *Călătorie spre locul inimii*, Zoe Dumitrescu Bușulenga susține, la rândul ei, că ucenicia trăirii isihaste deprinse de poet la Mănăstirea Antim a fost esențială pentru poezia lui, dar și pentru martirajul care avea să-i încununeze existența. Poezia religioasă târzie a lui Vasile Voiculescu nu mai este, ca în *Poeme cu îngeri* (1927), preponderent descriptivă, «ilustrând icoane, parabole evanghelice sau stări de adâncire contemplativă în sine». Ea devine zbuciumul și strigătul celui «întrat pe calea adevărului și vieții», în relație cu Dumnezeu, a celui care-L caută și se pregătește pentru marea întâlnire, încercând să se facă asemenea Lui, luându-și asupra toate durerile lumii (...) Ni se pare că aici se înnoadă întrebările aceluia răstimp de cumpănă în viața

¹ Tudor Vianu, *Op. cit.*, p. 313.

² *Ibidem*, p. 319.

artistului, când, pe teme ermetice și oarecum apofatice, scria (...) *Ultimele sonete închipuite ale lui Shakespeare*, pisc de perfecțiune estetică în literatura noastră¹.

Lui Voiculescu îi putem atribui acea „spiritualitate a vederii” de care vorbea contemporanul său, Ion Barbu, și care caracteriza pe toți membrii grupului grupului „Rugul aprins” care se întâlneau la Mănăstirea Antim spre finele deceniului al cincilea.

Voiculescu reia episodul biblic al Bunei Vestiri din *Noul Testament* și conferă povestirii cu același nume o dimensiune ce include aspecte ale unui creștinism primordial, dar și elemente ale unei tradiții esoterice precreștine. Iată cum este relatat episodul prelucrat de Voiculescu în *Evanghelia după Luca*:

„Iar în luna a șasea a fost trimis îngerul Gavriil de la Dumnezeu într-o cetate din Galileea, al cărei nume era Nazaret, către o fecioară logodită cu un bărbat care se chema Iosif, din casa lui David; iar numele fecioarei era Maria. Și intrând îngerul la ea, a zis: Bucură-te, ceea ce ești plină de har, Domnul este cu tine. Binecuvântată ești tu între femei. Iar ea, văzându-l, s-a tulburat de cuvântul lui și cugeta în sine: «Ce fel de închinăciune poate fi aceasta?» Și îngerul i-a zis: Nu te teme, Marie, căci ai aflat har la Dumnezeu. Și vei lua în pântece și vei naște fiu și vei chema numele lui Iisus... Și a zis Maria către înger: Cum va fi aceasta, de vreme ce eu nu știu de bărbat? Și, răspunzând, îngerul i-a zis: Duhul Sfânt se va pogori peste tine și puterea Celui Preaînalt te va umbri; pentru aceea și Sfântul care se va naște din tine Fiul lui Dumnezeu se va chema... Că la Dumnezeu nimic nu este cu neputință. Și a zis Maria: Iată roaba Domnului. Fie mie după cuvântul tău! Și îngerul a plecat de la ea.”² (*Luca I : 26-38*).

Acest episod biblic aparținând evanghelistului Luca, rescris de către Voiculescu, poate fi interpretat drept un imn închinat Fecioarei Maria, considerată arhetipul feminității creștine. Prin această ipostază

¹ Doina Pologea, *Vasile Voiculescu – from Hesychasm to the Great Religious Poetry*, în ”Journal of Romanian Literary Studies”, Issue no. 5/20, p. 721.

² *Biblia sau Sfânta Scriptură, Evanghelia după Luca, Capitolul 1, 26-38*, p. 1159.

a feminității, autorul încadrează în povestire o paletă largă a valorilor creștine care relevă transcenderea planului fizic în cel spiritual. Acest fenomen implică caracteristici ale condiției feminității și elemente absolut necesare pentru o explorare mai amplă a acestei ipostaze a feminității, tot ce ține de trăire, stare, emoție transfigurată:

În general, imaginea femeii reflectă percepția masculină creștină despre felul de a fi al acesteia și despre statutul ei în societate, alăturând și aspecte legate de maternitate, sfințenie și mântuire.

Problema legată de locul femeii în planul mântuirii și în viața Bisericii are o dimensiune antropologică. Ea atinge planul divin legat de umanitate și revelarea acestuia în Persoana lui Hristos prin Duhul Sfânt în Biserică¹.

Paradigma feminității creștine propune un model diferit de cel contemporan, unul axat pe valorile Creștinismului, un portret conturat în baza unui sistem de credințe, valori, semnificații și simboluri. Fecioara Maria întrupează toate virtuțile creștine (credință, nădejde și dragoste), devenind de-a lungul secolelor un model al Arhetipului feminin, prin care sunt subliniate trăsăturile esențiale ale feminității, exprimate într-o atitudine pioasă, blândă și credincioasă. Perfecțiunea Mariei este caracterizată printr-o frumusețe diferită, calmă, menită să reflecte calitățile ei interioare. În icoanele creștine expresia chipului ei este una sobră, doar ochii expresivi îi îmblânzesc trăsăturile.

Condiția feminității își schimbă coordonatele, odată cu Fecioara Maria, care prezintă un ideal al femininului, marcat de sfințenia și ascultarea de care a dat dovadă, fiind asociată cu trupul lui Hristos și cu Biserica. Maria ilustrează, mai întâi de toate, chipul unei femei, o prezență simplă, de o smerenie infinită, și în același timp, simbolul biruinței dragostei într-o lume dominată de mândria și agresivitatea masculină:

În societatea dominată de valori masculine pervertite, de păcat și de un spirit al competiției și dominării plin de dorința puterii, femeile

¹ Elisabeth Behr-Sigel, *The Ministry of Women in the Church*, Oakwood Publications, Redondo Beach, 1991, p. 106.

ajung să își nege adâncul propriei ființe, deschis inspirației venite de la Dumnezeu¹.

Tânăra femeie galileeană, complet necunoscută, Fecioara Maria, este aleasă să restaureze condiția feminității căzute, atât pentru practicarea virtuților teologice morale de la o vârstă fragedă, a calităților sale, dar mai ales, prin reunirea a două părți complementare, umanul și divinul, reușind să completeze ordinea cosmogonică. Ea reprezintă suportul material al condensării Divinului în planul umanului, devenind Născătoarea Fiului lui Dumnezeu.

Cu toate acestea, Voiculescu o prezintă ca fiind doar un custode al spiritului divin, relevantă fiind metafora viermilor de mătase pe care ea îi crește. Aceștia își țes coconul din propria ființă, metamorfozându-se din larvă în cridsolidă și, în final, fluture. Simbolul este astfel bivalent: atât circularitatea spiritului cât și metamorfoza Mariei din simplă muritoare în lăcaș al grației. Maria devine, nu agent, ci martor al eternei geneze divine. Această geneză este prezentată de Voiculescu în același mod hibrid care combină mituri. Țesutul mătăsii este asociat cu muzica sferelor din care, potrivit genezei din *Timeu*, s-a născut întregul univers, gama muzicală antică fiind paradigma, modelul care a servit Demiurgului:

„Apoi i se năzări că se afla printre viermii ei blânzi, pătuliți în dud. Unul își țesea gogoșa din mătasea aeriană a melodiei și se-nchidea, nevăzut, într-o pâslă de cântec. Auzul harnic al fecioarei des-trăma și torcea borangicul cristalin al cântecului.”²

Momentul sosirii arhanghelului Gabriel corespunde revărsării luminii solare, care reprezintă un reflex al energiilor divine necreate, simbolul unui nou început și un semn al prezenței și al harului divin creator. „Soarele însuși se afla în odăița logodnicei consacrate. Arhanghelul sta în fața ei, întruchipat din seninul tot.”³

¹ *Ibidem*, p. 110.

² Vasile Voiculescu, *Op. cit.*, p. 451.

³ *Ibidem*, p. 451.

Remarcabil este în povestirea *Bunavestire* modul în care sunt asociate elementele din simbolistica arhetipală icoanei închinată acestui eveniment de o importanță deosebită al creștinismului:

„Și totuși, afară, atins de vijelia fără vânt, plopul își îndoaia tâșnetul verde, ca o coloană de frunze lichide repezită în sus și curbată de legile căderii. Moile cataracte de foi ale palmierului se zbăteau spăimântate. Genele zorilor, lungi și negre, se lăsară la loc peste ochii închiși. Roata crugului se-ntoarce cu o spiță înapoi și peste lume atârână un amurg îngânat”¹.

Natura participă activ la spectacolul cosmic declanșat de întâlnirea dintre arhanghel și fecioară. Voiculescu demonstrează astfel cunoașterea temeinică a Sfintelor Scripturi, speculate metaforic, estetic, în povestire, ceea ce nu-l împiedică să suprapună imaginarului evanghelic simbolistica provenită din alte surse, mai precis plopul „atins de vijelia fără vânt”, urmat de palmierul ale cărui „moi cataracte de foi se zbăteau înspăimântate”². Simbolic, plopul este asimilat „infernului, durerii, sacrificiului și lacrimilor”³, iar ramura de palmier este considerată simbol al „victoriei, ascensiunii, regenerării și nemuririi”⁴.

Lumina tainică care o învăluie pe Maria constituie o promisiune divină, rezultat al tuturor energiilor din univers, reprezentând modul în care Dumnezeu se manifestă și își face simțită prezența, din iubire față de oameni. „Numai trupul fecioarei se luminează de toată lumina înăbușită în zări.”⁵ Acest mod de reprezentare sugerează o depășire a planului real, fiind perceput la nivel superior, drept o stare de spirit, o trăire interioară. Divinitatea îmbrățișează întreaga creație, unindu-se cu ea prin lumină, ca prevestire a miracolului zămislirii Pruncului sfânt.

Aflat în etapa căutărilor, anterior perioadei ce ține de Rugul Aprins, Voiculescu adaugă în relatarea acestui eveniment religios „simboluri

¹ *Ibidem*, p. 451.

² Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dicționar de simboluri. Mituri, vise, obiceiuri, gesturi, forme, figuri, culori, numere*, vol. 3, P-Z, trad. de Daniel Nicolescu, Micaela Slăvescu et al Editura Artemis, București, 1995, p. 111.

³ *Ibidem*, p. 111.

⁴ *Ibidem*.

⁵ Vasile Voiculescu, *Op. cit.*, p. 451.

grele de înțeles”¹: lumina, apa, cântecul păsării, floarea, îngerul. El nu respectă canonul doctrinar al iconografiei ortodoxe și nu cade în extrema unor „pleonasmе vizuale”² asemenea tablourilor religioase pietiste, ci utilizează tehnica *mise-en-abyme*³ pentru a conduce spre ceva mai profund, dincolo de aparențe. El inserează elemente semnificative pentru oglindirea mai profundă a evenimentului biblic în sine și conștientizarea miracolului unirii dintre lumea divină și cea umană.

Îngerul îi aduce Fecioarei Maria vestea și îi dăruiește o floare de lotus, semn al nuntirii cerești, al dezvoltării spirituale din întunecimile materiei către lumina divină: „Voievodul cerului aducea în mână o veste: floare, sau stea cu raze de mireasmă? Ea lucea ca un crin de apă sfințită, în chipul unui lotus cu petale-n cruce, cum urcă din inima iezerelelor sacre.”⁴ Simbol al perfecțiunii spirituale și matrice a fertilității, floarea aleasă sugerează imaginea potirului, a receptaculului sacru. Deschiderea florii sub formă de cruce devine astfel o metaforă a evoluției omului de la întunericul ignoranței către lumina spirituală, pentru restabilirea armoniei cosmice.

Deși rădăcinile ființei umane sunt ancorate în mâlul și mizeria lumii, omul aspiră la acea cale spirituală care să-i dea speranța și puterea de a înfrunta apele tulburi ale vieții. Conștiința umană este supusă unui proces complex de transformare, aspirând la iluminare, la împlinirea idealului de frumusețe, iubire și evoluție spirituală.

„Fecioara căzu în genunchi și adoră. Slemnea unei uriașe amintiri îi spintecă sufletul deșteptat: odinioară, când deschisese ochii întâi, zărise același chip, în rai.”⁵

¹ Tudor Vianu, *Op. cit.*, p. 313.

² Sorin Dumitrescu, *Noi și icoana. 31+1 iconologii pentru învățarea icoanei*, București, Editura Anastasia, 2010, p. 235.

³ Termenul de „*mise-en-abyme*” îi aparține lui Andre Gide (1893) reprezentând o tehnică literară, plastică, filmică, în care prin oglindire, opera (sau un fragment al acesteia) devine o replică a operei însăși. Imaginea este reprezentată prin aceeași imagine pe principiul multiplicării în straturi dinspre exterior către interior.

⁴ Vasile Voiculescu, *Op. cit.*, p. 451.

⁵ Vasile Voiculescu, *Op. cit.*, p. 451.

Tensiunea lăuntrică a Mariei este sugerată de conflictul interior, oscilația între nedumerire și credință evidențiind profunzimea trăirii unei femei puternice din punct de vedere moral și religios. Inima ei vorbește în tăcere, prin emoții, sentimente, intuiție. Rugăciunea inimii este mai puternică, trăită cu iubire pură, un dialog tainic al definitului cu indefinitul. Este o relație directă a omului cu Dumnezeu, prin realizarea unei comuniuni arhetipale. Iubirea, cunoașterea, lumina, sunt un tot unitar: „lumina este totodată cunoaștere, iar lumina cunoștinței e fructul iubirii”¹.

Floarea acceptată de fecioară din partea îngerului, și așezată la piept, devine simbol al puterii zămislitoare a Sfântului Duh. „Logodnica luă floarea și și-o puse în piept, în freământul bucuriei universale: lumea trăi atunci un timp virgin de orice alt eveniment.”² Scena este marcată de tensiunea spirituală a alegerii care avea să aducă mântuirea omenirii. Fecioara se metamorfozează în floarea universală, aparținând întregii omeniri, care va da rodul prin bucuria jertfei. „Bucuria crește din lăuntru, zămislită ca un prunc viu, și-ți umple fiecare celulă de osanale. Bucuria e minunea cea mare, neștiută și nefolosită.”³

Deși inițial pare că nu a înțeles taina întrupării, Fecioara Maria, având viață și experiență pe deplin omenești, a acceptat-o totuși prin credință, smerenie și ascultare. Ea recunoaște lucrarea lui Dumnezeu pentru mântuirea omenirii, chiar dacă această lucrare este mai presus de mintea omenească, și va da naștere Fiului lui Dumnezeu, al doilea element din Sfânta Treime, care va trăi veșnic în timp.

Acceptarea nu înseamnă „durerea îndurată”, ci „bucuria jertfei”, o revelație prin care Maria dobândește daruri spirituale, devenind „(...) măreață, însăși creația plastic universală, Eva cosmică, mireasa duhului zămislitor, adorabilă. În orbitele ei ardeau luceferii spațiului adunați acolo, toți îngerii cerului îi zâmbeau din ochii ei... Sâniile cu sfârcurile de Sori erau străbătuți de fluviile căilor lactee, alergând să hrănească

¹ Dumitru Stăniloae, *Trăirea lui Dumnezeu în ortodoxie*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1993, p. 24.

² Vasile Voiculescu, *Op. cit.*, p. 452.

³ *Ibidem*, p. 451.

rodul. Prin vinele ei alerga, cu globulele miliardelor de aștri, un sânge stelar, exilat până-n călcâiele cosmosului, mușcate de haos... În carnea ei de stele palpitând toată tinerețea veșniciei, dădeau și ieșeau toate porțile vieții deodată.”¹

Procesul transfigurării Mariei în Eva cosmică cuprinde întregul univers. Acest pasaj spectaculos, în care sunt analizate minuțios modificările corpului femeii procreatoare, care dobândește în același timp proporții cosmice, poate fi interpretat ca un elogiu la adresa maternității. Menționarea Evei este foarte importantă, deoarece reprezintă punctul de referință în ceea ce privește diferențierea naturii feminine de aceea a naturii umane. Având atitudini specifice feminității, în contextul creștin, Eva definește, propriu-zis, condiția umană.

Tot ce era conectat cu înstrăinarea ființei umane de Dumnezeu a fost depășit în acest moment, viața cea nouă este bazată pe încredere, smerenie, comuniune și dragoste. Fecioara Maria este chipul unei noi creații, o Eva nouă, înzestrată cu înalte calități fizice și spirituale, împlinind taina iubirii dintre om și Dumnezeu. Demnă de admirație, Maria se oferă nu doar cu trupul, ci și cu mintea și voința care demonstrează măsura întregului, rolul ei în această iconomie a Întrupării fiind unul activ. „Fecioara îngenunchiată, răsfârânga extazul radios al răsăritului lăuntric, în care Arhanghelul bucuriei, cu mâna întinsă, se afunda lin. Cu cât se depărta, cu atât năpraznica mărime a femeii scădea, până ce ajunse la măsura obișnuită omului pe lume.”²

Maria devine o poartă spre o nouă viață a întregii umanități, are accesul la un mod de a fi suprauman, devenind simbolul coincidenței dintre trup și spirit. Taina se revelează, prin metamorfozarea Fecioarei care devine purtătoarea lui Iisus.

Evocarea acestei ipostaze feminine de către Voiculescu exprimă o întregă dimensiune a experienței umane, întâlnirea lui Dumnezeu cu omul devine sensul credinței creștine. Sfânta Maria devine mijlocitoarea planului și voii lui Dumnezeu, prin intermediul căreia Iisus Hristos și-a asumat firea omenească. Ea reprezintă feminitatea creației,

¹ *Ibidem*, p. 452.

² *Ibidem*, p. 452.

feminitate însemnând aici dăruire de sine, dragostea, supunerea, măreția și noblețea, disponibilitatea de a trăi exclusiv în și pentru celălalt, restaurând acel ceva esențial în ordinea ontologică a creației. Ea nu reprezintă doar femeia, ci este întruchiparea și personificarea lumii întregi, care răspunde lui Dumnezeu.

Față de fragmentul biblic original, cu semnificația inițială a textului sacru, versiunea lui Voiculescu reliefează atât originalitatea literară, la nivelul textului, cât și una de interpretare cu implicații teologice. Elementul de originalitate pe care V. Voiculescu îl aduce în *Bunavestire*, nu mai are legătură cu evocarea istorică a momentului în care tână fecioară din Nazaretul Galileii, primește vestea zămislirii Pruncului în pântecul său, ci cu transformarea/ devenirea ei a *Evei cosmice*.

Imaginarul marianic suferă importante alterații. Maria este considerată, nu o Evă, ci opusul ei, aceea care a inversat căderea omenirii prin păcatul originar. Eva biblică este o modestă creație din coasta lui Adam, nu este asociată cu această hiperbolică proiecție cosmică și nici cu creația universului. Eva lui Voiculescu este mai aproape de *Kore Kosmou, Fecioara lumii* (about 510 î.d.H.) scriere atribuită lui Hermes Trismegistus:

“When the Kosmos was to awake, God said, Nature, arise!”¹ and from His word came a perfectly beautiful feminine principle, at whom the gods marvelled. This seems to be the Kore Kosmou or Virgin of the Kosmos, after whom this writing is named. By the help of Toil she made her daughter Invention, who was to rule over all that had been made”².

Făptura, natura care se ridică din condiția căzută prin sacrificiul cristic apare și în Evanghelii. Ea este returnată la splendoarea inițială,

¹ Brian Brown, în *The Wisdom of the Egyptians*, 1923, disponibil pe <https://ascendingpassage.com/Wisdom-Hermes-Trismegistus-Virgin-of-the-World-5.htm>, accesat la dat de 2 aprilie 2020

² Când Kosmosul urma să se trezească, Dumnezeu a spus: „Natură, ridică-te!”, și din cuvântul Său a venit un principiu feminin desăvârșit, la care zeii s-au minunat. Acesta pare a fi Kore Kosmou sau Fecioara Kosmosului, după care se numește această scriere. Prin propriul travaliu, ea a creat-o pe fiica ei, Invenția, care urma să guverneze tot ceea ce fusese creat (*Ibidem*)

Maria fiind proiectată pe firmament. Feminitatea este hiperbolizată însă aici ca o Cale Lactee, o alma mater a lumii, ceea ce este cu totul străin de textul biblic. Cele două scenarii mitice sunt însă similare în unele privințe, deoarece și Biblia include ideea creației lui Dumnezeu prin Sfântul Duh, precum și figura Înțelepciunii. În Cartea Proverbelor (Capitolul 4: 5), Înțelepciunea este Sophia, o figură feminină, prima creație a lui Dumnezeu (*Proverbe* 8: 22-23), care a participat alături de Dumnezeu la crearea universului (*Proverbe* 3:19). Creștinii timpurii credeau chiar că Iisus este profetul Sophiei sau copilul ei.¹

În concluzie, Vasile Voiculescu amalgamează miturile conform unei logici a esteticului mai curând decât în spiritul ortodox al vrueniei dintre ele. Maria are simțurile foarte vii, alerte la semne și vibrații ale naturii. Se poate chiar specula că această senzorialitate exacerbată este la originea întregii întâmplări. Credem că, fidel filosofiei lui William James, Voiculescu asociază trupul interior al dogmaticii bizantine, imaterial, trupului perceptual, adică universului simțurilor. Organul de simț este sublimat în inefabilele senzații, literatura modernistă fiind una a impresionismului și fluxului conștiinței. Așa cum viermele de mătase țese din propria lui ființă, este și lumea în care trăim un efect al percepției traduse de Voiculescu într-o pânză metaforică. Fecioara este locul „răsăritului lăuntric“, o luminare interioară care poate primi, prin consubstancialitate, lumina din afară, orbitoarele zid de lumină ce se interpune între ea și arhanghelul care se depărtează – Iisus, lumina lumii. Maria și Iisus devin o singură entitate – ChristoSophia.

4.5. Eros și aisthetikos în versiune onirică: *Căprioara din vis*

Omul își depășește condiția de simplu muritor, prin orice formă de artă, care a reprezentat dintotdeauna o cale de înălțare, de mântuire sau de apropiere de zei, de divinitate. În mai mare măsură decât sirenele lui Orfeu, Muzele lui Apolo sunt ființe pure, perfecte, prezența

¹ Susan Cady, Marian Ronan and Hal Taussig, *Sophia, The Future of Feminist Spirituality*, San Francisco: Harper & Row, 1986, p. 14.

lor uranică (spre deosebire de cea terestră a sirenelor) ținând de mișcarea sferelor din care s-a născut universul.

Având un rol vital pentru creație, în folosul umanității, și pentru artist, în propria formare și ascensiune spre opera supremă, motivul muzei ia în povestirea lui Voiculescu, *Căprioara din vis*, forma unei alegorii a genezei prin eros și creație.

Într-o situație limită, prin intermediul visului-viziune *in articulo mortis*, locul reunirii dintre subconștient și conștiință, omul reușește să se sustragă din tensiunea generată de asaltul lumii moderne și să se proiecteze într-un spațiu pe care îl coordonează înconștientul. Astfel, sculptorul readuce prin intermediul acestui motiv medieval imaginea arhetipului care a descoperit arta vânătorii, sugerând deplasarea „eului” într-o lume intangibilă.

În *Interpretarea viselor*, Sigmund Freud susține că orice vis reflectă expresia unei dorințe latente, „reprezentată printr-un conținut manifest care, în pofida cenzurii, îi permite dorinței refulate să se exprime în forme deghizate”¹. El demonstrează că sentimentele cele mai complexe, aspirațiile și unele fenomene psihice sunt transmise în timpul visului prin imagini vizuale sub o formă condensată și simbolică.

Visul tânărului sculptor se dovedește a fi închipuirea proiectată în viitor a ipostazei feminine, femeia care „transfigurează până la divin frumusețea animală a tuturor formelor ce stau înapoia ei și urcă treptele până la ea, ca să fie transpusă dintr-o dată dincolo, în alt țărm.”². Ea devine, pe lângă ceea ce este deja, „carne sufletească”, „arhetipul...”³.

Prin vis, femeia, zeița, muza, arta, vânătoarea, facilitează efortul eroului de a se întoarce la origini, „pe tărâmurile negre ale uitării, afund în inconștientul atoateștiutor, pentru a se întâlni cu sine însuși, (...) cu omul primitiv care a avut întâiul fior de artă urmărind o căprioară ce-i amintea de o fată”⁴.

¹ Sigmund Freud, *Interpretarea viselor. Opere*. Vol. 9, trad. de Nicolae Anghel, București, Editura Trei, 2003, p. 52.

² Vasile Voiculescu, *Op. cit.*, p. 80.

³ *Ibidem*, p. 80.

⁴ *Ibidem*, p. 85.

Domnița Irina, o tânără de viță nobilă, pasionată de vânatoare, personajul cheie feminin din povestire, este nepoata prințului B., gazda unui sculptor tânăr, invitat la castel înainte de Crăciun. Portretul tinerei este creionat în linii simple, artistul îndrăgostindu-se de frumoasa femeie „cu ochi verzi sub fruntea dreaptă de ivoriu și pletele de bronz aurit”¹, fără a se putea împotrivi acesteia: „Era tot ce poate zămisli mai perfect arta și natura. O urmăream pe furiș din ferestrele înalte când trecea prin parcul alb. Dacă se oprea, îndreptându-și boiul mândru între câinii de vânatoare ce o înconjurau, era Diana, fecioara cerească. Când alerga pe alei, urmărită de salturile haitei, îmi îngheța inima: era aidoma unei căprioare gata să fie ajunsă și sfâșiată.”²

Arhetip al frumuseții, imaginea chipului Irinei este asociată cu cea a Dianei, zeița cerească și cu a unei căprioare ce alerga fiind înconjurată de haitele de câini de vânatoare. Vânător de iluzii, tânărul aleargă după himera căprioarei sau a zeiței, ceea ce semnifică pentru el atingera absolutului.

Sculptorul sintetizează „într-un portret simbolic toate legăturile posibile, dintre artă și natură, dintre iubire și vânatoare, dintre femeie și vânat”³. *Voiculescu* identifică în *imaginea* trupului tinerei domnițe, atributele animalului de rasă: zveltețea, subțirimea încheieturilor, delicatețea gleznelor, suprapunând imaginea căprioarei cu cea a tinerei nobile.

Timp de câteva săptămâni domnița Irina primește mărturisirile ascunse simbolic ale sculptorului, care îi oferă timid, rafinat și subtil schițe și înfățișări de artă. În seara dinaintea plecării sculptorul plămăiește silueta domniței într-un bloc de zăpadă, ca ipostază a zeiței vânătorii, a Dianei plină de grație „într-un bloc de zăpadă (...), în tunică scurtă, brațe goale și tolbă cu săgeți în spate”⁴.

Analizând „închipuirea de zăpadă”, Irina îi dezvăluie o presimțire în legătură cu vânatoarea ce va urma, temeri care se vor adevăra,

¹ *Ibidem*, p. 81.

² *Ibidem*, p. 80.

³ Elena Zaharia-Filipaș, *Op. cit.*, p. 191.

⁴ Vasile Voiculescu, *Op. cit.*, p. 81.

întrucât sculptorul este surprins de o furtună de zăpadă și numai câinii ei credincioși îi salvează viața. La pragul dintre viață și moarte eroul are un vis, regresiunea spre arhetipul său spiritual, vânătorul arhaic care lasă prada să-i scape, pentru a desena imaginea zveltă a căprioarei pe mânerul de os al cuțitului. Gestul tânărului vânător este interpretat a fi viziunea genezei „întâiului fior de artă”¹. Într-o lume primitivă, el este cel dintâi care desenează pe pereții peșterii „forma nepieritoare a unei domnițe-căprioare”².

Metamorfoza domniță-căprioară este o fantasmă posibilă în imaginarul sculptorului, pe fundalul interacțiunii dintre lumea arhaică și cea modernă. În locul unei căprioare, animalul-atracție, rămâne o altă nălucă: „o față zveltă, într-o tunică ce-i lăsa brațele goale. Sâniii îmboldesc cu îndrăzneală pânza subțire. Iar picioarele, strunjite de însuși gândul iubitului, au o mândrie cu care biruiesc pământul de sub ele. E învăluită într-un abur nelămurit...”³. Acest proces are loc la nivel psihologic, atenuat de spectaculosul formei. Descrierea este asemenea statuii din curtea palatului, așa cum sculptorul imortalizase imaginea domniței Irina, având ca atribute frumusețea, grația și siguranța; „Numai chipul luminat de iubirea de care fugise se întoarce uluit, cum se întorsese căprioara. Ne-au fulgerat pe amândoi deodată, și pe tânărul vânător și pe mine, ochii verzi, părul de bronz aurit cu vițe lungi și unduioase.”⁴ Detaliile îi amintesc de chipul Irinei chiar și în visul-regresiune în timp. Artistul este salvat prin sacrificiul și devotamentul câinilor, care nu ies din porunca stăpânei, pe care o înțeleg perfect, după un model al comunicării dintre om și animalul apropiat omului care funcționează în toată opera lui Voiculescu. Prin numele câinilor, domnița a reunit toate raselor și religiile, Ali, Mark, Kim, mai presus de toți situându-se zeița -mamă supremă, Junona.

Artistul se regăsește în primul artist al omenirii care regăsește momentul original din care se naște mitul, într-o situație-limită: în

¹ *Ibidem*, p. 84.

² Roxana Sorescu, *Op. cit.*, p. 39.

³ Vasile Voiculescu, *Op. cit.*, p. 84.

⁴ *Ibidem*, p. 84.

visul-viziune avut în clipa când e la granița trecerii dintr-o lume a văzutele în cea a nevăzutele. Alături de artă și iubire, impulsul creator și impulsul de reunire cu altă ființă, moartea este solidară cu acestea. Sculptorul devine conștient de sensul adevărat al existenței sale, acela de a crea. El, primitivul nu receptează căprioara drept vânat sau hrană. Artistul nu este interesat de o apropiere fizică de Irina. Arta, vânătoarea și muza reprezintă pentru artist cele trei căi simbolice, către frumusețea veșnică.

Visele ca „protomemorie”¹, simbolizează o trăire personală și dezvăluirea unei experiențe obștești, a unei întâmplări colective. „Țâșnind din straturile adânci ale ființei noastre, ele ne destăinuiesc stări demult trăite, trecute în fondul nostru, care zbucesc în vis cum într-un cutremur năpădesc prin crăpăturile scoarței vinele apelor fierbinți din miezul pământului.”² Simbolistica lor este complexă, tainică, numai cel hărăzit are un vis profetic și importante sunt cele care „ne întorc înapoi, la viețile din străvechime”³.

Visul devine o cale menită să asigure transcenderea personajelor într-o lume paralelă. Din punct de vedere psihologic visul primește semnificații simbolice. Conform teoriei lui C.G. Jung, visele apar în momente de cumpănă, declanșându-se în inconștientul colectiv, care nu este diferențiat la fiecare individ. În *Căprioara din vis* inconștientul aduce prin intermediul visului, imaginea arhetipului care a descoperit arta vânătorii.

În urma acestei experiențe, recuperat și adus la castel, după o lungă convalescență, sculptorul deslușește însemnătatea vorbelor Irinei înaintea vânătorii: „Câteodată e chiar ursita...”⁴. Aflarea veștii că domnița s-a măritat cu cineva de seama ei, probabil aluzie la statutul social sau vârstă, dezechilibrează concepția sculptorului, mărturisită în incipitul povestirii, potrivit căreia „arta, femeia, vânătoarea se echivalau (...),

¹ Mircea Braga, *V. Voiculescu Măștile căutării de sine (o hermeneutică a orizonturilor creației)*, București, Editura Academiei Române, 2008, p. 287.

² Vasile Voiculescu, *Op. cit.*, p. 79.

³ *Ibidem*, p. 79.

⁴ *Ibidem*, p. 82.

erau totuna, alcătuiau același unic elan, aceeași năzuință”¹. Șocul psihologic are efecte profunde asupra artistului: „zguduirea a fost atât de cumplită, m-am cutremurat atât de adânc și am căzut atât de afund, că la deșteptare n-am găsit domnița nici în mine, nici afară de mine. Plecase.”²

Domnița-muză dispare în același timp din viața și din sufletul sculptorului. Promisiunea eternității acestei iubiri oprite în stadiul virtual, bustul sculptat modelat în lut, „Diana nepământească zămislită în lut (...) Prea închide în el patima și frumusețea ca să poată pieri”³. Iubirea care îi robise inima în acea perioadă va înfrunta timpul și nimeni nu avea dreptul de a admira frumusețea ce a luat chipul Irinei. Din perspectiva psihologică, Irina devine o proiecție, imaginea ei se dematerializează, intrând în eternitate.

Privirea calificată a specialistului, creator de frumos, are o pondere însemnată în apariția acestor frumuseți, unele născute în imaginație, după modelul unor zeițe. „Îndrăgostirea” se confundă cu procesul inspirației artistice sau starea de beatitudine produsă de magie sau de energii devastatoare și obscure.

Ca în majoritatea povestirilor lui Voiculescu, și în acest caz iubirea reprezintă o proiecție abstractă a sentimentelor în planul imaginației, „o formă de tensiune a spiritului, și în același timp, un mesaj venit din natură”⁴. Este o dorință de a reface întregul originar.

Voiculescu transferă semnificații complexe asupra personajelor feminine și a elementelor feminine deoarece povestirile lui sunt corespunzătoare de personaje masculine, astfel încercând să realizeze echilibrul între masculin și feminin.

4.6. Discurs despre metodă: *Behaviorism*

Începând cu prima jumătate a secolului XX, psihologia este dominată de o nouă orientare care excludea analiza conștiinței, ceea ce

¹ *Ibidem*, p. 80.

² *Ibidem*, p. 86.

³ *Ibidem*.

⁴ Elena Zaharia-Filipaș, *Op. cit.*, p. 178.

implica ansamblul de mecanisme cerebrale, procese mentale interne și trăiri afective, cu caracter invizibil, fixându-și drept obiect de studiu exclusiv comportamentul exterior al omului, respectiv behaviorismul, numit și teoria comportamentelor. Conceptul a fost evidențiat de către Henri Pieron (1908), apoi de John Broadus Watson (1913), termenul fiind asociat procesului de redefinire a obiectului psihologiei propus de behaviorism. Apariția și evoluția acestui curent psihologic este binevenită pentru studierea aprofundată a comportamentului uman bazându-se pe relația dintre stimul-răspuns, fără a mai fi necesară apelarea la conștiință.

Termenul de *comportament* este explicat în dicționarele de psihologie drept „activitatea unui organism în interacțiune cu mediul său înconjurător”¹, cu referire la ansamblul activităților, în general, sau la o anumită activitate particulară. Dintr-o altă perspectivă, comportamentul se referă la „ansamblul reacțiilor adaptative, obiectiv-observabile, pe care un organism, prevăzut cu sistem nervos, le execută ca răspuns la stimulii din ambianță, care, de asemenea, sunt obiectiv observabili”². Ajungem astfel la sensul de comportament, echivalent al termenului de *behaviour*.

Definit ca reacția totală, de răspuns la o situație limită experimentată, în raport cu mediul și cu reacțiile tensiunilor interne orientate într-o direcție semnificativă, comportamentul poate desemna astfel modul de a fi și de a acționa prin manifestări observabile, sensul și direcția adaptativă a comportamentului fiind foarte importante. În sens restrâns, noțiunea de comportament se limitează la activitățile direct observabile ale organismului, ceea ce exclude, cel puțin la prima privire, stările de conștiință, gândurile, sentimentele, reprezentările și alte activități interne.

Ca urmare a studiilor și teoriilor demonstrate astfel, reprezentanți ai celor trei tipuri de behaviorism (metodologic, psihologic, analitic/

¹ Roland Doron, Francoise Parot, *Dicționar de psihologie*, București, Editura Humanitas, 1999, p. 155.

² Paul Popescu Neveanu, *Dicționar de psihologie*, București, Editura Albatros, 1978, p. 123.

logic), printre care Ivan Pavlov, Edward Thorndike, J.B. Watson, B.F. Skinner, au pus accentul pe comportamentul exterior, refuzând să ia în considerare experiența interioară și aspecte ce implică introspecțiunea. Astfel, s-a favorizat o psihologie experimentală, care se concentra pe reacțiile de tip stimul-răspuns, pe identificarea unor relații între variabile dependente și independente.

Metodologia behavioristă a condus la apariția cercetărilor în psihosociologie, legate de formarea opiniilor indivizilor în comunitate, în grup restrâns, în raport cu situații-limită, perspective diferite ale realității.

Influența majoră a behaviorismului s-a manifestat nu numai în psihologie, ci și asupra sensului literaturii, implicit asupra modului de structurare a textului literar. Astfel, textul devine o descriere de acțiuni, de fapte, de replici. Atenția este îndreptată asupra a ceea ce se vede din personaj, a ceea ce văd și interpretează cei din jur, acesta devenind astfel exclusiv o ființă pentru ceilalți. Ilustrarea a ceea ce simte sau gândește personajul, analiza psihologică din punctul de vedere al naratorului, al actantului sau al martorului, este suprimată.

La începutul activității de prozator, Vasile Voiculescu avea cunoștință despre demersul științific al psihologiei și filosofiei existențialiste, fiind familiarizat cu cele mai recente teorii științifice de care a devenit profund interesat, ceea ce s-a concretizat într-o îmbinare a viziunii existențialiste cu tehnica behavioristă în câteva narațiuni. Dacă *Ultimele sonete* ...sunt un exercițiu de rescriere tipic postmodernist, comentariul metafictional – prin titlu, textul comentează asupra tehnicii narative împrumutate din psihologie – reprezenta de asemenea o anticipare a autoreflexivității de inspirație tel-quelistă.

În povestirea *Behaviorism*, Voiculescu concentrează atenția asupra unei femei cu dublă personalitate: o fostă cântăreață de cârciumă (și după cum vom descoperi în desfășurarea acțiunii, membră a unei bande de hoți), devenită, prin nu se știe ce împrejurare, călugăriță într-un schit cu reguli extrem de severe, unde este interzis accesul oricărui reprezentant de sex masculin, teritoriul sacru închinat Sfintei Fecioare. Această interdicție, tratată cu umor, funcționează în realitate asemenea interdicției femeilor de a pune piciorul pe Sfântul Munte Athos.

După o scurtă introducere în atmosfera unui blocaj din cauza vremii potrivnice pentru o vânătoare de rațe sălbatice într-o zonă a Buzăului, „vorbind multe și de toate”¹, cei cinci orășeni și judecătorul ajung să dezbată subiectul cărții *L'homme, cet inconnu (Omul – ființă necunoscută – 1935)*, a doctorului Alexis Carrel², o carte considerată a fi fundamentală pentru condiția umană, de către toată generația lui Voiculescu, respectiv ce este behaviorismul. Discursul despre psihologia comportamentală americană și referințele academice ale profesorului de filozofie plictisesc audiența și unul dintre vânători, primarul satului, propune un exemplu de comportament autentic, un pretext pentru a spune o poveste haiducească, inspirată dintr-o legendă locală.

Povestea este de fapt o relatare a unei starețe de la schitul Vodesele (prescurtare pentru Voievodesele), fondată încă din vremea turcilor de o văduvă de domnitor, locaș în care „era cu strășnicie oprit să calce în el picior de bărbat, de orice soi ar fi fost, nu numai om, dar nici de cocoș, de motan, de taur sau armăsar... nimic. Nu puteau intra acolo decât muieri, adică pe lângă femei, se primeau pisici, găini, vaci, oi și altele”³. Descrierea schitului relevă o adevărată cetate în munți, unde, învăluite în mister, trăiau douăzeci de călugărițe, „înconjurat de niște ziduri înalte și groase, cu țepe de fier înfipite în creneluri și șanțuri adânci

¹ Vasile Voiculescu, *Integrala prozei literare*, Ediție îngrijită, prefață și cronologie de Roxana Sorescu, Editura Anastasia, București, 1998, p. 115

² Doctorul Alexis Carrel (1873-1944) a reprezentat, alături de William James, unul dintre reperele intelectuale fundamentale ale doctorului Voiculescu. Chirurg și biolog laureat al Premiului Nobel pentru Medicină în 1912, s-a ocupat de sutura vasculară, fiind în același timp și un precursor al transplantului de organe. Subiectul tezei de licență în medicină a doctorului Voiculescu a fost rezecția intestinului cu sutură terminală în herniile strangulate. Curiozitatea doctorului Voiculescu era dacă transplantul sau suprimarea de organe atrag modificări psihice și de comportament esențiale. S-a alăturat persistența întrebării dacă „Homo novus” poate fi obținut pe cale bio-fiziologică, ceea ce s-a concretizat în răspunsul negativ în câteva opere, atât în ce privește transplantul (piesa *Demiurgul*), cât și în ce privește extirparea organelor (distopia *Lobocoagularea prefrontală*).

³ Vasile Voiculescu, *Op. cit.*, p. 116.

la temelie. Se pătrundea în el numai prin trei rânduri de porți tari, căpușite cu fier, ferecate cu zăvoare cât bârnele și lacăte cât ploștile.”¹

Conflictul povestirii este aparent acceptabil, existând straturi suprapuse ale acțiunii, totul focalizându-se în jurul apariției elementului masculin într-un mediu în care acesta este interzis. Femeile sunt bărbate, Pelaghia e un haiduc cu fustă, maicile Agapia și Filoteea reprezintă ipostaze ale unor atleți nu prea înzestrați intelectual, dar puternici. Indiferent de situație, gândul tuturor în mănăstire se canalizează întotdeauna spre sexul masculin, nu spre rolul masculin.

„– Oameni buni, deschideți că nu mai putem aștepta.

– Bărbați sau femei? iscodi măicuța, deși glasurile mărturiseau ca despre niște tauri.

– Amestecat, sosi de dincolo vorba pe vânt.

– Cum amestecat?

– Și bărbați, și femei.

– Cum, și bărbați, și femei?! se indignă măicuța cu gândul la alte bazaconii.”²

Printr-un truc, cinci haiduci înarmați, intră în mănăstire pentru a o jefui. Printre călugărițe se afla și maică curajoasă și pricepută, Pelaghia (Păuna, fosta cântăreață de cârciumă, mai apoi devenită membru a unei cete de hoți). Deși scriitorul folosește doar câteva cuvinte pentru a descrie femeia, portretul acesteia se creionează la fel de strict ca pentru o apariție monahală: „o vlăjgană de călugăriță”, „cu îndrăzneală mare”, „autoritară” la vorbă și în atitudine, „subțirică și mlădioasă, (...) ca odinioară în bâlcuirile unde cânta balada lui Copală, tâlharul”³.

În această situație-limită, Pelaghia devine o uriașă necunoscută, o enigmă care ar putea fi dezlegată din perspective diferite, comportamentul fiind observabil din exterior. Ar fi aproape imposibil să avansăm o ipoteză asupra motivațiilor sale, inițiativele ingenioase și eficiente demne de un strateg eminent, abilitățile nebănuite de curaj, viclenie, înțelepciune, ingeniozitate, sunt reacții normale, în caz de primejdie,

¹ *Ibidem*, p. 116.

² *Ibidem*, p. 117.

³ *Ibidem*, p. 125.

când schitul e invadat de tâlhari. Comportamentul Pelaghiei se limitează astfel strict la acțiunile și reacțiile ei direct observabile în situația de criză, ceea ce exclude, cel puțin la prima privire, stările de conștiință, gândurile și sentimentele acesteia.

Înzestrată cu fine aptitudini necesare unui adevărat psiholog, Pelaghia anticipează planul strategic de jaf al căpeteniei tâlharilor, interpretează comportamentul și expectanțele acestora, deprinderi dobândite în așa-numita școală a vieții pe care o absolvise în timpul peregrinărilor prin lumea hanurilor și a moravurilor. Atentă la nevoile primare ale acestora, femeia le câștigă oarecum încrederea, dezvăluindu-le inclusiv locurile unde se aflau obiectele valoroase din schitul domnesc.

Doar datorită planului ei de acțiune, al „așa-zisului comportament al fiecărui individ dintr-un grup pus într-o situație primejdioasă... Sau reacția fiecărui ins în parte în fața aceleiași grele încercări”¹, hoții cad în propria capcană. Deși este sesizabilă o relație de neîncredere față de Pelaghia, tâlharul încearcă să își ia toate măsurile de prevedere. Dar nu păstrează o armă la îndemână când stă de veghe. Tâlharii, bine hrăniți, sunt încuiați fiecare cu o măicuță în câte o chilie, începând cu Pelaghia.

În absența unor motivații clare, doar pe baza analizei comportamentului femeii, este imposibilă o calificare morală a gesturilor ei, ceea ce ar putea deveni tema unei dezbateri și a unui șir de întrebări, la care nimeni nu ar putea oferi un răspuns credibil: Cine este această călugăriță, o fostă cântăreață și hoată pocăită? Este doar o iscoadă vicleană, intrată în mânăstire doar cu scopul de a observa locul unde maicile păstrează odoarele, argintăria și aurăria, cu intenția clară de a le prăda, împreună cu banda ei căreia avea să-i deschidă ea însăși porțile?

Mărturisirea ei ne pune într-o și mai mare incertitudine: „(...) mi-ai luat-o înainte [îi spune ea tâlharului Ciopală]. Dacă nu le călcai tu, deschideam eu la primăvară porțile cetii mele. Jăfuiam eu schitul. Acum împart prada cu tine. Te învoiești?”².

Tot din exterior, nici cititorul, nici Ciopală nu știu ce să creadă, dacă propunerea este adevărată sau e întinsă o capcană. Prin prisma

¹ *Ibidem*, p. 115.

² *Ibidem*, p. 122.

behaviorismului, a slăbiciunilor perspectivei comportamentale asupra faptelor și asupra textului, este imposibilă o calificare clară a Pelaghiei: fie este o eroină, fie în ipostaza de hoată notorie, o desfrânată sau o criminală.

Totuși, măsurile de precauție severe pe care le adoptă Copală, pentru a-și proteja oamenii, dar și pe sine însuși, de a nu cădea în capcana mrejelor fostei cântărețe, impun o întrebare: o cunoștea atât de bine încât era stăpânit de sentimentul de teamă și nesiguranță în preajma acesteia? Se dovedește că, deși căpetenia tâlharilor pare a le ști pe toate, nu are cunoștințe minime, neștiind că dintr-o cameră ermetic închisă se poate ieși pe coș. Pelaghia îl va surprinde dezarmat, o greșeală fatală; mai întâi va fi împușcat, apoi decapitat de maica însăși, care acționează într-un mod inteligent și rapid, fără a-și pierde cumpătul.

Asemănarea Pelaghiei cu femeile pocăite din Biblie este umbrită, Pelaghia e determinată de situația-limită să scoată la lumină natura ei de criminală. Cu toate acestea, scena uciderii lui Ciopală reprezintă o pagină antologică, incalificabilă din punct de vedere moral și juridic. Acesta este un exemplu clar de behaviorism.

„Și ridică zadarnic mâna moale cu pistolul către vrăjmaș, care zvârli îpingeua, smuci căciula și smulse mustățile... De sub ele răsări, subțirică și mlădioasă, maica Pelaghia, ca odinioară în bâlciurile unde cânta balada lui Ciopală. ... (...) Se repezi la Ciopală, îl trânti la loc pe scaun, îl îndoi pe spătarul înalt și puse pe maica cealaltă să-l ție și să-l tragă pe la spate de plete, așa ca gâtul să ajungă și să se rezeme pe muchea spetezei ca pe un tăietor. Ea, cu iataganul ascuțit al tâlharului, ținut cu amândouă mâinile, din două lovituri, îi reteză grumazul.”¹

Gestul suprem al uciderii cu sânge rece a căpeteniei tâlharilor denotă personalitatea puternică a Pelaghiei, interpretat ca unică măsură de a elimina posibilitatea desecretizării statutului ei anterior, necunoscut celorlalte măicuțe.

Ambiguitatea interpretării și ciocnirea mentalităților este un alt element care intervine în analiza comportamentului revelatoriu al personalității călugăriței, care rămâne o enigmă, nefiind înțeles sau

¹ *Ibidem*, p. 125.

chiar greșit interpretat de cei din jur. În final, stareța nu înțelege gestul și acțiunile eroinei în ipostază de ucigașă, este contrariată total și o judecă aspru, catalogând-o drept „o mare nelegiuită”¹. Celelalte măicuțe o ridică în slăvi, fiind considerată „mai mult decât un idol”². Ascultătorii relatării sunt și ei niște vânători de rațe sălbatice, care și-au transferat instinctele, punându-și „comportamentul la încercare”³.

În final, este posibilă o descoperire de sine a Pelaghiei, ca urmare a situațiilor și confruntării cu ceilalți, urmate de alegerea opțiunilor. Ea realizează gradul de responsabilitate care i-a revenit, ca urmare a situațiilor limită în care se confruntă cu stări contradictorii, de vinovăție, de exprimare și simțire a credinței, de conștientizare a pericolului și a iminenței morții. Pelaghia este determinată să confrunte astfel încredințarea interioară despre ceea ce este, cu aparențele comportamentului propriu, așa cum le apare celorlalți.

Voiculescu propune astfel un tablou al femeii cu aură de mister, femeia salvator, care în final luptă pentru a apăra consoartele și schitul, în care recunoaștem cu ușurință imaginea haiducului în ipostaza feminină. Este o prezență feminină cu caracter puternic, care nu cunoaște legea supunerii, ci numai pe cea a dreptății, un fel de Mesia neconvențional. În acest portret feminin incomplet, am putea spune, deoarece nu sunt oferite detalii clare ale înfățișării Păunei, recunoaștem o ipostază a femeii de lume, decăzută, care renaște prin faptele ei, asemenea păcătoaselor cărora Iisus le iartă păcatele în urma unei pocăințe vădite.

4.7. Femeia ca obiect emic: *Sezon mort*

Subiectul povestirii imaginează o întâmplare menită să ilustreze forța de neînvins a chemării instinctuale. Cu o subtilă ironie, întâlnită în multe din povestirile lui Voiculescu, titlul acesteia are o dublă interpretare: este sezonul mort pentru vânătoare și pentru vânători, așa

¹ *Ibidem*, p. 126.

² *Ibidem*.

³ *Ibidem*.

numiții aducători de moarte prin acțiunea deliberată a acestora, dar în același timp este sezonul vieții triumfătoare, al transgresării barierelor biologice.

Un prieten al povestitorului e invitat de un alt prieten, „amicul Charles”, să-și alunge *spleen*-ul într-o crescătorie de fazani aflată în inima unei păduri dintre București și Ploiești (probabil de la Scroviștea). Pulsul vieții este mai mult decât impresionant în acest spațiu-limită, o atenție deosebită revenind tratării magistrale a mitului vânătorului, conform căruia fiecare vânător devine, la rândul său, vânat. Lanțurile trofice își respectă structura, iar crescătoria devine un imens ocean, cu flux și reflux, ea însăși o ființă vie:

„Astfel, fără să vrem, crescătoria iradia ca un gigantic magnet, dar se și aținea ca o imensă capcană întinsă tuturor vietăților văzduhului, pământului și subpământului, care roiau în jurul ei ca fluturii la lumină și veneau să moară în flacăra armelor noastre. (...) Era o colosală întrecere și bătălie, o întretăiere de poftă și lăcomii, o țesătură de cruzimi și de viclenii, de atacuri, de apărare, de moarte și de viață, strănse acolo pe câteva pogoane de pajiște...”¹.

Intrată în acest decor, nevasta pândarului Simion din povestirea *Sezon mort*, o tânără țărăncă, femeie simplă, sprintenă și atrăgătoare, va declanșa drama ce va urma. La polul opus, Charles, eroul povestirii, este o sinteză desăvârșită a civilizației, educat, manierat și rezervat, cu o sobrietate cu care disprețuiește la început femeia, socotind-o hoață și murdară, situând-o „la antipodul gusturilor sale”²: „Nici nu se uita la ea. Abia o îngăduia să intre în crescătorie. Spunea că miroase, că e hoață, că-i fură ouă de făzăniță, că i-a pierit o linguriță și un cuțit și ea i le-ar fi luat.”³

Refuzul de a o privi delimitează mediul social din care provine acesta, exigența și gusturile rafinate pe care Charles le avea, raportate

¹ Vasile Voiculescu, *Op. cit.*, p. 277.

² Sergiu Pavel Dan, *Proza fantastică românească*, București, Editura Minerva, 1975, p. 266.

³ Vasile Voiculescu, *Op. cit.*, p. 278.

la ideea de femeie, și lumea inedită, sălbatică, căreia îi aparține tânăra, considerată a fi impură și net inferioară, „o țărancă disprețuită”¹.

Regula schimnicească impusă de Charles pentru el și cei care îl însoțeau la fâzănărie, interzise fiind și orice discuții aluzive despre femei, ar fi explicația pentru comportamentul lui de la început, o modalitate de a îndepărta impulsurile primare, de atracție față de sexul opus, de negare a trăirilor ce ar putea fi percepute ca normale.

Adept al acestei reguli, prietenul său o percepe pe femeia pândarului cu ochii sufletului, drept o femeie plăcută, cu trăsături fine, frumoase chiar, nepotrivite pentru mediul în care trăia. În comparație cu Simion care era închis la fire, ea are un caracter deschis: „(...) pe atât de plăcută și dezghețată era femeia, și cu mult vino-ncoa.”²

Percepția acestui personaj feminin este un proces între imaginea tinerei femei descrisă cititorilor, pe de o parte, și cele fuzionate sau imagini și idei întretesute ale tuturor femeilor văzute vreodată, pe de altă parte; este un proces între doi factori sau momente, dintre care unul a existat înainte de proces și a fost o posesie veche a minții (grupul de idei sau concept, și anume), în timp ce celălalt este doar prezentat în minte, fiind factorul imediat de supraveghere (impresia de simț).

Farmecul tinerei femei izvorăște din simplitate, din naturalețea cu care se poartă, chiar și în prezența străinilor. Ea nu trebuie să atragă privirea și atenția folosind tertipurii ca și cele ale unor femei din medii sociale emancipate. Privirea adâncă a unei ființe simple și naturale, dar și căldura unui suflet sincer care nu are nimic de ascuns și care se dezvăluie privirii sunt armele prin care tânăra seduce. Modestia și sfioșenia pun amprenta finală acestei prezențe feminine.

În acest cadru, al instinctului vital triumfător în preajma morții, se conturează portretul tinerei femei ispititoare, răscolitoare de dorințe, portret ce va fi reluat și amplificat în povestirile care vor continua acest motiv recurent al narațiunii lui Vasile Voiculescu, respectiv în *Sakuntala* și *Iubire magică*:

¹ *Ibidem*, p. 282.

² *Ibidem*, p. 278.

Nu era frumoasă, sau poate ar fi fost dacă ar fi arătat mai plinuță. Dar părea slabă de nemâncare și trai rău. Avea un păr bălai care își furișa cărlionții nebunateci pe sub legătura albastră. Ochi, verzi cu cozile lungite în sus, spre tâmple, sub dunga sprâncenelor ce se întindea dreaptă, fără întrerupere, te priveau adânc, fără să clipească. Pelița obrazului palidă, dar netedă pe oasele feței cu galba frumos modelată, nasul subțire, drept și gura cărnoasă, cu buzele, când râdea, răsfrânte, ceea ce-i da un farmec deosebit. Bărbia ascuțită puneă un nespus interes pe chipul ei de obicei trist.

„Încolo, subțire la trup, cu mădulele gingașe și încheieturile delicate, un piept plin și rotund, picioarele cu pulpe albe și labe mici lăsau să se ghicească coapsele alungite și bine făcute. Straietele de pe ea, curate, miroseau a proaspăt și a flori de ladă.”¹

Pentru eroul lui Voiculescu, femeia nu are numai chip, ci și trup, impunându-se percepției masculine, care vede ceea ce își dorește să vadă, o primă explicație fiind așa-numita regulă impusă de Charles, respectiv a castității de pustnic, care reprezintă, de fapt, o formă de ignorare a naturii, chiar în mijlocul ei. Atât el, cât și câinele care îl însoțește, „se află la punctul opus pe scara evoluției speciilor, acolo unde educația, adică rațiunea umană a învins natura”². Aparent de netulburat, rațiunea celor doi, stăpân și câine, urmează să fie perturbată chiar de către această forță, natura, care își exercită legile simple și vechi asupra personajelor. Abundența și efervescența naturii produc acel dezechilibru care induce starea de exaltare și imposibilitatea rațiunii de a se opune ordinii firești a naturii.

Această ipostază feminină nu se înscrie în sfera răului. Și totuși, în mintea lui Charles, om aplecat spre senzualitate, imaginea acesteia se amestecă cu un impuls carnal, care sugerează un act potrivit legii lui Dumnezeu, o cădere în păcat. Aceste gânduri carnale, oarecum necurate, nu își pot avea originea în inimă, ele vin din exterior. Nu aparțin felului natural de a gândi al lui Charles. Gândurile rele, dorințele pasionale acaparează fantezia și mintea, constituind slăbiciunea umană,

¹ *Ibidem*, p. 278.

² Elena Zaharia-Filipaș, *Op. cit.*, p. 153.

ca urmare a păcatului strămoșesc. Acest păcat original a pus stăpânire pe simțurile lui Charles, tulburându-i liniștea de schimnic, supus tentației, respectiv „omenescului izbucnit în el”¹.

Alegând acest regim potrivit vieții de schimnic, Charles are ca scop dobândirea păcii interioare, își caută liniștea fugind din lume. Însă asemenea Sf. Antonie cel Mare, socotit a fi întemeietorul vieții monahale, care s-a retras în deșert, Charles, retras în adâncul pădurii, a fost asaltat de *demoni*, adică de o puzderie de gânduri, de fantezii care l-au tulburat, la vederea soției lui Simion.

Există o teorie conform căreia vechii monahi au propus o analiză minuțioasă a procesului mental observabil cu ocazia tentațiilor interioare, deosebindu-se cinci trepte de pătrundere a răului/ tentației în inimă, respectiv sugestia, convorbirea, lupta, consimțământul și pasiunea.²

Astfel, *sugestia* sau contactul reprezintă prima imagine furnizată de fantezie sau primul impuls. Apariția nevastei lui Simion impune imaginii carnale, în cazul lui Charles, ceea ce conduce la constatarea faptului că i se oferă posibilitatea de a face răul, care se prezintă într-o formă plăcută. Următoarea treaptă, *convorbirea*, amintește de povestirea din Geneza 3 când Eva interacționează cu șarpele. Lăsând deoparte prima sugestie, aceasta dispare, iar Charles, mai degrabă provocat, începe să reflecteze. Este o convorbire interioară, prin care se pierde timp și energie vitală. A treia treaptă o constituie *lupta*. Gândul cuibărit în inimă, nu poate fi alungat cu ușurință. Fantezia lui Charles este încărcată de imagini carnale, încât nu reușește să se elibereze de acestea. E încă liber să nu consimtă, dar trebuie să lupte cu voință fermă. Al patrulea stadiu este *consimțământul*. Charles a pierdut bătălia cu demonii, luând decizia de a săvârși exact ceea ce îi sugerează gândul rău. El îi dă liberul său consimțământ sugestiei răului. Astfel asistăm cu adevărat la experiența păcatului. *Pasiunea* reprezintă ultima treaptă, fiind cea mai tragică, deoarece cel care se prăbușește în gândurile rele,

¹ Vasile Voiculescu, *Op. cit.*, p. 282.

² Tomáš Špidlík, *Șarpele în paradisul inimii*, în „CrestinOrtodox.ro”, 26.04.2012, disponibil la <https://www.crestinortodox.ro/editoriale/sarpele-paradisul-inimii-70338.html>, accesat la 26.06.2021.

în tentațiile momentului, devine rob al izbucnirilor, al pasiunilor puternic distructive, generate de nimic altceva decât de o slăbiciune exagerată, în acest caz, de senzualitatea nevastei pândarului.

Pățania lui Charles este demonstrativă. Asistând la idila lui Azor cu o vulpe, el se trezește zguduit de vitalitatea naturii; ceea ce se întâmplă între câinele-lup Azor și vulpe are drept ecou ceea ce se petrece între nobilul Charles și nevasta primitivă, dar frumoasă, a paznicului. Scurta idilă a celor doi se proiectează pe fundalul poetic al abundenței tainice a naturii, cu tot ceea ce implică și îi învăluie în mijlocul ei. Vulpea „subțiratecă, sfioasă, roșcată...”¹, deținând o mare putere vitală și aflându-se la originea posesiunilor demoniace, apărută din pădure, îl atrage într-o hârjoană erotică pe cumintele și seriosul Azor. Prin suprapunerea celor două imagini, a tinerei femei și a vulpii sălbatice, aceasta transmite o reacție erotică inocentă în lanț, până la Charles, ceea ce reprezintă semnul unei comuniuni ascunse a regnurilor uman și animal, comuniune care aici se numește „legea instinctelor”². Ca un reflex în oglindă, aceasta îl determină pe Charles să reacționeze identic în prezența nevastei lui Simion, paznicul crescătoriei, efectul fiind o aparentă îndrăgostire. „Ambele împerechieri, ce spulberă într-o clipă dresajul, educația și mariajul semnifică izbucnirea și triumful naturii intime.”³

După ce sunt descoperiți și în pericol de a fi împușcați, Charles este gata de orice sacrificiu pentru ca tânăra să devină perechea lui, apelând chiar la gestul disperat de a o cumpăra de la Simion, toate aceste reacții fiind sub efectul „inlunației”⁴.

După ieșirea din criză, Charles redevine persoana serioasă, conștiincios în îndeplinirea sarcinilor de la fazanerie. Nimic nu mai poate strica echilibrul pe care îl restabilise. Femeia, considerată a fi vinovată, primește numai o corecție zdravănă din partea soțului înșelat, care

¹ Vasile Voiculescu, *Op. cit.*, p. 279.

² Gilbert Durand, *Op. cit.*, p. 474.

³ Virgil Ardeleanu, *Op. cit.*, p. 272.

⁴ Vasile Voiculescu, *Op. cit.*, p. 281.

„reacționează mult mai blând, în conformitate cu înțelepciunea deschisă spre îngăduință a lumii lui patriarhale”¹.

Reacțiile eroilor sunt subordonate viziunii focalizatoare. Cel care înțelege perfect că oamenii nu sunt responsabili de ceea ce li se întâmplă în tumultul fazaniei, că aceștia sunt doar jucării ale instinctului, este paznicul Simion, care, surprinzând adulterul, nu-și ucide nevasta, ci vulpea, al cărei comportament este imitat de către aceasta. Este impresionată această forță a instinctelor provocatoare, în tumultul vieții triumfătoare, sub perpetua amenințare a primejdiilor și implicit, a morții, unde elementele feminine și feminizate îndeplinesc un rol important.

Uciderea vulpii, în popor fiind asociată simbolului femeii viclene, pune astfel capăt nelegiurii în care căzuse și nevasta lui Simion. „Astfel, fusese distrus elementul dezordinii, simbolul instinctului erotic, nesăbuit, căruia îi căzuseră victime câinele dresat, franțuzul distant și femeia *labilă*.”² Această „practică străveche de distrugere a împreriurilor potrivnice omului”³, facilitează ca lucrurile să reintre în normal; Charles își reia viața castă de dinainte, Azor se întoarce acasă și femeia își reia locul în căminul conjugal. Concluzionând, totul redevine cum a fost înainte de influența lunii și de dubla aventură.

Rămâne totuși incertitudinea dacă în această povestire femeia reprezintă o ispită conștientă pentru Charles, sau acesta se află sub incidența fenomenului ciudat al inlunației, care are efecte negative asupra oamenilor, antrenând inconștientul și ritmurile biologice. Imaginile intense și dense imprimă o forță de atracție extraordinară, asemenea povestirii lui Dino Buzzati, *În grădină*, loc aparent liniștit, dar în care, într-o seară de vară, se petrece un adevărat genocid în lumea insectelor.

Un probabil punct declanșator pentru această povestire îl constituie nuvela lui Macedonski, *Între cotețe*. Un element comun îl constituie somptuoșitatea descrierilor, doar că în acest context personajul bizar complex care își iubește păsările, crede că se transformă în cocoș. În adevăratul sens, cel clinic, acesta înnebunește, într-o lume în care cei

¹ Elena Zaharia-Filipaș, *Op. cit.*, p. 155.

² Virgil Ardeleanu, *Op. cit.*, p. 272.

³ Florentin Popescu, *Op. cit.*, p. 237.

considerați a fi normali susțin eforturi de a deveni altceva. La Voiculescu, omul își păstrează legătura rațională cu mediul înconjurător, fiind doar elementul care receptează acest flux vital puternic. Nici unul dintre personajele lui Voiculescu, receptori de energie spirituală, nu vor deveni nebuni clinici, ci doar persoane cu comportament modificat. Această devenire a altceva, însemna pentru Macedonski a te crede altceva, a deveni nebun. În schimb, pentru Voiculescu înseamnă a te comporta în limitele raționalului acceptat ca și cum ai fi altcineva.

4.8. Femeia – victimă a ideății induse: *Șarpele Aliodor*

O ipostază simbolică a femininului dominat de boală apare în povestirea *Șarpele Aliodor*. Imaginea, oarecum serafică, a unui personaj care se stinge, măcinat de boală, amintește de imaginarul personajelor feminine fizice, a muncitoarelor luptând cu epuizarea fizică, din poezia lui George Bacovia.

Inspirat de o realitate socială a satului interbelic și interesat de mecanismele psihicului uman, Voiculescu insistă asupra analizei personajului principal feminin, nevasta lui Padeș. Este cazul unei femei simple, care, încredințată fiind că a înghițit un șarpe, dezvoltă o tumoră sub forma acestei vietăți și în final, moare de cancer abdominal. Această situația conflictuală, respectiv „confruntarea dintre două modalități diferite de a percepe aceeași realitate, fie că este vorba de o realitate empirică, fie că e vorba de o realitate simbolică”¹, aduce în centrul atenției ipostaza feminină prezentată în povestire, care, deși este abia schițată, apare ca un personaj sacrificat.

Prin atitudinea colectivă a omului față de necunoscut, înclinația acestuia spre o traducere în supranatural a ceea ce nu își poate explica rațional, și vulnerabilitatea sa psihică vizavi de mituri, legende și superstiții, este urmărit modul în care frica și paranoia dezvoltă și chiar accelerează dezvoltarea bolii personajului.

¹ Vasile Voiculescu, *Nuvele și povestiri*, p. 7.

Apelând la câteva fraze bine construite referitoare la evidenta prezență negativă a șarpelui, doctorul-scriitor Voiculescu reușește să facă o incizie prin mintea, sufletul și trupul personajului feminin, surprinzând astfel modul de acțiune al șarpelui anatemitat de către lumea creștină. O completare concludentă a acestei idei este sesizabilă în ilustrarea biblică: „Geneza, în capitolul 3, povestește istoria primului păcat: tentația de a mânca fructul interzis, convorbirea Evei cu șarpele seducător, consimțământul lui Adam, alungarea din paradis. Părinții rețin faptul că experiența fiecăruia dintre noi confirmă și prelungeste în istorie ceea ce Geneza povestește în primele capitole. Fiecare din noi posedă un paradis, adică inima creată de Dumnezeu într-o stare de pace. Și fiecare din noi trăiește experiența șarpelui, care pătrunde în inimă pentru a ne seduce. Șarpele are forma unui gând rău. Origene scrie - și sunt de acord cu el mulți Părinți – că «izvorul și începutul oricărui păcat este gândul» (în greacă *logismos*).”¹

Etimologia cuvântului din titlul povestirii conduce către o simbolică creștină. I.P. Culianu explică faptul că în ebraică, cuvântul folosit pentru șarpe este, de cele mai multe ori, *nāhāsh* iar cel pentru șarpele de aramă *sārāph* (cu pluralul *seraphīm*), făcând referire la șarpele de aramă al lui Moise, făcut la îndemnul lui Iisus Hristos². Traducerea în limba română a acestuia din urmă semnifică „șarpe veninos” ori „șarpe înfocat”³.

Șarpele, perceput ca „animal primordial, întruchipare a materiei prime și a haosului”⁴, este „legat de cele patru stihii ale naturii”⁵ (pământ, apă, foc, văzduh), reprezentând un *imago mundi*, care incorporează esența universală. În credința populară, se spune că șarpele casei

¹ Tomáš Špidlík, *Op. cit.*

² Iar Domnul a zis către Moise: «Fă-ți un șarpe de aramă și-l pune pe un stîlp; și de va mușca șarpele pe vreun om, tot cel mușcat, care se va uita la el va trăi.» Și a făcut Moise un șarpe de aramă și l-a pus pe un stîlp, și cînd un șarpe mușca vreun om, acesta privea la șarpele cel de aramă și trăia.” (*Numerii*, 21, 8-9)

³ Ioan Petru Culianu, *Studii românești I*, București, Editura Nemira, 2000, p. 22.

⁴ Ivan Evseev, *Op. cit.*, p. 447.

⁵ *Ibidem*, p. 447.

este aducător de noroc, ține farmecele și toate relele departe de casă, a cărei dispariție fiind însă „sinonimă cu risipirea familiei, cu pierderea norocului, cu moarte întregului neam”¹. Această dualitate simbolică a șarpelui, „înțelepciune/ ispită, izbăvire/condamnare, este o realitate culturală și religioasă perpetuată în toate ariile spirituale ale lumii”².

Făcând referire la acest simbol, Roxana Sorescu remarcă faptul că șarpele nu are valențe malefice nicăieri în opera lui V. Voiculescu³. Vorbind despre singurul roman voiculescian, exegeta relevă valențele protectoare ale șarpelui, în contrast cu percepția de animal *abhorat* de majoritatea oamenilor, ca urmare a simbolisticii creștine, unde șarpele devine, pentru cei mulți, sinonim cu Antichristul, folosindu-se doar o latură a bivalenței caracteristice simbolului⁴.

Deși identificat a fi „neveninos, un biet șarpe nevinovat de pădure, care nu poate face nici un rău”⁵, urmează acceptarea șarpelui drept membru al familiei și implicit, dorința mamei este de a-l distruge, „cu

¹ Mihai Coman, *Bestiarul mitologic românesc*, București, Editura Fundației Culturale Române, 1996, p. 99.

² Vasile Voiculescu, *Op. cit.*, p. 7.

³ Mai degrabă unul inadecvat perceput, așa cum apare în povestirea *Șarpele Aliodor* (V. Voiculescu, *Opera literară. Proza*, București, Editura Cartex 2000, 2003, pp. 229-236

⁴ „În era creștină, Hristos, care regenerează omenirea va fi uneori reprezentat ca Șarpele de aramă de pe cruce, așa cum apare și în secolele al XII-lea sau al XIII-lea într-un poem mistic tradus de Rémy de Gormount. Totuși nu acesta este șarpele la care se referă de cele mai multe ori gândirea medievală, ci șarpele Evei, osîndit să se târască, sau șarpele sau balaurul cosmic căruia Sfântul Ioan nu îi pune la îndoială anterioritatea, ci îi prevestește înfrîngerea: Și aruncat a fost balaurul cel mare, șarpele cel de demult, care se cheamă diavol și satana, cel care înșală toată lumea, aruncat a fost pe pământ și îngerii lui au fost aruncați cu el (Apocalipsa, 12, 9). Înșelătorul devine, astfel, respingător. Puterilor și iscusinței lui, incontestabile ca atare, le este contestată originea. Ele sînt socotite rodul unui furt, devenind astfel nelegitime față de spirit: știința șarpelui va deveni știința blestemată iar șarpele din noi nu va mai zămisi decît vicii aducătoare nu de viață, ci de moarte” (Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Op. cit.*, pp. 309-310)

⁵ Vasile Voiculescu, *Op. cit.*, p. 236

încăpățănare”, aruncându-l în foc. Este evident sentimentul de dușmănie manifestat vizibil de către personajul feminin, așa cum este amintit în Geneza: „Dușmănie voi pune între tine și între femeie, între sămânța ta și sămânța ei; aceasta îți va zdrobi capul, iar tu îi vei înțepa călcâiul”¹. Salvat de rugămintele copiilor, șarpele pare un semn, protector al casei, al livezii. Cu toate acestea, „femeia învinuia înversunată șarpele (...) ieșită din minți, cum îl simțea, țipa de scula toată casa. (...), ocăra și blestema până ce adormea (...)”², mai ales că mezinul familiei dovedește un atașament pur față de șarpe, spre spaima mamei căreia i se pare de neînțeles acest joc inocent.

Metaforic, șarpele este definit prin structura moale, drept o vietate ascunsă a teluricului, aflată în conexiune cu nivelele de adâncime ale naturii. Deși are aceste atribute, șarpele poate stabili o profundă relație de comuniune cu ființa umană deschisă spre sacrul firii, așa cum este copilul. Exprimând în esență puterea germinativă, prin moliciune și implicit, căldură, consistența trupului șarpelui poate fi interpretată drept o interesantă consubstanțialitate cu ființa umană, idee accentuată de ascunderea șarpelui în sân, în contact direct cu trupul băiatului. Se păstrează conexiunea permanentă cu acesta prin atingere, animalul devine parte din ființa lui, respectiv o forță protectoare, un totem încărcat de puteri care îl transcend și favorizează o serie de evenimente benefice (cum este cel al livezii scăpate de îngheț), dar și reversul acestora, respectând principiul oricărui simbol care merită respect. Regăsim astfel în această povestire rolul benefic al șarpelui, acela de ocrotire a casei, dar printr-o reprezentare eronată, femeia, dar și comunitatea, îi atribuie un rol malefic.

Este relevant de menționat faptul că partea masculină a familiei Padeș nu se teme de șarpe, catalogându-l a fi neveninos, în contrast cu cea feminină, respectiv soția lui Padeș, care subliniază permanent partea malefică a simbolisticii șarpelui. Personajul feminin relevă încă din primul moment esența biblică a păcatului originar al omului,

¹ *Biblia sau Sfânta Scriptură, Facerea, Capitolul 3:15*, p. 14 .

² Vasile Voiculescu, *Op. cit.*, p. 237.

manifestând o teamă instinctivă, reticentă la orice argumente raționale aduse de ceilalți membri ai familiei. „Se temea de misterioasa jivină (...)”¹. „Numai femeia nu se deprindea cu el. Îl privea mereu cu spaimă și nu suferea cu nici un chip să se atingă de ea.”² Veșnica oroare a mamei, teama de șarpe, o determină să interpreteze greșit simbolul acestuia, pe baza asocierii biblice femeie-șarpe și implicit, moarte. Pe lângă temerile sale, femeia casei le ascultă și pe cele ale oamenilor din sat, asociate cu alte pățanii similare. Tumultul psihologic se amplifică din momentul în care femeia crede că a mâncat laptele în care găsisse șarpele: „Din acel ceas femeia a început să bage de seamă că o doare și o arde în capul pieptului (...) Își simțise stomacul întors, răzvrătit ca de o bubă. Și sănătatea ei porni să meargă la vale, din rău în mai rău.”³ Eforturile ființei umane de a se lupta cu natura și de a o învinge sunt inutile, orice tentativă de remodelare a firii este imposibilă, omul având doar varianta integrării în armonia firii prin respectarea legilor acesteia.

R. Sorescu interpretează acest cancer galopant dezvoltat de soția lui Padeș, descoperit după momentul dispariției micului șarpe, drept un transfer spiritual „de la deținătorul forței magice la omul inocent”⁴ prin „încorporarea animalului totemic - șarpele devenit malefic prin greșita reprezentare a rolului său”⁵.

Convinsă fiind, datorită superstiției, că șarpele i-a intrat în somn pe gură și din acel moment i se zvârcolește în stomac, starea femeii se deteriorează rapid: „(...) se frământa în dureri grozave. De atunci a fost cu neputință s-o mai liniștească cineva”⁶. Teamă a femeii devine o obsesie personală, „apoi o psihoză colectivă, narațiunea alunecând

¹ *Ibidem*, p. 236.

² *Ibidem*, p. 237.

³ *Ibidem*, p. 238.

⁴ Roxana Sorescu, *Proza lui V. Voiculescu sub pecetea tainei*, în V. Voiculescu, *Integrala prozei literare*, ediție îngrijită, prefață și cronologie de Roxana Sorescu, București, Editura Anastasia, 1998, p. 41.

⁵ *Ibidem*, p. 41.

⁶ *Ibidem*, p. 238.

treptat spre relatarea unui caz de obscurantism în lumea înapoiată a satului”¹.

Comportamentul ei cuprinde un sir de tulburări mentale, având la bază teama alimentată de superstiții și credințele comunității arhaice. Această psihoză generatoare de stări permanente de neajutorare, pesimism, disperare, lipsa interesului față de activitățile zilnice, absența unor gânduri sau planuri pozitive, coexistă împreună cu simptome de durere fizică. Așadar, factorii biologici, psihologici și sociali pot avea impact asupra dispoziției și stării de sănătate a personajului feminin supus analizei.

Este perceptibil învelișul mitic al prezenței și semnificației șarpelui în viața personajului feminin și a familiei, a satului, a comunității arhaice. Această ipostază feminină prezentată de Voiculescu este, cu siguranță, inspirată din realitatea socială a satului interbelic cunoscut de medicul Voiculescu. Acesta a fost preocupat de „condiția țăranului român în primele trei-patru decenii ale veacului actual (ca și unele realități consemnate fie în presa vremii, fie în statistici oficiale. Marele merit al scriitorului constă în preluarea motivelor și credințelor populare și interpretarea lor, fără a folcloriza, subliminându-le în creații de o mare forță sugestivă și emoțională.”²

Scriitorul-medic, care a străbătut zone neumblate ale țării, îndeplinindu-și datoria de a duce lumina științei medicale la sate, a inițiat astfel un schimb reciproc avantajos cu legende, zicători, eresuri, rețete tradiționale ale etnoiatriei românești³, pe care le va transmite mai departe.

Medicul apelează la elemente de aplicare a psihoterapiei în practica medicală, abordând vindecarea prin autosugestie, arătând femeii un șarpe pretins a fi extras în urma intervenției chirurgicale, aceasta nu crede, efectul fiind evoluția în continuare a tumorii. „Însă un lucru straniu. Tumora nu avea forma obișnuită de ciupercă înflorită sau de

¹ Elena Zaharia-Filipaș, *Op. cit.*, p. 171.

² Florentin Popescu, *Op. cit.*, p. 244.

³ Constantin Daniel, în G. Brătescu, *Retrospective medicale, studii, note și documente*, București, Editura Medicală, 1985, p. 582.

rac. Ci închipuia aidoma unui șarpe. O cordea cruntă, care după ce își înfipsese capătul mai rotund în stomac, se răsucea peste el și, încolăcindu-l, își aducea coada subțire până la ficatul luat în pleasnă. Sub el aorta se zbătea deznădăjduită.”¹ Până și medicul, „un tânăr nu numai cu știință, dar și cu suflet”², este surprins, „înfiorat de înfricoșatele puteri ale închipuirii”³: „Închipuirea putuse să înlesnească zbučnirea cancerului și să-i întetească creșterea. Dar putere ca să lucreze acum de-a-ndoaselea nu mai avea.”⁴

Prin prisma desfășurării evenimentelor, femeia este declanșatoarea unei adevărate concentrări de forțe. După diagnosticul nemulțumitor pus de doctorul din zonă, la patul femeii se perindă oameni ai satului, cunoscători de descântece, vraci, vrăjitoare, preoți, fără nici un rezultat. Întâlnim astfel aspecte ale împletirii tradiției arhaice cu modernitatea, modul în care personajul feminin devine un subiect de atracție, cazul acesteia fiind semnalat în presă și implicând astfel componenta politică, de la primar, la prefect și chiar procuror, care, pentru a-și alimenta curiozitatea, „au cules chiar din gura pacientei, al cărei chip împodobeau cu urâțenia lui pagina întâia a gazetei, istoria cu șarpele cuibărit în măruntaiele ei”⁵.

Ajunsa acasă, femeia moare și comunitatea învinuiește copiii pentru acest eveniment tragic. Adevărul, însă, se află mai târziu, în timpul „praznicului ritual”⁶ ce urmează, conform tradiției, după înmormântare, când șarpele este descoperit mort într-un butoi cu rachiu, singurul care crezuse în nevinovăția șarpelui fiind copilul. Acest personaj se înscrie în sfera *situației rare, a excepției*, pe care scriitorul o exploatează, o expune „într-o formă mitologică”⁷, cu scopul de a evidenția trăsături intelectuale și sufletești, înțelesuri morale. Este o cale prin care ni se dezvăluie din tainele și misterele universului, din credințele

¹ Vasile Voiculescu, *Op. cit.*, p. 240.

² *Ibidem*, p. 239.

³ *Ibidem*, p. 240.

⁴ *Ibidem*.

⁵ *Ibidem*, p. 239.

⁶ *Ibidem*, p. 240.

⁷ *Ibidem*, p. 245.

și înțelepciunea omului simplu, aflat în comuniune cu tot ceea ce îl înconjoară. Combinația de descântece, vrăji și practici vechi creează personajului feminin o aură de inabordabilitate, de negație a efectelor acestora, până în momentul final.

Situația - limită pe care o traversează această ipostază a feminității se datorează, în acest caz, unui dezechilibru dintre viața interioară a personajului și lumea exterioară, respectiv între cultură și civilizație, exploatată fiind credința izvorâtă din crasa incultură conform căreia, cei care sufereau de cancer credeau că au înghițit un șarpe. Aparent cu o linie narativă simplă, povestea se concentrează nu pe situațiile expuse, ci „asupra modurilor de percepție a lor și a efectului catartic al narațiunii”¹. Psihicul personajului feminin „apare ca un proces, nu o esență, experiența prezentului modificând, resimbolizând, chiar și datele memoriei”².

4.9. Ieșirea din tiparul negativ – vrăjitoarea cea bună: *Lacul rău*

Obișnuiți cu arhetipul negativ al vrăjitoarelor care apelează la obiecte magice, vrăji și acte care să favorizeze intervenția forțelor malefice pentru atingerea scopului solicitantului, bătrâna Savila, „strămoașa satului”³ din povestirea *Lacul rău*, este o excepție. Aceasta nu se înscrie în categoria răului, fiind singura vrăjitoare care își face simțită prezența în momentul în care unul dintre membrii comunității are o problemă, în povestirea de față aceasta realizând o conexiune între ea, pescarul dispărut și forța ocultă a lacului.

Semnificația numelui *Savila* conduce cu gândul la *stavilă* sau opreliște în fața furiei apelor. În același timp, înglobează două simboluri: al șarpelui (simbol terimorf și psihopomp - prin litera inițială) și pe al acvilei (simbol aerian). Când cele două simboluri se întâlnesc se încheie un ciclu.

¹ Maria-Ana Tupan, *Op. cit.*, p. 102.

² *Ibidem.*, p. 102.

³ Vasile Voiculescu, *Op. cit.*, p. 131.

În această povestire natura este feminizată și își arată ostilitatea față de om, având intenții ucigașe:

„Bântuit de duhuri și vârtejuri lăuntrice, lacul se știa că e fără fund, lac rău: înhață - și ce apucă nu mai dă drumul. La față se arată curat și ademenitor. Dar numai la câteva palme dedesubt mișună o plasă vie de brădiș lacom, răsfirat ca o nesfârșită caracatiță, care te prinde și te încâlcește fără puțință de scăpare. În câteva clipe, iezerul te trage într-unul din nenumăratele puțuri și cotloane care-l căpтуșesc, unde te închide ca într-o pungă.”¹ Astfel, lacul este evidențiat ca fiind puternic antropomorfizat, atent la morala absolută, asigurată prin respectarea strictă a cutumelor și a ritualurilor, care, vom descoperi că sunt un mod de existență, un mod de a fi al Savilei.

La început Gheorghieș, pescarul pur, păstrător al legilor naturale ale apei, se afla sub protecția lacului. Când se întoarce din armată, acesta este influențat de lumea decăzută, „și-a pierdut curățenia sufletească, modestia, liniștea, sentimentul supunerii față de legile naturii, adică și-a alterat esența lui umană de pescar vechi”². Drept consecință a abaterii, lacul îl pedepsește și Gheorghieș se îneacă. După moarte, lacul nu permite nimănui, nici satului, nici autorităților, să recupereze trupul pentru a fi îngropat după datinile creștine.

După ce toate resursele firești sunt epuizate, își face apariția bătrâna Savila, o cunoscătoare a tainelor și vrăjilor apei, a lumii pescarilor. Aceasta iasă din tiparul ipostazelor negative feminine. În acest context, există o corespondență parțială între Sfânta Vineri și această ipostază feminină³.

Sfânta Vineri este un personaj dual din mitologia românească, care provine din cultul zeiței romane Venus, Sanctam Venerem, răspândit în Dacia Romană, de-a lungul timpului acumulând influențe slavă în creștinismul folcloric, devenind în viziunea comunității o divinitate justițiară. Aceasta cumulează atât aspecte benefice cât și malefice

¹ *Ibidem*, p. 129.

² Elena Zaharia-Filipaș, *Op. cit.*, p. 137.

³ Victor Kernbach, *Dicționar de mitologie generală*, București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1989.

contrastante. Dimensiunea negativă este relativ puternică în folclor, în psihologia comunității arhaice, fiind evidențiată mai ales în cazul încălcării unui cod comportamental în acord cu învățăturile și morala creștină.

George Călinescu observă ca principală trăsătură a acestui personaj des întâlnit în basmele românești faptul că este o bătrână răzbu-nătoare și consideră că dispunem de suficiente date pentru a putea vorbi de un „complex al Sfintei Vineri”, care cumulează câteva note maniacale: „evlavia, curățenia excesivă și pasiunea pentru lighioi”¹.

„Ca rămășiță dintr-un cult străvechi (...), persoana mitologică a Sfintei Vineri, după credințele populare românești, este (...) slabă, rea și năpăstoasă (...)”².

Ipoteza ne atrage prin simplitatea și corectitudinea aparentă, însă este necesar să fie analizată cu prudență, înainte de a fi adoptată. Este adevărat că această sfântă Vineri pare să fie rea. Dar dualitatea caracterului ei este recunoscută și în superstițiile populare, ea putând „să aducă bine sau rău oamenilor”³.

Cititorul gândește/ analizează din punct de vedere psihologic realitatea, ceea ce omul comunității arhaice experimentează ritualic, într-un univers în care conceptele nu există, ci percepe numai irealități substanțiale, de o concretețe empirică, tainică, de neînțeles.

Încă din momentul apariției lângă lac, Savila apare înconjurată de copii, de neamuri, de întreg satul. O bătrână uscățivă, asemenea Sfintei Vineri, în vârstă de o sută douăzeci de ani, cu trup firav dar cu mintea și sufletul intacte, dovedește o „nesmintită înțelepciune pescă-rească”⁴, aflându-se la originea comună, îndepărtată, a neamurilor de

¹ George Călinescu, *Estetica basmului*, București, Editura pentru Literatură, 1965, p. 97.

² Tudor Pamfile, *Mitologie românească, Dușmani și prieteni ai omului*, București, Academia Română, 1916, p. 117.

³ Adrian Fochi, *Datini și eresuri populare de la sfârșitul secolului al XIX-lea. Răspunsurile la chestionarele lui Nicolae Densusianu*, București, Editura Minerva, 1976, p. 277.

⁴ Vasile Voiculescu, *Op. cit.*, p. 133.

pescari de pe malurile lacului. Poate cel mai semnificativ fapt este sosirea bătrânei, nefiind chemată de nimeni, ca și cum ar fi fost călăuzită de o forță ocultă care o alimentează cu puteri noi. Întreg ritualul regăsirii trupului este impresionant, bătrâna vrăjitoare devenind o realitate de dincolo de lume, aproape cosmică:

„Atunci bătrâna, sprijinită de femei, se aplecă asupra iezerului și începu sa taie apele în chip de cruce cu cârja, îngânând o veche vrajă, ca un bocet: împăca peștii, chema sufletul apelor și-i cerea îndurare pentru cei ce au greșit și l-au pângărit. Iar se ridica uitându-se la cer și iar se încovoia peste ape, închinându-se cu toiagul în cele patru zări spre care plecau cercuri.”¹

Apele lacome nu vor putea fi îmbunate decât de bătrâna Savila, doar aceasta cunoaște iezerul, pe care sătenii, în mentalitatea lor arhai-că, îl privesc cu teamă, asimilându-l unui spațiu fantastic guvernat de un zmeu. Elementul de supranatural se declanșează prin descrierea lacului perceput ca fiind malefic, ale cărui ape nu trebuie tulburate: „lacul, cu ape tragice, sta posomorât, adâncit în el însuși, încleștat asupra prăzii (...)”².

Savila stăpânește ritualul îmblânzirii apelor, redat în detaliu și accentuând abilitățile acesteia de a controla adâncurile. Atitudinea bătrânei este una umilă, caracterizată prin modestie și simplitate, prin gesturile ei sigure demonstrând supunere atât în fața apei, cât și față de pronia cerească:

„Bătrâna stete multă vreme așa, întoarsă cu spatele spre soare, ascuțindu-și privirile ca pe niște iscoade trimise departe când pe cer, când pe luciul apelor. Străbătură oare aievea vederile ei prin obrocul vânat al undelor? Sau ea citi vedenia numai în limpezimea lăuntrica a ochilor ei?”³.

Deși practică magia albă, făcând uz de simbolurile creștine, „turta din făină albă în chip de prescură”⁴ și „crucea (din lobdii de anin)

¹ *Ibidem*, p. 132.

² *Ibidem*, p. 129.

³ *Ibidem*, p. 133.

⁴ *Ibidem*, p. 132.

strunjită din topor”¹, Savila cere și ajutorul preotului pentru a-l găsi pe tânărul înecat. „Bătrâna bătea tot mai aprig în cruce apele cu toiagul. După câteva șovăiri turta porni din nou, ca o corabiuță făcută de copii, de data asta îndreptându-se spre copca răzleață către care se țintise toiagul Savilei, unde se opri. Și nu se mai clinti din loc.”² Între bătrâna înțeleaptă și flăcăul înecat există o legătură neexprimată în vorbe, în interiorul acestei lumi, trăitoare încă într-o mentalitate mitico-magică, elementul comun, liantul puternic fiind în acest caz, apa.

Păstrătoare și practicantă a unor ritualuri străvechi, a magiei elementare, a cărei putere încă nu s-a stins în plină civilizație modernă, bătrâna demonstrează că este un personaj cu puteri care ies din sfera normalului, moștenitoare a înțelepciunii, asemenea regelui Solomon.

„Cu nesmintita ei înțelepciune pescărească, Savila citi tainicele rune, cu care lacul își scria legile lui veșnice. Dar pentru toată lumea cealaltă semnele rămăseseră nevăzute, slove ascunse între două adâncuri. (...) Bătrâna așează și împinse cu cârja azima în șuvița de apă însuflețită, care, pornind stârnită de mâna ei prin toiag, ducea vibrările-i tainice către acel loc din larg, care-și dezvăluia o taină asemănătoare despre care și el trimitea vești până la degetele atotsimțitoare ale bătrânei. Așijderi căutătorilor de fântâni și comori, cu varga magică în mâini, ea dibuise în ascunșișul apelor trupul pierdut al înecatului.”³

Superstițiile rezultate din credințele arhaice, primitive ale comunității reprezintă modalitatea de raportare a omului la supranatural, necesare pentru realizarea percepției fantastice a evenimentelor. Acestea (credințe, superstiții și obiceiuri populare) răspund unor nevoi culturale și sociale în comunitatea tradițională, îndeplinind în unele situații rolul de a genera și ordona comportamentele și relațiile interumane. Bătrâna reușește să împlânzească duhul apelor, să convingă această instanță morală supremă să elibereze trupul tânărului captiv: „După o scurtă caznă, apele se îndurară și sloboziră prada aninată de

¹ *Ibidem.*

² *Ibidem*, p. 133.

³ *Ibidem*, p. 133.

cârligul unei prăjini.”¹ Tânărul este redat comunității, spre îngropare creștinească după datină. Se realizează astfel o restabilire a ordinii și stabilității comunității în raport cu legile naturii. Mama este în acest caz asemenea Antigonei, încărcată de durere profundă și de un simț puternic de îndeplinire a datoriei creștine.

Lacul rău se apropie, prin construcție și atmosferă, de categoria miraculosului fantastic de sorginte folclorică², la care se adaugă însă rolul important îndeplinit de această ipostază a feminității, ieșită din tipar, atribuindu-și o dimensiune enigmatică, în contrast cu normalitatea de a fi ipostază negativă a feminității. În acest sens, povestirile cu tentă fantastică ale lui Ion Agârbiceanu se apropie de universul imaginar voiculescian prin faptul că descriu satul ardelean, dar și prin modul de abordare a supranaturalului. Eroinele lui aparțin aceleiași lumi în care își derulează viața, și tot în acest mediu familiar își vor consuma destinul. Spre deosebire de acesta, în construcția textelor lui Voiculescu, unui intrus i se relevă un univers nou, o lume aflată încă sub semnul magicului, al credințelor, energiilor sacre, puterilor malefice, care îi ajută sau, dimpotrivă, îi pedepsesc pe cei din jur atunci când nu respectă rânduielile, obiceiurile și semnele moștenite generații la rând.

Încărcate cu puteri ale inconștientului, personajele feminine din povestirile voiculesciene își asigură controlul asupra celor din jur, prin atitudine și personalitate, depășind granița dintre magie, vrăjitorie și știință prin conștiința morală. „Rod al refulărilor, ele încarnează dorințele, spaimile și celelalte tendințe ale psihismului nostru care sunt incompatibile cu eul nostru, fie că sunt prea infantile, fie pentru orice alternativă.”³

¹ *Ibidem.*

² Sergiu Pavel Dan, *Op. cit.*, p. 49.

³ Adler Gerhard, *Etudes de Psychologie Jungienne*, Geneva, 1957, p. 18.

4.10. Introspecție experimentală și psihologie culturală în *Iubire magică*

Povestirea se înscrie în sfera fantasticului psihologic, situațiile limită în care se încadrează personajele datorându-se unui dezechilibru dintre cultură, raportat la viața interioară sau personală a acestora, și respectiv civilizație, viața socială, lumea exterioară în care evoluează personajele.

Elementul inovator al povestirii reiese din raportul echilibrat dintre real și livresc, prin recrearea unei legende într-o situație reală, prin adoptarea teoriei migrației de personalitate¹. Psihicul eroilor este marcat de experiențe neobișnuite care conduc spre modificarea modurilor de percepție a acestora. Intelectualii se încadrează în categoria orășenilor deveniți nevrotici, care încearcă să evadeze din acea civilizație descrisă de Freud ca fiind represivă², sufocând individul și silindu-l prin normele sale să-și reprime impulsurile libidinale, dar care rămân cantonați în actul lecturii și în reverie. Zadarnic încearcă să evadeze din spațiul citadin anxios în natură, ieșind astfel din normele rigide ale societății, ale conștiinței colective (Super-Ego-ulu), căutând libertatea și apropierea de origini.

Personajele aparțin unui cadru contemporan modern, dar iau parte la întâmplări supuse unor fenomene de neînțeles pentru ei, care nu pot fi explicate logic. Omul lui Vasile Voiculescu poate să-și însușească un model de viață care îl transcende, transferul spiritual făcând posibilă trecerea barierei spațio-temporale.

În *Iubire magică*, Vasile Voiculescu prezintă mecanismul psih erotic provocat de jocul complex al imaginației și inteligenței poetului, personajul din povestire, un erudit cu o mentalitate științifică, bazată pe logică, dorind să scrie o replică a operei lui Goethe, *Faust*, cu roluri inversate. Intenția sa era să întoarcă pe dos pactul cu diavolul din

¹ Gheorghe Postelnicu, *Viața și opera lui Vasile Voiculescu*, București, Editura EuroPress Group, 2012, p. 273.

² Sigmund Freud, *Civilization and Its Discontents*, London, Penguin Books, 2002 [1930].

Faust, comutând acțiunea în cer și răsturnând sensurile. Efectul va fi însă total neașteptat: nu va avea parte de o Margaretă pură și iubitoare, ci de o Mărgărită-vrăjitoare, un real Mefisto feminin.

Pentru ca ideile să se înlănțuie și să ia o formă, poetul apelează la o tehnică prin care să-i fie stimulate „starea de concentrare până la beatitudine lucidă și integrarea în universul creat”¹, devenind o victimă subordonată Margaretei, în realitate sub forma seducătoarei Mărgărita.

Mărgărita din povestirea *Iubire magică* este un personaj tulburător care provoacă o dramă ce se va rezolva numai apelând la mijloace magice. Ea este o țărancă frumoasă, nora lui Onișor, gazda și călăuza poetului și a doctorului, care apare prin substituția în imaginație asemenea Margaretei din *Faust*, pe care poetul tocmai o invoca, în urma unui exercițiu de concentrare, de voință:

„O Margaretă care, ca o altă Evă zămislitoare, creează din nou pe Faust așa cum se dorea el și-l schimbă pe Mefisto din valetul mincinos, din sluga vicleană care-și duce stăpânul în ispită, într-o necesară forță antagonică pe care Margareta și-o aliază și o integrează Universului.”²

Această Evă este, așadar, un abis al reprezentării, care nu are origine în realitate, nici măcar cronogenetică (în lumea ficțională presupus/convențional reală). Originea este un mit. Mitul este un semnificat care lunecă, în sens lacanian, sub semnificantul Margareta, personajul lui Goethe. Privind la Mărgărită prin ochelarii împrumutați de lectură, naratorul vede personajul despre care tocmai a citit. Realitatea este substituită de imaginea reziduală, proiectată în creier (*an after-image*³) de lectură. Percepția, prin urmare, nu se limitează la senzațiile transmise de simțuri la contactul cu un obiect, ci acestea sunt modificate în mare măsură de asociații cu experiența anterioară, cu așteptările izvorâte

¹ Maria Elena Ganciu, *Vasile Voiculescu și riscurile experienței mistice*, Cluj, Editura Limes Epifania, 2013, p. 80.

² Vasile Voiculescu, *Op. cit.*, p. 190.

³ William James, *The Principles of Psychology*, Vol. II, p. 202, Etext Conversion Project - Nalanda Digital Library. http://library.manipaldubai.com/DL/the_principles_of_psychology_vol_II.pdf accesat la 20.07.2020.

din fondul apercetiv. William James oferă o mulțime de exemple legate de experiența lecturii, unul dintre ele fiind acesta:

“I remember one night in Boston, whilst waiting for a, 'Mount Auburn' car to bring me to Cambridge, reading most distinctly that name upon the signboard of a car on which (as I afterwards learned) 'North Avenue' was painted. The illusion was so vivid that I could hardly believe my eyes had deceived me. All reading is more or less performed in this way.”¹

Apariția feminină încântătoare reprezintă un ideal de feminitate, conceput printr-un aliaj al frumosului artistic cu cel natural.

„Zadarnic femeia îi spune că e Mărgărita, nora gazdei, o țărancă frumoasă și nimic mai mult. Faptul real nu mai poate fi acceptat, căci credința artistului într-o plăsmuire ideală a atins un moment absolut prin acest transfer fantastic al imaginarului în real.”²

Înzestrată cu o senzualitate nefirească și o frumusețe supranaturală, Margareta devine „un instrument sau un aliat al Diavolului. Ea emană tensiune erotică și arde tot ce întâlnește.(...) Are și ea plăcerea diabolică de a înjosi și aduce chinul la paroxism”³.

Eroul povestirii realizează că starea pe care o percepe este o obsesie care ajunge până la nivelul substituirii de personalitate, un fenomen psihologic petrecut sub efectul substituției în imaginație a idealului feminin. Faptul că femeia-ispită cumulează attribute ale cerebralității demonstrează încrederea lui Voiculescu într-o posibilă refacere a perfecțiunii androgine.

Este vădită intenția lui Voiculescu de a demistifica elementul supranatural din tradițiile folclorice, recurgând la psihologie. Evenimentele relatate sunt supuse unui proces de derealizare, autorul distanțându-se de acțiune prin multiplicarea punctelor de vedere, a percepției faptelor de către numărul mare al naratorilor. Primul narator, servind ca o simplă

¹ *Ibidem*, p. 229.

² Elena Zaharia- Filipaș, *Introducere în opera lui Vasile Voiculescu*, București, Editura Minerva, 1980, p. 181.

³ Sultana Craia, *Îngeri, demoni și muieri*, București, Editura Univers Enciclopedic, 1999, p. 117.

convenție narativă, se retrage pentru a face loc poetului, doctorului și pictorului. Elementul declanșator care are efect asupra poetului este discuția despre influența folclorică a mării, urmarea fiind rememorarea unei întâmplări din tinerețe, când însoțise un prieten, culegător de folclor, într-un sat izolat de munte.

Peste cursul evenimentelor se așterne o liniște ciudată, care pregătește treptat cadrul psihologic ce va fi invadat de forțe malefice, logic excluse. Efectele magiei sunt rapide, cu ritualuri care au note de mister, de obscuritate, păstrând astfel o tonalitate ascunsă. După tehnica străveche a străngerii aurului cu ajutorul blâni mitice, cei doi orășeni sunt uimiți de descântecul vrăjitorului împotriva insectelor chinuitoare, identificând în același timp legi naturale, cât și deformare psihică, respectiv manipulare.

Urmând să rescrie episodul din opera lui Goethe, poetul se supune în mod voluntar unei experiențe de „delir al introspecției prin suspendarea aderenței la realitate”¹, respectiv la „meditația adâncă”², parte a practicilor proprii, pentru înlesnirea „concentrării până la exaltare”³, introspecția fiind percepută astfel ca o extensie a meditației și contemplării speculative asupra propriei conștiințe ce pivotează în jurul unei obsesii:

„Un ritm al spiritului vital, un fel de stăpânire, o frână asupra respirației până la oprire, un soi de luciditate, ca un control pus pe bătăile inimii și ațintirea unei imagini mintale, care crește și înflorește, se amplifică sub privirile unui ochi lăuntric, dându-mi o beatitudine ca de hașiș, dar fără urmările dezastruoase ale acestuia.”⁴

Starea de reverie ca urmare a introspecției are ca scop recrearea personajului Margareta: „în cer, cu mult deasupra celei închipuite de Goethe. Nu o martiră naivă, nu o mică sfântă abstractă, ridicată la acest rang din ceata amantelor convențional seduse și părăsite. Ci ca pe

¹ Maria-Ana Tupan, *Modernismul și psihologia*, București, Editura Academiei Române, 2009, p. 101.

² Vasile Voiculescu, *op. cit.*, p. 190.

³ *Ibidem*, p. 190.

⁴ *Ibidem*, p. 190.

eternul feminin, uriașă putere cosmică liberatoare, căci iertarea nu e decât liberare, care urcă și potențează acolo în cer până la rolul de virtute creatoare pasiunile care pentru noi, aici, pe pământ, sunt doar păcate și ne strivesc sub ele”¹.

Reveria este întreruptă, ca o ironie a sorții, de către nora gazdei, Mărgărita. Având în minte lectura lui Goethe, naratorul proiectează distorsionat pasiunea sa pentru Margareta, eroina din episodul pe care îl rescria, aceasta devenind o obsesie. Mărgărita este descrisă asemenea unei zeițe, de „o perfecție copleșitoare”:

„Era înaltă, zveltă, cu părul castaniu și unduios, ochii mari de un verde ca fundul de talaz, obrazul alb-trandafiriu împuns de două groșițe, nasul subțire, drept, cu nări pâlpâitoare. Bărbia puternică pornea semeață în jos, ca să se rotunjească seducătoare, și gura fermecător arcuită își ascundea colțurile ușor sumese în două gingașe bride, coloana splendidă a gâtului se îmbina cu măiestrie în linia umerilor de o proporție și o grație nemaînchipuită. Sâni zglobii, drepti umpleau de o viață misterioasă iia în care pâlpâiau fără încetare. Brațele admirabile, lungi și netede se terminau cu mâini suave și mici cât un cuib de pitulice, încărcate cu dezmierdări. Sub mijlocul strâns, de amforă ușor revărsată, coapsele glorioase, pline de voluptăți, erau modelate de fota neagră, care-i descoperea picioarele goale, cu glezna delicată, sugrumată, cum numai o rasă cu har poate zămisli. Purta sandale, care scoteau la iveală ușoara boltire a tălpii și călcâiul mic și roz, ca la nimfele zgrăvite de maștri.”

Primul impuls erotic stârnit de frumoasa Mărgărita, irezistibilă, de o „perfecție în linii, noblețe în atitudini, armonie în mișcări”², ia proporții, dezvoltându-se într-o frenezie care îl conduce pe poet până la substituirea personalității. Voința de împotrivire a eroului este anihilată, poetul devenind o creatură neputincioasă subordonată în totalitate frumoasei nurori a lui Onișor:

¹ *Ibidem*, p. 190.

² *Ibidem*.

„Stam, fulgerat dintr-o dată de dragoste. De o dragoste impură. M-a plesnit fără veste atâta eroticism, atâta răscol sexual necunoscut mie până atunci, că m-am înspăimântat.”¹

„Se întâmplă oare cu mine o obsesie, până la substituire de personalitate?”²

Universul psihic al naratorului este distorsionat de pasiunea devenită fixație:

„Ați simțit ce simplificatoare este pasiunea? Cum reduce și unifică existența numai la un singur și același mod? La o unică cheie? În privința asta se poate spune că pasiunea este o fericire, o penibilă dar autentică fericire. Ca orice nebunie de altfel. Toate complicațiile dispar. Te întorci la o singură dimensiune, aceea a pasiunii tale.”³

Descrierea evenimentelor este directă și presărată cu foarte multe detalii, interpretarea acestora depinzând de atitudinea povestitorului. Deși își fac prezența semne ale nefirescului și sugestii de magie, povestitorul încearcă să găsească o explicație logică, tocmai pentru a descu-raja o percepție a unei realități secundare, vizibil aparținând ocultismului, nu surprinzător în psihologia culturală a lumii satului cam pustiu, fără viață socială, fără biserică și preot.

Refuzat în mod repetat, fiind tratat cu dispreț, poetului i se revelează, ca singură soluție, practica magică a vrăjitoarei satului, Sibila, „o bătrână înaltă, descărnată, puțin adusă de spate, cu nas cocârjat, barba întoarsă în obrazul numai creșuri. Dar ochii: doi cărbuni aprinși.”⁴ Predica acesteia îi întărește poetului îndrăgostit convingerea că „Mărgărita este ea însăși o vrăjitoare”⁵, pe care doar Necuratul „a cărui unealtă este, o arată fragedă și frumoasă”⁶. Deoarece pentru poet iubirea înseamnă un șoc existențial, care presupune mutații de caracter și de conduită, acesta „este gata să își vândă sufletul pentru a afla modul demonic

¹ *Ibidem.*

² *Ibidem*, p. 191.

³ *Ibidem*, p. 192.

⁴ *Ibidem*, p. 193.

⁵ *Ibidem*, p. 194.

⁶ *Ibidem.*

prin care ar putea atinge aceeași undă de vibrație cu a femeii ce a pus stăpânire pe ființa sa. Simplul artificiu de magie spulberă frumusețea absolută, descoperind „antipodul urâtului care neagă erosul”¹.

Realismul halucinant este creat din receptarea sinestezică a mâinii zgrunțuroase a vrăjitoarei care astupă ochii îndrăgostitului, atingându-i ceafa, creștetul, tâmplele. Descântecul, fumul de buruieni amestecate cu păr de fiare imprimă viață vrăjii evocate de V. Voiculescu. Astfel, poetul îndrăgostit este convins că vede adevărata înfățișare a Mărgăritei și, implicit, a dragostei, sub chipul de strigoaică, dar aceasta nu are ca efect decât complicarea firului narativ. Poetul proiectează în realitate conținutul convorbirilor la care ia parte, al lecturilor parcurse, percepția sa fiind efectul lor mai curând decât al ceea ce este cu adevărat.

Apelând la un artificiu magic, poetul trăiește experiența terifiantă a metamorfozării femeii care îl vrăjise cu frumusețea ei, trecând de la surpriză la neliniște, spaimă și teamă, acel spectru al morții concretizându-se într-o experiență terifiantă:

„În fața mea sta o strigoaică, cu ochii de albuș de ou răscopt, plinit de dogoare; nasul mâncat de ulcer, obrajii scofâlciți se sugeau adânc între gingiile știrbe și puruiate. Sâniile tescuiți atârnav ca două pungi goale, uscate și încrețite. Coastele îi jucau ca cercurile pe un butoi dogit. Și în bazinul șoldiu, pe crăcanele oaselor picioarelor, măruntaiele spurcate clocoteau ca niște șerpi veninoși și duhoarea morții umplu deodată lumea.”²

Poetul nu percepe ființa care se află în fața lui, ci imaginea pe care i-o descrieseră vrăjitoarea, aceea a strigoaicei duhnind a moarte. Este o traumă psihică ce îl va urmări permanent. În locul simbolului regenerării, al eternului feminin, pentru poet femeia va avea „miros crâncen, a moarte”³. Drept urmare, în povestirea lui Voiculescu, nu mai există conceptul de iubire care să-și păstreze forma și esența divină în fața materiei descompuse.

¹ Maria Elena Ganciu, *Vasile Voiculescu și riscurile experienței mistice*, Cluj, Editura Limes Epifania, 2013, p. 81.

² Vasile Voiculescu, *op. cit.*, p. 195.

³ *Ibidem*, p. 195.

Asociată elementelor malefice, prezența acestei ipostaze a strigoicei în lumea oamenilor este posibilă doar prin intruziunea malefică, pe cale ocultă. Strigoii se situează la „granițele mereu mișcătoare ale normalului cu paranormalul, ale realului cu miraculosul”¹.

Conotația negativă a acestei ipostaze provine de la faptul asocierii oricărui tip de anomalie sau rău existent din jur maleficului altei lumi.

Concentrată pe niște trăsături fizice ieșite din comun, atenția se transferă dintr-o dată pe altele, total opuse, respingătoare. Luat în ansamblu, portretul astfel obținut este terifiant, îngrozitor, reprezentând opusul imaginii perfecte, paradisiace de până atunci. O astfel de ființă nu poate fi aceeași cu cea pentru care poetul făcuse o pasiune mistuitoare. El nu mai este un eu cartezian, stabil, ci un fel de cameră care filmează scenarii scrise de alții – aici, el vede portretul atribuit de vrăjitoare fetei.

Personajul narator resimte șocul metamorfozei, realitatea și raționalitatea fiind înlocuite la nivel psihologic cu o cauzalitate imaginară și logic inacceptabilă. Fiind o persoană deloc înclinată spre recunoașterea forțelor magice, întâmplarea trăită l-a transformat: personalitatea lui s-a divizat între mentalitatea care pledează pentru existența forțelor spirituale acționând în univers și mentalitatea care recunoaște realitatea acestor forțe - un teren conflictual între voințe contradictorii.

El e gata să admită prezența unor forțe supranaturale pe care nu le poate controla, acestea primind consistență și manifestându-se în plan material, vizibil. Astfel este perceptibilă o evoluție periculoasă și nocivă a evenimentelor, ascunsă la început sub o aparență logică, creând impresia unui contact direct cu fenomenul psihic, accesibil numai celui care îl trăiește. Sugestia terifiantă a interferenței lumii reale cu aceea a forțelor malefice operează prin modul în care se încearcă explicația rațională a evenimentelor stranii, confuzia căpătând amploare cu cât efortul de căutare a adevărului, a logicității, este mai obstinat.

¹ Otilia Hedeșan, *Șapte eseuri despre strigoi*, Timișoara, Editura Marineasa, 1998, p. 38.

Lumea reală se interferează cu aceea a forțelor malefice, starea de confuzie provocată de evenimente și fapte stranii fiind amplificată proporțional odată cu efortul de căutare a adevărului și a explicațiilor logice; aparențele se dovedesc a fi înșelătoare. Trauma psihică va continua să îl va urmărească de-a lungul existenței. Care este adevărata înfățișare a femeii? Ar putea fi doar efectul autosugestiei induse prin hipnoză? Este iubirea sau dragostea o vrajă, o percepție deformată de fluxul emis de celălalt?

„Vraja? E destul ca printr-o practică oarecare – și aici e farmecul – pe lungimea de undă a vibrației tale, să se adapteze unda unei alte voințe, rea sau binefăcătoare, pentru ca vraja să se și înscăuneze. Ce e, la urma urmei, sugestia? hipnotismul? O luptă între vibrațiile a două voințe adverse.”¹

Vizualizarea imaginară a obiectului dorinței, a impulsului carnal, sub forme dintre cele mai groțesti este impus călugărilor, sub forma unui exercițiu spiritual, spre îndepărtarea ispitei, în orice formă ar apărea. La acest exercițiu al revelației postapocaliptice a formei pure, descărnate, se supune și iubirea lui Baudelaire, ilustrat în poezia *Une Charogne (Un stârv)*:

„Oui! telle vous serez, ô, la reine des grâces,
Après les derniers sacrements,
Quand vous irez sous l' herbe et les floraisons grasses,
Moisir parmi les ossements.
Alors, ô, ma beauté! Dites à la vermine
Qui vous mangera de baisers,
Que j' ai gardé la forme et l' essence divine
De mes amours décomposés!”²

¹ Vasile Voiculescu, *Op. cit.*, p. 193.

² „Așa o să fii mâine când, tu, cea grațioasă,/ După-îngrijirile de veci,/ Purta-vei mucegaiu-ți sub flori și iarba grasă,/ Albind printre ciolane reci./ Atunci să spui, splendoare, spre viermii ce-n haîne/ Săruturi te vor fi răpus./ Că am păstrat esența și formele divine/ Iubirii ce s-a descompus!” (Charles Baudelaire, *Florile răului*, Traducere, cronologie, note și comentarii de C.D. Zeletin, Ediția a III-a, Bârlad, Editura Sfera, 2011, p. 55.)

Omniprezent în folclorul românesc, motivul strigoiului este des întâlnit în literatură, atât în cea universală, cât și în literatura română. Domnișoara Christina, personajul din nuvela lui Mircea Eliade, o variantă modernă a poveștilor cu strigoi, pare un avatar al domnișoarei Havisham din romanul *Marile speranțe* de Charles Dickens, mai ales că, dincolo de obsesia erotică la care se reduce personalitatea celor două personaje degenerate, se instaurează vidul, destinul lor fiind simptomatic pentru dispariția clasei sociale din care fac parte (aristocrația, respectiv, boierimea).

Singura diferență constă în faptul că personajul eliadesc, asemeni Luceafărului eminescian, o proiecție terestră, încearcă să depășească granița dintre tărâmul tenebrelor, agățându-se cu disperare de lumea celor vii, iubind un muritor, pe când eroina lui Charles Dickens trăiește în lumea reală a oamenilor. Cele două ipostaze feminine sunt spectralizate, una stârnind pasiuni devastatoare, iraționalitate și groază în jur, cealaltă jelind iubirea neîmplinită în urmă cu zeci de ani, când a fost părăsită la altar în ziua nunții.

Povestirea lui Vasile Voiculescu nu se concentrează în jurul evenimentelor și situațiilor, ci asupra modului de percepție a personajului feminin de către personajele masculine. Psihicul personajelor marcate de experiențe neobișnuite este descris ca un proces de resimbolizare a ființei.

CONCLUZII

Prezenta lucrare abordează o tematică asupra căreia nu s-au făcut multe cercetări. În literatura de specialitate s-a scris mult despre Voiculescu, dar foarte puțin despre personajele sale feminine, exegeții nu s-au preocupat în mod deosebit de acest aspect și, implicit, această dimensiune nu a fost valorificată. Este inedită posibilitatea de a pătrunde într-un univers feminin, plin de mister și fabulos, în care corelațiile pot fi infinite și tocmai de aici izvorăște provocarea.

Am răspuns acestei provocări împrumutând recenta metodă, inspirată de tehnologia digitalizării și hipertextului, a interpretării deopotrivă a textului dar și a contextului, a surselor din care s-a născut sau a discursurilor cu care a intrat în dialog textul voiculescian, am realizat o imagine comprehensivă a ramelor epistemologice în care și-a proiectat autorul narațiunile. Cea mai importantă consecință a acestei metodologii a fost recanonizarea autorului, privit anterior ca un mitograf sau folclorist, în contextul schemelor narrative moderniste. Scena primară a celor mai multe povestiri, ca și în romanul *În inima întunericii* de Joseph Conrad, este întâlnirea protagoniștilor unei conversații. Narativitatea este originea intrigii și construcției personajelor, esențială fiind aici influența lui William James. Grupul naratorilor este, ca în modernismul înalt, al stereotipurilor de genul *machine célibataire* (reprimarea instinctului erotic de către subiectul masculin pentru a se dedica unei creații spirituale), adică rezervat genului masculin. Femeia este aceea care reprezintă obiectul discuției sau imaginației lor, uneori chiar obiect al unui experiment (*Sakuntala*, *Behaviorism*) sau al unei lecții intuitive, al ilustrării unor ipoteze asupra funcționării mentalului (*Iubire magică*, *Schitul de ceară*). Femeia se ipostaziază mentalului lor hrănit de lecturi și conversații, este ținta tranzitivității activismului intelectual masculin, niciodată subiect al lui.

Atras de psihologia fiziologică sau pragmatism, Voiculescu s-a înscris într-o fertilă direcție a prozei moderniste care, prin versiunea ficțională a unei psihologii a percepției, și-a dezvăluit sursa epistemologică în scrierile lui Wilhelm Wundt, Henry Bergson, William James, Gabriel de Tarde, Alfred Binet, Nicolas Vaschide, Sigmund Freud, C.G. Jung.

Cercetarea contextelor s-a dovedit utilă, nu cum s-ar crede, deși nici acest lucru nu este de neglijat, pentru a adânci profilul prozei scurte a lui Voiculescu sau pentru a gratifica gustul pentru enciclopedism al autoarei, ci pentru că însăși poetica acestor scrieri ține mai mult de epistemologie decât de retorică. Dacă ne gândim la programul estetic al Virginiei Woolf așa cum este el definit în eseu *Modern Fiction (Proza modernă)*, finalitatea declarată a scriiturii sale este construcția bergsoniană a unui model al conștiinței numinos în centru, dar înconjurat de o aură a subliminalului. Modelul de simulare al Virginiei Woolf a fost unul psihologic, ceea ce este adevărat în privința marilor moderniști, intrați în canonul fazei culturale astfel numite.

Psihologice sunt și urzelile în care sunt inserate desenele povestirilor lui Vasile Voiculescu. Lecturile menționate de el aparțin unei școli a acestei discipline. Aceasta este cunoscută sub câteva nume: psihofizica, sau psihologia fiziologică, sau paralelismul psiho-fizic sau pragmatism – oricare dintre acești termeni i se potrivește. Viețile multiple trăite de personaje cărora le lipsește unitatea și stabilitatea eului cartezian s-au născut din teoriile despre eul ascuns, subliminal al lui Frederic W.H. Myers, recunoscut de William James ca model al său, sau de eul etajat, conștient/ subconștient al lui Freud, sau, mai ales, eul multiplu (empiric, social, spiritual etc.) al lui James. Acest eu fluid, care se compune și se recompilează sub influența inefabilă a cuvintelor, care este în mare măsură un efect de discurs este caracteristic personajului din proza modernistă. Se vorbește, așadar, nu de idei la modă consemnate în romanul-eseu, ci de o poetică a subliminalului, de o rețetă de construcție a personajului și de asamblare a unor multiple voci narrative. Personajul este ca o cameră de luat vederi care înaintează într-un mediu social, modificându-se în funcție de imaginile și vocile înregistrate.

Există la Voiculescu o metafizică a elementului natural asociat unei stări psihice în contextul în care Gaston Bachelard își elaborează propriul comentariu asupra potențialului simbolic al elementelor, al faptului că actul de percepție nu este unul neutru, obiectiv, ci în cel mai înalt grad asociativ într-o largă paletă de stări psihice și metafore vizuale.

Vasile Voiculescu încearcă să ilustreze conexiunea strânsă între natură și femeie, prin observarea atentă a comportamentului naturii, de aici și deschiderea căilor de identificare și percepere a ipostazelor feminine din natură în *Povestirile* supuse analizei. Fiecare ipostază feminină, având la bază un simbol, reprezintă un exercițiu de psihologizare a elementelor naturii și de corporalizare a psihicului feminin. Aceste ipostaze reprezintă o prelungire a personajelor feminine în natură, respectiv elemente ale unei varietăți a ființei umane, într-o continuă căutare a adevărului spiritual. Este evidentă intenția scriitorului de a realiza un echilibru și o unitate la nivelul feminin-masculin în natură, atingerea idealului de referință, întoarcerea la starea originară, a refacerii echilibrului universal.

La Voiculescu, percepția unui personaj feminin este raportată la influența miturilor și legendelor, lecturilor, conversației, dezbaterii. Eroinele întâlnite în *Povestiri* sunt „văzute” diferit de personajele masculine, provenite din medii/ grupuri sociale diferite. Deoarece în majoritatea povestirilor lui Vasile Voiculescu acțiunea se petrece într-un sat arhetipal, nefixat în spațiu și timp, este aproape imposibil să identificăm un model de feminitate specific unei anumite perioade sau unei anumite viziuni. În *Povestirile* lui Voiculescu regăsim doar ipostaze ale feminității, cum ar fi: femeia credincioasă, femeia ca simplă închiuire, femeia ca întrupare a ispitei, femeia ca victimă a ideaiției induse, femeia păcătoasă întoarsă către dreapta credință, femeia bătrână, purtătoare a vechilor credințe și magiei albe. Toate aceste ipostaze sunt analizate din perspectiva emică sau cea etică, în funcție de abordare. Chiar dacă în opera lui Voiculescu nu identificăm un număr mare de personaje feminine, am supus investigațiilor personajele feminine reprezentative din povestirile scriitorului în capitolul *Studii de caz*.

Aceste personaje se constituie într-un mozaic, a cărui ipostaziere s-a configurat de-a lungul unei cercetări ce a ținut seamă de istoricita-tea tropismului simbolic, reprezentând obiecte ale privirii masculine, care le construiește mai curând în funcție de percepții anterioare sau idei induse, în locul observației inocente, directe. Plasate mai ales în mediul rural, ele sunt deseori înstrăinate de privirea unui vizitator de la oraș, intelectual, care le reduce mai ales la un obiect al dorinței. Cu toate acestea, autorul a reușit să depășească sexismul care ținea în modernism mai curând de o convenție de reprezentare (artistul, gânditorul masculin și femeia senzuală) decât de ideologie. În foarte multe povestiri, femeia nu mai este un obiect emic ci un subiect al introspecției care îi pune în lumină complexitatea afectelor, efortul de depășire a unei crize etice sau religioase, confruntarea cu conștiința culpabilității și capacitatea de redempțiune. Prin această abordare feminitatea se revelează în toate ipostazele posibile.

Lucrarea de față și-a propus să identifice complexitatea ipostazelor feminității în povestirile lui Vasile Voiculescu, deschizând astfel un drum pentru o nouă cercetare în domeniul literaturii scriitorului, însoțită o nouă canonizare, ca efect al aplicării metodelor hermeneuticii contextuale în identificarea codurilor folosite de autor în construcția universului său ficțional.

BIBLIOGRAFIE

1. Surse primare

Opere literare ale lui Vasile Voiculescu

- Poezii*, București, Tipografia Poporului, 1916.
- Din Țara Zimbrului și alte poezii*, Bârlad, Tipografia C.D. Lupașcu, 1918.
- Pîrgă*, București, Cartea Românească, 1921.
- Poeme cu îngeri*, București, Cartea Vremii, 1927.
- Destin*, București, Cartea Românească, 1933.
- La pragul minunii*, poem dramatic, București, Cartea Românească, 1934.
- Urcuș*, Poeme, București, Fundația Regală pentru Literatură și Artă, 1937.
- Întrezăriri*, poeme, București, Editura Fundației Regale pentru Literatură și Artă, 1940.
- Duhul pământului. Teatru românesc: Umbra, Fata ursului*, București, Fundația Regală pentru Literatură și Artă, 1943.
- Demiurgul, piesă în patru acte*, București, Fundația Regală pentru Literatură și Artă, 1943.
- Poezii*, Fundația Regală pentru Literatură și Artă, 1944.
- Ultimele sonete închipuite ale lui Shakespeare în traducere imaginară*, cu o prefață de Perpessicius, București, Editura pentru Literatură și Artă, 1964.
- Poezii*, Antologie și cuvânt înainte de Al. Piru, (Colecția „Cele mai frumoase poezii”), București, Editura Tineretului, 1966.
- Povestiri. Capul de zimbru. Povestiri I; Ultimul Berevoi*, Povestiri II. 1966, îngrijite de Ion Voiculescu și Victor Iova, București, Editura pentru Literatură, 1968.

- Zahei orbul*, roman elaborat între 1947-1958 dar publicat postum, București, Editura pentru Literatură, 1966.
- Poezii*, 2 volume, antologie și prefață de Aurel Rău, București, Editura pentru Literatură, 1968.
- Viscolul*, colecția „Prima mea bibliotecă”, București, Editura Tineretului, 1969.
- Teatru: Fata ursului, Gimnastica sentimentală, Demiurgul, Pribeaga*, Ediție îngrijită și prefață de Mircea Tomuș și Ion Voiculescu, Cluj Napoca, Editura Dacia, 1972.
- Viscolul*, Nuvele, București, Editura Tineretului, 1972.
- Căprioara din vis*. Povestiri, cu ilustrații de Sabin Bălașa, Editura Ion Creangă, 1973.
- Iubire magică*. Povestiri, Antologie, postfață și bibliografie de Gelu Ionescu, București, Editura Minerva, 1975.
- Ultimele sonete... și alte poezii*, Selecție, postfață și bibliografie de Cornel Ungureanu, București, Editura Minerva, 1981.
- Coiful de aur*, cu ilustrații de Elena Bouariu, București, Editura Ion Creangă, 1981.
- Alcyon sau Diavolul alb*. Povestiri, București, Editura Minerva, 1981.
- Opere I. *Capul de zimbru*. II. *Iubire magică*, ediție de Victor Iova, București, Editura Cartea Românească, 1982.
- Poezii*, două volume, ediție și prefață de Liviu Grăsoiu, tabel cronologic de Ion Voiculescu, București, Editura Cartea Românească, 1983.
- Zahei orbul*, Ediție îngrijită, tabel cronologic, postfață și bibliografie de V. Fanache, Cluj Napoca, Editura Dacia, 1986.
- Gânduri albe*, Ediție și cronologie de Victor Crăciun și Radu Voiculescu, Studiu introductiv, note și variante de V. Crăciun, cu un Cuvânt înainte de Șerban Cioculescu, București, Editura Cartea Românească, 1986.
- Capul de zimbru*, Povestiri, ediție îngrijită și prefață de Marin Beșteliu, Craiova, Editura Scrisul Românesc, 1988.
- Toiagul minunilor*. Proze, Ediție îngrijită, prefață și note de Nicolae Florescu, București, Editura Jurnalul Literar, 1991.

- Poezii inedite și corespondență*, Galați, Editura Porto-Franco, 1993.
- Călătorie spre locul inimii. Poeme religioase*, ediție de Radu Voiculescu, Editura Fundației Culturale Române, 1994.
- Poezii*, Galați, Editura Porto-Franco, 1995.
- Poezii alese*, Prefață, notă asupra ediției și tabel cronologic de Liviu Grăsoiu, Editura Vremea, 1996.
- Integrala prozei literare*, Ediție îngrijită, prefață și cronologie de Roxana Sorescu, București, Editura Anastasia, 1998.
- Integrala operei poetice*, Ediție îngrijită, prefață, aparat critic de Roxana Sorescu, București, Editura Anastasia, 1999.
- Nuvele și povestiri*, prefață și tabel cronologic Roxana Sorescu, București, Editura Cartex, 2000.
- Înaltele neliniști, Versuri și proză*, București, Editura Doina, 2000.
- Nuvele*, București, Editura Hera, 2002.
- Nuvele*, București, Editura Nemira, 2002.
- Poezii*, București, Editura Hera, 2003.
- Opera literară. Proză, poezie, teatru, documente*, 3 volume, ediție îngrijită, prefață și cronologie de Roxana Sorescu, Editura Cartex, 2000, 2004.
- Nuvele*, București, Editura Nemira 2006.
- Proză*, București, Editura Nemira 2006.
- Povestiri*, Cluj-Napoca, Odyseea, 2006.

2. Referințe critice

A. În volume:

- ANANIA, Valeriu, *Din spumele mării (Pagini despre religie și cultură)*, Ediție îngrijită și postfață de Sandu Frunză, Cluj Napoca, Editura Dacia, 1995.
- ANANIA, Valeriu, *Rotonda plopilor aprinși*, ediția a II a, București, Editura Florile Dalbe, 1995.
- APETROAIE, Ion, *Vasile Voiculescu. Studiu monografic*, București, Editura Minerva, 1975.

- ARDELEANU, Virgil, *Proza poezilor, Vasile Voiculescu*, Cluj Napoca, Editura pentru literatură, 1969.
- BALOTĂ, Nicolae, *De la Ion la Ioanide (Prozatori români ai secolului XX)*, București, Editura Eminescu, 1974.
- BĂDĂRĂU, George, *Proza lui Vasile Voiculescu-modalități de realizare a fantasticului*, Iași, Editura Princeps Edit, 2006.
- Biblia sau Sfânta Scriptură a Vechiului și Noului Testament*, Editura Societății Biblice, 1980.
- BRAGA, Mircea, *Sincronism și tradiție*, Cluj, Editura Dacia, 1972.
- BRAGA, Mircea, *Vasile Voiculescu în orizontul tradiționalismului*, București, Editura Minerva, 1984.
- BRAGA, Mircea, *V. Voiculescu Măștile căutării de sine (o hermeneutică a orizonturilor creației)*, București, Editura Academiei Române, 2008.
- CĂLINESCU, George, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, Ediția a doua, revăzută și adăugită, Prefață de Al. Piru, București, Editura Minerva, 1982.
- CĂLINESCU, George, *Estetica basmului*, București, Editura pentru Literatură, 1965.
- CĂLINESCU, Matei, *Cinci fețe ale modernității. Modernism, avangardă, decadență, kitsch, postmodernism*, Trad. de Tatiana Pătrulescu și Radu Țurcanu, Postfață de Mircea Martin, București, Editura Univers, 1995.
- CIOCULESCU, Șerban, *Aspecte literare contemporane*, București, Editura Minerva, 1972.
- CIOPRAGA, Constantin, *Personalitatea literaturii române*, Iași, Editura Junimea, 1973.
- CIORAN, Emil, *Schimbarea la față a României*, București, Editura Humanitas, 1998.
- Comitetul de Cultură și Educație Socialistă al Județului Buzău, *Articole, comunicări, documente – Vasile Voiculescu*, Buzău, 1974.
- COSMA, Anton, *Romanul românesc și problematica omului contemporan*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1977.

- CRAINIC, Nichifor, *Puncte cardinale în haos*, Ediție îngrijită și note de Magda Ursache și Petru Ursache, Prefață de Petru Ursache, Iași, Editura Timpul, 1996.
- CROHMĂLNICEANU, Ovidiu S., *Literatura română între cele două războaie mondiale*, vol. II-III, București, Editura Minerva, 1974.
- DAN, Sergiu Pavel, *Proza fantastică românească*, București, Editura Minerva, 1975.
- DANIEL, Constantin, *V. Voiculescu, Retrospective medicale, studii, note și documente*, sub redacția lui G. Brătescu, București, Editura Medicală, 1985.
- DUMITRESCU BUȘULENGA, Zoe, *Itinerarii prin cultură*, București, Editura Eminescu, 1982.
- ELIADE, Mircea, *De la Zalmoxis la Genghis-Han (Studii comparative despre religiile și folclorul Daciei și Europei Orientale)*, Traducere de Maria Ivănescu și Cezar Ivănescu, București, Editura Humanitas, 1995.
- ELIADE, Mircea, *Sacrul și profanul*, Traducere de Brândușa Prelipceanu, București, Editura Humanitas, 1995.
- ELIADE, Mircea, *Imagini și simboluri*, București, Editura Humanitas, 1994.
- GEORGE, Alexandru (Prefață și antologie), *Masca (Proză fantastică românească)*, București, Editura Minerva, 1982.
- GEORGE, Alexandru, *Semne și repere*, București, Editura Cartea Românească, 1971.
- GLODEANU, Gheorghe, *Eseuri*, Baia Mare, Editura Umbria, 1996.
- GRĂSOIU, Liviu, *Poezia lui Vasile Voiculescu*, Cluj Napoca, Editura Dacia, 1977.
- IONESCU, Gelu, *Romanul lecturii*, București, Editura Cartea Românească, 1976.
- KERNBACH, Victor, *Dicționar de mitologie generală*, Prefață de Gheorghe Vlăduțescu, București, Editura Albatros, 1983.
- KERNBACH, Victor, *Universul mitic al românilor*, București, Editura Științifică, 1994.

- LOVINESCU, Eugen, *Istoria literaturii române contemporane*, vol. II, București, Editura Minerva, 1981.
- MICU, Dumitru, *Critice*, vol. II, București, Editura Cartea Românească, 1971.
- NEGOIȚESCU, Ion, *Istoria literaturii române*, București, Editura Minerva, 1991.
- NEGOIȚESCU, Ion, *Scriitori moderni*, București, Editura pentru Literatură, 1966.
- NICULA, Adriana, *Tipuri de povestire la Mihail Sadoveanu și Vasile Voiculescu*, Sibiu, Editura Print ATU, 2011.
- NOICA, Constantin, *Cuvânt împreună despre rostirea românească (cap. IV, Temeiuri)*, București, Humanitas, 1996.
- OCINIC, Mirela, *Structuri ale imaginarului în proza scurtă românească din secolul XX*, Sibiu, Editura Imago, Sibiu, 2002.
- OSNAGA, Bianca, *Nuvela fantastică românească (Eminescu – Eliade – Voiculescu)*, Brașov, Editura Orientul Latin, 1997.
- PANDELE, Rodica (Antologie, prefață, tabel cronologic, bibliografie critică selectivă), *Vasile Voiculescu interpretat de...*, București, Editura Eminescu, 1971.
- PAPADIMA, Ovidiu, *Scriitorii și înțelesurile vieții*, București, Editura Minerva, 1971.
- PAVEL Dan, Sergiu, *Proza fantastică românească*, București, Editura Minerva, 1975.
- PĂCURARIU, Dimitrie (coordonator), *Dicționar de literatura română. Scriitori, reviste, curente*, București, Editura Univers, 1979.
- PILLAT, Dinu, *Mozaic istorico-literar (Secolul XX)*, București, Editura Eminescu, 1971.
- PINTEA, Emil, *Gândirea. Antologie literară*, Cluj Napoca, Editura Dacia, 1992.
- POP, Ion, *Transcrieri*, Cluj Napoca, Editura Dacia, 1976.
- POPESCU, Florentin, *Pe urmele lui Vasile Voiculescu*, București, Editura Sport-Turism, 1984.

- POPESCU, Florentin, *Vasile Voiculescu, contemporanul nostru*, Colecția „Studii și cercetări de istorie literară”, îngrijită de Alexandru Oproescu, Editor: Biblioteca Județeană Vasile Voiculescu, Buzău, 1997.
- POPESCU, Florentin, *Vasile Voiculescu la Pârscov*, Colecția „Studii și cercetări de istorie literară”, îngrijită de Alexandru Oproescu, Editor: Biblioteca Județeană Vasile Voiculescu, Buzău, 1996.
- POSTELNICU, Gheorghe, *Viața și opera lui Vasile Voiculescu*, București, Editura Europress Group, 2012.
- ROTARU, Ion, *Vasile Voiculescu comentat de...*, București, Editura Recif, 1993.
- RUȘTI, Doina, *Dicționar de teme și simboluri din literatura română*, București, Editura Univers Enciclopedic, 2002.
- SCRIMA, André, *Experiența spirituală și limbajele ei*, volum îngrijit de Anca Manolescu în colaborare cu Radu Bercea, cuvânt înainte de Anca Manolescu, traducere din franceză și engleză și note de Anca Manolescu, București, Editura Humanitas, 2008.
- SIMION, Eugen, *Scriitori români de azi*, vol. II, București, Editura Cartea Românească, 1976.
- SIMUȚ, Ion, *Revizuri*, București, Editura Fundației Culturale Române, 1995 .
- SORESCU, Roxana, *Clasicii interbelici: Vasile Voiculescu, în Literatura română contemporană (Poezia)*, vol. I, coordonator Marin Bucur, București, Editura Academiei RSR, 1980.
- SORESCU, Roxana, *Aceeași unică lucrare de viață. Câteva teze preliminare pentru interpretarea poeziei lui V. Voiculescu*, studiu introductiv la V. Voiculescu, Opera literară. Poezia, București, Editura Cartex 2000, 2004.
- STĂNILOAE, Dumitru, *Trăirea lui Dumnezeu în ortodoxie*, Cluj Napoca, Editura Dacia, 1993.

- STĂNILOAE, Dumitru, *Rugăciunea lui Iisus și experiența Duhului Sfânt*, Sibiu, Editura Deisis, 1995.
- STREINU, Vladimir, *Pagini de critică literară*, vol. III, București, Editura Minerva, 1983.
- ȘTEFĂNESCU, Dorin. *Texte și contexte. Abordări hermeneutice*, Florești, Editura Limes, 2020.
- TODOROV, Tzvetan, *Introducere în literatura fantastică*, Prefață de Alexandru Sincu, Traducere de Virgil Tănase, București, Editura Univers, 1973.
- TODOROV, Tzvetan, *Teorii ale simbolului*, București, Editura Univers, 1983.
- TUDOR, Daniil (ieroschimonahul), *Scrieri, vol. I*, Îngrijirea ediției și Prefața de Alex. Dimcea, București, Editura Asociației Filantropice Medicale Creștine Christiana, 1999.
- TUPAN, Maria-Ana, *Modernismul și psihologia: Încercare de epistemologie literară*, București, Editura Academiei Române, 2009.
- UNGHEANU, Mihai, *Pădurea de simboluri*, București, Editura Cartea Românească, 1973.
- UNGUREANU, Cornel, *Contextul operei*, București, Editura Cartea Românească, 1978.
- VALERIAN, Ion, *Cu scriitorii prin veac*, București, Editura pentru Literatură, 1967.
- VIANU, Tudor, *Opere, vol. V*, București, Editura Minerva, 1975.
- VIANU, Tudor, *Scriitori clasici români, Alegorism (V. Voiculescu)*, București, Editura Albatros, 1998.
- VLAD, Ion, *Convergențe*, Cluj Napoca, Editura Dacia, 1972.
- VLAD, Ion, *Descoperirea operei*, Cluj Napoca, Editura Dacia, 1970.
- VLAD, Ion, *Povestirea. Destinul unei structuri epice (Dimensiunile eposului)*, București, Editura Minerva, 1972.
- ZAHARIA-FILIPAȘ, Elena, *Introducere în opera lui Vasile Voiculescu*, București, Editura Minerva, 1980.

B. În periodice

- ARDELEANU, Virgil, *Proza lui Vasile Voiculescu*, în „Steaua”, an XVIII, nr. 8/1967, pp. 92-114.
- BĂLU, Ion, *Vasile Voiculescu, prozator*, în „Viața românească”, an XX, nr. 11/1967, pp. 98-101.
- BĂRBULESCU, Simion, *Altfelitatea prozei lui Vasile Voiculescu*, în „Luceafărul”, nr. 29 (429), serie nouă, 28 iulie 1999 și 30 (430), serie nouă, 4 august 1999, p. 17.
- BUDĂU, Eugen, *Povestirile lui Vasile Voiculescu*, în „Ateneu”, anul 31, nr. 4, 1994, p. 8.
- CARAION, Ion, *Vasile Voiculescu*, în „Viața românească”, an XXI, nr. 8/1968.
- CARIANOPOL, Virgil, *Vasile Voiculescu*, în „Steaua”, an XVIII, nr.8/1967, p 43.
- DUMITRESCU BUȘULENGA, Zoe, *Ultimele sonete în opera lui Vasile Voiculescu*, în „Viața românească”, an XXVI, nr. 5/1973, pp. 96-102.
- GANCIU, Maria-Elena, *Vasile Voiculescu - Tentația și tensiunea absolutului*, în „Mișcarea literară”, 1, nr. 2, 2002, pp. 53-57.
- GRIGOROVICI, Iliana, *Fascinația în povestirile lui Vasile Voiculescu*, în „Luceafărul”, an XI, nr. 39 (335), 28 septembrie, 1968, p. 3.
- IONESCU, Gelu, *Note la proza lui Vasile Voiculescu*, în „România literară”, an VII, nr. 30/1974.
- LIPOVANU, Ioana, *O poezie de V. Voiculescu și principiul quaternității*, în „Luceafărul”, nr.21 (421), serie nouă, 2 iunie, 1999, p. 11.
- MANOLESCU, Nicolae, *Povestirile lui Vasile Voiculescu*, în „Luceafărul”, an XIV, nr. 2 (454), 9 ianuarie, 1971, p. 3.
- MUNTEAN, Delia, *Un alt fel de a „umple cu sens durată” : fantasticul voiculescian*, în „Nord Literar”, an X, nr. 2 (105), februarie 2012, p. 10.

- MUNTEANU, George, *Vasile Voiculescu – orizontul folcloric al scrisului său*, în „Viața românească”, an XXIII, nr. 2/1970, pp. 55-63.
- MUNTEANU, George, *Vasile Voiculescu-dimensiunea autobiografică a operei*, în „România literară”, an III, nr. 9/1970, pp. 283-298.
- OCINIC, Mirela, *Fantasticul în povestirile lui Vasile Voiculescu*, în „Cercetări de limbă și literatură”, Tomul XI, 2000, serie nouă, Oradea, Editura Imprimeriei de Vest, 2000, p. 283-298.
- OPREA, Ion N., *La Târgu-Mureș și în Harghita. Despre Vasile Voiculescu*, în „Pro Saeculum”, 11, nr. 5-6, 2012, p. 37-38.
- PĂUN, Mihaela-Gabriela, *Mihai Eminescu, Mircea Eliade and Vasile Voiculescu's Water*, în „Journal Of Romanian Literary Studies”, Nr. 7, Târgu-Mureș, Editura Arhipelag, 2015, pp. 881-892.
- PĂRVULESCU, Ioana, *Alfabetul doctorului Voiculescu*, în „România literară”, an XXXIX, nr.31, 3-11 august, 2006.
- POLOGEA, Doina, *Vasile Voiculescu – from hesychasm to the great religious poetry*, în „Journal of Romanian Literary Studies”, Nr. 5/20, Târgu-Mureș, Editura Arhipelag, 2014, pp. 718-723.
- POP Condrat, Mihaela Claudia, *The Sacred as an Illusion of the Profane in Vasile Voiculescu's Poetry*, în „Caietele Echinox. Imaginaire et illusion”, vol. 23, 2012, pp. 159-172.
- POP, Ion, *Vasile Voiculescu și tentația mitului*, în „Luceafărul”, an X, nr. 13(257), 1 aprilie 1967, p. 3 și nr. 14, 8 aprilie 1967, p. 7.
- POP, Delia, *Un alt fel de „umple cu sens durată”: fantasticul voiculescian*, în „Nord literar”, 10, nr. 2, 2012, p. 10.
- POSTELNICU, Gheorghe, *Vasile Voiculescu – Alte contribuții biografice*, în „România literară”, 44, nr. 43, 2012, p. 10.
- POSTELNICU, Gheorghe, *Vasile Voiculescu și lumea satului românesc*, în „Academia Bârlădeană”, 19, nr. 4, 2012, p. 11.

- SIMUȚ, Ion, *Vasile Voiculescu – un isihast în plin secol XX*, în „România literară”, an XXIII, nr.19/1990, p. 7.
- SORESCU, Roxana, *V. Voiculescu – ludicul*, în „România literară”, an XXXII, nr. 16, 21-27 aprilie 1999, pp. 12-13.
- SORESCU, Roxana, *Voiculescu-Nostalgia Indiei*, în „Trivium, Revistă de gândire simbolică”, Iași, 2010, an. 2, nr. 1, ianuarie-martie, pp. 30-33.
- SOROHAN, Elvira, *Utopia magicului*, în „România literară”, an XXXV, nr.44, 6-12 noiembrie, 2002.
- SOROHAN, Elvira, *Vasile Voiculescu, subversiv*, în „România literară”, an XXXV, nr.33, 21-27 august, 2002.
- SPIRIDON, Vasile, *Analogii răsfrânte*, în „Ateneu”, nr. 10, octombrie, 1993, p. 4.
- STANCU, Zaharia, *Locuri de mormânt*, în „Lucefărul”, an XIV, nr. 47 (499), 20 noiembrie 1971, p. 5.
- TIHAN, Teodor, *V. Voiculescu într-un inedit „roman sentimental”*, în „Steaua”, nr. 4-5, 1994, p. 50.
- UNGUREANU, Cornel, *Conversație și modelare în proza lui Vasile Voiculescu*, în „Ateneu”, an X, nr. 3/1973
- VIERU, Elena, *Behaviorism în proza lui Vasile Voiculescu*, în „Transilvania”, serie nouă, an 41, nr. 8, 2012, p. 35-39.
- VRABIE, Diana, *Biblia ca sursă de inspirație pentru scriitorii români*. [Cu o scurtă referire și la V. Voiculescu], în „Limba română” (Chișinău), XXII, nr. 9-10, 2012, p. 103-109.
- ZELETIN, C.D., *Poezia religioasă a lui V. Voiculescu*, în „Acolada”, 6, nr. 7-8, 2012, p. 6.
- ZELETIN, C.D., *Reflecții asupra lui V. Voiculescu*, în „Acolada”, 6, nr. 11 (62), noiembrie 2012, p. 6.

3. Referințe secundare

- ADAMS, James Luther Ad, *On Being Human Religiously*, Boston, Unitarian Universalist Association, 1976.
- BACHELARD, Gaston, *Poetica reveriei*, Pitești, Editura Paralela 45, 2005.

- BACHELARD, Gaston, *Psihanaliza focului*, traducere de Lucia Ruxandra Munteanu, Editura Univers, București, 1989.
- BALTRUSAITIS, Jurgis, *Evul mediu fantastic*, Traducere de Valentina Grigorescu, Cuvânt înainte de Dan Grigorescu, București, Editura Meridiane, 1975.
- BEHR-SIGEL, Elisabeth, *The ministry of women in the Church*, Oakwood Publications, Redondo Beach, 1991.
- BELFORD Ulanov, Ann, *The Feminine in Jungian Psychology and in Christian Theology*, Northern University Press, Evaston, 1971.
- BERGER, Peter, Thomas Luckmann, *Construirea socială a realității*, București, Editura Art, 2008.
- BIEDERMANN, Hans, *Preface Dictionary of Symbolism*, New York: Meridian, 1994.
- BLAGA, Lucian, *Curs de filosofia religiei*, text stabilit de Dorli Blaga, Christu Nastu și G. Piscoci Dănescu, FRONDE, Alba-Iulia – Paris, 1994.
- BLUMER, Herbert, *Symbolic interactionism: Perspective and method*. Englewood Cliffs. NJ: Prentice-Hall, Inc., 1969.
- BRACKEN, A.S.Joseph., Robert Neville Cummings, *The Divine Matrix: Creativity as Link Between East and West*, Wipf&Stock Publishers, Eugene, Oregon, 2006.
- CADY, Susan, Marian Ronan, and Hal Taussig, *Sophia: The Future of Feminist Spirituality*, San Francisco: Harper & Row, 1986.
- CAILLOIS, Roger, *Eseuri despre imaginație*, în română de Viorel Grecu, Prefață de Paul Cornea, București, Editura Univers, 1975.
- CASSIRER, Ernst, *Eseu despre om (O introducere în filosofia culturii umane)*, Traducere de Constantin Coșman, București, Editura Humanitas, 1994.
- CHANDLER, Daniel, *Semiotics. The Basics*, New York, Routledge, 2022.

- CHARRON, J. M. (1979), *Symbolic interactionism*. Englewood Cliffs, NJ: Prentice-Hall, Inc. 1979.
- CHEVALIER, Jean, Alain Gheerbrant, *Dicționar de simboluri. Mituri, vise, obiceiuri, gesturi, forme, figuri, culori, numere*, vol. 3, P-Z, trad. de Daniel Nicolescu, Micaela Slăvescu, București, Editura Artemis, 1995.
- CLARCK, Kenneth, *Arta peisajului*, în românește de Eugen Filotti, București, Editura Meridiane, 1969.
- CLOONEY, X., Francis, S.J. Boston College-*Journal of Hindu-Christian Studies*: Vol. 9, Article 21, p. 57-59.
- COLERIDGE, Samuel Taylor, *The Statesman's Manual; or the Bible the best Guide to Political Skill and Foresight. A Lay Sermon*, TheClassics.us, 2013.
- COOLEY, Charles Horton, *Social Organization: A Study of the Larger Mind*, New York, Charles Scribner's Sons, 1909.
- COLLINGWOOD, G., Robin, *Ideea de natură – O istorie a gândirii cosmologice europene*, Traducere din limba engleză de Alexandru Anghel, Editura Herald, București, 2012.
- COMAN, Mihai, *Bestiarul mitologic românesc*, Editura Fundației Culturale Române, București, 1996.
- COMTE, Fernand, *Marile figuri ale Bibliei*, Traducere de Mihaela Voicu, București, Editura Humanitas, 1995.
- COSMA, Anton, *Romanul românesc și problematica omului contemporan*, Cluj Napoca, Editura Dacia, 1977.
- CULIANU, Petru Ioan, *Studii românești*, București, Editura Nemira, 2000.
- DEUSSEN, Paul, *Filosofia Upanișadelor*, traducere din limba germană de Corneliu Sterian, București, Editura Herald, 2007.
- DEUSSEN, Paul, *Sixty Upanisads of the Veda*, Volume II, translated from German by V.M. Bedekar, G.B. Palsule, Mortilal Banarsidass, Delhi, 2004.
- DOBRESCU, Paul, Alina Bârgăoanu, Nicoleta Corbu, *Istoria comunicării*, București, Editura Comunicare.ro, 2007.

- DORON, Roland, Françoise Parot, *Dicționar de psihologie*, București, Editura Humanitas, 1999.
- DRYDEN, Windy, *Cum poate fi depășit sentimentul de vinovăție*, Editura Polimark, 1999.
- DUMITRESCU, Sorin, *Noi și icoana. 31+1 iconologii pentru învățarea icoanei*, București, Editura Anastasia, 2010.
- Pr.prof.univ.dr. RADU, Dumitru Gh., *Repere morale pentru omul contemporan*, Craiova, Editura Mitropolia Olteniei, 2007.
- DURAND, Gilbert, *Structurile antropologice ale imaginarului*, București, Editura Univers Enciclopedic, 1998.
- DURAND, Gilbert, *Figuri mitice și chipuri ale operei*, București, Editura Nemira, 1998.
- EDINGER, F. Edward, *Ego și arhetip. Individuarea și funcția religioasă a psihicului*, traducerea Claudiu Panculescu, Ed. Nemira, București, 2014.
- EVDOKIMOV, Paul, *Cunoașterea lui Dumnezeu în tradiția răsăriteană*, București, Editura Humanitas, 2013.
- EVSEEV, Ivan, *Dicționar de simboluri și arhetipuri culturale*, Timișoara, Editura Amarcord, 1994/2001.
- FAY, Elizabeth A., *A Feminist Introduction to Romanticism*. Malden, Massachusetts: Blackwell, 1998.
- FICK, Monika, *Sinnenwelt und Weltseele. Der psychophysische Monismus in der Literatur der Jahrhundertwende*, Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1993.
- FOCHI, Adrian, *Datini și eresuri populare de la sfârșitul secolului al XIX-lea. Răspunsurile la chestionarele lui Nicolae Densușianu*, București, Editura Minerva, 1976.
- FRAIM, John, *Battle of Symbols, Global Dynamics of Advertising, Entertainment and Media*, Am Klosterplatz, Switzerland, Daimon Verlag, 2003.
- FRAIM, John, Carl Jung, *The Psychology of Transference*, Princeton University Press, Princeton, 1969.
- FREUD, Sigmund, *Interpretarea viselor*. Opere. Vol. 9. Trad. de Nicolae Anghel, București, Editura Trei, 2003.

- FREUD, Sigmund, *Civilization and Its Discontents*, London, Penguin Books, 2002 [1930].
- FUGUEIRA, Dorothy Matilda, *Translating the Orient: The Reception of Sakuntala in Nineteenth-Century Europe*. New York: State University of New York Press, 1991.
- GEERTZ, Clifford, *The Interpretation of Cultures*. Basic Books, New York, 1973.
- GERHARD, Adler, *Etudes de Psychologie Jungienne*, Geneva, George Editeur, 1957.
- GHIOANCĂ, Constantin, *Paradigma emic-etic: o aplicație în antropologia creștină*, Timotheus, vol. 5, nr. 1, 2018.
- GIBSON, Claire, *Cum să citim simbolurile, Introducere în semnificația simbolurilor în artă*, Editura Litera, București, 2018.
- GIURGIU, Felicia, *Motive și structuri poetice*, Timișoara, Editura Facla, 1980.
- GROTH, Helen, “*Subliminal Histories: Psychological Experimentation in the Poetry and Poetics of Frederic W.H. Myers*”, 19: *Interdisciplinary Studies in the Long Nineteenth Century*, 2011, p.12.
- GUÉNON, René, *Simboluri ale științei sacre*, București, Editura Humanitas, 2008.
- HADOT, Pierre, *The Veil of Isis: An Essay on the History of the Idea of Nature*, translated by Michael Chase, Harvard University Press, 2006.
- HASDEU, Bogdan, Petriceicu, *Cuvențe den bătrâni*, II, București, Editura Didactică și Pedagogică, 1984.
- HEDEȘAN, Otilia, *Șapte eseuri despre strigoi*, Timișoara, Editura Marineasa, 1998.
- HOCKS, Richard A., *Henry James and Pragmatistic Thought : A Study in the Relationship between the Philosophy of William James and the Literary Art of Henry James*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1974.

- HOFFMAN, Frederick J., *William James and the Modern Literary Consciousness, Criticism*, Vol. 4, No. 1 (Winter 1962), pp. 1-13, Wayne State University Press.
- HORKHEIMER, Max and Adorno Theodor W., *Dialectic of Enlightenment*, traducere de John Cumming, New York, Continuum, 1972.
- ITU, Mircea, *Filosofia și istoria religiilor*, București, Editura Fundației România de Mâine, 2004.
- JAMES, William, *The Principles of Psychology*. 2 vol, New York, NY: Dover. (Original work published 1890), 1950.
- JAMES William, *The Will to Believe, and Other Essays in Popular Philosophy, in The Works of William James*, vol. 6 (WWJ 6), Cambridge, Massachusetts and London, England, Harvard University Press, 1979.
- JAMES William, *The Principles of Psychology, vol. 2, in The Works of William James*, vol. 9 (WWJ 9), Cambridge, Massachusetts and London, England, Harvard University Press, 1981.
- JAMES William, *The Varieties of Religious Experience, in The Works of William James*, (WWJ 15), Cambridge, Massachusetts and London, England, Harvard University Press, 1985.
- JUNG, Carl Gustav, *Opere complete 13. Studii despre reprezentările alchimice*, traducere din germană de Daniela Ștefănescu, București, Editura Trei, 2017
- JUNG, C.G., *Opere complete, 17, Dezvoltarea personalității*, București, Editura „Trei”, 2006.
- JUNG, Carl Gustav, *Analiza viselor*, București, Editura Trei, 2018.
- JUNG, C.G., *The Structure of the Psyche, Collective Works*, vol. 8, 2nd edition, Princeton University Press, 1972.
- JUNG, C.G., *Memories, Dreams, Reflections*, New York: Random House, 1965.
- JUNG, C.G., *Contributions to analytical psychology*, New York, Harcourt Brace, 1928.

- KATZKO, M.W., *Unity versus multiplicity: A conceptual analysis of the term "self" and its use in personality theories*. *Journal of Personality*, 71, 2003.
- KERNBACH, Victor, *Dicționar de mitologie generală*, Prefață de Gheorghe Vlăduțescu, București, Editura Albatros, 1983.
- KERNBACH, Victor, *Universul mitic al românilor*, București, Editura Științifică, 1994.
- KLEIN, Melanie, *Scrieri, vol I, Iubire și vinovăție, reparație și alte lucrări: 1921-1945*, Cluj-Napoca, Editura Sigmund Freud, 1994.
- KOTTAK, Conrad, *Mirror for Humanity*, New York: McGraw Hill, 2006.
- LEARY, M. R., Editorial: *What is the self? A plea for clarity*. *Self and Identity*, 3, 2004.
- LIICEANU, Gabriel, *Tragicul – o fenomenologie a limitei și depășirii*, București, Editura Univers, 1975.
- LIICEANU, Gabriel, *Încercare în politropia omului și a culturii*, București, Editura Cartea Românească, 1981.
- MIROIU, Mihaela, *Convenio. Despre natură, femei și morală*, Iași, Editura Polirom, 2002.
- NEVEANU, Popescu, Paul, *Dicționar de psihologie*, București, Editura Albatros, 1978.
- OTTO, Rudolf, *Sacrul. Despre elementul irațional din ideea divinului și despre relația lui cu raționalul*, Cluj Napoca, Editura Dacia, 1992.
- PAMFILE, Tudor, *Mitologie românească, Dușmani și prieteni ai omului*, București, Academia Română, 1916.
- Sfântul Isaac Sirul, *Cuvânt despre sfințele nevoițe*, traducere, note și introducere Pr. Prof. Dr. Dumitru Stăniloae, București, 1981.
- SIEGEL, Elisabeth Behr, *The ministry of women in the Church*, Oakwood Publications, Redondo Beach, 1991.
- STRAWSON, G., *The self*. *Journal of Consciousness Studies*, 4, 1994.
- TARDE, Jean-Gabriel, *Les lois de l'imitation*, Paris, Alcan, 1921.

- TAYLOR, Eugene, *William James on Consciousness Beyond the Margin*, Princeton University Press, New Jersey, 1996.
- THAPAR, Romila, *Sakuntala: Texts, Readings and History*, New Delhi: Kali for Women, 1999.
- TODORAN, Isidor (pr.prof.dr.) și Zăgrean, Ioan (arhid.prof.dr.), *Teologia dogmatică*, Tipărită cu binecuvântarea prea fericitului părinte Teoctist, patriarhul Bisericii Ortodoxe Române, București Ed. Institutului Biblic și de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române, 1991.
- TURNER, Victor, *Symbol studies*. Annual Review of Anthropology 4, p. 151.
- VASCHIDE, N. & Cl. Vurpas, *On the Mental Analysis*, New York: State Publishing Companu, 1902 (republicat în *The Journal of Mental Pathology*, martie, 1902).
- VEDRINE, Hélène, *Les philosophies de la Renaissance*, Paris, PUF, 1971 și *Philosophie et magie à la Renaissance*, Paris, Le Livre de poche, 1996.
- VERGEZ, Andrei, Denis Huisman, *Curs de filozofie*, Editura Humanitas, București, 1995.
- VULCĂNESCU, Romulus, *Mitologie română*, București, Editura Academiei RSR, 1985.
- WEINBERGER, Joel, *William James and the Unconscious: Redressing a Century-Old Misunderstanding*, în „Psychological Science”, Vol. 11, No. 6, Nov., 2000, pp. 439-445.
- WUNENBURGER, Jean-Jacques, *Filosofia imaginilor*, Ediție îngrijită și postfață de Sorin Alexandrescu, traducere de Muguraș Constantinescu, Editura Polirom, 2004.
- YEATS, W.B., *A Vision*, London: Macmillan, 1937.
- ZIMMER, Heinrich Robert, *Filozofiile Indiei*, traducere din engleză de Sorin Mărculescu, Editura Humanitas, București, 2012.
- XXX. *The King's Mirror (Speculum Regale. Konungs Skuggsja)*, traducere din norvegiana veche de Laurence Marcellus Larson, New York: The American-Scandinavian Foundation; London: Oxford University Press, 1917.

4. Surse online

ANCA, George, *Educația terțiară în India*. BENTODICA, disponibil pe <http://bentodica.blogspot.com/2016/09/educatia-tertiara-in-india.html>, accesat la data de 16.03.2019.

BROWN, Brian, *The Wisdom of the Egyptians*, 1923, disponibil pe <https://ascendingpassage.com/Wisdom-Hermes-Trismegistus-Virgin-of-the-World-5.htm>, accesat la data de 14.05.2020.

JAMES, William, *Delphi Complete Works of William James (Illustrated)*. Hastings: Delphi Classics, 2018, disponibil pe https://books.google.ro/books?id=rnB6DwAAQBAJ&pg=PT1324_&lpg=PT1324&dq=Hence,+if+these+things+be+our+essence,+we+should+be+substitutable+for+other+men,+and+they+for+us,+in+any+proposition+in+which+either+of+us+is+involved&source=bl&ots=HhBtrkWiV&sig=ACfU3U3nUGWi8DqhUO_uRxDtCR4YMF22g&hl=r&sa=X&ved=2ahUKEwjJpeGhtYDrAhWEKewKHTviC3gQ6AEwAnoECAkQAQ#v=onepage&q=Hence%2C%20if%20these%20things%20be%20our%20essence%2C%20we%20should%20be%20substitutable%20for%20other%20men%2C%20and%20they%20for%20us%2C%20in%20any%20proposition%20in%20which%20either%20of%20us%20is%20involved&f=false, accesat la data de 9.11.2020.

GECAS, V., "The Self-Concept. Annual Review of Sociology 1982 8:1, 1-33", Annual Reviews Inc., 1982, disponibil la <https://www.annualreviews.org/doi/abs/10.1146/annurev.so.08.080182.000245>, accesat la data de 18.10.2020.

JAMES, William, *Pragmatism. Lecture 4.* "The One and the Many", în „Lecture 4 of Pragmatism”, disponibil pe https://brocku.ca/MeadProject/James/James_1907/James_1907_04.html, accesat la data de 16.05.2020.

SORESCU Roxana, *Un instinct atât de van împlinit prin magie*, disponibil pe <https://roxanasorescu.wordpress.com/author/roxanasorescu/page/2/>, accesat la 15.10.2020.

ŠPIDLIK, Tomáš, *Șarpele în paradisul inimii*, în „Creștin Ortodox.ro”, 26.04.2012, disponibil la <http://www.crestinortodox.ro/editoriale/sarpele-paradisul-inimii-70338.html>, accesat la 26.06.2021.