

## Cuprins

<i>Tabel cronologic</i> . . . . .	5
<i>Notă asupra ediției</i> . . . . .	23
<i>Introducere: Mister, magie, metanoia</i> . . . . .	25
Ciobănilă . . . . .	75
Șarpele Aliodor . . . . .	94
Sezon mort . . . . .	107
Lipitoarea . . . . .	127
Viscolul . . . . .	139
Lacul rău . . . . .	159
Căprioara din vis . . . . .	169
În mijlocul lupilor . . . . .	183
Schimnicul . . . . .	197
Lostrîța . . . . .	231
Iubire magică . . . . .	242
Schitul de ceară . . . . .	275
Ultimul berivoi . . . . .	285
Pescarul Amin . . . . .	303
Revolta dobitoacelor . . . . .	325
<i>Mic vocabular de termeni literari</i> . . . . .	333

V. VOICULESCU

LOSTRIȚA

*Antologie de proză fantastică*



EDITURA  
ART

## Notă asupra ediției

Volumul de față reproduce textele tipărite în ediția V. Voiculescu, *Opera literară. Proza*, ediție îngrijită de Roxana Sorescu, Editura Cartex 2000, București, 2003. Față de ediția de bază, au intervenit următoarele modificări grafice:

S-a folosit semnul *â*, conform recomandărilor actuale ale Academiei Române, întrucât ediția se adresează elevilor. Deși Voiculescu nu a folosit toată viața decât forma verbală *sînt*, aceasta a fost înlocuită în ediția de față cu forma *sunt*, pentru a se adapta ortografiei în vigoare.

S-au corectat tacit greșelile grafice din ediția de bază.

S-a introdus forma *berivoi*, existentă în manuscrisele lui Voiculescu, schimbată în dactilogramă în forma *berevoi*, fără să putem avea certitudinea că schimbarea a fost operată de autor.

Roxana Sorescu

## *Mister, magie, metanoia*

*Ca și crinul, ar trebui să preschimbăm totul, prin dragostea, prin curajul, prin starea din sufletul nostru, să preschimbăm în bine, după modelul florilor.*

V. Voiculescu, *Florile*

*...Din perspectivă sistemică, nu există contradicție între religie și știință (care sunt, în egală măsură, jocuri ale minții) și, mai mult chiar, n-ar trebui să existe nici între religii vreo contradicție, deoarece acolo unde dispunem de date suficient de complexe se poate demonstra că religiile corespund între ele nu numai ca mod de operare (care este modul de operare al minții omenestii), ci și în privința teritoriilor pe care le explorează. Și chiar atunci când religiile nu se suprapun, ele pot fi totuși considerate ca dezvoltare morfodinamică a unor anumite reguli fundamentale, perfect inteligibile și uneori chiar raționale.*

Ioan Petru Culianu, *Arborele gnozei*

### **Condiții preliminare de interpretare a operei lui V. Voiculescu**

#### **Condiția receptorului: magicul perceput ca fantastic**

Orice cititor al operei lui V. Voiculescu trebuie să păstreze vii în minte două realități care precedă actul artistic și care subîntind orice activitate desfășurată de omul Voiculescu. Primul dat ține de structura nativă

bioenergetică a persoanei. V. Voiculescu a fost înzestrat cu o capacitate energetică superioară mediei, pe care a folosit-o atât în practica medicală, cât și în cea spirituală și artistică. Cel de-al doilea dat impune perceperea operei ca un sistem unitar, cu toate elementele conectate între ele, toate purtând un mesaj comun, același cu mesajul conținut de actele nonartistice. Mesajul furnizează energia activă, unificatoare a întregii opere, indiferent de formele ei concrete, ca și energia activă, unificatoare a vieții cu opera. Orice cititor ar trebui să păstreze vie conștiința unității realizate de omul Voiculescu, de medicul și de scriitorul Voiculescu pe toate palierele existenței sale.

Mesajul său este unul arhetipal, ceea ce înseamnă universal, formulat însă personal. Propoziția de bază a mesajului stă la temeiul unor tipuri de activitate diversificate, adesea contradictorii, cărora le furnizează premisa unității: există o energie spirituală universală. Energia spirituală e prezentă în toate formele limitate, vizibile și invizibile, e atemporală și asigură unitatea lumii. Pe temeiul ei se poate realiza comunicarea universală, între toate formele ei de manifestare, oricât de îndepărtate ar părea unele de altele. Omul poate conștientiza existența energiei spirituale latente, o poate cultiva amplificând-o, poate pătrunde și acționa ca forță activă, mai mult sau mai puțin conștientă, în fluxul energiei universale. Pe temeiul acestei premise simple, s-au dezvoltat în toată istoria cunoscută a omenirii atât magia, cât și religia. Voiculescu își propune, prin activitatea sa de medic și de scriitor, să aducă dovada unei unități care, din perspectiva epistemologiei și a gnoseologiei contemporane, ar părea exclusă, unitatea dintre trei mentalități aparent ireductibile: mentalitatea magică, mentalitatea religioasă și mentalitatea științifică. El coboară spre originea lor comună și spre cauza primă, aceeași. Prin ființa și faptele sale, încearcă să

probeze că unitatea se poate realiza, chiar într-o viață de om. Voiculescu se situează astfel ca o verigă într-un foarte lung lanț de practicanți și cercetători ai actului magic, un șir care începe probabil în epoca de piatră și continuă până astăzi, numărând nume ilustre de filosofi, clerici, savanți ai științelor exacte și ai celor umaniste. Dacă socotim, oricât de aproximativ, că magia „reprezintă o manipulare conștientă (opusă astfel uneia inconștientă) a cuiva (sau a ceva), a unui spirit cu ajutorul spiritului propriu al manipulatorului”<sup>1</sup>, se observă imediat că premisa, indiscutabilă, constă în a admite că există spirit. Și că spiritul poate acționa. Tot restul se deduce din opțiunea primordială. Voiculescu, intelectual având și o formație științifică în consens cu gândirea epocii sale, știa precis, ca și predecesorii săi, că pentru gândirea comună mentalitatea magică se opune ireductibil mentalității științifice, dominante în secolele al XIX-lea și XX, precum și mentalității religioase, dominante în perioadele precedente. Știa și el, de asemenea, că pericolul cel mai mare nu stă în confruntarea unor tipuri diferite de mentalitate, ci în subminarea din interior a mentalității magice, prin șarlatanie, vulgarizare, impostură.

Conform impulsului care a generat pentru Voiculescu actul artistic, ideea că arta este purtătoare de mesaj (idee care, vulgarizată, va duce la „arta cu tendință”, respinsă organic de scriitor), acesta concepe o serie de narațiuni care pun în fața receptorului contemporan câteva adevăruri pentru el indiscutabile:

---

<sup>1</sup> Ioan Petru Culianu, „Magia în Europa medievală și renescentistă”, în vol. *Cult, magie, erezii. Articole din enciclopedia ale religiilor*, trad. de Maria-Magdalena Angheliescu și Dan Petrescu, Polirom, Iași, 2003, p. 96.

– există, chiar în vremea noastră, întâmplări care nu pot fi explicate decât prin acceptarea faptului că există puteri magice și că acestea sunt eficiente;

– aceste întâmplări trebuie consemnate și atestate de persoane care aparțin altui tip de mentalitate, de obicei mentalității științifice; ciocnirea mentalităților nu oferă explicații, dar oferă credibilitate faptelor, recunoscute de cineva complet neimplicat, dacă nu chiar ostil;

– felul în care funcționează eficient puterea magică poate fi descris din perspectiva obiectivă a mentalității științifice;

– magia poate fi benefică sau malefică;

– magia poate fi îndreptată asupra lumii exterioare sau asupra propriei ființe.

În ideea de unitate spirituală a mentalităților, Voiculescu se dovedește foarte aproape de Ioan Petru Culianu. Porniți să urce muntele cunoașterii-trăire pe căi diferite, Voiculescu și Culianu se regăsesc într-un sistem ideatic aproape identic:

„...Culianu, în ultima parte a vieții sale, a ajuns să conceapă ideea că totul poate fi definit în termeni de *mind games* – jocuri ale minții. Convingerea sa era că toate sistemele de gândire pot fi descrise ca o ramificație infinită de propoziții care se conformează unor anumite reguli de generare, aplicate în chip mecanic unor premise extrem de generale, care sunt comune tuturor oamenilor. [...] Aceasta înseamnă că experiențele de care suntem capabili în spațiul nostru mental sunt întemeietoare în raport cu experiențele pe care le putem suferi în spațiul lumii fizice. [...] Religia, știința și filosofia, susține ultimul Culianu, nu își construiesc obiectele ideale în mod diferit; ele vorbesc despre același lucru și sunt, sistematic vorbind, identice. [...] Suficient extinse, știința, filosofia, religia se suprapun în mod necesar. Ipoteză pe care nu o putem întemeia decât dacă principiul identității genetice și principiul acoperirii complete

fuzionează într-un unic principiu... care afirmă că toate sistemele produse de mintea umană sunt *sistemic identice* în sistemul lor de generare, acum, și trebuie să fie substanțial identice în realizarea lor, la infinit.<sup>1</sup> Culianu, demonstrează Patapievici analizând întreaga operă a acestuia, de la primele articole la ultimele proiecte, rămase în manuscris, „a smuls magia dintre curiozitățile antropologiei, a reușit să arate că oamenii raționali nu au nevoie să recurgă la o gândire non-ori pre-rațională sau la noțiunea de mentalitate primitivă pentru a o înțelege. Culianu a scos magia dintre curiozitățile predilecte ale etnologiei și a restituit-o dimensiunii sale cognitive majore: cunoașterea. Magia este, pentru aspirațiile lui Culianu, un instrument de cunoaștere, o tehnică de investigare a lumii și a sufletului, este o știință teoretică în sens tare.”<sup>2</sup>

Între Voiculescu și Culianu există însă o diferență: Culianu a ajuns la această concluzie, Voiculescu a pornit de la această premisă. De adevărul căreia a încercat să-i convingă și pe contemporanii săi, tributari cu totul altui tip de gândire, fragmentar, specializat, neunitar și educați într-o neîncredere funciară față de actul magic, care le zguduia certitudinile, confortul intelectual, deprinderile de gândire. A făcut-o după modelul acelor spirite religioase care au încercat să-i deprindă pe oameni cu gândirea, trăirea și practica religioasă isihastă, care, ca și magia îndreptată asupra propriei ființe, urmărește transformarea spirituală personală, alcătuiind o serie de narațiuni simple, aparent foarte ușor accesibile, purtătoare de sensuri fundamentale, seria de relatări legate de practica rugăciunii de invocare a numelui lui Iisus și de reunire a minții și a inimii ființei, cunoscute

---

<sup>1</sup> Horia-Roman Patapievici, *Ultimul Culianu*, Humanitas, București, 2010, pp. 41, 75, 99, 105.

<sup>2</sup> *Ibidem*, pp. 174–175.



sub numele de *Pelerinul rus*. Voiculescu concepe o serie de povestiri despre întâmplări stranii, extraordinare, care să capteze atenția, interesul, participarea cititorului, transmițându-i concomitent acestuia și mesajul ascuns. Pentru cititorul contemporan obișnuit, acestea sunt povestiri fantastice, omul ezită între explicația rațională și recunoașterea unei forțe deocamdată iraționale; pentru autorul lor, ele sunt povestiri realiste, verosimile, despre felul în care se manifestă energia spirituală în univers. Receptorul contemporan, înstrăinat prin educație pseudoștiințifică de mentalitatea magică, atribuie actului magic atributele fantasticului. El nu percepe magicul ca pe o realitate, realitatea energiei spirituale, superioară tuturor realităților explicabile prin cauze materiale, ci ca pe o intruziune în real a unei forțe neexplicate încă, dar nu inexplicabile, cândva, la infinit. În acest punct, perspectiva autorului și aceea a receptorului cu educație modernă se despart: Voiculescu scrie din perspectiva celui pentru care actul magic aparține realului, cititorul care reduce știința la o descriere a cauzalității material determinate percepe descrierea unui act magic ca pe un eveniment fantastic. Toată istoria receptării operei lui Voiculescu drept fantastică se întemeiază pe ignorarea sau nerecunoașterea de către cititorul contemporan a realității magiei ca manifestare a unei energii spirituale active. Adică pe ignorarea esenței mesajului pe care opera lui Voiculescu este concepută să-l poarte. Conceperea și receptarea operei „fantastice” a lui Voiculescu sunt procese aproape antagonice, focalizând ciocnirea mentalităților, o caracteristică a ontologiei contemporane.

Dacă acceptăm definirea cea mai frecventă astăzi a fantasticului drept ezitare între, pe de o parte, posibilitatea de a explica o întâmplare cu totul neobișnuită prin mijloace raționale, încadrabile în suma experiențelor cunoscute și general acceptate, și, pe de altă parte, posibilitatea de a recunoaște prezența unor forțe inexplicabile,

misterioase, adesea înspăimântătoare care provoacă întâmplări de neînțeles prin mijloace raționale, prima concluzie care se impune privește caracterul subiectiv, istoric al actului considerat drept fantastic. Încadrarea unui act drept fantastic depinde de nivelul de cunoștințe și de experiență al celui ce îl percepe. Magicul presupune contactul cu forța misterioasă care declanșează actul inexplicabil rațional. Actul provocat prin magie poate fi perceput ca fantastic sau acceptat ca real în funcție de mentalitatea privitorului. Dacă acesta nu recunoaște decât cauzalitatea științific demonstrabilă, va trebui să recunoască limitele, temporare, ale științei. Dacă receptorul constată evenimentul care contrazice toată experiența sa anterioară, fără a putea oferi altă explicație decât existența unei forțe invizibile, foarte puternice, capabilă să acționeze eficient, ne aflăm în fața miraculosului. Fantasticul nu există decât pentru cel care șovăie între explicația rațională și cea întemeiată pe miracol. Spiritele religioase acceptă miracolul, cele științifice păstrează îndoiala. Magicul perceput ca real/firesc de unii, opus magicului perceput ca fantastic de alții, reprezintă motivul subiacent al temei magice, prezent și el în aproape toate povestirile lui Voiculescu.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Din aceeași familie spirituală cu Voiculescu și Culianu mai face parte, dintre contemporanii noștri, fizicianul Basarab Nicolescu. Pornind de la logica terțului inclus a lui Stéphane Lupasco, acesta a elaborat teoria nivelurilor de realitate: contradicțiile de la un anumit nivel se anulează prin coincidență la nivelul superior, devenind element unitar supus unei relații contradictorii cu un alt element unitar. Teoria nivelurilor de realitate poate explica satisfăcător receptarea operei lui Voiculescu: cititorul comun se află pe un nivel al contradicțiilor active dintre magie, știință și religie; autorul se află pe acel nivel în care aceste contradicții au fost anulate.

### **Magia imitativă percepută ca întâmplare fantastică: *Lostrița***

În povestirile lui V. Voiculescu care se încadrează cu adevărat în conceptul de fantastic, naratorul este aproape întotdeauna reprezentat: el este un martor al întâmplării relatate, un martor care împărtășește o altă mentalitate, modernă, predominant științifică, dar care se vede nevoit să accepte că există fapte inexplicabile prin această mentalitate. Naratorul reprezentat constituie după unii teoreticieni ai fantasticului (Tzvetan Todorov) o condiție a conflictului: el garantează credibilitatea faptelor și asigură ciocnirea mentalităților pe care se întemeiază fantasticul.

Povestirea *Lostrița* nu face parte din categoria narațiunilor la persoana întâi. Textul este relatat la persoana a treia, de un narator omniscient, după modelul povestirilor realiste clasice. *Ca și cum* întâmplările relatate nu ar avea niciun motiv să fie puse sub semnul întrebării, *ca și cum* ele ar aparține unei realități incontestabile. Acest tip de narațiuni la persoana a treia, relatate de un autor omniscient, sunt cele cărora scriitorul le acordă valoare de maximă generalizare, caracter de model, arhetipal. Alături de *Lostrița*, mai fac parte din această categorie *Ultimul berivoi* și *Pescarul Amin*. Mai mult, întreaga povestire este consacrată descrierii amănunțite a felului în care se produce întâmplarea uimitoare, incredibilă, neverosimilă, și totuși adevărată. Cititorul este pus atât în fața unei întâmplări fantastice, cât și în fața unei întâmplări miraculoase: el trebuie să admită existența unei invizibile puteri în acțiune, ale cărei rezultate sunt vizibile, incontestabile. (Poarta spre invizibil trebuie să fie vizibilă.) Puterea miraculoasă este o vrajă. În focalizarea povestirii *Lostrița* se află miraculosul provocat prin magie, adică printr-o concentrare spirituală individuală

care poate influența fluxul energiei spirituale universale și poate provoca evenimente reale. Este însă vorba de magie neagră, de conlucrare între energiile negative, al cărei rezultat este întotdeauna malefic.

Atracția irepresibilă, chemarea spre unire a două ființe aparținând unor regnuri diferite este arhaică. Ea se regăsește atât în imaginarul universal, în care ființa feminină este de obicei o făptură a apei (apa fiind unul dintre simbolurile arhetipale ale femininului), o naiadă, o sirenă (sirenele au fost inițial imaginate ca păsări, apoi au fost scufundate în mediul arhetipal al feminității), o rusalcă, o zână a unui râu, cât și în opera personală a lui Voiculescu: ca atracție irepresibilă între un bărbat și o femeie despărțiți prin legile căsătoriei și ale apartenenței la medii sociale cu totul diferite – el stăpân cultivat, ea nevestă de slugă primitivă –, atracție produsă prin „universalizarea” dorinței de împerechere care reunește un câine cu o vulpe și se propagă în jur, ca orice energie, nevăzută și atotputernică, precum o vrajă sexuală (*Sezon mort*); ca atracție între un om și un animal, provocând de astă dată efectul invers: manifestări psihice de iubire adevărată ale animalului, umanizarea bestiei îndrăgostite, tânjitoare, dornică de a se întâlni cu cel drag, suferind cumplit dacă e despărțită de el, capabilă să inventeze orice viclenie pentru a-l revedea, duioasă, ocrotitoare și plină de dorință în prezența iubitului (*Vaca blestemată*); ca atracție pentru o făptură feminină malefică, percepută cu totul altfel decât este în realitate, sub puterea unui descântec de dragoste (*Iubire magică*). Spre deosebire de *Sezon mort* și de *Vaca blestemată*, unde atracția e provocată de o forță misterioasă, căreia protagoniștii îi sunt numai pacienți, în *Lostrița* și *Iubire magică* o atracție inițială e desăvârșită și împlinită prin acte magice, descrise minuțios în desfășurarea lor. Aici intervine puterea de a acționa a

unui deținător și manipulator al energiilor, magul, vrăjitorul, solomonarul, personaj esențial în întreaga operă în proză a lui Voiculescu.

Cum pentru Voiculescu impulsul creator era aproape sinonim cu dorința de comunicare cu o persoană reală, povestirile cu substrat arhaic au fost foarte probabil provocate de comunicarea pe cale ficțională cu Mircea Eliade. Mult mai tânărul său prieten Eliade îi trimite prin 1947 lui Voiculescu un extras dintr-un articol ce avea să facă parte din studiul pe care îl pregătea despre șamanism (*Le Chamanisme et les techniques archaïques de l'extase*, 1951; *Șamanismul și tehnicile arhaice ale extazului*, trad. rom., 1997). Voiculescu înțelege repede un lucru care scăpase probabil cititorilor occidentali: documentarea lui Eliade, totuși cel mai documentat în legătură cu subiectul, era destul de sumară, ca să nu spunem inexistentă, în privința spațiului natal al autorului. În locul unui studiu doct, accesibil unui număr extrem de restrâns de persoane, Voiculescu concepe o serie de povestiri în care descrie, pentru oricine este interesat de șamanism, dar pentru Mircea Eliade în mod special, practicile magice încă vii pe teritoriul românesc. Așa se explică acele părți descriptive, prezente în toate narațiunile sale, în legătură cu împrejurările, etapele, interdicțiile, efectele vrăjilor și ale descântecelor în mediul arhaic autohton. Extrase din context, aceste descrieri tematice ar putea constitui capitolele unui mic tratat despre vrăjitoria încă activă pe teritoriul românesc, un tratat alcătuit după toate regulile etnografiei științifice: când se practică magia, în ce medii, cine o practică, în ce condiții, care sunt interdicțiile, cum e receptat actul magic. Nu există nicio povestire a lui Voiculescu care să nu contribuie la acest posibil tratat, echivalentul în istoria mentalităților al tratatului *Toate leacurile la îndemână*, descriere și istorie a farmacopeei tradiționale. (Deloc

întâmplător, cel mai apropiat discipol al lui Mircea Eliade, Ioan Petru Culianu, autorul unei lucrări fundamentale despre mentalitatea magică – *Eros et magie à la Renaissance. 1484*, Paris, 1984; *Eros și magie în Renaștere. 1484*, trad. rom. 1994 –, se va arăta interesat de opera lui Voiculescu, pe care a comentat-o de câteva ori din perspectiva prezenței simbolurilor magice.)

*Lostrița* descrie o tipică formă a magiei imitative, într-o vrajă de dragoste, care produce un efect perceput de receptor ca miraculos. Vraja va fi însoțită și de o ieșire din timpul istoric, rămasă neexplicată, ceea ce situează textul și în domeniul fantasticului. Spre deosebire de *Iubire magică*, de exemplu, unde nicio evadare din timpul istoric nu se produce drept consecință a vrăjii, *Lostrița* reunește și întretaie mai multe tipuri de realizare și de receptare a inexplicabilului, ceea ce o face să devină, la rândul ei, o narațiune arhetipală, așa cum arhetipale sunt și întâmplările pe care le povestește.

Personajul principal este un pescar viețuitor pe malurile Bistriței, Aliman. Pescarul este, după solomonar, unul dintre personajele cele mai frecvente în proza lui Voiculescu. Este ființa cea mai legată de mediul genetic primordial, apa. Când personajul arhetipal va deveni personaj religios, într-un sistem de credințe organizat în jurul unei revelații, cei care îl vor înțelege și îl vor urma cei dintâi pe cel ce va întrupa divinul vor fi pescari. Iar Iisus va fi numit metaforic „pescar de oameni“, semnul lui tainic fiind peștele. (Cuvântul grecesc *ichthys* era considerat un acronim al sintagmei grecești: Iisus Hristos, fiul lui Dumnezeu, Mântuitorul = Iēsous Christos Theou Huios Sōtēr). Pescarul și peștele fac parte dintre simbolurile arhetipale din opera lui Voiculescu. Precum toate arhetipurile selectate de scriitor, și acestea au o rădăcină biografică. Omul Voiculescu s-a simțit întotdeauna legat matriceal de apă: „M-am

născut pe țărături de ape mari și m-am trezit știind să înot. Vă pot desluși toate felurile de a înota, dar despre înot în sine nu v-aș putea articula un singur cuvânt valabil. Cum v-aș putea învăța acea împletire deplină a trupului cu apa, acel instinct definitiv de siguranță care face din scufundare o plutire, acel ritm de respirație mlădiată pe val, cu deschiderea pieptului într-un unghi pe care nu l-ar putea determina nicio mecanică din lumea aceasta” (*Confesiunea unui scriitor și medic*).

Mai târziu, în *Amintiri despre pescuit*, operă de ego-ficțiune, scriitorul etalează o erudiție excepțională în ce privește soiurile de pești, deprinderile lor, modalitățile de a-i captura, ca și trăirea vieții de pescar precum o pătrundere într-o lume fabuloasă. Aici apare o „amintire” la limita ficționalului, pentru cine cunoaște viața austeră, din tinerețe până la bătrânețe, a omului Voiculescu. Tânăr medic, s-ar fi lăsat prins în mrejele unei frumoase pescărițe văduve, care numai ea știa cum, prin ce vrajă, prindea cu duiumul peștii cel mai greu de prins. Numai mutarea în altă regiune l-ar fi smuls din năvodul femeii, soră cu hangița de la *Hanul lui Mânjoală*. (Tânăr medic, Voiculescu era în realitate și tânăr căsătorit, având o structură sufletească și morală care nu l-ar fi lăsat să-și înșele iubita soție nici sub puterea vrăjii.)

Omul atât de legat de ape va alege instinctiv dintre simbolurile universale peștele și pescarul. Ca și șarpele, peștele este unul dintre simbolurile fundamentale care reunesc semnificații antagonice. În tot spațiul indoeuropean simbolistica peștelui, care se înmulțește repede și mult în mediul genetic prin excelență, este predominant legată de viață, de renaștere, de fecunditate, prin extensie de iubire. Peștele domină apele și le hotărăște acțiunile: când să se reverse benefic, fecundând terenul, când pedepsitor, pustiind lumea. Nu numai reunind primele litere ale unei sintagme au folosit adepții lui

Hristos simbolul peștelui, ci și transpunând în imagine credința „Eu sunt calea, adevărul și *viața*”. Simbolistica peștelui-mântuitor este asociată de obicei cu altă valoare arhetipală pozitivă, cu masculinul. El este, prin metaforă analogică, și simbol falic.

Trăitor în ape adânci, aproape de genunea primordiale, legat de puterile întunericului, peștele e și necurat (când nu e întruparea Necuratului însuși). În acest caz, e asociat cu valorile arhetipale negative, cu femininul, adăugându-i-se și puterea de seducție a femininului. În opera lui Voiculescu, peștele e prezent în ambele ipostaze. Lostrița, ca specie ihtiologică, are o formă alungită, zveltă („șuie”), totuși puternică, musculoasă, și un cap rotund („bucălat”). Este din ce în ce mai rară în apele noastre, chiar pe cale de dispariție. Prin analogie de formă, poate sugera perfect o femeie dezirabilă în acele vremuri, prin raritate își poate justifica provocarea și poate cere utilizarea unor mijloace cu totul speciale pentru a fi capturată. E un pește prădător și lacom, reunind frumusețea cu distrugerea. Precum diavolul: ispititor și distrugător.

Pescarul este și el personaj simbolic. În primul rând prin nume: Aliman, în aparență un prenume posibil într-un spațiu cu influență onomastică de origine turcă, reprezintă de fapt combinarea a două silabe semnificative în limbi diferite: *Ali-* este forma autohtonizată a ebraicului *El(i)-*, cuvânt ce desemnează divinitatea; *-man* este silaba care desemnează omul în limbile germanice. Semnificația numelui este „om și Dumnezeu, divinul întrupat”. (Procedeul va fi utilizat de Voiculescu și pentru denumirea altor personaje simbolice, purtătoare de mesaj spiritual: șarpele Ali-odor, armăsarul Al-cyon.) Ali-man e singurul personaj din narațiune care are un nume propriu. Pentru că e singura ființă cu adevărat umană. Restul personajelor poartă denumiri generice



(Ileana e un nume dat de flăcău iubitei anonime) sau sunt numite după îndeletnicirea lor: bătrânul vrăjitor. Narațiunea se organizează ca scenariu arhetipal. Calitatea lui Aliman de ales al Domnului este susținută prin excelența însușirilor sale: „Aliman era frumos și voinic. Nu știa de frica nimănui. Cu atât mai puțin de a celor nevăzute și neștiute. Bistrița pentru el nu mai avea taine și ținea la adânc ca o vidră.” Omul lui Dumnezeu va tinde spre reunirea prin iubire cu peștele-diavol, pentru a face contrariile să coincidă. Și va face un pact cu diavolul, lepădându-se pentru iubită de „lumea lui Dumnezeu”. Povestea de dragoste va deveni scenariul arhetipal despre atracția și unitatea primordială dintre divin și demonic.<sup>1</sup>

Apa este și ea mediu simbolic: al genezei duble, a binelui și a răului. Prima propoziție a narațiunii avertizează cititorul asupra existenței demonice și a proteismului său într-un mediu atât de propice înmulțirii precum apa: „Nicăieri diavolul cu toată puița și

---

<sup>1</sup> Procedul de a masca prin aparențe banale semnificații ezoterice, fundamentale ontologic, ca și alcătuirea numelor proprii simbolice prin combinarea unor rădăcini semnificative în limbi diferite este constant folosit de Matei Caragiale, în *Craii de Curtea-Veche*. Cognomenul Penei (< lat. poena, suferință, pedeapsă) Corcodușa este alcătuit din aglutinarea a două rădăcini semantice, una latină, alta slavă, într-un substantiv cu aparențele cele mai banale în limba română: cor < lat. cor, cordis, inimă + dușa < sl. duša, suflet, reunite prin lat. cum > co. Pena Corcodușa suferă pentru că e numai „inimă și suflet”. Numele tuturor personajelor principale sunt concepute de Matei Caragiale după același tipar (vezi Roxana Sorescu, „Gore Pirgu, Cherubinul”, în vol. *Lumea, repovestită*, Editura Eminescu, 2000). Matei Caragiale a fost unul dintre autorii de căpătâi ai lui Voiculescu, model în alcătuirea unei narațiuni în aparență pitorești după un cod simbolic foarte precis.

nagodele lui nu se ascunde mai bine ca în ape.” Vocabularul sugerează din prima clipă faptul că ne aflăm în imperiul negativului (primul cuvânt e unul negativ: nicăieri) și al înșelăciunii (se ascunde), ca și într-un mediu arhaic, dacă nu chiar atemporal (nu există în text nicio precizare în legătură cu epoca în care se petrece acțiunea, singura precizare vizează prima apariție a celor două femei, cu mai bine de un veac în urmă): vocabulele sunt vechi și rare: puița, nagodele – nagodă din ucraineanul *nahoda*, însemnând ciudățenie, minunăție, drăcie, dar și năpastă, necaz, pacoste.) Într-un cuvânt, subiectul primei propoziții va fi și subiectul povestirii: diavolul. Naratiunea devine astfel perechea negativă a celeilalte povestiri, tot despre un pescar și peștele care îl obsedează, povestire întemeiată tot pe simbolismul acvatic, în care unirea se împlinește pentru reintegrarea eroului în marele flux al energiei cosmice, *Pescarul Amin*. (*Lostrîța* este scrisă în 1947, *Pescarul Amin* în 1958, având statut de testament spiritual al scriitorului.)

Istoria iubirii dintre un pescar și peștele-femeie devine, din istoria unei patimi a sufletului, și o istorie a întrupării răului, a ispitirii și a căderii în ispită. O istorie despre pactul cu diavolul.

Pentru ca răul să se întrupeze, e necesară colaborarea reprezentanților lui pe pământ, vrăjitorii. În *Lostrîța*, există mai multe tipuri de vrăjitori: cel mai obișnuit este bătrânul, așezat simbolic în întunericul pe care îl reprezintă, într-un „sat sălbatec de pe Neagra”. El este cel care îi dă omului-lui-Dumnezeu-îndrăgostit-de-diavol învățătură despre cum să-și atingă țelul, și probabil că acestui reprezentat al unor forțe mai mari decât el își vinde Aliman sufletul, în schimbul descântecului tainic care va însufleți lostrîța de lemn. Bătrânul vrăjitor, despre care nu putem fi siguri cărui timp aparține, vremii lui Aliman sau vremii apuse în care trăiseră cele două

vrăjitoare dintâi, mamă și fiică, este cel care execută obiectul caracteristic magiei imitative: un simulacru din lemn al lostriței ispititoare, simulacru descris cu mare precizie („...aidoma de șuie și frumoasă ca cea din Bistrița. Vopsită la fel cu aur și argint și stropită cu picățele galbene ruginii”), capabil să plutească asemenea peștelui (cu explicația perfect rațională a felului în care se realizează plutirea: „În mijlocul gol al închipuirii, după ce a frecat-o peste tot cu lapții de lostriță și buruieni de apă, a ascuns un alt peștișor mai mic, tăiat dintr-un corn de cerb: ca să-i dea cumpăneală în apă și s-o cârmuiască”). Ca să devină eficient, obiectul e supus și magiei de contact: e frecat cu lapți de lostriță. Vraja nu se activează decât însoțită de energie spirituală activă, de descântec. Episodul căutării bătrânului vraci și descrierea felului în care acționează acesta reprezintă o perfectă descriere a felului în care se utilizează în mediile arhaice magia imitativă și magia de contact, atemporale. Acțiunile bătrânului, ca și persoana sa declanșează misterul. Nici cititorul, nici protagonistul nu vor ști niciodată cine e fata pe care i-o vor aduce apele la mal: prima lostriță-ispititoare sau întruparea lostriței de lemn, simulacru și substitut al celei dintâi. Și, bineînțeles, nu se va ști niciodată care dintre cele două lostrițe apare la nunta flăcăului cu o fată nevrăjită. Așa cum nu se va ști niciodată ce rang poartă bătrânul în lumea vrăjitoarească: îndeplinește el doar poruncile diavolului întrupat în prima lostriță, e un slujitor, sau manipulează lumea după propria lui putere, e un stăpân al forțelor ascunse? Și cărui timp aparține el, dacă aparține vreunui timp; și cărui loc aparține el, dacă aparține vreunui loc.

Lui Aliman nu-i pasă deloc de astfel de răspunsuri, nici nu-și pune astfel de întrebări. Ca și vrăjitorul, acționează „în rând cu arhetipii, care n-au timp, nici nume”. Unii dintre cititori, deprinși cu gândirea istorică și

cauzală, poate că se vor întreba când, unde, cum se pot produce astfel de fapte. În text nu există nicio sugestie de răspuns, pentru că ispita și vraja trebuie să-și păstreze taina neatinsă. Altfel, își pierd puterea. Există numai un final ambiguu: s-ar părea că întâmplarea lui Aliman consemnează o legendă despre puterea dragostei care te poate împinge la fapte necugetate, numai că lostrița-ispititoare nu a pierit odată cu flăcăul, ea e permanent prezentă, chiar în timpul narațiunii: „Ea (povestea) colindă în sus și-n jos malurile Bistriței. Urcă odată cu cărașii, coboară cu plutașii, stă pe loc cu copiii... Dar se mișcă neconținut alături și în rând cu lostrița fabuloasă, care nu-și găsește astâmpăr, când fulgerând ca o sabie bulboanele, când odihnindu-se pe plavii, cu trup de ibovnică întinsă la soare în calea flăcăilor aprinși și fără minte.” Simbolul central – lostrița – și povestea sunt solidare și veșnic prezente.

Al doilea tip de vrăjitorie este cel alcătuit din cuplul mamă-fiică. Fiica este limpede subordonată mamei, care obține ascultarea șoptindu-i la ureche o vrajă care o hipnotizează. Mama, ni se sugerează, e chiar întruparea apei generice, a apei-mumă: „...o femeie voinică, iute și șturlubatică, așijderi apelor după ploaie”. Dar fiica cine este: poate e o tânără vrăjitoare care ia chipul unei lostrițe, ademenind pescarii, pentru că e hulpavă, vrea carne și suflet de om; poate e o lostriță care a luat cândva chipul unei fete, dar care lostriță: una vie, înotând din apele Bistriței, sau una de lemn, însuflețită prin vrajă? Și de cine ascultă cele două: poate chiar de diavolul care se întrupează pe rând în prima lostriță, în fata fără nume (o Ileană generică), în vrăjitor, în mamă. Toți sunt „puiță”, progenitura diavolului, și „nagodele”, imaginile lui fantasmatic. Ca tehnică a construirii unui mister de nedezlegat într-un spațiu minimal, *Lostrița* nu are egal

în literatura română. Chiar și lui Matei Caragiale i-au trebuit, în *Sub pecetea tainei*, mai multe pagini.

Istoria întâmplărilor urmează un traseu gradat: ispitirea, creșterea patimii până la obsesie; pactul cu vrăjitorul/diavol; realizarea pactului, împlinirea erotică; dezlegarea de patimă și de pact prin unirea ultimă, în moarte. Ca și personajele, fabula este arhetipală.

De la început lostrița apare ca întrupare a diavolului, frumusețe și seducție: „...peștele naibei se arăta când la bulboane, când la șuvoie, cu cap bucălat de somn, trup șui de șalău și pielea pestrițată auriu, cu bobite roșii-ruginii, ca a păstrăvului“. E capabilă de metamorfoze, iar analogia de formă cea mai evidentă e cu o fată frumoasă: „După prubuluiala vânătorilor de pește, ar fi ca la doi coți de lungă și ar cântări dincolo de douăsprezece ocale. Alteori însă, când vrea să înșele cu tot dinadinsul pe cel pe care și-a pus ochii, crește de trei ori pe-atât și își schimbă arătarea. Iese și se întinde moale la râniș. De departe ai zice că e o domniță lungită la soare pe plaja de nisip argintiu.“ Apare și trăsătura neliniștitoare, care avertizează asupra unei primejdii care nu e mică, e primejdia de a-ți pierde viața. Pentru că ispititoarea ademenește pentru a ucide: e lacomă, și lacomă nu numai de pește, ci și de carne de om. Devine evident pentru toți că lostrița e ispita frumoasă, proteică, ucigașă.

Un prim nivel al misterului este introdus odată cu prima apariție a lostriței: e un pește? o fată vrăjită, preșchimbată în pește? diavolul în persoană, capabil de multe întrupări asemănătoare? Cei care nu pot da un răspuns, ezitând între o explicație naturală (ne aflăm în fața unui pește incredibil de asemănător cu o femeie, așa cum în fața multor oameni suntem uimiți de asemănarea lor cu un animal) și o explicație supranaturală (e diavolul întrupat) sunt chiar cei ce vin în contact cu

lostrița, personajele anonime ale povestirii, gura-lumii. Ei se află în situația de ezitare din care se naște fantasticul. Tehnica simplă în aparență de a pune personajul cu care autorul pare a se identifica, relatând faptele din unghiul lui de vedere, în aceeași situație cu cititorul e de fapt o subtilă convocare la un tip de lectură de identificare și de participare. Povestitorul-martor al faptelor, narând din perspectiva cea mai obișnuită, introduce situația fantastică drept posibilitate de interpretare, transformând-o apoi, în chip firesc, prin evoluția întâmplărilor, în relație de tip magic între protagoniști. Cititorul care a participat la ipoteza fantasticului va fi pus în situația să admită că se află în prezența unor forțe spirituale eficiente, că are de-a face cu magicul.

Oamenii, pe care ciudățeniile îi neliniștesc întotdeauna, „au început să-și dea seama de primejdie și să se păzească”. Unul singur știe că poate înfrunța primejdia. E cel mai bun, cel mai curajos, alesul. Cu apariția personajului marcat în povestire se introduce și prima mare întrebare fără răspuns: de ce rămâne Aliman singurul pescar care nu ocolește lostrița, ci o caută spre a o prinde? E orgoliul celui mai bun de a nu se lăsa învins de nimeni? E o chemare dincolo de voința omului și de firea lucrurilor? E o vrajă de demult, care începe să acționeze? Și-a ales lostrița demult prada și acum o ademenește spre ea? Avantajul narațiunii simple, neanalitice, e de a nu formula direct și de a nu răspunde la nicio întrebare, deschizând toate posibilitățile. Este sigur însă că pentru omul-lui-Dumnezeu înfruntarea cu peștele este ancorată exclusiv în real, nu are nici un fel de dimensiune magică: „El nu credea în basmele bune pentru copii. Râdea când i se povestea de știme schimbate în lostrițe, ori de naiba prefăcut în pește. Și flăcăul prigonea neobosit fiara apelor, care parcă fugea de el.” Acesta este hybrisul, vina tragică a celui mai bun:

necredința în forțe mai presus de puterile omenești. Orgoliul de a se ști cel mai puternic, neînvingător. Toate întâmplările care vor urma vor contrazice încrederea lui absolută în ceea ce este vizibil ca singură formă a existenței realului și vor pedepsi pe cel ce sfidează puterile ascunse ale universului. El însuși va deveni prizonierul și victima acestor puteri. Concepută ca una dintre primele narațiuni ale lui Voiculescu, *Lostrîța* trebuie citită și ca o prefață și un avertisment pentru narațiunile care îi vor urma: cine nu crede în magie, de magie va pieri. Dar nu înainte de a deveni unealta supusă a magicianului.

Tehnica prin care lostrîța îl seduce pe Aliman este aceea străveche a cochetăriei feminine: acordă mici privilegii pe care le retrage, provoacă la căutare și la înfruntare:

„Zvârlind de atâția ani undițe și așezând cârlige i se arătase și lui de câteva ori vestita lostrîță, nălucind prin bulboane, mlădie și întru totul minunată, ca un pește din poveste. *Dar totuși pește adevărat.*

Acum, când a ajuns flăcău voinic și a deprins toate vicleșugurile sălbăticunilor, a izbutit s-o prinză odată în undiță. Numai o clipă! Când, cu inima săltând nebunește, se arcui s-o tragă afară, lostrîța scăpă și se duse cu nadă cu tot. Prin câte trecuse deprinsese și ea uneltele oamenilor și învățase să scape de ele. Așa se mângâia Aliman...“ E prima etapă a ispitirii: cea dorită se lasă capturată o clipă pentru a se refuza apoi pentru multă vreme, poate definitiv. Are loc însă un act magic, o vrăjire prin contact: „Dar sălbăticunea a zvâcnit o dată cu putere, l-a plesnit cu coada peste obraz și i-a scăpat din mâini ca o săgeată licăritoare, cum îi scăpa duminica câte o zvârlugă de față la horă. Doar că n-a auzit-o și pe ea hohotind. Flăcăul a rămas multă vreme acolo buimac, cu gura căscată. Și de atunci nu i-a mai