

LBRIS

We know
books

Vlad
IOVIȚĂ

Dincolo de ploaie

Proză

*Ediție îngrijită și prefață
de Andrei TURCANU*

POLISALM

Cuprins

Proza lui Vlad Ioviță: de la contingenta rurală la crize existențiale (<i>Andrei Țurcanu</i>)	5
UN HECTAR DE UMBRĂ PENTRU SAHARA	17
Dans în trei	19
Magdalena	84
Un hectar de umbră pentru Sahara	135
Năzdrăvanii	210
DINCOLO DE PLOAIE	229
Sirena	231
Dincolo de ploaie	248
La filmare	274
Vacanță în vacanță	282
Păienjeniș	298
Pază cu primejdie	304
De-ale toamnei	310
Ce nalți sunt plopii	325
SE CAUTĂ UN PAZNIC	329
Se caută un paznic	331
Dimitrie Vodă Cantemir	380

*Proza lui Vlad Ioviță:
de la contingența rurală la crize existențiale*

Într-un articol din „România literară”, Ion Simuț remarcă în proza basarabeană „mulți nuveliști și povestitori buni”¹. După '90, în orice clasament critic din Basarabia, Vlad Ioviță se regăsește constant, mai în față sau mai în spate, printre acești *mulți*. Valoarea sa de prozator a fost oarecum recunoscută și mai înainte, dar reputația de scriitor concura până atunci cu cea de cineast, el fiind nu numai scenaristul unui film emblematic pentru cinematografia moldovenească a anilor '60, „Se caută un paznic”, dar și regizorul unor documentare cinematografice și realizatorul altor filme artistice (1973 – scenariul filmului „Dimitrie Cantemir”, 1975 – scenariul și regia peliculei „Calul, pușca și nevasta”). Nu mai punem la socoteală și alt amănunt curios al biografiei sale. Spre deosebire de confracții de condei, în marea lor majoritate filologi, Vlad Ioviță a absolvit școala de balet din Leningrad (astăzi, Sankt Petersburg). O ciudățenie pentru mediul literar basarabean postbelic, dar, pentru prozator, o oportunitate în efortul de depășire a cadrului tematic și mental ruralist dominant și ieșirea din sfera procedeelelor narative și atmosferei etnofolclorice curențe din literatura vremii.

Proza lui Vlad Ioviță se maturizează și-și afirmă identitatea prin trecerea, la început ezitantă, apoi tot mai sigură, de la pastșa druțiană cu simbolismele unei ruralități de baladă (bătrâni hie-

1 Ion Simuț, *Ieșirea în larg a romanului basarabean (II). O lume separată*, – România literară, nr. 43 din 3 noiembrie 2004.

ratici, locuri, întâmplări și semne ce țin de o tipologie destinală) și de la proza sfidării nonconformiste și a ruperii din inerta unui cotidian monoton specifică deschiderilor inițiale ale șaizecismului la proza confruntărilor interioare și a crizelor acute de conștiință. Discursul holistic și povestirea liniară sunt părăsite în favoarea ambiguităților caleidoscopice narative și reprezentărilor imagistice și imaginare fluide și contorsionate, în care anxietatea și dramatismul își dau mâna cu erupțiile spontane de poezie.

Spargerea tiparelor s-a produs hotărât și definitiv în „Dans în trei”, capodopera prozatorului, apărută în volumul „Trei proze” (1971). La mijloc nu e doar un schimb de decor și de personaje, de substituirea figurilor de țărani și ambiantei rurale cu artiști ai scenei și un cadru de viață urban ce ține de domeniul artei. Filonul intelectual fusese deja testat (cu succes) de Aureliu Busuioc în „Singur în fața dragostei” (1966). Romanul are în centrul narațiunii agitația zilnică a unui colectiv didactic văzută cu o degajare superioară și sarcastică de personajul principal, profesorul de matematică Radu Negrescu, prezentată, în paralel, cu tribulațiile erosului înfiripat între el și colega sa Viorica Vrabie, transcrise într-un jurnal intim. Atitudinea distanțată și ironia-caustică față de meschinăria forfotei colective a personajului narator, alături de stilistica introspectiv-patetică a jurnalului celor doi „în fața dragostei”, incumbă romanului lui Aureliu Busuioc o tentă accentuat intelectualistă, care ieșea din cadrul mental și imaginar al prozei de atunci. Ambianța rurală însă mai rămâne în contextul narațiunii un fundal obiectiv, fie și ca un cerc suplimentar, după cel al colectivului didactic, de închistare și însingurare a personajelor. În „Dans în trei” filonul intelectual se deplasează în adâncurile unei scriituri interiorizate, acolo unde arta narativă transgresează datele realității obiective și devine *stilul unei modernități cuprinse de dezagregările unei postmodernități insinuante*.

Universalitatea „satului global” (Marshall McLuhan) rupe ruralul de ruralitatea sa local-obiectuală și îl transferă literar în sfera imaginarului general-uman al miticului arhetipal ori/și în subiec-

tivitatea jocului caleidoscopic al conștiinței în stare de criză, cu interferențele și schimbările dinamice ale fractaliilor ei temporale. Un prim pas în desprinderea prozei de viața cotidiană și datele ei etnografice și proiectarea ruralului pe scena unui univers mitic l-a făcut Ion Druță cu „Balade din câmpie”. Lucrarea a fost scrisă în 1961 și publicată în 1963. În aceeași perioadă, la alt colț al globului pământesc, în Columbia, Gabriel García Márquez scrie și publică „O sută de ani de singurătate”. Chiar și la o privire sumară asupra acestor două cărți, observăm între ele multe puncte comune. E vorba, negreșit, de un *spirit al epocii*, nicidecum de influențe ori împrumuturi. Dincolo de „baladele” personajelor și de tot ce ține de reîntemeierea și extinderea în jurul casei lui Onache Cărăbuș a satului Ciutura și dincolo de umiditățile lacustre și adunarea în jurul casei familiei Buendia a așezării Macondo resimțim aceeași permanentă *proiecție în mit* a realității. Același recurs la imaginarea unor simboluri fundamentale amplifică magia tonalității de bază a narațiunilor, solară și baladescă la Druță, copleșitoare, ca o stare de somnambulism perpetuu, la Márquez. Puțina proză a timpului de la noi, cea neangajată direct la tiparele realismului socialist, mai exersează încă o vreme cu zel în *făgașul eticismului monumental al omului mic de la sat*, specific pentru schițele literare de debut ale lui Ion Druță de genul „Rubanca” și „Sacul mătușii Irina”, având exponenți redutabili, mai ales, în cadrul curentului șaizecist al „prozei rulale” din literatura rusă. Când, mai târziu, Vasile Vasilache mărturisea într-un interviu că literatura sovietică moldovenească a ieșit din „Sacul mătușii Irina”, nu exagera deloc. Numai că ceea ce a ieșit din sacul mătușii a rezonat foarte curând cu idealul oficial colectivist-utopic al „omului nou”. Senectutea unor personaje de la sat cu un ax moral interior pur și inflexibil devine pentru câteva decenii, alături de maturitatea ideologică a bătrânului muncitor comunist sau ilegalist de la oraș, expresia rurală a modelului exemplar de om sovietic. În intenție, semnele ruralității veneau să conteste citădinismul ideologic, dar rezultatul era unul contrar, susținea ideologia oficială cu un argument în

plus, cel al eticii seculare, devenită „plămădă” bună și sprijin potrivit în efortul de edificare a unui nou „animal social” (zoon politikón). Lirismul frazărilor patetice, anecdotica previzibilă și pitorescul rustic au fost ani la rând semnele-marcă ale acestei „forme naționale” în care se răsfăța „conținutul socialist”.

Vlad Ioviță nu este ferit în creația de început de influența stereotipurilor literare ale vremii, cu timpul tot mai anchilozate în pașișele unui druțianism rudimentar, pe care încearcă a le eluda prin accente mai apăsate de senzational, violență, ciudățenie a personajelor, tușe umoriste și pe respingerea efuziunilor auctoriale în favoarea unor flash-uri imagistice pline de poezie. Unor caracteristici ale acestei proze Alexandru Burlacu le identifică o sursă plauzibilă în neorealismul italian. Scriitorul, reține el, „mizează pe singularitatea situației, pe bizareriile unor eroi sau pe violența lor comportamentală”². În nuvela „Dans în trei” și în celelalte narațiuni de maturitate, proiecțiile metaforice fac parte componentă dintr-o artă mai complexă, modernă, infiltrându-se discret printre stările obsesiv-dramatice de anxietate ale narațiunii, dislocând puterea paralizantă a aglutinărilor de materii confuze, toropitoare cu o transparență care purifică și întărește.

Printre scrierile care anunță distanțarea de mentalul agrar-ruralist doar nuvelele cinematografice „Se caută un paznic” („după povestea lui Ion Creangă „Ivan Turbincă”, scrie autorul în subtitlu) și „Dimitrie Vodă Cantemir” fac un corp aparte. Prima este distopia unei societăți totalitare ușor de recunoscut, de un comism tonic memorabil. Un personaj plin de viață, cu simțuri fiziologice și reacții „lumești” sănătoase, debordante, chemat să păzească poarta raiului, ajunge să corupă cu o ingenuitate dezarmantă toate fundamentele și întregul eșafodaj de interdicții „sacre” ale acestuia. „Dimitrie Vodă Cantemir” reprezintă o plăsmuire isto-

2 Alexandru Burlacu. *Vlad Ioviță, neorealismul*. În: „Trecutul prezent. Secvențe literare”, Chișinău, Editura UNU, 2024, p. 274.

rică împovărată mult prea tare de sechelele ideologice ale timpului, ambele purtând pecetea specifică de scenarii cinematografice. Toate datele unui scenariu cinematografic le are și „Păienjeniș”, narațiune scrisă de Vlad Ioviță după niște relatări orale ale lui Alexei Marinat despre GULAG, dar, pentru a adormi vigilența cenzurii, înfățișată drept un caz de viață dintr-un lagăr fascist.

Chiar dacă, pe parcurs, în acțiunea din „Dans în trei”, „Magdalena”, „Un hectar de umbră pentru Sahara” și „Năzdrăvanii” se intersectează oameni de la sat și spații rurale, în toate, narațiunea se remarcă printr-o inconfundabilă interiorizare modernă a scriiturii, cu prevalența căreia în proza lui Ioviță își face loc și o distinctă urbanitate intelectuală. Specificitatea habitatului rural și semnele particulare ale provenienței sociale a personajelor sunt estompate de complexitatea perspectivei auctoriale și punctelor de vedere narrative. Modernitatea cu filonul ei intelectual caracteristic se insinuează, astfel, la nivelul *stilului*, unul mai complex și mai profund decât cel al spațiului și timpului contingentei reale. Ioviță a înțeles perfect la ce trebuie să renunțe și ce priorități artistice are în față. Într-un dialog cu Mihai Cimpoi el mărturisea: „Mi s-a părut că formula lirică e statică, nu stimulează reflectarea dinamică a lumii, acuitatea caracterului. Dar prioritatea lirismului pastoral împiedică afirmarea epicului obiectiv, a polifonismului, a capacității de a vedea lucrurile din mai multe puncte de vedere.”³

Intuiția scriitorului a ținut același obiectiv, dar a mers pe un palier paralel cu experiența literară a altui transnistrean, Vladimir Beșleagă, din romanele „Zbor frânt” și „Viața și moartea nefericitului Filimon sau calea anevoioasă a cunoașterii de sine”. În special, al doilea roman, publicat abia peste două decenii, ar fi putut deschide prozei românești din Basarabia un orizont de creație inedit, semnalat de subtitlul „calea anevoioasă a cunoașterii de sine”. De remarcat, la ambii autori calea cunoașterii de sine indică

3 Mihai Cimpoi. *Viața lui o zbatere continuă, flacăra aprinsă*. – În: „Basarabia”, 1992, septembrie.

o experiență de viață dramatică, rupturi ontologice, traume psihice, obsesii, comportament agresiv, confruntări sau coabitări torturante între violență și abulie. La Beșleagă personajele sunt prizoniere ale istoriei trăite (războiul și mediul social instituit de un Tată tiranic, un zelos susținător al practicilor totalitare staliniste), zvârcolindu-se între febrile interogări interioare, stări psihologice convulsive și reale agonii ale ființei în fața morții. La Ioviță, tălăzuirile istoriei se prezintă doar ca un decor în palimpsest, ca jaloane ale unor schimbări de destin, iar lucrurile realității sunt semne ale unor crize existențiale, indicii ale afecțiunilor fizice și angoaselor cu care se confruntă personajele, parabole ale înfruntării și metafore ale depășirii magiei demonice a acestora. Crizele existențiale, cărora ele le fac față, nu sunt altceva decât lungi și contorsionate exoduri din boală, maladii învinse. Prin gestul hotărât de părăsire a teatrului cu atmosfera sa îmbăcsită de bârfe și preocupări meschine și angajarea la facultatea coregrafică a școlii de muzică în calitate de profesor de dans clasic, Hadibadi se rupe din pânza chinuitoare a dragostei sale față de Magdalena, o pasiune fatală încercuită între combustii și frustrările primei iubiri adolescente, reprimată cu violență de un sentiment accentuat al pudorii, și tribulațiile triumfiurilor amoroase fluctuante (dansul în trei) Hadibadi-Magdalena-Nic. Nic. și Hadibadi-Magdalena-Grig.

În cealaltă nuvelă, „Magdalena”, femeia învinge spectrele obsedante și ambigue ale violului din adolescență, când impetuoșitatea de o tandrețe sălbatică a bărbatului cuprins de dorință i s-a deschis cu un amestec înfrigorat de silnicie, vrajă a ineditului, frică, emoție vie și, mai apoi, permanente tensiuni interioare angoasante. E o victorie cucerită chinuitor printr-o „psihanaliză” pe viu – o revenire, după mulți ani, în satul natal. Întâmplările de demult se recompun sincopate prin fulgurații ale rememorării și trăiri intense provocate de revederea locurilor emblematice ale copilăriei (cimitirul, insula) și de întâlnirile cu Nani, violatorul. Narațiunea se derulează sincopat în cadrul unui film senzațional cu suprapuneri de scene țâșnind din memorie și exaltări pasionale

și frenezii senzuale prezente. Toți acești ani Nani, contrabandistul de altădată, ucigașul fratelui său Iacob, căruia i-a luat numele și identitatea de nebun lipită de el ca un supranume – Nebunu, a așteptat-o. Venirea ei i-a fost prevestită de soră-sa, Maga, „sterpătura”, cum îi zice el, ca venire a morții. „...Cald ca și atunci. Încă un fluture. Nu-i urmări zborul. Stai. Nu ridică privirea. Fluturile iese de sub poalele vișinilor. Tu rămâi sub vișini. Încotro te duci? Stai! Oprește-te. Nu ridică privirea. La picioare uită-te. La pelinul ofilit, alb. Închide ochii. Fior alb. Din alb vine gardul. Pe gard, el. Sub gard – câinele lui, un câine negru, mare... Doarme sub gard. Încă un pas și câinele va ciuli urechea, va mârâi amenințător. Oprește-te. Iată bocancii. Îi vezi numai bocancii deocamdată. Mari, galbeni, zimțați. Scrumul țigării cade pe bocanci. De pe bocanci pe urechea câinelui. Urechile câinelui au zvâcnit. Stai! Încă o clipă și el va deschide ochii. Încă un pas și tu vei fi în ochii lui. „Numai bună de iubit, în ochii lui, de iubit și drăgostit.” Stai!... Mâna lui s-a întins spre tine, ți-a atins gâtul, a rămas nemișcată pe gât un răstimp... Apoi a lunecat în jos, pe umăr, și sângele a înghețat în tine. Ai țipat. Nu te-ai auzit. Picioarele-ți tremurau moi, fără vlagă. Se îndoiau sub greutatea mâinii lui, îngenuncheau pe lutul de lângă groapă – groapa săpată de el pentru tată-tău. Nu era adâncă. Adâncă era răcoarea din ea. Și liniștea. „Mititico, îngâna el îngenunchind lângă tine, zăludo, îngropându-ți în țărână părul despletit, nu tremura, nu plânge. Sărută-mă. Gura sărută-mi-o. Nu, nu mi-o săruta. Gura mea duhnește a tutun. Sărută-mi obrazii. Nu, nici obrazii. Obrazii mi-s prea țepoși. Sărută-mi gâtul mai bine. Gâtul și pieptul. Arsurile de pe gât și piept – urmele de la tată-tău... Sărută-le.”

— Ai venit? m-ai întrebat cu glas de cenușă. Nu ți-am răspuns. Mă uitam la ochii tăi decolorați. La fruntea ta brăzdată, la obrazii tăi supti, căzuți în barbă, apoi am coborât privirea în jos, spre mâinile tale, spre bocanci, spre câine, și-am ridicat-o din nou în sus, spre ochii tăi. Nu mai erau deschiși, credeam că ai adormit din nou. Nu dormeai.